

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

**«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ»**

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**

Сборник материалов VI Всероссийской
научно-практической конференции
Краснодар, 13 марта 2024 г.

Краснодар, 2024

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».

Караманова М. Л., 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 : сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции, 13 марта 2024 г. / М-во культуры Рос. Федерации, Краснодар. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, С. В. Аникиенко, М. Л. Караманова. – Краснодар : КГИК, 2024. – 198 с. – Текст : непосредственный.

Сборник включает статьи участников VI Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство», состоявшейся 13 марта 2024 года в Краснодарском государственном институте культуры. В книге рассматривается широкий круг проблем, актуальных для современного музыкознания.

Материалы публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-94825-523-1

УДК 78
ББК 85.31

© КГИК, 2024
© Коллектив авторов, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Предисловие | 6 |
| <i>Буханова В. Ю. (н. р. Воротынцева Л. А.), Луганск</i> Семиотическое пространство симфонической фрески «Александр Невский» из цикла Г. Толстенко «Иконы» | 7 |
| <i>Ван Мэнжун (н. р. Л. А. Густова-Рунцо), Минск, Республика Беларусь</i> Функции древнекитайской музыки (династии Тан и Сун) | 11 |
| <i>Ван Цзяцзин (н. р. Старикова В. В.), Минск, Республика Беларусь</i> Клип как один из видов презентации шоу ударных инструментов (на материале Китая) | 14 |
| <i>Варфоломеева М. И. (н. р. Т. В. Карташова), Саратов</i> Пьеса «Морфей» для альты и фортепиано Ребекки Хелферих Кларк: композиционные особенности и специфика работы над ансамблем | 24 |
| <i>Васильченко С. А. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Музыка как основа развития драматургии в военной анимационной драме режиссера Хаяо Миядзаки «Ветер крепчает» | 34 |
| <i>Вахитова Д. И. (н. р. М. Е. Зольников), Краснодар</i> Методы музыкально-эстетического воспитания в формировании личности дошкольника (на примере Академии Good music г. Краснодара) | 38 |
| <i>Волчков М. В., Минск, Республика Беларусь</i> Коллаж в симфоническом творчестве белорусского композитора Д. Смольского | 43 |
| <i>Дуань Шинань (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> Условия распространения инструментального исполнительства на классической шестиструнной гитаре в Китае..... | 52 |
| <i>Еремчук А. С. (н. р. Е. Я. Михалева), Луганск</i> Вариантность как доминирующий фактор формообразования цикла «Четыре крестьянские песни. Подблюдные» для женского хора и 4-х валторн И. Ф. Стравинского | 59 |
| <i>Инь Сянкунь (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Метод активного слушания на уроках музыки | 65 |
| <i>Кенжева З. З. (н. р. Е. В. Лацева), Краснодар</i> Фортепианная музыка отечественных композиторов рубежа XX-XXI веков для детей: историко-теоретический экскурс | 69 |
| <i>Лю Ятин (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Повышение качества обучения музыки на уроках в китайской начальной школе | 75 |
| <i>Маркосян К. Т. (н. р. Е. В. Лацева), Краснодар</i> Музыкальная сказка в творчестве отечественных композиторов XIX–XX веков | 79 |
| <i>Масленников И. А. (н. р. Т. В. Карташова), Саратов</i> Современное состояние народно-оркестрового дирижирования в регионах России: традиции и инновации | 86 |

| | |
|---|-----|
| <i>Миркович А. (н. р. Е. В. Степанова), Санкт-Петербург</i> Русский Дом в Белграде 1933-1936 г.: организации, концертная деятельность, представители | 92 |
| <i>Не Цзянго (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Региональные аспекты и их влияние на процесс обучения музыке в китайской общеобразовательной школе | 98 |
| <i>Николаева А. А. (н. р. С. В. Аникиенко), Краснодар</i> Водная стихия в сочинениях Н. А. Римского-Корсакова | 101 |
| <i>Нискогуз Е. З. (н. р. Е. В. Бабенко), Краснодар</i> Анимационный фильм «Золушка» У. Диснея: музыковедческий аспект | 108 |
| <i>Павлик В. В. (н. р. М. Е. Зольников), Краснодар</i> Особенности отсылок к академической музыке в рок-культуре | 113 |
| <i>Порубина М. В. (н. р. Е. Э. Лобзакова), Ростов-на-Дону</i> Театральные эксперименты Эрика Сати: в поисках новых музыкальных идей | 120 |
| <i>Родионов Н. В. (н. р. К. А. Перелевский), Краснодар</i> Значение аранжировок и транскрипций в профессиональном обучении баяниста/аккордеониста | 125 |
| <i>Савушкин А. А. (н. р. Е. Я. Михалева), Луганск</i> Песня, опаленная войной | 128 |
| <i>Семенович А. Э. (н. р. В. В. Старикова), Минск, Республика Беларусь</i> Ансамблевое музыкальное исполнительство Беларуси: интерпретация, стили, персоналии | 134 |
| <i>Семенов А. А. (н. р. О. Н. Безниско), Краснодар</i> Развитие и становление школы звуковысотных ударных инструментов | 138 |
| <i>Старкова О. Л. (н. р. В. О. Петров), Астрахань</i> О принципе контраста в драматургии цикла «Акварели» М. Таривердиева | 143 |
| <i>Сюн Яолу (н. р. М. Е. Зольников), Краснодар</i> «Детский альбом» П. И. Чайковского в китайской фортепианной педагогике | 147 |
| <i>Тюменцева Р. И. (н. р. В. О. Петров), Астрахань</i> Вокальный цикл М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» в интерпретации современных исполнителей | 150 |
| <i>Фань Вэньцзюнь (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Воспитание патриотических чувств на уроках музыки в школе: опыт России и Китая | 155 |
| <i>Федорчук А. А. (н. р. Л. А. Воротынцева), Луганск</i> Профессиональная композиторская школа Луганщины | 161 |
| <i>Филлипова Э. С. (н. р. В. О. Петров), Астрахань</i> Романс А. С. Даргомыжского «Я все еще его люблю». Особенности интерпретации | 165 |
| <i>Царева А. И. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Музыка как фактор объединения сюжетных линий в экранизациях рассказов А. П. Чехова | 170 |
| <i>Цзыли Чжао (н. р. В. О. Петров), Астрахань</i> О стиле Ли Инхая | 173 |

| | |
|---|-----|
| <i>Чжу Шуай</i> (н. р. В. В. Старикова), Минск, Республика Беларусь Документальный фильм «Зачарованный цимбалами» как первый фильм-портрет о патриархе народно-оркестрового исполнительства Беларуси | 177 |
| <i>Шумидуб С. В.</i> (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар Музыка как отражение событий послевоенной жизни: на материале фильмов режиссера П. Тодоровского | 180 |
| <i>Юй Хань</i> (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург Музыка в праздничной культуре Китая | 184 |
| <i>Литвиненко А. А.</i> (н.р. Е. В. Бабенко), Краснодар Центр национальных культур им. К. С. Мазлумяна: история и музыкально-просветительская деятельность..... | 191 |
| Сведения об авторах и научных руководителях | 196 |

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 Федоровны 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: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 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, Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, 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, позволяют повысить уровень работы молодых исследователей, исполнительскую культуру музыкантов, расширят научный диапазон искусствоведов, музыковедов, культурологов, преподавателей в сфере культуры и искусства.

В. Ю. Буханова
Научный руководитель – Л. А. Воротынцева
Луганск

СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО СИМФОНИЧЕСКОЙ ФРЕСКИ «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ» ИЗ ЦИКЛА Г. ТОЛСТЕНКО «ИКОНЫ»

Аннотация. Статья посвящена семиотическому анализу симфонической фрески «Александр Невский» из цикла «Иконы» современного ростовского композитора, члена Ростовской организации Союза композиторов России, Заслуженного работника культуры РФ Г. Толстенко.

Автор делает акцент на том, что Г. Толстенко в своей музыке стремился отойти от традиционной трактовки образа ратного героя, желая раскрыть Александра Невского как канонизированного святого, посвятившего свою жизнь служению православной вере.

В процессе работы над произведением, Г. Толстенко обращался как к светской живописи, так и к иконописным творениям.

В целом следует отметить, что важное значение в партитуре имеет музыкальная символика. Так, симфоническая фреска трехчастна, воплощая православное Троиединство, а в качестве основной тональности композитор избирает светоносный *C-dur*. Такие смысловые акценты имеют большое значение в анализируемом сочинении и позволяют выполнить глубокий семиотический анализ текста.

Ключевые слова: Г. Толстенко, симфоническая фреска, музыкальный язык, композиция, структура, лейттема.

Значительное влияние на творцов оказывает не только среда, в которой они живут, но и впечатления, полученные от других видов искусства: литературы, архитектуры и живописи. К живописи и житию святых обращался Г. Толстенко в процессе работы над симфонической фреской «Александр Невский» из цикла «Иконы». По словам композитора, им задуманы композиции, посвященные русским канонизированным святым.

Композитором было изучено большое количество живописных работ. В их число входили не только иконописные, но и светская живопись. Композитор обратил внимание на иконопись, где раскрыта прежде всего духовная основа образа. На этих изображениях перед нами Святой Александр облачен в золотые, расшитые драгоценными камнями одежды, его плащ оторочен мехом, а на голове золотой шлем с изображением распятия. Облик Александра подчеркнуто славянский: голубые глаза излучают свет, светло-русые волосы спускаются с плеч, а на лице – спокойствие и умиротворение. В музыкальном искусстве нам известны примеры изображения Александра Невского ратным человеком, но Г. Толстенко уходит от этой традиции. Он воплощает образ канонизированного святого, главной целью жизни которого было не ратное дело, а защита православия. Именно поэтому на светских картинах за плечами его виднеются церковные купола и городская стена.

Фреска написана в трехчастной репризной форме, основная тональность – светоносный *C-dur*, семантически связанный с небесным царством. Открывается фреска *pppp* засурдиненными струнными в темпе *Andante*,

выстроенными в стройный хорал, устремленный ввысь. Очевидно, композитор на подсознательном уровне таким образом проявляет православную духовную традицию, ведь хорал всегда ассоциируется с храмовым пением. В т. 3 к обозначенному движению присоединяется группа деревянных духовых инструментов и бас гитара с авторской ремаркой *dolce* на фоне динамической вилки. Все это закономерно приходит к *As-dur* ундецемаккорду. Данная тональность здесь также не случайна – всепобеждающий *As-dur* олицетворяет ангельскую рать. Словно перед слушателем раскрывается небесное действо. Кроме того, начиная с т. 5 в партитуру включены валторны и тромбоны на *f*. Все движение замирает на фермате, звучание которой рассеивает пассаж арфы и нисходящее *glissando* ветряных колоколов (тт. 1-7).

Ц. 1 знаменует собой появление инварианта лейттемы – по словам композитора, темы «опущенного меча». Такое положение оружия свидетельствует не только о готовности защищать слабых, но и указание на павших с обеих сторон, то есть скорбь об ушедших. В основе лейттемы – пентатоновый нисходящий трихорд звучащий здесь, как и в других сочинениях композитора, посвященных «русскости», как символ соборности и единения. «Для нас же, русских, – по словам исследователя Т. Георгиевой, – соборность есть единство многообразия души, помыслов, действий» [2, с. 64]. Соборность как специфическое понятие было разработано в русской философии. Например, А. Хомяков этимологически связывал термин с однокоренным словом «собор», который выражает православную идею «единства в множестве». Исследователь В. Соловьев трансформировал понятие соборность во «всеединство», а русский философ С. Франк понимал под соборностью «внутреннее органическое единство», лежащее в основе всякого общественного объединения людей. С. Булгаков и П. Флоренский вернули определению строгое церковное значение. Согласно их трактовке, «соборность есть душа православия и означает вселенскость, единую жизнь в единой истине» [1, с. 57].

Итак, лейттема композиционно являет собой неквадратный период – 4+5, в последствии вариантно расширяющийся. Не случайно хорал композитор поручил струнной группе, словно «очеловечевая» ее. Возможно, это связано с тем, что Александр в музыке представлен как праведник, главная цель жизни которого – несение людям слова Божия и защита православного христианства. По мысли автора, для раскрытия основной мысли всеединства земного и духовного потребовалась именно теплая тембральная палитра, поэтому в двукратном проведении темы отсутствуют иные инструменты.

Второе проведение темы также звучит на *ppp*, разрастаясь в своем объеме (4+7), то есть второе предложение расширено до семи тактов. *As-dur* (т.28) и длительной ферматой завершается первый раздел формы.

Раздел *Presto* написан в исходной тональности. Открывают его на *pp* переключки флейт и кларнетов, в основе которых трихордовое движение в диапазоне квинты, на фоне непрерывного движения арфы, дублирующей их мотивы и ритмическим аккомпанементом гуиро (ц. 3). Начиная с ц. 4 возвращается лейттема в ракоходном преобразовании (т. 35) и в ритмическом уменьшении в партии гобоя на *p* восходящее движение по звукам

«e, g, a». Подобная трансформация лейтмотива неслучайна – отныне меч Александра не опущен, а поднят, словно благословляя на победу. Следует сказать, что предшествующая цифра с переключками деревянных духовых инструментов вызывает образ мерцания, словно блики на воде рассыпаны мелкие длительности у кларнета и флейты, кроме того их мелодические линии рождены лейтмотивом сочинения. В личной беседе композитор упоминал мерцание свечи, отбрасывающей легкие тени на лик Святого, от чего золото на иконе «начинает жить».

Далее основной мотив переходит к валторне на фоне динамического увеличения. Переключки флейт и кларнетов с т. 41 звучат стройным канонном на *pp*, на фоне которого форшлаг флейты пикколо с кларнетами и тремолирующие литавры на *crescendo* выступают в роли интермедии, подготавливающей слушателя к следующему тематическому проведению. Ее изложение начинается с затакта у струнных без контрабасов «без сурдины» в унисон с флейтой пикколо и кларнетами на *f*.

Центральным разделом формы является ц. 5. В ней раскрыто потрясающее мастерство колористики, присущее всем партитурам Г. Толстенко. Создается ощущение, что все предыдущие страницы музыки были устремлены к ней. Звучание ксилофона предваряет одно из ярчайших музыкальных воплощений соборности – колокольный звон, являющийся глубинным слоем содержания данного произведения. Тема «устремленного вверх меча» закрепляется в партии валторн и флейты пикколо.

Фактурная плотность поражает, при этом удивляя абсолютной прозрачностью и неперенасыщенностью звучания. Одновременная мощь и потрясающая простота. В партитуре задействован весь оркестровый состав: маркирующие каждый звук струнные, выстраивающие гармоническую вертикаль медно-духовые, парящие по звукам лейтинтонации деревянные инструменты, широкие разбеги арфы, победные остинато ударных.

Спустя 15 тактов неизменное сопровождение арфы сменяется яркими *glissando* с динамической вилкой к *ff*. В партитуре на момент т. 44 не задействованными являются лишь некоторые инструменты из ударной секции. Их включение оправдано не только религиозно-философской концепцией, а также красочной звукописью. Динамические нюансы активно сменяются в аккордах фаготов и медных духовых от *pp* к *ff*, что является контрастным для остальных групп инструментов. С помощью этого приема подготавливается будущая кульминация, олицетворяющая всеобщую победу и ликование. Достигается этот эффект с помощью включения в партитуру колоколов (било) и колокольчиков.

Кульминация начинается с т. 70 и главным в ней является воплощение соборности, которая выступает здесь не только как явление конкретно церковное, но и как идея, как воплощение сути народного характера, сути народного менталитета. Звучание колокольных звонов в фреске оправдано религиозно-философским смыслом, а также красочной звукописью и эмоциональными оттенками звучания. Тема «поднятого меча» обращенного к небу поручена ярким и богатым краскам валторн на *fff*, что является олицетворением прославления Всевышнего трубным звуком в соответствии с Писанием (Псалом 150). Плотное *tutti* оркестра наполнено различными дина-

мическими оттенками: от *sfp* до *fff* литавр, *sf pp* до *ff* у тромбонов и тубы, *crescendo* арфы и струнных. Тремолирующие деревянные инструменты обогащают звучание и гармонично объединяются с остальными группами инструментов. Умышленно или нет, но композитор использует в полотне фрески именно аутентичный благостный перезвон, издавна звучавший на Руси либо в дни великих православных праздников, либо возвещающий о победе. Автор, отвечая на закономерный вопрос, сказал, что это было сделано на подсознательном уровне.

Кодой второго раздела является ц. 10 *poco a poco ritenuto e diminuendo*, в звучании которой остаются только квартакорды *pizz. div.* струнных, арфы и колоколов на *pp*. Расцветивает всю звучность, нисходящий пассаж арфы замирающий на фермате (т. 90).

Третий раздел является заключением повествования об Александре Невском. В темпе *Andante* на *pp* звучит хорал первой части с проведением темы «опущенного меча». Одновременно с первой темой в ракоходном движении звучит вторая в партии кларнета, только ее победоносное начало трансформируется под влиянием божественного и духовного. Это повлияло в главную очередь на сам символ оружия, который в таком виде представляет собой крест, олицетворяющий святость и связь с земным миром. Для повествования второй темы не просто композитором выбрана именно группа деревянных духовых инструментов, ведь они являются частью из фигурирующих в Ветхом Завете 29 наименований, связанных со сферой музыкального инструментария. Можем предположить, что эти проведения темы олицетворяют собой переключки ангелов, которые являются вестниками божьей воли. Зачастую они изображены на фресках и иконах с виолой, лютней или арфой в руках, но у нидерландского живописца эпохи Северного Возрождения Ганса Мемлинга в частях триптиха «Христос, окруженный музицирующими ангелами», представлен расширенный состав ангельского оркестра – помимо выше перечисленных инструментов в руках у ангелов предшественники современных деревянных инструментов.

Хорал струнных на сурдине и *pizz.* контрабасов вместе с темой «опущенного меча» сохраняют не только стройность и лаконичность первой части, но и структуру неквадратного периода (4+5). В фреске один предмет – меч, представлен по-разному: в первом разделе это крест (перевернутый меч), а во втором случае он вознесен к небесам, к Богу из этой земли для ее защиты. Поэтому ц. 12 на *ppp* одновременно объединяет духовное начало после победы – соло у гобоя и песнопение о погибших в хорале струнных. Третье проведение победоносной темы поручено фаготу на фоне затихающих струнных. Здесь соединились две разнонаправленные и далекие друг от друга сферы, также, как и объединены два образа Александра Невского: святой – воин.

Div. струнных без контрабаса на *ppp* и глиссандо ветряных колокольчиков начинают последнее проведение с т. 113, которое направляется октавами на мерцающем тремоло в небесные сферы. Арфе поручено сыграть ликующую тему последней и поставить точку арпеджированным аккордом на фоне *mf* струнных и раствориться на *pppp*.

Важным будет отметить, что симфоническая фреска «Александр Невский» не единственная в оркестровом цикле «Иконы». Г. Толстенко на момент написания этой работы написаны еще две – первая посвящена лику Матроны Московской, а вторая святому Андрею Первозванному. Композитором было принято решение не давать произведениям нумерацию, ведь это, по его словам, будет неправильно. Располагаться и исполняться фрески будут по принципу контраста и состава оркестра.

Список литературы:

1. Бердяев Н. Русская идея о России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 43–271.

2. Георгиева Т. Христианство и русская культура: учеб. пособие для студ. высш. учебных заведений. М.: Гуманит. изд. центр «Владос», 2001. 240 с.

Ван Мэнжун

**Научный руководитель – Л. А. Густова-Рунцо
Минск, Республика Беларусь**

ФУНКЦИИ ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ (ДИНАСТИИ ТАН И СУН)

Аннотация. В статье анализируются функции древнекитайской музыки. Автор опирается на исследование функций музыки В. Холоповой и выявляет приоритетные из них в опоре на учение Конфуция и древнего памятника китайской культуры «Книга о музыке».

Ключевые слова: музыка, древний Китай, функции, придворная и народная музыка, конфуцианство, даосизм, ритуал и музыка, династии Тан и Сун.

Музыка является элементом культуры человеческого общества и продолжает влиять на его развитие. В древнем Китае, в эпоху правления династий Тан и Сун, музыка выполняла очень важные и многообразные функции, которые мы рассмотрим, опираясь на исследование В. Холоповой [6]. Выполняя воспитательную, этическую, дидактическую, эстетическую, коммуникативную, отражения действительности, компенсаторную и прагматическую функции, древняя музыка оказывала широкое и далеко идущее влияние на общество и отдельных людей [6, с. 7-22].

Основные функции музыки, которые стали основой древнекитайской этики, изложил Конфуций. Великий китайский мудрец подчеркнул воспитательную функцию музыки и необходимых для социума ритуалов. Однако, А Цзикан (223–263) впервые выступил против исключительно воспитательной функции музыки, считая, что музыка также доставляет людям духовное удовольствие (гедонистическая функция) и душевное облегчение (компенсаторная функция) [3, с. 13]. Позже, в эпоху династии Тан (618–907) компенсаторная функция музыки стала приобретать все большее значение. Поэт Бай Цзюйи (772–846) утверждал, что музыка способна избавить от тревог и печалей и оказывает регулирующее воздействие на психику человека [3, с. 14].

Император Тайцзун из династии Тан (598–649) говорил, что функция музыки заключается в сдерживании вожделения, упорядочивании настрое-

ния удовольствия, а плавность звучания зависит от ненапряженной и гармоничной социальной среды, что нельзя механически приравнять к периодам подъема и спада правления. Поэтому в эпоху династии Тан функция музыки уже не сводилась только к задачам нравственного воспитания, стала выполнять компенсаторную функцию. Так, в древней «Юэ-цзи» («Книга о музыке», 2 в. до н.э.) рассказывается о магической силе музыки, звуки которой могут наполнить природной силой угасающую *ци* (жизненная энергия) и привести ее в равновесие [5, с. 77].

Однако, в древнем Китае господствующая функция музыки по-прежнему была преимущественно этической. По мнению Конфуция и его последователей, доброе сердце – это врожденный социально-этический импульс человека. В книге «Юэ-цзи» утверждается, что музыка связана со Вселенной и чувствами людей: «музыка управляет небом и землей и устанавливает основы соразмерности и гармонии», должна двигать, вдохновлять и побуждать добрые импульсы людей. С помощью музыкальных созвучий можно добиться эмоциональной согласованности между людьми; музыка способна кардинально изменить темперамент людей, успокоить их сердца и создать социальную гармонию [8, с. 127].

Поэтому древнекитайские музыкальные творения создавались с целью возвращения человека и его сердца к Истоку жизни, чему способствовали строгие музыкальные каноны.

Роль транслятора моральных норм и ценностей играла придворная музыка, призванная создавать торжественную и элегантную атмосферу, в которой воспитывались властители и придворные. Музыкальные созвучия, построенные по строгим правилам, подчеркивали такие моральные качества как верность, дисциплина, что, в конце концов, укрепляло власть императора.

Важным элементом функциональной парадигмы классической китайской музыки выступала ее катарсическая функция – очищение души под действием произведения искусства [6, с. 11]. Как говорил философ Аристотель, «очищающий» эффект музыки может пробудить в сердцах людей жалость, удовольствие и страх, так что некоторые слишком сильные эмоции могут получить катарсис и выражение, чтобы сделать дух сублимированным и спокойным, а затем поддержать здоровье тела и психики [7].

После «очищения» люди начинали переосмысливать себя и положение дел в обществе, чтобы измениться в лучшую сторону посредством своих собственных усилий.

Еще одной важной функцией музыки периода династий Тан и Сун была коммуникация и отражение реальности. Эти функции исполняло музыкальное сопровождение разных массовых придворных мероприятий – *я-ю* и *янь-юэ*.

К группе *я-юэ* относится ритуальная музыка, сопровождающая традиционные государственные культы и церемонии. *Я-юэ* – это каноническая музыка, используемая для демонстрации торжественности церемоний и достоинства императора, а также прославляющая процветание и богатство страны. Видами *я-юэ* являлись молитвы восхваления, скорби и т. д. Ритуальная музыка *я-юэ* считалась в древнем Китае языком и инструментом,

наиболее способным к общению с богами неба и земли, выполняла уникальную функцию в различных жертвенных церемониях и была духовной поддержкой для человека [2, с. 112].

К группе *янь-юе* относится музыка, исполняемая во время грандиозных банкетов, обычно сопровождающая танцы [1, с. 51]. *Янь-юе* так и называют – «музыка и танец для пира». Придворная музыка стала средством общения императора с чиновниками и иностранными посланниками. Она также могла отражать социальные, политические и культурные реалии того времени и передавать отношение властителя к социальным проблемам и идеям управления.

Во времена династии Сун музыка стала светской по содержанию; в народных песнях появились повествовательные и лирические рассказы, отражающие повседневную жизнь и эстетические интересы простонародья [5, с. 79]. Эти песни также могли отражать мысли людей о социальных проблемах, таких как бедность, несправедливость и политическая коррупция. Функция отражения реальности способствует тому, что музыка становится важным средством фиксации истории и передачи культурных традиций.

Эстетическая функция музыки в период династий Тан и Сун выражена в ее красоте и гармонии, которые дарят людям духовное удовольствие. Красивая и гармоничная музыка – это объект наслаждения и развлечения, которая активизирует жизненные силы человека и обогащает его эмоции. Будь то придворная или народная музыка, эмоции и идеи, воплощенные в ней, погружали человека в художественные образы, обновляли внутреннее хранилище разума, усиливали эстетический опыт.

Отметим практическую (утилитарную) функцию древней китайской музыки, которая проявлялась в том, что изначально музыка создавалась в процессе молитвы или труда. Трудовые песни снимали усталость, бодрили дух, координировали движения и использовались для повышения эффективности труда [4, с. 19].

Функции древней музыки (как придворной, аристократической, так и народной) в династии Тан и Сун были очень разнообразны. Она не только выполняла роль общения (коммуникации), отражения действительности, выражения этических представлений и эстетического восприятия, но и оказывала положительное влияние на общество того времени в плане познания, воспитания и развлечения.

Список литературы:

1. Сунь Линь. Исследование музыкальных и культурных причин различий между элегантной музыкой династий Тан и Сун // Хуан Чжун: журнал Уханьской консерватории музыки. 2006. № В07. С. 50–53. = 孙琳.唐宋雅乐之区别的音乐文化原因探究.黄钟: 武汉音乐学院学报, 2006 (В07): 50–53.

2. Тянь Яонон. Функции музыки в древнем Китае и их реализация: новое рассмотрение «теории музыки Цзыся» // Журнал эстетического образования. 2010. № 1. С. 109–113. = 田耀农.中国古代音乐的功能及其实现方式—“子夏论乐”新考.美育学刊, 2010, 1 (1): 109–113.

3. У Миньмин. Переплетение «добра» и «красоты» – пробное исследование функционального взгляда Оуяна Сю на музыку // Журнал Цзиньганшаньского университета (естественно-научное издание). 2009. Т. 30,

№ 9. С. 13–15. = 吴明明."善"与"美"的交织——试探欧阳修的音乐功能观.井冈山大学学报 (自然科学版, 2009, 30 (9): 13–15.

4. Фэй Шишунь. Функциональная таксономия музыки // Народная музыка. 1988. № 10. С. 18–20. = 费师逊.音乐的功能分类法.人民音乐, 1988 (10): 18–20.

5. Фэнь Канмин. Ценностная ориентация музыки в династии Тан и Сун и ее изменение // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. 2012. № 3. С. 77–80. = 冯灿明.唐宋音乐的价值取向及其变移.解放军艺术学院学报, 2012 (3): 77–80.

6. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. 320 с.

7. Цзан Вую. Музыка – другой выход для эмоций [электронный ресурс]. – URL: <http://www.coantivirus.com/cn/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=7&id=33> (Дата доступа: 26.12.2023).

8. Цзян Коньян. Комментарий к музыкальной эстетике книги «Обряды и записи музыки» // Китайская социальная наука. 1984. № 3. С. 117–137. = 蒋孔阳.评《礼记·乐记》的音乐美学思想.中国社会科学, 1984 (3): 117–137.

Ван Цзяцзин
Научный руководитель – В. В. Старикова
Минск, Республика Беларусь

КЛИП КАК ОДИН ИЗ ВИДОВ ПРЕЗЕНТАЦИИ ШОУ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (на материале Китая)

Аннотация. В статье приводится анализ экранного артефакта (клипа) «Принц Ланьлинг вступает в бой». Знаменитый фольклорный сюжет нашел современное воплощение в инструментальном исполнении. Привлечение шоу ударных инструментов предлагают иное яркое прочтение сюжета. Работа телережиссера, а также комплекс средств экранной выразительности превращает номер в самостоятельное аудиовизуальное произведение.

Ключевые слова: клип, экранный артефакт, шоу ударных инструментов, исполнители, постановка, режиссер.

Рекламный ролик-клип «Принц Ланьлинг вступает в бой» впервые был показан на экране 1 февраля 2022 г. телеканалом Shaanxi Satellite TV. Это яркий пример экранного воплощения шоу ударных инструментов, которое могло быть создано в лоне экранного искусства.

Здесь мы можем говорить об оригинальной *постановке*, созданной телевизионным режиссером. Наряду с трансляцией как наиболее распространенной формой презентации шоу ударных инструментов Китая на экране, постановка отличается очень важным компонентом: в цепочке «исполнитель – зритель» появляется важное «звено», режиссер, который осуществляет экранизацию музыкального исполнения. При этом режиссер имеет возможность предварительно познакомиться с материалом, создать сценарий, определить раскадровку, снять с разных ракурсов и различными планами, сделать заключительный монтаж, создав таким образом самосто-

ятельное произведение, которое, по сути, является синтезом музыкального и экранного искусства.

Для анализа экранного воплощения шоу ударных инструментов необходимо выявить специфические черты анализа исследуемого явления, в чем заключена главная проблема изучения интерпретации музыкального исполнительства на экране. Эта область искусствоведения только-только получает научное осмысление. Среди последних работ, посвященных музыкальному исполнительству на экране, наибольший интерес представляют исследования В. В. Стариковой. Автором был разработан алгоритм анализа музыкального исполнительства на экране. В своем анализе будем опираться на предложенные методологические основы анализа [3].

Источниковедческая критика документа

Экранный артефакт представляет собой постановку музыкального номера «Принц Ланьлинг вступает в бой». Как уже упоминалось, номер в рамках телепроекта «Шелковый путь». Видео находится в свободном доступе для пользователей YouTube, хотя в русскоязычном сегменте его найти довольно затруднительно. Между тем видеоклип, как и сам проект «Шелковый путь», позиционирует себя как некая реклама национальной культуры Китая [1].

Номер отсылает нас к одному из самых романтизированных персонажей в китайской истории. Ланьлинг, настоящее имя которого Гао Чангун – бесстрашный военачальник. Сын первого императора Северной Ци Гао Чена, Принц много раз отличался в битвах, чем заслужил популярность в народе. Важный факт, который будет отражен в шоу: по преданию Принц обладал правильными красивыми чертами лица, так что его нередко сравнивали с девушкой. Он был настолько прекрасен, что был вынужден носить устрашающую маску в виде дикого зверя, чтобы производить впечатление на врага.

Самое известное сражение Ланьлинга – битва за город Цзиньен в 562 г. н.э. Гао Чангун освободил город, который осаждало войско из 100 000 солдат. Жители Цзиньена вначале не узнали своего освободителя, и ему пришлось сорвать с себя маску. Чтобы отпраздновать победу армия Принца сочинила песню «Принц Ланьлинг вступает в бой», известная также как «Великая маска» [2].

Славная песня, призванная прославить прекрасного полководца, стала роковой для героя. Вззошедший на престол двоюродный брат Ланьлинга, Гао Вэй, завидовал славе принца и вскоре отправил ему чашу с ядовитым вином. Прекрасный Ланьлинг погиб в возрасте 30 лет. Военная песня явилась косвенной причиной его трагического конца.

История Принца Ланьлинга довольно популярна в Китае. Кроме литературной основы, она нашла свое воплощение в танце (Рис. 1), фильмах, сериалах (Рис. 2) (например, сериал «Принц Лан Линг», 2013 г.), и даже видеоиграх.



Рис. 1



Рис. 2

Анализ музыкального исполнительства

Режиссер музыкального номера во многом отошел от традиционных канонов сюжета, сделав упор на визуализации шоу ударных инструментов. Обычно эта инструментальная композиция исполняется на пипе и китайском военном барабане. Здесь же мы видим, что у солиста-ударника, кроме военного барабана, есть группа из четырех больших барабанов, собранных вместе (Рис. 3).



Рис. 3

Пипа остается солирующим инструментом – виртуозную игру зрителю демонстрирует известная китайская исполнительница Лю Циньяо. Ее партия носит повествовательный характер, отличается одновременно размеренностью и драматичностью.

Ударная группа насчитывает 150 исполнителей, причем большинство из них девушки (мужчины-исполнители тоже есть в постановке, однако, камеры стараются не акцентировать их присутствие). Группа исполнителей на барабанах словно войско, которое следует за своим полководцем.

Также в номере присутствует мелодический аккомпанемент в виде записанной фонограммы, исполненной симфоническим оркестром. Можно предположить, что постановщик намеренно не стал включать в номер дру-

гие инструменты (оставил в виде фонограммы), чтобы сосредоточить внимание зрителя именно на красочности и театральности шоу ударных инструментов.

Анализ средств экранной выразительности и невербальной семиотики исполнителей

Считаем возможным объединить два пункта из комплексного анализа, предложенного В.В. Стариковой. В номере «Принц Ланьлинг вступает в бой» элементы невербальной семиотики (жесты, движения, поза), как и сценография номера, идут в тесном «сотрудничестве» с визуальным повествованием, которое осуществляется посредством камер. Все элементы экранной выразительности, как и действия участников шоу на площадке, подчинены музыкальному повествованию, и в этой связи их сложно разделить на отдельные компоненты для аналитического разбора [3].

Вначале хочется отметить, особенности интерпретации, связанные с сюжетом и образами, так как это во многом помогает понять театральную составляющую номера. Два главных героя внутри этого внушительного действия – исполнитель на ударном инструменте в центре и исполнительница на пипе, расположенная на отдельной высокой площадке. Это часть декорации, которую пересекает широкая красная лента, символизирующая Шелковый путь.



Рис.5



Рис. 6

Презентация героев, а это воинственный мужчина (Рис. 5) и изящная женщина (Рис. 6), наводит на мысль о романтических отношениях этих персонажей. Можно предположить, что это жена Гао Чангуна, госпожа Чжэн, которая ждет своего мужа из боевого похода, или же возлюбленная наложница Сюэ У. Однако именно предыдущие исполнения помогают разобраться – перед нами две ипостаси одного и того же человека. Принц Ланьлинг возле барабанов – это смелый воин, а прекрасная исполнительница представляет «светскую» сторону героя, красоту которого часто сравнивали с женской. Заметим, что в других постановках девушка одевала на себя маску и «обыгрывала» действие с принятием яда (что подсказывало, какой персонаж играет исполнитель). Маска, как обязательный элемент этой истории, остается только в качестве декорации, а именно в виде рисунка-проекции на заднем плане (Рис. 1).

Шоу открывает краткое соло на большом барабане, на фоне которого зрителю впервые презентуют главного героя – исполнитель в длинном

красном плаще (Рис. 7). Примечательно, что режиссер здесь использует в монтаже быструю смену кадров, так как уже через секунду герой появляется на своей «точке» на сцене у военного барабана без плаща.



Рис. 7

Камера предлагает крупный план (close-up), показывая мембрану китайского военного барабана, по которому солист производит первые удары, начиная основное действие (Рис. 8).



Рис.8

Соло барабана максимально подчеркивается сценографией – удаляющееся движение камеры, плавно переходящее в дальний план («Взгляд бога») демонстрирует зрителю одинокого героя, способного повести за собой войско. Остальные участники шоу спрятаны за инструменты (Рис. 9). Каждый удар подчеркивается светом – длинные лучи пересекают сценическую площадку от центра, где стоит солист, визуализируя таким образом каждый удар.



Рис.9

На 27 секунде добавляются другие барабаны, и движущаяся камера подчеркивает это ближним планом. Дробь постепенно переходит в ритмический рисунок, исполняемый всеми участниками, которые сопровождают его танцевальными движениями. В движение пришли все участники шоу, однако, если ближний круг (исполнители расположены по кругу) исполняют ритм на барабанах, то исполнители дальше от центра демонстрируют пластичные движения, синхронно занимая одинаковые позы.

На 0.41 начинает звучать фонограмма, и характер музыки (стремительный, волевой) подчеркивается хореографией – это короткое движение исполненное в полифоническом варианте (исполнители по очереди через равные промежутки времени исполняют одно и тоже действие). Камера движется в довольно медленном темпе и преимущественно предлагает средний план, когда зритель может посмотреть и сопоставить всех участников шоу. «Разделить» художественное пространство исполнения помогает свет на площадке – солист ярко высвечен желтым светом, так что с любого ракурса его можно сопоставить с остальными участниками номера.

На 1.06 появляется соло пипы. Отдельная площадка для нее также выделяется светом, камера почти всегда движется панорамно вокруг нее, ненадолго останавливаясь на крупный план, сосредотачиваясь преимущественно на руках исполнительницы. Это происходит в особенно виртуозных моментах исполнения (Рис. 10).



Рис.10

До первой частной кульминации на 1.58 минуте движение музыки довольно размеренное. Камера подчинена этому музыкальному рассказу – частая смена ракурсов оперирует дальними и средними планами, изредка останавливаясь крупным планом лишь на солистах. Зритель может оценить масштаб действия, количество задействованных музыкантов, яркую проекцию и световое оформление. Отдельно хочется отметить прием, который использует несколько раз режиссер на тремоло солистки – длинные тремолируемые ноты сопровождаются ровным движением камеры к ней прямо по траектории «шелкового пояса» (снизу вверх), на котором находится исполнительница (Рис. 11).



Рис. 11

Повторяющийся мотив приходит к своему кульминационному развитию к началу второй минуты. Исполнители на больших барабанах двигаются синхронно, как в исполнении ритма, так и в пластичных элементах, что подчеркивает камера, которая в основном меняет ракурсы с дальнего плана.

Новый раздел начинается на 2.21 минуте. Меняется ритм у барабанов, движения у исполнителей становятся более широкими, в звучании фонограммы появляются медные духовые инструменты. Солист разворачивается от военного барабана к большим барабанам, собранным вместе. Здесь режиссер предлагает нам новый ракурс – сопоставление остальных ударных инструментов и солиста. Иногда они играют разные партии, но фрагменты с одинаковым ритмом намерено подчеркиваются средним планом и объективным ракурсом, позволяющим сравнить исполнителей и оценить синхронность их движений (Рис. 12).

Интересно, что более яркая по своему характеру и эмоциональная по музыке вторая часть подчеркивается на экране с помощью более частых ближних планов и ракурсов, чтобы зритель мог рассмотреть лица и движение музыкантов, которые эмоционально обыгрывают музыку с помощью мимики и телесных экспрессивных движений.



Рис.12

Особо кульминационные моменты, например, первый удар после генеральной паузы у всех исполнителей, камера подчеркивает эффектным приемом – краткой замедленной съемкой.

На 2.54 минуте в музыке возвращаются уже узнаваемые интонации первой части, но в более мощном звучании – динамика ярче, ритм более отчетливый, задействовано большее количество инструментов. Ритм дублируется тарелками, хотя мы и не видим их на экране.

Сменяющиеся планы и ракурсы предлагают зрителю оценить слаженностью исполнения, синхронностью движений. Общий план сверху представляет действие как единый «организм», работающий в одном пульсе, едином ритме. Здесь можно увидеть отсылку к сюжету – почитание своего полководца армией, как и его умение управлять своим войском, помогли Принцу Ланьлингу одерживать победу над любым неприятелем.

Кульминация всего номера начинается с 3.46 минуты. Замедленная съемка движений исполнителей – взмах рук, словно намеренное краткое замедление перед «прыжком». Спустя секунду зритель уже ощущает это постепенное нарастание – ритмический рисунок солиста становится более частым, громогласная медь добавляет объемность звучанию. Двигаясь от центра (от солиста), постепенно подключаются новые исполнители, дублируя ритм главного героя (Рис. 13), что показано движением камеры от среднего плана к общему. Можно констатировать не только звуковое, но и своеобразное визуальное крещендо.



Рис. 13

Особенный эффект создает боковой ракурс с диагональным изображением, которые позволяет оценить все компоненты шоу – солист-ударник, пипа, исполняющая драматический фрагмент и слаженное движение барабанщиков вокруг (Рис. 14 и 15). Кульминация подчеркнута и более стремительным движением камеры.



Рис. 14



Рис. 15

Последнее проведение темы заканчивается длинным тремоло всеми участниками на барабанах, которое они поддерживают движением тела (крещендо сопровождается наклоном к мембране, а диминуэндо – отклонением от инструмента).

Средний план переходит в средний план с бокового ракурса, который показывает последний удар солиста в замедленной съемке (4.41). Призывный жест героя походит на боевой клич, начало атаки. Несколько резкое окончание пьесы можно трактовать и как намек на предстоящие события – жизнь полководца также внезапно оборвется в зените его военной славы (Рис. 16).



Рис. 16

Синтез исполнительской и режиссерской интерпретации

Представленное шоу ударных инструментов, которое включает в себя и соло пипы, а также фонограмму – замечательный пример постановочного экранного произведения.

В то время, как шоу ударных инструментов европейского типа – это, в первую очередь, *форма* (обилие технических средств, световых эффектов и пр.), китайские ударные шоу сконцентрированы на воплощении *содержания*. Это главная отличительная черта китайских шоу ударных, которая выделяет его среди экранных произведений этого вида.

Богатая фабула фольклорного материала предоставляет широкие возможности инструментального исполнения с «включением» других видов искусств – театрализации, актерской игры, сценографии, хореографии и т.д.

Еще один неотъемлемый компонент представленного номера – комплекс средств экранной выразительности, которые подчеркивают канву повествования, помогают сосредоточиться на образах. Динамичная движущаяся камера подчеркивает кульминационные моменты номера, выделяет виртуозные фрагменты в исполнении, во многом формирует форму повествования и заставляет зрителя обратить внимание на то, что важно в конкретный момент времени – соло пипы, синхронное движение у ударных, общий план, позволяющий оценить масштаб развернувшегося действия и т. д. В этой связи исполнительская и режиссерская интерпретация выступают как некое единый концепт, главной целью которого «облачить» традиционный сюжет в современную форму, сделать фольклорный материал более сценичным, привлекательным, «осовремененным».

Сюжет, основанный на фольклорном материале, яркое исполнение, необычная режиссерская интерпретация, которая прибегла к форме шоу, масштабное театрализованное действие, а главное, широкое использование средств экранной выразительности, целиком подчиненных музыке – все это делает номер «Принц Ланьлинг вступает в бой» самостоятельным аудиовизуальным произведением и отличает его от трансляции исполнительского творчества.

Список литературы:

1. Гала-концерт весеннего фестиваля Шелкового пути в Шэньси по спутниковому телевидению 2022: С «гармонией» в качестве струн воспойте красоту культурной интеграции [электронный ресурс]. – URL: https://politics.gmw.cn/2022-02/02/content_35492216.htm, свободный. (дата обращения: 1.02.2024).

2. Гала-концерт весеннего фестиваля «Шелковый путь-2022»: «гармония» культурного слияния [электронный ресурс]. – URL: <https://new.qq.com/rain/a/20220203A057MDO0>, свободный. (дата обращения: 27.01.2024).

3. Старикова В.В. Музыкальное исполнительство Беларуси в аудиовизуальной фиксации: художественно-коммуникативный дискурс. Минск: БГУКИ, 2022. 358 с.

**ПЬЕСА «МОРФЕЙ» ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО
РЕБЕККИ ХЕЛФЕРИХ КЛАРК:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД АНСАМБЛЕМ**

Аннотация. Статья посвящена «Морфею» – одному из самобытных произведений для альты и фортепиано Ребекки Кларк, написанному в 1917 году. Пьеса представляет собой камерно-инструментальную балладу. Рассматриваются композиционные особенности и драматургия произведения, а также специфика воплощения ансамблевой партитуры. Композиция «Морфей», писанная в зрелый период творчества композитора, является образцом отточенного и выразительного камерного стиля, опирающегося на стилистику позднего романтизма и импрессионизма.

Ключевые слова: Ребекка Кларк, «Морфей», камерный ансамбль, пьеса, альт, фортепиано, ансамблевая партитура.

Ребекка Хелферих Кларк (1886–1979) – первая профессиональная женщина-альтистка и первая выдающаяся британская женщина-композитор, произведения которой вошли в сокровищницу альтовой музыки XX столетия. Музыкальное наследие Ребекки Кларк не велико по объему и представлено лишь камерной музыкой – инструментальной и вокальной, так как большую часть жизни она посвятила именно исполнительству и совершенствованию своей профессиональной исполнительской манеры. Поражающая своей страстью и силой ее музыка охватывает весь диапазон стилей XX века, включая импрессионизм, постромантизм и неоклассику. Однако наиболее важным пластом творческого наследия композитора являются камерные сочинения для альты и фортепиано, которых насчитывается около тридцати. Среди них отдельного внимания заслуживает пьеса для альты и фортепиано «Морфей», написанная в 1917 году под псевдонимом Энтони Трент¹. В этот период Ребекка Кларк вела активную исполнитель-

¹ Из интервью Роберту Шерману в 1976 году: «О, и я скажу вам кое-что, что вас позабавит: я однажды играла на концерте в старой ратуше ... И я играла два отделения, и в каждом отделении концерта было что-то моего сочинения – как вы знаете, существует очень мало соло для альты, и, по-моему, я также сыграла несколько дуэтов. Но, в любом случае, я хотела исполнить ещё одну написанную мной пьесу, и я подумала, что это, похоже, слишком глупо, подписывать её своим именем – это было до успеха “Сонаты для альты” – это казалось слишком глупым, ещё раз указать моё имя. Так что я решила, что лучше придумаю имя. И вот, я “прошла через реки Англии”, пока не наткнулась на то, что мне показалось удобной фамилией, и взяла фамилию Трент <...>. И я взяла имя Энтони, потому что оно мне нравилось. И это кое-что для Женского движения за равноправие, потому что хоть пьеса Энтони Трента была не особенно хороша, ей уделялось гораздо больше внимания, чем пьесам, которые я написала, имею в виду, от своего имени. Хотя та пьеса была, скорее, шуткой. И люди спрашивали меня об Энтони Тренте, и я стеснялась того, что придумала его. И я в таких случаях краснела – я всё ещё могла краснеть в то время – я краснела, и я могла видеть на их лицах, что они думали: “Ах, вы знаете, похоже, где-то здесь попахивает романтикой”» [4, с. 174].

скую карьеру в США, однако по-прежнему стеснялась ставить свое имя под сочинениями, что было обусловлено модой в американских СМИ критиковать творчество женщин-композиторов. Впервые произведение было исполнено 13 февраля 1918 года в Нью-Йорке, а затем в Карнеги-холл. В обеих программках под перечнем исполняемых на концерте произведений стояло мужское имя. Оба исполнения стали огромным успехом на пути Ребекки Кларк. Однако на долгие годы данное сочинение было утрачено для исполнителей-альтистов. Партитура была восстановлена и включена в каталог сочинений композитора только в 2002 году.

Стилистика произведения опирается на импрессионистский музыкальный язык, почерпнутый Кларк не только от Клода Дебюсси, но и от своего современника – Ральфа Воана Уильямса. Неземное, порой фантастическое звучание партитуры обусловлено ее программным названием: Морфей – греческий бог сна и грез.

С точки зрения композиции «Морфей» представляет собой камерно-инструментальную балладу. О признаках баллады в данном сочинении свидетельствуют такие черты, как романтическая манера повествования, сопоставление музыкальных контрастов, лирическая насыщенность (субъективно-эмоциональная окраска событий, идущая от «рассказчика») и жанровая многоплановость (лирика, эпос, драма, фантастика, картинная изобразительность) музыкального материала.

В произведении последовательно раскрываются два образа. Первый – лирический и задумчивый, связан со спокойным и мерным звучанием тембра альты. С точки зрения воплощения художественного замысла данный образ можно охарактеризовать как образ сна. Основная тема написана в духе непрерывно льющейся мелодии, протяжной песни. О фольклорном характере тематизма свидетельствует не только интонационное строение мелодии, но и такая черта, как вариационность и вариантность, выраженная в использовании ритмических групп шестнадцатыми.

Второй образ – сказочный и фантастический – это мир грез и фантазий, раскрывающийся в фортепианной партии. Именно здесь нашла свое воплощение импрессионистская стилистика сочинения. На протяжении развития музыкальной драматургии данного произведения два образа вступают в процесс непрерывного взаимодействия поочередно, то доминируя, то уходя на второй план.

Балладность как принцип развития художественного образа пьесы обусловила ее сквозную структуру, в которой можно выделить несколько разделов:

| | | | |
|---------------------|--------------|----------------|------------|
| 1 раздел | 2 раздел | 3 раздел | 4 раздел |
| <i>Ben moderato</i> | <i>Calme</i> | <i>a tempo</i> | ----- |
| b-moll | C-dur | b-moll | C-dur |
| (т. 1-20) | (т. 21-55) | (т. 56-68) | (т. 69-87) |

В каждом из разделов развитие художественного образа приобретает индивидуальный характер. Вместе с этим драматургическое развитие произведения характеризуется целостностью и стремлением к раскрытию образа.

В оригинале пьеса «Морфей» была написана для альты и фортепиано, однако впоследствии Ребекка Кларк создала версию произведения для виолончели. В современной исполнительской практике укоренились обе версии сочинения. Однако ввиду того, что Ребекка Кларк прекрасно владела альтом, данное произведение более глубоко раскрывает технические и художественные возможности именно этого инструмента.

Композиция «Морфей», написанная в зрелый период творческого пути композитора, является образцом отточенного и выразительного камерного стиля, опирающегося на стилистику позднего романтизма и импрессионизма. Для исполнителей сочинения важной задачей является стремление передать все нюансы и тонкости ансамблевой партитуры произведения. В этой связи представим исполнительский анализ и раскроем специфику воплощения ансамблевой партитуры в произведении.

1 раздел (т. 1-20) – Ben Moderato, b-moll. Открывается экспонированием основной темы у альты. Тема носит песенный, спокойный характер и представляет один из главных образов произведения – образ сна. Фортепианная партия начинает звучать на нюансе *pp* и выполняет здесь не столько аккомпанирующую роль, сколько функцию дополнения основного образа, внося в его звучания колористические штрихи:

При интерпретации фортепианной партии прежде всего необходимо обратить внимание на акварельную прозрачность исполнения одноголосного напева в верхнем голосе, который неоднократно повторяется на протяжении т. 1-6 (*e-d-c-h*). Данная четырехзвучная попевка должна быть исполнена ясно и спокойно.

Особое внимание композитор уделяет гармонической красочности, которая представлена в большинстве своем в фортепианной партии первого раздела. В развитии музыкальной драматургии Ребекка Кларк довольно часто использует аккорды в широком расположении. Наиболее излюбленный прием – разведение по разным регистровым пластам средних звуков аккорда. Поэтому важное внимание в процессе исполнения следует уделить

педализации, которая бы соединяла все звуки аккорда в широком расположении, с одной стороны, и не «смазывала» бы яркие гармонические «перетекания» – с другой.

Ансамблевое взаимодействие альта и фортепиано должно исходить из экспонирующего, спокойного изложения музыкального материала. Обе партии дополняют основной художественный образ данного раздела.

В т. 16-18 перед пианистом стоит задача исполнения музыкального эпизода на двух нотных станах:



Данный прием Ребекка Кларк почерпнула у основоположника музыкального импрессионизма Клода Дебюсси, который также активно использовал в своих пьесах два нотносца. В применении данного приема Кларк демонстрирует такой подход, при котором слуховой образ в восприятии фортепианного произведения совпадает с визуальным (графическим). Данная взаимосвязь является еще одним важным подтверждением неразрывности творческого метода композитора и эстетики импрессионизма, почерпнутой от традиций Дебюсси. Французский импрессионист требовал от своих издателей обязательной авторской верстки и не терпел редактуры. Он следил, чтобы в изданных произведениях был удобно расположен нотный текст, точно соблюдены авторские ремарки и обозначения на нотном стане. О своем отношении к авторской графике в издании нот композитор писал Л. Шнейдеру следующее: «... Музыкальная запись может быть сложной, лишь бы давала простой эффект. Средства в искусстве не касаются никого, и в музыке, в частности, трудная запись есть лишь вопрос чтения» [3, с. 67].

2 раздел (Calme, C-dur) – т. 21-50. В данном разделе камерной баллады происходит активизация музыкального развития. Ввиду того, что сказочно-фантастический образ начинает доминировать, импрессионистическая красочность характеризует здесь не только фортепианную партию, но и альта. Преобразования у альта коснулись как интонационной, так и ритмической стороны произведения. Так, на смену кантилене приходит мелодика инструментального характера, что выражается в использовании более широких скачков и экспрессивных интонаций, в расширении диапазона и преобладании хроматических оборотов, а также в ритмической стороне – переменном ритме, использовании нерегулярно-акцентной ритмики и ненормативного деления длительностей, синкоп и т. д.:



Перечисленные ритмические особенности создают эффект красочного насыщенного фона, в котором сплетаются два фактурных пласта. Исполнителю необходимо уделить внимание аппликатуре, которая способствовала бы техническому освоению и выдерживанию единого темпа. Не менее разнообразной и насыщенной является и фортепианная партия. Важная задача при ее интерпретации – правильное прочтение штрихов, которые Ребекка Кларк использует в своем многообразии в нотном тексте пьесы. Так, необходимо четко разграничивать по прикосновению к клавишам такие штрихи, как *marcato*, *staccato*, *non legato* и др.

В зонах нарастания экспрессивного звучания, где задействован широкий диапазон, следует также уделить внимание педализации, которая способствовала бы созданию яркого колорита и при этом не мешала бы импрессионистической красочности:



В этой связи следует более пристальное внимание уделить работе над педалью в фортепианной партии, применение которой также во многом связано с традицией фортепианного стиля Дебюсси, который, как отмечают исследователи, «дал миру совершенно новые колористические сочетания с употреблением педальных эффектов, далеко превосходящих все, о чем мог мечтать Шопен» [3, с. 74]. Фортепианная партия второго раздела произведения требует от пианиста мастерскую и изобретательную технику использования двух педальей.

С точки зрения специфики выстраивания камерного ансамбля в данном разделе следует отметить, что взаимодействие альта и пианиста характеризуется большей интенсивностью: оба участника музыкального развития вступают в равноправный выразительный диалог, который проявляет себя уже с первых тактов раздела (т. 21-26). Красочная и живописная мело-

дическая линия пентатонического склада у альты дополняется не менее красочными аккордовыми переливами на несколько октав, которые замирают в высоком регистре фортепиано. Помимо этого, в окончании фортепианных пассажей Ребекка Кларк расставляет живописные акценты посредством использования тремолирования на вершине мелодической волны (т. 23-26). И здесь следует отметить, что традиция тремоло в фортепианной музыке берет свое начало от наследия французских клавесинистов. В романтическую фортепианную музыку тремоло возвращает Дебюсси, который в целом выстраивал пианистическую технику в своих композициях с позиций клавесинного звучания. В этой связи Дебюсси, призывая возродить утраченные традиции французской клавирной школы, писал: «А между тем у нас в творчестве Рамо жила чистая французская традиция, сотканная из чарующей хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе, жила традиция без немецкой претензии на глубину...» [1, с. 77]. Данный подход, характерный для импрессионистических поисков Дебюсси, был положен и в основу выразительности фортепианной партитуры пьесы «Морфей» Ребекки Кларк.

Фортепианная партия данного раздела, помимо особенностей в темброво-акустическом звучании, еще изобилует и техническими сложностями. Так, в процессе интерпретации пианисту следует сконцентрировать внимание на виртуозных «волнах» – хроматических пассажах тридцать вторых длительностей, на исполнении многоплановой фактуры, состоящей из нескольких пластов.

Исполнителю необходимо сосредоточиться не только на исполнении пассажей в едином темпе, но и на соблюдении динамических указаний (в частности – волн динамического нарастания). Не следует стремиться к тому, чтобы каждый звук был «проартикулирован» и имел в пассаже индивидуализированность. Напротив, исполнение пассажей можно интерпретировать с точки зрения колористичности и красочности, стремиться к созданию живописного «фона» звукового полотна. При этом фоновое волнообразное движение следует сохранить на протяжении развития всего второго раздела и привести к логической точке (см. т. 27-35).

Диалогичность развития музыкальной драматургии усиливается к концу раздела формы, когда солирующие эпизоды фортепианной партии становятся более продолжительными, а в партии альты возвращаются интонации главной темы (образа сна) – спокойной и умиротворенной:



3 раздел (a tempo, b-moll) – т. 56-68. Небольшой по своим масштабам третий раздел произведения характеризуется красочностью. Импрессионистический колорит передается новыми исполнительскими средствами и приемами прежде всего в фортепианной партии. У альта звучит тема сна в своем начальном спокойном канителенном характере. С каждым своим новым проведением она поднимается по тесситуре вверх, и если при первом изложении тема сна у альта и музыкальный пласт партии фортепиано, соответствующий образу грез и сновидений, воспринимаются как две разные по состоянию образные сферы, то в процессе развития партия альта приобретает более активное движение, становится красочной и разнообразной. Данное эмоциональное сближение необходимо отразить и в звучании камерного ансамбля. Прежде всего следует уделить внимание динамическому балансу. Ребекка Кларк тщательно прописывает агогические и динамические указания, градации динамики простираются в разном диапазоне от *p* до *ppp*. Однако это вовсе не значит, что звуковая ткань данного раздела должна звучать тихо и однообразно. Такое динамическое решение композитора было обусловлено ее личностным видением динамики и агогики в области камерного жанра и более характеризует ее стиль как утонченный. В противовес этому, характеризуя стиль композитора, ученый М. Лонг отмечал присущую импрессионистскому пианизму «небывалую звучность, полную, интенсивную, но без всякой жесткости в ударе» [3, с. 70]. Исследователь отмечал: «Шкала оттенков импрессионистской музыки простирается от тройного “*piano*” до “*forte*”, никогда не становясь беспорядочной, отчего была бы потеряна тонкость гармонии» [3, с. 71]. Богатую градацию динамической палитры и агогических нюансов композитор переносит во все разделы произведения.

Следует отметить, что в фортепианной партии обращает на себя внимание такой исполнительский прием, как *glissando*, который встречается на протяжении т. 56-62:

Данный прием сам по себе обладает яркостью и художественной значимостью, однако в контексте развития музыкальной драматургии раздела исполнять его следует с учетом того, что при изложении темы альты в рассматриваемом эпизоде партия фортепиано не должна доминировать. Таким образом, вновь идет речь о соблюдении звукового баланса в выстраивании камерного ансамбля. Последующие такты партитуры (т. 63-68) характеризуется гармонической насыщенностью и красочностью фортепианной фактуры.

Развитие гармонии и фортепианной фактуры выступают в неразрывном единстве в пьесе «Морфей». Гармоническое письмо демонстрирует удивительное разнообразие «фоновых структур», самостоятельность (интонационную, ритмическую, а иногда даже и динамическую) звуковых комплексов, занимающих все пространство клавиатуры. Дробление звуковой ткани, тембральная трактовка регистров фортепиано требуют от исполнителя щепетильной и детализированной работы с педалью. Инструментальное мышление невозможно вне фактуры, которая точно отражает специфику технических возможностей инструмента.

Особое внимание следует уделить исполнению фигураций квинтолей в партии фортепиано, которые должны исполняться красочно и живописно и представлять собой единый звуковой «фон»:

4 раздел (C-dur) – т. 69-87 – кульминационная зона развития музыкального образа, где импрессионистическое фантазийное начало демонстрируется в полной мощи композиторского таланта Ребекки Кларк. Пар-

тия альты доминирует и раскрывается в разных сторонах технических и выразительных возможностей инструмента. Камерный ансамбль выстраивается из позиции чередования монологических эпизодов у фортепиано и альты. При этом важной задачей в выстраивании ансамбля является продолжительное звучание аккордов рояля на несколько тактов, которые звучат на фоне импровизационных пассажей альты. Здесь необходимо стремиться к соблюдению баланса и использовать темброво-акустические свойства фортепиано для продления красочных гармоний. В т. 74 исполнители сталкиваются с такой сложностью в музыкальной партитуре пьесы как полиритмия. На фоне триолей в партии альты основные тоны мелодии дублируются в партии фортепиано восьмыми на динамике *ppp*:



Исполнителям обеих партий следует здесь выработать в процессе совместного исполнения единое ощущение музыкального времени, чтобы данный такт исполнить синхронно.

Одним из ярких моментов ансамбля в партитуре произведения «Морфей» является т. 81, где мелодическая каденция исполняется в унисон: данное построение характеризуется насыщенностью штрихов, которые сменяют друг друга в краткий промежуток времени. Исполнителю фортепианной партии следует стремиться к единству и однообразию исполнения штрихов с альтом.

Таким образом, камерный стиль Ребекки Кларк проявил себя не только в недрах крупной формы, но и в рамках жанра программной инструментальной баллады, признаки которого были выявлены в обозначенной пьесе для альты и фортепиано «Морфей». Данная пьеса еще в большей степени привязана к импрессионистской стилистике, берущей свое начало от основоположника импрессионизма в музыке Дебюсси и от программного замысла сочинения – воплощения мира грез и сновидений. Балладная композиция «Морфея» опирается на следующие жанровые и структурные признаки: романтическая манера повествования, сопоставление музыкальных контрастов, лирическая насыщенность и картинная изобразительность музыкального материала.

Импрессионистический характер произведения обусловил особенности воплощения камерного ансамбля, которые проявились в следующих аспектах:

– при интерпретации сочинения необходимо стремиться к воссозданию красочности и колористичности музыкальной ткани произведения в партии фортепиано, поэтому пианисту следует помнить, что тембр и звукоизвлечение являются главными выразительными средствами в воплощении художественного образа данной партитуры;

– нотный текст партитуры насыщен множеством указаний и авторских ремарок, которые индивидуализируют особенности исполнения произведений и уточняют их содержание, на что следует обратить внимание исполнителям обеих партий. Довольно часто эти указания раскрывают путь к необходимому балансу камерного ансамбля в конкретном эпизоде;

– огромное внимание следует уделить педализации, истоки которой кроются в пианизме наиболее яркого представителя музыкального импрессионизма Клода Дебюсси, его склонности к колористичности инструмента;

– стремление Ребекки Кларк к созданию пространственного ощущения в пьесах приводит к тому, что многие аккорды рассредоточены в разных регистрах и фактурных пластах. Для того чтобы не потерять целостность, следует использовать педаль и координировать движения исполнительского аппарата;

– при исполнении разнообразной штриховой палитры необходимо руководствоваться не столько общими представлениями об обозначениях, но и трактовать штрихи в соответствии с образным строением произведения и стремиться к унификации исполнения штрихов в эпизодах с унисонным звучанием альта и фортепиано.

Подводя итоги анализу особенностей воплощения камерного ансамбля в сочинениях для альта Ребекки Кларк, отметим, что именно благодаря исполнительской практике и включению сочинений композитора в концертный репертуар альтистов XX–XXI столетия можно выделить некоторые особенности и сделать обобщения в плане работы исполнителей над камерным ансамблем в произведениях композитора. В этой связи исследователь Э. М. Куприяненко отмечает, что «специфика политембрового ансамбля, объединяющего альт с инструментами других тембровых групп (например, фортепиано), реализуется в исполнительской интерпретации. Она предполагает не только ориентацию исполнителей на широкий круг музыкально-художественных закономерностей, где формировались новые возможности темброво-фактурных особенностей, влияющих на замысел произведения, но и выявление особенностей ансамблевой функции каждого из инструментов в фактуре исполняемого произведения, которая в камерном письме отличается равномерным распределением материала между участниками ансамбля» [2]. Камерный ансамбль в творчестве композиторов XIX–XX столетий для альтовой исполнительской практики явился именно такой благоприятной средой, в которой раскрылись возможности инструмента. Специфика камерного ансамбля «альт–фортепиано» углублялась и преодолевалась усилиями композиторов и исполнителей, рождая для слушателей новое универсальное звуковое ощущение инструмента, реализованное в различных инструментально-видовых практиках, в первую очередь – в наиболее гибкой из них – камерном ансамбле. Сочинения для альта и фортепиано Ребекки Кларк являются ярким тому подтверждением.

Список литературы:

1. Дебюсси К. А. Статьи. Рецензии. Беседы / ред. Ю. М. Кремлева. М.: Музыка, 1964. 278 с.

2. Куприяненко Э. М. Тембр альта как выразительно-конструктивный компонент инструментального ансамбля (в свете понятия «тембровые яр-

лыки» А. Веприка) [электронный ресурс]. – URL: <http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://intermusic.kh.ua/vypusk38/vypusk38-171-179.pdf> (дата обращения: 11.01.2024).

3. Лонг М. За роyleм с Дебюсси. М.: Сов. композитор, 1985. 160 с.

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

С. А. Васильченко
Научный руководитель – Т. Ф. Шак
Краснодар

МУЗЫКА КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ДРАМАТУРГИИ В ВОЕННОЙ АНИМАЦИОННОЙ ДРАМЕ РЕЖИССЕРА ХАЯО МИЯДЗАКИ «ВЕТЕР КРЕПЧАЕТ»

Аннотация. В данной статье рассматривается влияние музыкального материала на развитие драматургии в анимационном фильме «Ветер крепчает» (реж. Хаяо Миядзаки, комп. Дзе Хисаиси, 2013). Выявляется роль музыки, представленной авторскими композициями, в создании художественных образов фильма.

Ключевые слова: музыка в анимационном фильме, японская анимация, военная проблематика, тематизм, драматургия.

«Ветер крепчает» – анимационное произведение автора Хаяо Миядзаки, вышедшее на киноэкраны в 2013 году, должно было завершить творческую карьеру режиссера после нескольких десятилетий работы. В своем творчестве автор был тесно связан с военной тематикой. Это было обусловлено следующими факторами: на глазах режиссера развивалась Вторая мировая война, а также его отец был директором фирмы «Миядзаки Эйрплейн», изготавливающей детали для военного самолета А6М Zero, создателем которого был авиаконструктор Дзиро Хоркоси. Эти небольшие факты из биографии Хаяо Миядзаки послужили, впоследствии, толчком к созданию его последнего шедевра, в котором автор должен был сказать напоследок нечто важное своим преданным зрителям.

Анимационный фильм «Ветер крепчает» раскрывает биографию нескольких людей в лице одного героя. Главный герой – Дзиро Хорикоси, будучи ребенком, мечтает стать летчиком, но его планам не суждено сбыться. У Дзиро очень плохое зрение, поэтому быть за штурвалом самолета ему противопоказано. Несмотря на запреты из-за обстоятельств, Дзиро все же решает связать свою жизнь с авиацией и в более осознанном возрасте прилагает все усилия, чтобы стать выдающимся авиаконструктором [1].

Действие фильма разворачивается в период с 1920-х по 1947 год. За это время герой становится свидетелем различных событий: становление технического прогресса в Японии, великое землетрясение Канто (1923), повлекшее за собой почти полное разрушение Токио и близлежащих районов, а также начало и конец Второй мировой войны.

Жанр анимационного фильма, тематика – драма, исторический, биография.

Режиссер – Хаяо Миядзаки.

Композитор – Дзе Хисаиси.

Хронометраж – 126 мин.

Год – 2013.

Основная мысль фильма, обрисованная самим Хаяо Миядзаки, заключается в стремлении человека к одной огромной мечте, способной свернуть горы. При этом главным лозунгом фильма является фраза из стихотворения французского писателя Поля Валери «Кладбище у моря»: «Крепчает ветер!.. Значит, жить старайся!», смысл которой означает следующее: несмотря на всевозможные трудности, нужно продолжать жить дальше и идти прямо к своей цели.

Над сценарием фильма Хаяо Миядзаки работал несколько лет. В основу легла биография японского авиаконструктора Дзиро Хорикоси, переплетенная с сведениями из жизни самого режиссера. Несколько фактов о главных героях были взяты Миядзаки из биографии его родителей. Отец автора был директором завода, на котором производили детали для самолетов, созданных Дзиро Хорикоси, по характеру отличался очень ответственным и прямолинейным поведением, как главный герой. Мать режиссера, как и любовь всей жизни Дзиро – Наоко, в раннем возрасте умерла от прогрессирующего туберкулеза. При помощи такого сценарного приема Хаяо Миядзаки решил повествовать зрителям собственную историю, переплетенную с жизнью человека, внесшего вклад в развитие технического прогресса в японском авиаконструировании и в жизнь самого режиссера.

Большая заслуга в зрительном восприятии анимационного фильма лежит на картинах пейзажа. Хаяо Миядзаки – мультипликатор, привыкший рисовать все свои произведения вручную. Главная задача визуализации в его творениях заключается в реалистичной передаче объектов, а также изображении природы [2].

К музыкальной составляющей анимационного фильма относятся произведения композитора Дзе Хисаиси. В своих композициях автор сумел передать несколько образных сфер: мечты главного героя, переплетение японского и итальянского колорита, а также противостояние образов любви и войны. Разнообразие и вариативное развитие музыкальных тем представляет особую составляющую в создании определенных запоминающихся зрителю образов.

Музыка в анимационном фильме играет важную составляющую в восприятии всего визуального материала, заставляя зрителей проникнуться атмосферой, царящей на экране. К каждому своему творению композитор Дзе Хисаиси подходил основательно. Он выбирал определенный музыкальный стиль, соответствующий эпохе повествования произведения. Работа над драматургическим фактором – основа успеха всех произведений, написанных композитором к фильмам Хаяо Миядзаки.

Произведения, написанные к анимационному фильму «Ветер крепчает», преимущественно авторского происхождения. Из сочинений заимствованной музыки можно выделить лишь один фрагмент в котором звучит но-

мер «Водный поток» из вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь» (00:50:56)² [3], символизирующий быстрое и гнетущее течение жизни.

Также музыка в анимационном фильме преимущественно закадровая. Предыдущий пример – единственное применение на протяжении всего фильма внутрикадровой музыки.

Основную драматургическую роль играет «лейтмотив мечты главного героя», появляющийся на протяжении всего анимационного фильма. В самом начале повествования главная тема звучит довольно бодро, напоминая своим синкопированным ритмом танец (00:01:03). Ведущая инструментальная роль отведена инструментам народного оркестра: мандолине, балалайке, баяну и аккордеону. Скрипки и медные духовые инструменты подчеркивают колорит европейской музыки. Данная сфера не зря выделяется композитором. По сюжету фильма главный герой видит во сне итальянского авиаконструктора Капрони, книгу о котором он прочитал еще ребенком. Именно книга заставила Дзе Хорикоси рассмотреть в полной мере профессию авиаконструктора и следовать за своей мечтой.

Образ Капрони также развивается на протяжении всего фильма. Впервые его появление выглядит немного нелепо. В своем сне герой идет по пустому полю. Услышав гул самолетного двигателя, мальчик направляется к месту источника звука и, не веря глазам, видит авиаконструктора Капрони. В этот момент звучит тема маршевого характера, исполненная преимущественно духовыми инструментами: трубами, тромбонами и флейтами. Для передачи торжественности мероприятия огромная роль в ней уделена ударным (00:11:02). Иронично, что лейтмотив мечты главного героя и тема появления Капрони практически идентичны. Основное отличие этих двух тем заключается в ритмизации: тема, принадлежащая Дзиро, – более взволнованная, в то время, как проведение Капрони звучит легко, на подъеме. Лейттема Капрони проводится за фильм всего три раза. Дзиро встречается Капрони в переломные моменты своей жизни: в первый раз – после прочтения книги (00:11:02), второй – после проектирования модели его первого военного самолета (00:54:10), и в последний раз герои пересекаются на закате творческой карьеры Дзиро (01:55:00).

Еще одну образную сферу в развитии драматургии фильма составляет лейттема любви. Впервые она появляется в моменте, когда Дзиро отправляется в свое первое путешествие в Токио, случайным образом встретив на своем пути девушку по имени Наоко (00:14:46). В данном моменте музыка звучит еле слышно и исполняется на рояле без применения аккомпанемента. Впоследствии, при новых встречах с Наоко звучание лейтмотива становится все ярче и трепетнее. Это связано с укреплением чувств главных героев по отношению друг к другу. Кульминация лейтмотива наступает в момент, когда Наоко тихо, стараясь не мешать, наблюдает за тем, как Дзиро поздней ночью работает за чертежным столом (01:46:48).

После лейтмотив любви сменяется лейттемой расставания. Эта совершенно новая мелодия в тональности *c-moll* звучит в контексте происходящих событий, как гимн безысходности. Наоко возвращается в санаторий,

² Здесь и далее указан хронометраж фильма.

откуда сбежала, чтобы быть с Дзиро, осознавая, что больше не может быть обузой для своего мужа по причине своей болезни (00:50:56).

На фоне трех основных сфер развития драматургии нельзя не выделить темы, подчеркивающие принадлежность героя к военному времени. К ним относятся следующие музыкальные материалы: тема № 13 «Юнкерс» (00:44:00), передающая атмосферу величия немецкого технического прогресса, тема № 18 «Касторп: “Волшебная гора”», характеризующая немца Касторпа, чьи политические взгляды отличаются от большинства жителей Германии того времени.

Финал произведения показан очень ярко. Перед зрителем предстает состоявшийся авиаконструктор Дзиро Хорикоси, чьи военные самолеты погубили множество жизней. Дзе Хисаиси превратил тему мечты главного героя в лейтмотив сожалений, так как в конце герой оказывается во сне, где видит Капрони и Наоко, которых он предал ради своей мечты. В завершении фильма звучит лейттема «Королевство грез».

В заключении следует отметить: развитие драматургии напрямую зависит от особенностей музыкального сопровождения. Музыка – как фактор психологического восприятия, оказывает положительное влияние на осознание происходящих в произведении событий. Японская анимация, как вид визуального искусства, стремительно развивается, из-за чего появляется тенденция в большей мере интересоваться культурой Востока.

Хаяо Миядзаки в тандеме с композитором Дзе Хисаиси создал удивительный мир фантастических образов, наполненных взрослым смыслом, чтобы мысли, донесенные им в анимационных произведениях, были понятны абсолютно каждому, без исключения.

«Ветер крепчает» – анимационный фильм, заслуживающий отдельного внимания. В нем органично сплелось сочетание качественного сюжета, проработанной анимации и блестяще подобранного музыкального сопровождения. Это красивая история о мечте, которая, исполнившись, оставила после себя горькое послевкусие. Об этом и хотел сказать своим зрителям автор: не бойтесь мечтать, главное – не забывайте при этом жить.

Список литературы:

1. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях. М.: Изд-во «Эксмо», 2023 [электронный ресурс]. – URL: <https://bookmate.ru/books/ntuGX5a2> (дата обращения: 23.12.2023).
2. Имамуре А. Хаяо Миядзаки: «Наша студия нетипична для японской анимации» // Япония: стили и жизни. Лето 2010. 20 с.
3. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. – СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. 384 с.

Д. И. Вахитова
Научный руководитель – М.Е. Зольников
Краснодар

**МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ВОСПИТАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ
ЛИЧНОСТИ ДОШКОЛЬНИКА
(на примере Академии Good music г. Краснодара)**

Аннотация. Музыкально-эстетическое развитие является одним из важнейших направлений в становлении личности дошкольника. В статье рассмотрены некоторые методы работы, которые используются в Академии Good music г. Краснодара.

Ключевые слова: музыкально-эстетическое воспитание, дошкольник, частные музыкальные школы.

В связи со значительными изменениями и развитием в научно-технической, социальной, информационной и культурной сферах, XXI век характеризуется ускоренным темпом жизни. Инновации диктуют свои правила и, безусловно, оказывают колоссальное влияние на жизнедеятельность современного человека. Изменения откладываются в сознании людей и, конечно, изучаются наукой. Начиная с античной системы воспитания и обучения и продолжая эпохой Возрождения, Нового и Новейшего времени, цель воспитания на протяжении последних двух тысячелетий не меняется – это всестороннее и гармоничное развитие личности.

Важным сенситивным периодом, создающим наиболее благоприятные условия для формирования определенных навыков, умений и знаний, является дошкольный период. Современные дети дошкольного возраста уже легко справляются со сложными техническими устройствами, домашней бытовой техникой, смотрят много теле- и видеофильмов, пользуются гаджетами, располагают достаточно обширными знаниями о различных сторонах жизни взрослых, также отдают предпочтения компьютерным играм, а не сюжетно-ролевым. Развивающие, полезные игры и игрушки есть в каждом доме, поэтому современные дети рано научаются читать, писать, считать.

Главной педагогической ценностью современной образовательной системы стало признание необходимости развития детей всех возрастов как творческих личностей. И, конечно, основной акцент делается на интеллектуальном развитии, на формировании необходимых знаний, умений и навыков. Вместе с тем, популярным, значимым и эффективным становится раннее музыкально-эстетическое образование на основе интеграции разных видов искусства.

Именно раннее музыкально-эстетическое образование способствует формированию целостной картины мира, раскрытию потенциала творческих возможностей и развитию личности детей уже в раннем дошкольном возрасте. Если у маленького Моцарта не было бы возможности соприкоснуться с музыкальными инструментами ранее 3 лет, то, возможно, к 7 годам он уже бы растерял всю свою гениальность. Процесс формирования творче-

ской личности может быть более эффективным, если начать его с максимально юного возраста, на основе программ раннего музыкально-эстетического образования в процессе интеграции разных видов искусства, поэтапного усложнения содержания программного репертуара, направленных на развитие общей музыкальности и формирование творческой личности. Решение задачи раннего музыкального развития в нашей стране отнесется главным образом к частным музыкальным школам, студиям раннего эстетического развития. Одной из таких является Академия Good music г. Краснодара.

Одной из важных особенностей обучения в Академии Good music является то обстоятельство, что ребенок занимается сразу несколькими видами искусств, что дает возможность раскрыться в том или ином направлении и создает «ситуацию успеха» для каждого обучающегося. Музыкально-эстетическая деятельность на занятиях является не столько целью, сколько средством воспитания детей и общения их как друг с другом, так и со значимым взрослым (педагогом). Кроме того, в программе учитываются не только половозрастные особенности воспитанников, но и их индивидуальные качества. Уже на первых шагах дошкольники сталкиваются с совершенно новым для них музыкальным языком. Музыкальные символы, знаки и термины формировались крайне длительное время и вобрали в себя много информации, довольно сложной, но необходимой для понимания музыки. Понять, что такое сольфеджио, человеку, далекому от музыки, сложно. Нелегко объяснить словами. Сольфеджио – это тонкая наука, развивающая музыкальные способности: чувство ритма, музыкальный слух, память, без которых невозможно научиться играть или петь. Именно поэтому уроки сольфеджио обязательны для всех юных музыкантов. Для того, чтобы у дошкольников не было стресса при изучении нотной грамоты и других теоретических аспектов в Академии Good music активно используются игровые формы проведения занятий по методике Феи Piano.

Фея Piano – компания, которая специализируется на изготовлении авторских музыкальных пособий из дерева и бумаги. Одноименная методика включает в себя наглядные пособия: музыкальное домино, музыкальное лото, ритмические картинки, различные тренажеры, видеофайлы, игрушки для изучения музыкальной нотации простым способом для детей. Например, тренажер «Ритмические круги» дает представление о длительностях с помощью деревянных кругов, вырезанных из фанеры. Каждый круг делится в соответствии отношений между целой нотой и ее составляющими. Взаимодействуя с ритмическими кругами, ребенок понимает, что половинные длительности образуются, если разделить круг на две части. На деревянных вкладышах есть гравировка, соответствующая длительностям, которые, в свою очередь, вкладываются в специальную круглую рамку. На официальном сайте Феи Piano есть онлайн-игры, которые позволяют выполнять задания и повторять пройденный материал. Например, одна из игр включает в себя задание расставить на нотном стане ноты по порядку, учитывая цвета радуги.

Внедрение информационно-коммуникационных технологий на уроках сольфеджио в Академии видоизменяет традиционные формы подачи

информации, оптимизирует образовательный процесс, а игровая форма делает урок сольфеджио простым и доступным для понимания даже дошкольникам.

Для детей 5-7-летнего возраста в Академии Good music каждую пятницу проходит занятие «Музыкальные истории». Эти занятия близки к урокам «Слушание музыки» в ДШИ и ДМШ – одной из лучших форм работы для развития способностей активно воспринимать музыку и внимательно вслушиваться в разные ее особенности. Эффективность занятий достигается, благодаря учету следующих принципов:

- комплексное решение основных задач музыкального воспитания;
- систематичность;
- постепенность;
- последовательность;
- повторность;
- игровая основа.

Дети получают возможность услышать вокальные, инструментальные, оркестровые произведения. Наблюдения показывают, что научить детей активно слушать музыку непросто. Задача заключается именно в том, чтобы процесс восприятия был активным и творческим. Восприятие музыки и умение анализировать ее активизируют и многие другие приемы и методы. Среди них важную роль играют сопоставление произведений с окружающим миром. После прохождения нового произведения обучающимся предлагается изобразить на бумаге то, что они услышали. Техники используются разные: от цветных карандашей до пластилина. Часто это бывают образы природы или животных. Таким образом, благодаря ассоциативной памяти, процесс запоминания музыкальных произведений более эффективен.

Теоретическая информация дошкольникам преподносится также в игровой форме. Например, настольные игры-ходилки с вопросами и заданиями. Игра включает в себя вопросы из разных сфер: музыкальные инструменты, «три кита в музыке», музыкальные загадки и т. д. В заданиях детям предлагается прослушать аудио и узнать, какой звучит инструмент, лад произведения, к какому жанру относится произведение: песня, танец или марш и т. д. А. Д. Артоболевская отмечала, что «в детстве закладываются не только основы знаний, но и формируется музыкальное мышление и умение работать» [1, с. 8]. Благодаря привычной игровой форме получается привлекать детей к изучению непростого и важного материала, который способствует культурному становлению личности.

Следующая методика, которая активно используется в обучении дошкольников игре на фортепиано в Академии – методика Екатерины Алвиановны Олерской, преподавателя ДШИ и колледжа искусств им. П. И. Чайковского г. Улан-Удэ, члена Союза композиторов РФ. Методика называется «Ручные пьесы-упражнения» – авторский сборник произведений Е. Олерской [2]. Известно, что навык чтения нот формируется медленно, что тормозит развитие фортепианной техники. Автор методики находит решение этой проблемы. Изучение нотной грамоты происходит параллельно по специально разработанным Нотным азбукам. Пьесы, упражнения и этюды из

сборника «Ручные пьесы-упражнения» предназначены для изучения с показа («с рук» педагога), логического разбора и запоминания. В основе каждой пьесы лежит определенная формула, основанная на конкретных элементах, развивающихся по определенному принципу. Каждая пьеса написана так, чтобы ребенок мог легко выучить ее, поняв и запомнив закономерности. Ясная и простая структура пьес помогает быстро запомнить текст, освобождая время на уроке для формирования основ пианизма. Автор методики заостряет внимание на слове «упражнение», потому что в них важное место отводится становлению пианизма с ранних лет. Каждая пьеса решает задачу освоения конкретного исполнительского навыка – освоение гаммообразных пассажей, игра одним пальцем, игра на staccato или legato и т. д. Произведения из сборника снабжены фонограммами [2]. Игра с фонограммой формирует метроритмическую стабильность, дисциплину исполнения, умение мыслить и играть в среднем и быстром темпе. Фонограмма не дает расслабиться, развивает концентрацию внимания. Благодаря методике Е. Олерской, дошкольники уже могут принимать участие в концертах, что положительно влияет на мотивацию дальнейшего обучения.

Еще одна, не менее важная часть музыкально-эстетического развития и воспитания дошкольника в Академии Good music – концертная деятельность. В учебной деятельности у дошкольников огромную роль играет мотивация. Это не случайно, так как специфика человеческой деятельности заключается в ее целенаправленности. Цель формирует направленность и необходимость активности человека на достижения потребностей. Если дошкольник раннего возраста еще ничего не смыслит в этом, то родитель, записывая своего ребенка на занятия музыкой, непременно хочет видеть результат. При определенных успехах родители в дальнейшем будут мотивированы вкладываться в развитие ребенка в творческом направлении.

Вместе с тем публичные выступления являются типичным источником стресса в современном мире. Для решения этой проблемы в школе используется метод выступления в группе или дуэтом с преподавателем. Благодаря этому, учащиеся чувствуют себя увереннее и еще больше раскрывают свой творческий потенциал. Выступления на концертах помогают дошкольникам научиться владеть собой перед большой аудиторией, справляться со сценическим волнением, у некоторых даже способствуют формированию умения дать верную оценку своему выступлению. Участие в концерте для начинающего артиста – это всегда праздник, который должен войти в его жизнь ярким событием и остаться в памяти надолго. Концертная деятельность – важное средство художественного воспитания подрастающего поколения, оно является важным элементом подготовки и воспитания будущих музыкантов.

Создается площадка для общения и нового восприятия, идет процесс успешного решения творческой задачи. Многообразие видов концертной деятельности позволяет включать ее в учебный процесс с начального этапа и в процессе всего курса обучения, постепенно повышая уровень сложности произведения и значимости мероприятий. В Академии Good music традиционно проводятся концерты в два отделения, где принимают участие и дети, и взрослые – это Большой новогодний концерт и Большой отчетный

концерт «Good music AWARDS». Каждый участник, помимо сценического опыта на большой сцене, получает награды, призы, подарки и сертификаты, что способствует дополнительной мотивации активного и плодотворного обучения. Также проводятся небольшие концерты (квартирники, творческие вечера) для родителей, которые дают возможность задействовать начинающих исполнителей, не имеющих опыта сценической работы. Праздничные, тематические концерты позволяют включать в репертуар произведения, подходящие по стилю, эпохе или жанру, что способствует формированию стилистического соответствия. В Академии концертная деятельность включена в учебный процесс как форма, стимулирующая становление творческой личности и является обязательной составляющей обучения.

Резюмируя вышесказанное, следует отметить, что появление в современном мире большого количества частных музыкальных школ и студий является важным этапом развития частного образования в нашей стране и дополняет возможности творческого развития личности. Программы в частной музыкальной школе Академии Good music ориентированы на индивидуальную работу в «зоне ближайшего развития» каждого ребенка и обеспечивают успех всех участников образовательного процесса. При грамотном подходе к процессу образования дошкольников можно добиться хороших результатов в их творческой и интеллектуальной деятельности, что подтверждает практика работы рассматриваемого учреждения дополнительного образования.

Список литературы:

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: учеб. пособие. М.: Сов. композитор, 1985. 93 с.
2. Ноты и фонограммы для дошкольников [электронный ресурс]. – URL: <https://fortepiano-olerskaya.ru/?ysclid=lkn6soufr630789599> (дата обращения 13.02.2024).
3. Фея Piano. Музыкальные пособия для детей по запатентованным методикам с доставкой по всему миру. [электронный ресурс]. – URL: <https://феяпиано.рф> (дата обращения 13.02.2024).
4. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке. Книжка с нотами для начинающих обучаться игре на фортепиано. Л., 1988. 169 с.
5. Музыкальное домино. М.: «Классика – XXI», 1998. 86 с.
6. Смирнова Т. И. ALLEGRO Фортепиано. Интенсивный курс. Методические рекомендации. М., 1994. 73 с.
7. Сугоняева Е. Э. Музыкальные занятия с малышами: Методическое пособие для преподавателей ДМШ. Ростов, 2002. 176 с.
8. Юдина Е. И. Первые уроки музыки и творчества. М., 1999. 135 с.

КОЛЛАЖ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКОГО КОМПОЗИТОРА Д. СМОЛЬСКОГО

Аннотация. Статья посвящена анализу симфонического творчества белорусского композитора Д. Смольского сквозь призму выявления коллажа как художественного приема создания произведений искусства. Симфонии Д. Смольского принадлежат к тем музыкальным сочинениям, которые раскрывают духовную атмосферу нашего времени. Яркая образность, экспрессивность оркестрового письма, монотематический принцип развития драматургии, введение солирующих инструментов – все это характерно для зрелого стиля композитора.

Эстетика столкновения разнополярных образных групп, присущая современному музыкальному искусству, в симфоническом творчестве Д. Смольского воплощается в органичном сопоставлении авторского и заимствованного материала, что позволяет более полно раскрыть тематическое содержание симфоний и в целом выступает основой стиля композитора. В симфониях Д. Смольского, которые отразили ключевые тенденции музыкального искусства эпохи постмодернизма, коллаж воплощается посредством цитирования материала из произведений великих классиков, народной и поп-музыки, церковных песнопений, средневековых секвенций и др.

Ключевые слова: композитор Д. Смольский, симфония, симфоническое творчество, коллаж, коллажный прием, полистилистика.

Дмитрий Брониславович Смольский (1937–2017) – выдающийся белорусский композитор, профессор, заслуженный артист БССР (1975), лауреат Государственной премии БССР (1980), народный артист Республики Беларусь (1987), лауреат ордена Франциска Скорины (2013). Его творческий путь, начавшийся в конце 1950-х годов, является одной из самых ярких страниц в истории белорусского музыкального искусства. Д. Смольский один из тех отечественных авторов, которые продемонстрировали принципиально новое отношение к композиторскому творчеству, прибегая к введению в канву своих сочинений цитаций из, как он говорил, «вечной» музыки зарубежных классиков и представителей русской композиторской школы XIX–XX в.

Д. Смольский живо интересовался европейским авангардом и искусством полистилистики в музыке, стремительно развивающимися во второй половине XX в., и блестяще перенимал их основные принципы в своем творчестве. Не побоявшись вступить в конфронтацию с существующими общепринятыми канонами, господствовавшими в 70–80 годы XX в. в белорусском композиторском искусстве, он часто использовал элементы авангардного стиля в своих симфонических сочинениях. Их главной темой становится философское осмысление жизни человека в тоталитарном обществе, его психологическое состояние в напряженных жизненных перипетиях. Монументальные симфонические полотна композитора отражают драматические, трагические и саркастические аспекты сложных индивидуальных переживаний при взаимодействии с агрессией или безразличием окружающего мира.

Симфоническое творчество Д. Смольского, которое определяется 15 масштабными сочинениями, воплощает идею диалога культур прошлого и настоящего, что во многом реализуется посредством использования приема коллажа. Так, его системообразующим элементом выступает цитата, существующая в роли метафоры, которая позволяет слушателю глубже проникнуть в авторское содержание и способствует более точному прочтению философской концепции его сочинений.

«Я часто использую в своем творчестве материал из классики (особенно люблю цитировать Л. ван Бетховена), – делился своими художественными принципами Д. Смольский. – Не секрет, что определенные музыкальные темы и интонации на сегодняшний день стали своего рода символами, устоявшимися музыкально-смысловыми кодами, которые несут в себе определенный, прочно закрепившийся за ними смысл. Я не считаю, что нужно изобретать какие-то дубликаты этих смыслов. Я обращаюсь к этим устойчивым смыслам и работаю с ними в контексте своих симфонических идей. Это отражает мой личный взгляд на эти символы, мое индивидуальное их понимание и осмысление в контексте сегодняшнего времени» [1, с. 241]. Так, важной составляющей его симфонических сочинений стали цитаты из произведений И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Г. Ф. Генделя, Р. Леонкавалло, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, П. Чайковского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Перейдем к непосредственному выявлению коллажа в симфонических произведениях Д. Смольского, основными элементами которого выступают цитаты и стилевые аллюзии. Содержание **Симфонии № 2** (1982) отражает внутреннее состояние творца, стремящегося объять все жанрово-стилистическое многообразие музыкального искусства и обнаружить грани их взаимодействия. В канву сочинения вводятся смысловые образы, стилистически близкие музыке классико-романтической эпохи и искусству XX в., а также определяющие разнополярные тематические области, которые составляют основу драматургии произведения.

Авторский материал второй части симфонии обогащается различными музыкально-стилевыми пластами, движущимися по принципу калейдоскопа: от интонаций белорусской народной песни «Перепелочка», встроенных в канву нестандартной ритмической системы и терпкой джазовой гармонизации, стилистики венских классиков до фрагментарно вставленных тем различных композиций британской рок-группы «The Beatles» и трансформированных пародийно-гротескных мелодических образов Р. Леонкавалло, А. Хачатуряна, Р. Щедрина (Рис. 1). Отметим, что заимствованный и авторский материал не находятся в состоянии столкновения друг с другом, а обусловлены интонационной общностью, поэтому, принимая во внимание ассоциативность заимствованного материала, этот коллаж соответствует семантическому смысловому коду.

Третья симфония (1985) композитора наполнена стилевыми аллюзиями раннего классицизма, что достигается посредством введения в канву сочинения цитатного материала, который имеет особое значение в построении драматургии всего произведения. Так, в первой части Д. Смольский вводит материал, заимствованный из финала Сонаты для фортепиано № 14

(«Лунная», 1801) Л. ван Бетховена, а также образы, характерные для моцартовского стиля и эпохи романтизма. Ритмоформула, основанная на «мотиве судьбы» Пятой симфонии (1808) немецкого классика, и цитата из второй части Симфонии № 13 (1962) Д. Шостаковича используются автором немного позднее и вносят в музыкальное повествование смысловое напряжение, гротеск, ощущение некой предопределенности, предрешенной жестокостью, суровой действительности.

20

33

Cl.

I solo

II solo

ff

Timp.

P-ti

Sil.

solo

ff

Archi

univ.

arco

arco

34

Cl.

Tr-be

senza sord.

frull.

frull.

I, II a 2 soli

III solo

gliss.

gliss.

gliss.

Timp.

P-ti

Sil.

Archi

Рис. 1. Фрагмент из второй части Симфонии № 2 Д. Смольского

Третья симфония (1985) композитора наполнена стилевыми аллюзиями раннего классицизма, что достигается посредством введения в канву сочинения цитатного материала, который имеет особое значение в постро-

ении драматургии всего произведения. Так, в первой части Д. Смольский вводит материал, заимствованный из финала Сонаты для фортепиано № 14 («Лунная», 1801) Л. ван Бетховена, а также образы, характерные для моцартовского стиля и эпохи романтизма. Ритмоформула, основанная на «мотиве судьбы» Пятой симфонии (1808) немецкого классика, и цитата из второй части Симфонии № 13 (1962) Д. Шостаковича используются автором немного позднее и вносят в музыкальное повествование смысловое напряжение, гротеск, ощущение некой предопределенности, предрешенной жестокой, суровой действительности.

Следующим заимствованным материалом становится трансформированная тема «Танца рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» (1935) С. Прокофьева, обращение к которой характеризуется высокой степенью символичности. Репрезентируя образы механистичности, машинности, твердости, военного начала, незыблемости, она обуславливает стилистическую направленность первой части сочинения и обеспечивает ее образно-семантическую завершенность, определяя высшую точку развития в кульминационной зоне вступительного раздела произведения.

Все использованные цитаты обусловлены конкретным семантическим содержанием, что способствует четкому определению их образного взаимодействия в общей драматургии сочинения. Использование этого материала вызвано желанием автора отразить разные грани личности человека и продемонстрировать посредством столкновения различных тематических образов те непростые жизненные коллизии, в которые он оказывается погружен. Если аллюзии раннего классицизма воплощают его хрупкий, уязвимый внутренний мир, скрывающийся за монументальностью, непоколебимостью, грозностью рыцарских фигур С. Прокофьева, то молниеносное, волнообразное восходящее движение музыкального материала финала Четырнадцатой фортепианной сонаты Л. ван Бетховена и появление моцартовской темы выражает неутолимое стремление к некоему прекрасному, безупречному идеалу, мечте и в конечном счете (в конце сочинения) достижение катарсиса. Возможность собственной интерпретации слушателем столь сложного музыкального повествования и специфическая система его развития позволили выявить в данном коллаже герменевтический смысловой код.

Симфония № 7 (1990) автора наполнена стилевыми аллюзиями раннего романтизма. Так, в первой части сочинения в процессе масштабного экспонирования лирических тем и их резкого сопоставления с образами зла композиционная логика Д. Смольского находит свое воплощение в одномоментном использовании темы Джульетты и музыкального материала «Танца рыцарей», заимствованных из прокофьевского балета «Ромео и Джульетта», что указывает на наличие символического смыслового кода в основе данного коллажа.

Характерным принципом построения композитором своих симфонических произведений становится столкновение двух разнополярных образных сфер, коими выступают философские категории добра и зла, жизни и смерти, художника-творца и окружающей реальности и т. д. В этом отношении нельзя не упомянуть о **Восьмой симфонии** (1992) Д. Смольского, в

музыкальную ткань которой вплетены стихи И. Бродского. Здесь коллаж выходит на уровень синтеза музыки и поэзии, проявляясь в их тесном, непосредственном взаимодействии.

Напряженный характер музыкального содержания обеспечивают цитаты из второй части Симфонии № 7 (1812) Л. ван Бетховена, наполненные образами мужественности и волевого начала. Заимствованный тематизм проявляется последовательно, характеризуясь постепенной кристаллизацией своей первоосновы. В первой части симфонии мы обнаруживаем лишь использование заимствованной ритмоформулы, во второй – контуры темы оригинала становятся более узнаваемы, что обусловлено стремительным развитием общей линии драматургии сочинения. Прямое цитирование бетховенской темы как обращение к вечным эстетическим ценностям происходит в третьей части опуса и завершает развитие образа смерти, позволяя достичь более глубокого понимания слушателем концепции всего сочинения благодаря возникающему ассоциативному ряду. Это дает основание полагать, что данный коллаж относится к семантическому смысловому коду.

Столкновение внезапных, инстинктивных эмоций и образной сферы монументального, высокого, недостижимого определило противопоставление авторского и цитируемого начал в **Девятой симфонии** с солирующей электрогитарой (1994) композитора. Опираясь на сопоставление двух групп образов, симфонический цикл выстраивается через отражение внутренней тревоги творца и сложных обстоятельств окружающей его действительности, где одним из трагических символов становится средневековая секвенция «Dies irae», красной нитью проходящая по всей партитуре сочинения.

The image shows a page of a musical score. It features six staves. The top two staves are labeled '2 Cl.' and '2 Fag.' (two Clarinets and two Bassoons). The bottom four staves are grouped under the label 'Archi' (Archi). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some measures containing longer note values like half notes. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals).

Рис. 2. Фрагмент из финала Симфонии № 9 Д. Смольского

Обострение конфликта происходит в финале произведения, что, помимо прочего, достигается введением в музыкальный материал цитаты из Сонаты для фортепиано № 8 («Патетическая», 1798–1799) Л. ван Бетховена (Рис. 2). Ее возвышенная и вместе с тем драматическая тема вступления *Grave* вводится Д. Смольским как отражение сферы мужского начала, символ борьбы против многочисленных образов зла, воплощенных в первых частях цикла.

Реприза заключительной части симфонии построена по принципу бетховенской идеи движения «от мрака к свету», где несколько неожиданно для слушателя композитор прибегает к цитированию темы креста, заимствованной из до-диез минорного цикла 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (Рис. 3), как еще одного символа вечных эстетических ценностей, наряду с цитатой из Патетической сонаты немецкого классика. Таким образом, множественное использование различных знаков-символов, контрастирующих друг с другом, позволяет говорить о том, что данный коллаж соответствует символическому смысловому коду.

Симфония № 10 или «Десять откровений» для альты и большого симфонического оркестра (1996) отмечена обращением композитора к жанру хора как отражению стилистики старинной музыки, а в **Одиннадцатой симфонии** (2003) Д. Смольский цитирует тему русской народной песни «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...». Более того, в видоизмененный песенный мотив вводятся интонации хора «Господи, помилуй», изображающий голос художника-творца, полный покаяния и возвышенной скорби. Оба коллажных сочинения мы относим к культурному смысловому коду в виду наличия в музыкальном тексте ссылок исторического и культурного характера.

В **Симфонии № 12** (2005) композитор снова обращается к фортепианному творчеству Л. ван Бетховена, заимствуя основную тему финала его Восьмой фортепианной сонаты. Так, материал первой части сочинения построен на стилевой аллюзии этой темы, которая способствует воплощению идеи движения «от мрака к свету» немецкого классика в построении общей драматургии цикла (Рис. 4). Помимо этого, материал второй части опуса обогащен мотивами золотой секвенции Пассакалии соль минор из клавирной сюиты № 7 (1720) Г. Ф. Генделя, заимствованными с целью создания монументального, величественного художественного образа, ассоциативность которого свидетельствует о семантическом смысловом коде в основе данного коллажа.

The image displays a musical score for the finale of Symphony No. 9 by D. Smolyak. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Fl. III, 2 Fl., 2 Cl., Cl. b., 2 Cor. I & II, T-ni, and Archi. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pp*. There are also rehearsal marks numbered 4 and 5. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Рис. 3. Фрагмент из финала Симфонии № 9 Д. Смольского

The image shows a musical score for the first system of a symphony. It includes parts for Ob. I, Fag. I, T-ni, and Archi. The notation is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score is written on five staves. The first staff is for Ob. I, the second for Fag. I, the third for T-ni, and the fourth and fifth for Archi. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *p* and *mf*. The score is numbered 5 at the beginning of the first staff.

Средневековая секвенция «Dies irae» выступает главным драматическим элементом-образом **Тринадцатой симфонии** для электрогитары и симфонического оркестра (2007) Д. Смольского, а его **Симфония № 14** (2010) отмечена традиционным для автора противостоянием двух образно-тематических сфер. Так, первую группу образов составляют лейттемы сочинения, заимствованные из оперно-симфонического творчества П. Чайковского: это тема из балета «Щелкунчик» (1892) и тема арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» (1878). Находясь в «окружении» решительного, авторитарного звучания второго корпуса образов, они противопоставляются им на протяжении всего симфонического цикла. Многочисленное использование контрастирующих знаков-символов в данных коллажах указывает на их принадлежность символическому смысловому коду.

Нельзя не упомянуть о сочинениях композитора с элементами юмора, сарказма, трагического фарса. Таковой стала его последняя, **Пятнадцатая симфония** для камерного оркестра (2012). Ее основу сформировал коллаж из мелодий гимна Советского Союза, характеризующийся своеобразностью и оригинальностью музыкальных решений автора. Созданию такой симфонии способствовало желание композитора отразить сложный переходный этап от советской к постсоветской эпохе и его личные переживания об исчезновении страны, в которой он прожил без малого 50 лет своей жизни. Сам Д. Смольский отмечает, что, появившись эта симфония в начале 90-х годов XX в., в момент развала Советского Союза, она бы получила намного более трагичный, драматичный характер и подтекст. Данный коллаж соответствует культурному смысловому коду, что обусловлено отсылкой к тематике советской эпохи.

Таким образом, проведенный анализ симфонического творчества Д. Смольского позволил выявить, что прием коллажа получил основополагающее значение в процессе создания симфонических произведений композитора и является важнейшим аспектом в раскрытии ключевых его философско-эстетических идей. В симфониях Д. Смольского коллаж воплощается путем введения в авторский материал цитат из произведений

И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Г. Ф. Генделя, Р. Леонкавалло, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, П. Чайковского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, стиливых аллюзий на заимствованные темы-образы, элементов фольклора, церковных песнопений, средневековых секвенций, поп-музыки, стихотворной формы, что в современном искусстве приобретает характер специфических смысловых музыкальных кодов, которые обусловлены определенным семантическим значением.

Andante (♩=60)

Archi

Archi

Archi

Archi

11

1

pp

p

pp

p

Рис. 4. Фрагмент из первой части Симфонии № 12 Д. Смольского

Для симфоний Д. Смольского характерно столкновение двух противоположных образных сфер, где цитата как один из основных элементов коллажа способствует обострению тематического конфликта, выступает метафорой, помогающей слушателю считать специфический музыкальный код, и воплощает константность, неизменность классических идей, существующих вне времени и актуальных тенденций мировой культуры и искусства.

Список литературы:

1. Лузько Л. А. Симфонии Д. Смольского: особенности трактовки жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: утв. 22.10.15. Минск, 2015. 243 л.

Дуань Шинань
Научный руководитель – С. И. Хватова
Краснодар

УСЛОВИЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАССИЧЕСКОЙ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ В КИТАЕ

Аннотация. В статье анализируется процесс распространения практики инструментального исполнительства на классической шестиструнной гитаре в Китае в течение XX-XXI в. Акцентируется внимание на инклюзивном качестве китайской культуры, что глубоко почвенно и зиждется на установлениях китайской философии, а также на конфуцианстве, даосизме и буддизме. Помимо контекстного подхода применены исторический метод исследования, а также источниковедение и музыковедческий анализ аудио- и видеоматериалов. Автор приходит к закономерному выводу о том, что предпосылкой для распространения европейских музыкальных инструментов в Китае является всеохватность традиционной китайской культуры, а дух самосовершенствования – важная внутренняя мотивация, сочетание которых привело к укоренению, распространению и развитию европейской музыкальной культуры в Китае.

Ключевые слова: классическая шестиструнная гитара, европейские музыкальные инструменты, инструментальное исполнительство в Китае.

Китайская цивилизация имеет пять отличительных черт: непрерывность, инновации, единство, инклюзивность и мир. Толерантность и принятие Китаем иностранных культур способствовали инновациям и развитию традиционной китайской культуры. Поэтому предпосылкой для распространения европейской инструментальной музыкальной культуры в китайскую музыкальную культуру является широкая инклюзивность китайской традиционной культуры.

Как понять инклюзивность китайской цивилизации? Каково ее значение для формирования плюралистического единства китайской нации и для мировых культурных обменов? Все эти вопросы требуют ответа в традиционной китайской философии.

У Чжэнь, профессор философской школы Фуданьского университета, отмечал: «Исходя из признания различий и многообразия разных культурных традиций, мы должны опираться на мудрость мысли о “гармонии и различиях” (和而不同) в традиционной китайской философии и способство-

вать миру, равенству, справедливости и общему развитию в мире с толерантным культурным отношением» [5, с 13].

С точки зрения культуры, культурная инклюзивность определяет, что культурные обмены между различными этническими группами основаны на взаимном упоминании и интеграции как основной исторической ориентации, что различные этнические группы склонны уважать друг друга и сосуществовать в гармоничной модели плюрализма с точки зрения их религиозных убеждений. Что еще более важно, культурная инклюзивность определяет, что традиционная китайская культура обладает открытым сознанием и фундаментальной установкой на совместимость и принятие других цивилизаций мира, а не на отвержение и конфронтацию.

В истории китайская цивилизация пережила два крупных «философских прорыва» [1, с. 9]. Первый из них пришелся на период Весны и Осени. На основе наследования древних цивилизаций Лао-Цзы и Конфуций совершили смелые идеологические инновации и прорывы, последовательно основали даосскую и конфуцианскую школы мысли, заложив идеологический фундамент традиционной китайской культуры. Второй – «религиозный прорыв», произошедший во времена династий Хань и Тан. Во-первых, в конце правления династии Восточная Хань даосизм отделился от даосской школы и превратился в местную китайскую религию; с другой стороны, буддизм проник в Китай в начале правления династии Восточная Хань и достиг своего расцвета при династии Тан, завершив, по сути, превращение в местную религию, которая вместе с конфуцианством и даосизмом составила базовую модель китайской традиционной культуры. Эти два крупных философских прорыва свидетельствуют о том, что китайский народ не только очень терпим к иностранным культурам, но и очень терпим к новым местным культурам.

Традиционная китайская культура основана на трех столпах – конфуцианстве, даосизме и буддизме. Однако конфуцианство долгое время было главной опорой традиционной китайской культуры с его выдающейся гуманистической приверженностью, социальной заботой и высокими идеалами помощи людям во всем мире, и инклюзивность традиционной китайской культуры также в основном отражена в конфуцианстве.

Конфуций выдвинул этическую идею «Люби всех и будь добр ко всем» (泛爱众, 而亲人), а Менций отстаивал социально-политическую идею «Будьте добры к людям и заботьтесь о живых существах» (仁民爱物), а также космическую концепцию «Природа всех вещей принадлежит мне» (万物皆备). Упомянутые здесь идеи заботы о других, заботы обо всех вещах и о том, что природа всех вещей та же, что и у человека, отражают терпимость и доброту конфуцианских ученых по отношению к другим людям и другим существам. Применение этой идеи к культурному обмену означает принятие и уважение иностранных культур.

Конфуцианская классика, «Ли цзи» (礼记), проповедует социальную идею «одна семья под небом, один человек в Китае» (天下一家, 中国一人), то есть идею Великое Единство (大同). Чжан Цзай, конфуцианский ученый династии Сун, подчеркивал целостную идею «единства Неба и человечества» (天人合一), то есть единства человека и Вселенной. Лу Цзюбуань, кон-

фуцианский ученый династии Южная Сун, подчеркивал: «Будь то люди региона Восточного моря или люди региона Западного моря (имея в виду весь китайский народ), их сердца и идеалы одинаковы». Конфуцианский ученый эпохи Северной Сун Чэн Хао и конфуцианский ученый эпохи Мин Ван Янмин стремились создать теоретическую основу для человеческого сообщества, в котором «все вещи едины» (万物一体). Это также является идеологическим прототипом ценности «сообщества человеческой судьбы», которая неоднократно подчеркивалась китайскими лидерами в последние годы [4, с. 10].

Подводя итог, можно сказать, что конфуцианские ученые разных эпох выдвигали широкий спектр идеологических предложений, охватывающих различные области, такие как философия, общество, политика и этика, но все они отражают одну основную концепцию: вселенная и человеческое общество должны и могут представлять собой тесно связанное, взаимосвязанное, интегрированное и непрерывное целое. Человек и человек, человек и общество, человек и природа, страна и страна также должны быть гармоничным целым. Все эти понятия отражают акцент конфуцианства на всеохватности. Эта концепция также глубоко укоренилась в недрах китайского мышления, изначально сформировав восточную цивилизацию, отличающуюся терпимостью, дружелюбием и гармоничным развитием.

С диалектической точки зрения, культурная инклюзивность не означает, что различные культуры полностью сливаются воедино и становятся «одной». Научный смысл инклюзивности заключается в том, что на основе признания и уважения различий разных культур можно достичь культурного плюрализма с помощью эклектического подхода. Конфуций кратко сформулировал это как «гармония без единообразия» (和而不同). С музыкальной точки зрения, различные гаммы могут быть разумно объединены в гармоничное и полное музыкальное произведение; различные инструменты могут быть разумно объединены в гармоничный акустический эффект. Таким образом, гармония не означает полной ассимиляции в одном объекте, равно как и не означает необходимости полной интеграции в один объект.

Древнекитайские конфуцианские ученые, стремясь научно объяснить философские идеи инклюзивности, гармонии и различий, выдвинули идею о том, что «гармония – это живое существо, а однородность недолговечна» (和实生物, 同则不继). Это означает, что если в цивилизации отсутствует инклюзивность по отношению к чужим культурам, она стремится к гомогенности и отвергает чужие культуры, то это непременно приведет к сингулярности этой цивилизации, со временем она также потеряет возможность устойчивого развития и в конечном итоге пойдет по пути закрытости, стереотипизации и даже вымирания.

Поэтому всеохватность традиционной китайской культуры глубоко почвенна, и выражается в слове «гармония» (和). Это означает, что на основе признания и уважения различий разных культур можно достичь культурного плюрализма через совместимость. Короче говоря, это означает, что различные культуры могут жить в гармонии и развиваться вместе.

Помимо условия инклюзивности, техническое самосовершенствование также является необходимым условием для развития европейской ин-

струментальной музыкальной культуры в Китае. В современную эпоху западная культура прочно вошла в Китай. Китайский народ не только принял ее, но и взял на себя инициативу учиться у нее, и с 1840 года Китай провел ряд бурных движений, таких как Движение по усвоению заморских дел, Реформа ста дней, Революция 1911 года, Движение за новую культуру, Антияпонское движение спасения, Освободительная война, Реформа и движение за открытие и т. д., с целью защиты родины и ее развития.

С 1870-х годов в китайской культуре и образовании было две волны обучения за рубежом. Первая пришлась на начало 1900-х и 1930-е годы, основными представителями которых были Ли Шутун, Сяо Юмэй, Ван Гуанци и Хуан Цзы.

Ли Шутун (23 октября 1880 – 13 октября 1942) – известный китайский музыкант, педагог по искусству, каллиграф, театральный деятель, один из пионеров китайской драмы. В 1905 году он отправился учиться в Японию, а в 1906 году стал редактором «Журнала музыки» в Токио. В том же году он и его одноклассник Цзэн Яньнянь создали первую в Китае драматическую труппу и выступили в спектаклях «Дама с камелиями» и «Новый сон бабочки». В 1908 году он основал драматическое общество и сосредоточился на живописи и музыке. Он сочинил такие песни, как «Песня заката» (1902), «Весеннее путешествие» (1913), «Прощание» (1915) и «Песня Нанкинского университета» (1916). Кроме того, он был первым музыкантом в Китае, сочинившим музыку с пятистрочной нотацией, и первым, кто стал пропагандировать фортепиано в Китае.

Сяо Юмэй (7 января 1884 – 31 декабря 1940) – знаменитый китайский композитор, педагог, музыкальный теоретик, первый в Китае доктор музыки, один из основателей Шанхайской консерватории музыки, пионер и основатель современной музыки и современного профессионального музыкального образования в Китае, известен как «отец современной китайской музыки». Его учениками были такие известные китайские музыканты, как Сянь Синхай и Дин Шандэ.

В 1901 году Сяо Юмэй отправился в Японию, чтобы учиться в Токийской высшей педагогической школе, а затем поступил в Токийский императорский университет и Токийскую музыкальную школу. В 1912 году он был направлен в Германию для обучения в Лейпцигской музыкальной консерватории, где в 1916 году получил степень доктора, а в 1920 году вернулся в Китай, чтобы преподавать в Пекинском университете и в Пекинской национальной школе изящных искусств. Он активно пропагандировал западную музыку, а в 1922 году основал первый небольшой оркестр, состоящий из китайских музыкантов, которым лично дирижировал. С 1922 по 1927 год он организовал более 40 концертов с исполнением произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и других композиторов, благодаря чему жители Пекина начали понимать и наслаждаться западным искусством (в основном инструментальными произведениями).

В 1927 году вместе с Цай Юаньпэем он основал Национальную музыкальную консерваторию. Чтобы повысить уровень преподавания в школе, он часто ездил по стране и нанимал известных китайских и иностранных музыкантов для преподавания в школе. Например, в 1929 году в Шанхае

жил всемирно известный пианист Чахаров из России. Сяо Юмэй нанес ему множество визитов, и, в конце концов, Чахаров согласился преподавать в Шанхайской музыкальной консерватории. Чахаров сыграл важную роль в повышении уровня преподавания фортепиано в Китае, а умер знаменитый русский пианист в Шанхае в 1942 году.

Ма Сыцун (7 мая 1912 – 20 мая 1987) – один из первых китайских скрипачей, известный китайский композитор и музыкальный педагог, занимающий важное место в истории современной китайской музыки. В 1923 году, в возрасте 11 лет, он вслед за старшим братом уехал жить во Францию, где последовательно учился игре на скрипке в консерватории Нанси и в Парижской консерватории. В 1930 году он начал изучать композицию, а в 1932 году вернулся в Китай, где преподавал в консерваториях Гуанчжоу, Гонконга, Шанхая, Нанкина и др. В 1950 году стал первым директором Центральной консерватории музыки, а также вице-председателем Китайской ассоциации музыкантов и главным редактором журнала «Музыкальная композиция». На протяжении всей своей жизни он занимался скрипичным исполнительством, композицией и преподаванием, внес значительный вклад в развитие скрипичного искусства в Китае и считался «первым китайским скрипачом».

Ли Шутун, Сяо Юмэй и Ма Сикун – выдающиеся представители первой партии китайских иностранных студентов. Они отправились учиться за границу в разрушенный войной и отсталый старый Китай, и помимо языкового давления им пришлось терпеть презрение и даже издевательства, вызванные отсталостью страны. Однако благодаря тяге к музыке, древнему духу самосовершенствования и упорству они преодолели все виды языковых, экономических и душевных мук, в конце концов завершили обучение и познакомили Китай с западным музыкальным искусством, заложив основу современного музыкального образования в Китае.

В начале периода реформ и открытости в китайской музыкальной индустрии было распространено мнение, что «традиционные музыкальные инструменты уступают западным». Это мнение привело к тому, что многие университеты и колледжи с трудом набирали студентов на отделения народной музыки, а композиторы в своих сочинениях отдавали предпочтение западным инструментам. Однако после 2000 года молодые композиторы во главе с Цинь Вэньчэнем, Го Вэньцзином и Ян Цином стали обращать свое творческое внимание на традиционные китайские инструменты. В своей многолетней творческой практике они объединили традиционные китайские инструменты с западными, сформировав новый тип оркестра и создав множество новых произведений. В основном это камерная музыка, представленная «Большим концертом» (《大协奏曲》) Чэнь Синьруо для смешанного камерного оркестра, «Восток и Запад II – Гармония со светом» (《东西 II-和光同尘》) Чжан Шуая для смешанного камерного оркестра и «Элегантная вселенная» (《优雅宇宙》) Чан Пин для камерного оркестра.

Реформа и открытие в 1978 году положили начало второму буму обучения за рубежом в Китае. 23 июня 1978 года, выслушав доклад Министерства образования, Дэн Сяопин произнес: «Я выступаю за увеличение числа

иностранных студентов. В основном для изучения естественных наук. Их нужно посылать тысячами, а не десятью или восемью. Министерство образования должно узнать, сколько это будет стоить. Стоит потратить столько, сколько потребуется!» [2, с. 2]. Слова Дэн Сяопина послужили сигналом для молодых китайских студентов отправиться в мир, и в Китае началась вторая кульминация обучения за рубежом, подготовившая ряд выдающихся талантов для модернизации Китая. Цинь Вэньчэнь, Чжу Шируй, Чэнь Циган, Цюй Сяосун и Тань Дунь – некоторые представители этих студентов-музыкантов.

Цинь Вэньчэнь родился в 1996 году в автономном районе Внутренняя Монголия, Китай, в 1984 году поступил на композиторское отделение Школы искусств Внутренней Монголии, в 1987 году – на композиторское отделение Шанхайской консерватории музыки, а в 1992 году – на композиторское отделение Центральной консерватории музыки, где был назначен преподавателем на кафедре композиции. В 1999 году он занял второе место на Международном конкурсе композиции в Ганновере с произведением «Единство» (《合一》), а в 2001 году получил высший диплом по композиции в Германии, заняв первое место, и в том же году его произведение «Следы звука» (《际之响》) получило награду «Buerger Pro A» в Германии. В 2005 году документальный фильм «Crossover aus China», посвященный творчеству и жизни Цинь Вэньчэня, был показан на английском, немецком и французском языках по немецкому телевидению. 30 сентября 2023 года РИА Новости сообщило, что в Московской консерватории с успехом прошел концерт китайского композитора Цинь Вэньчэня.

Чэнь Циган родился 28 августа 1951 года в Шанхае (Китай), известный французский композитор, окончивший композиторский факультет Центральной консерватории музыки. В 1984 году он отправился во Францию учиться под руководством всемирно известного композитора Мессиана, а в 1987 году получил Гран-при на двух международных конкурсах композиторов в Германии и Италии за произведения «Путешествие мечты» (камерный секстет) и «Источник» (масштабное оркестровое произведение), которые ознаменовали зрелость его композиторского стиля. В 2004 году Чэнь Циган был назначен композитором-резидентом Страсбургского филармонического оркестра, став первым нефранцузским музыкантом, удостоенным этой чести в истории французской музыки. В 2005 году он был удостоен Симфонической премии, «Французской Нобелевской премии». В 2013 году французское правительство наградило Чэнь Цигана Кавалером Ордена искусств и литературы в знак признания его профессиональных достижений и активной роли в культурных обменах между Францией и Китаем.

В тот же период молодые китайские композиторы также добились немалых успехов, даже превзойдя тех, кто учился в Европе и США. Го Вэньцин – один из лучших представителей местных молодых композиторов.

Го Вэньцин родился в Чунцине в 1956 году, в 1977 году поступил на композиторский факультет Центральной музыкальной консерватории под руководством известных китайских композиторов профессора Лай Инхя и

профессора Су Ся, а премьера его дипломной работы «Симфоническая поэма» состоялась в США в 1984 году. В 1988 году премьера «Трудны сычуаньские тропы» (симфонический хор) и «Симфонической поэмы» состоялась в Глазго (Англия) в исполнении Симфонического оркестра Би-Би-Си. В июне 1994 года состоялась премьера оперы Го Вэньцзина «Дневник сумасшедшего» на китайском языке в европейском составе с оркестром на фестивале в Нидерландах, а в 1998 году по заказу оперы «Алмейда» он написал камерную оперу для четырех спектаклей «Ночной банкет», премьера которой состоялась в июле в лондонском театре «Алмейда». В 2001 году Го Вэньцин по заказу Европейской конференции арфистов написал Концерт для арфы, премьера которого состоялась в августе в Концертгебау в Амстердаме, Голландия.

Судя по наградам, полученным за их произведения, творческие способности молодых китайских композиторов были хорошо приняты и признаны европейской аудиторией. Причины этих достижений кроются не только в солидном композиторском мастерстве самих композиторов, но и в духовной мотивации – нежелании отставать и самосовершенствоваться, которая вдохновляет их на все более высокие достижения.

Подводя итог, можно сказать, что предпосылкой для распространения европейских музыкальных инструментов в Китае является всеохватность традиционной китайской культуры, а дух самосовершенствования – важная внутренняя мотивация, сочетание которых привело к укоренению, распространению и развитию европейской музыкальной культуры в Китае.

Наконец, следует отметить, что терпимость Китая к иностранным культурам направлена на достижение культурного единства, и это единство всегда стоит на первом месте [3, с 8]. Китайская традиционная культура имеет долгую историю, и китайский народ не сможет легко отказаться от своих традиций после тысячелетнего культурного накопления. Поэтому, как бы долго она ни развивалась, как бы ни подвергалась влиянию иностранных культур, ядро традиционной китайской культуры никогда не было утрачено.

Список литературы:

1. Ван Ка. Лаоцзы и прорыв китайской философии // Религиоведение коренных народов Китая. 2018. С. 8–14. 王卡.老子与中国哲学的突破[J].中国本土宗教研究, 2018:8-14.

2. Ван Лэйтин, Чжу Лэй. Образовательная мысль Дэн Сяопина «Три направления» и мысли о развитии образования в новую эпоху // Журнал Тайшаньского университета. 2022. № 44 (06). С. 1–10. 王雷亭,朱磊.邓小平“三个面向”教育思想与新时代教育发展思考[J].泰山学院学报, 2022,44(06):1-10.

3. Ли Далун, Ван Цзюэ. «Великое объединение» и китайское национальное сообщество // Исследование истории и географии границ Китая. 2023. №33 (03). С. 6–10. 李大龙,王珏.“大一统”与中华民族共同体[J].中国边疆史地研究, 2023, 33(03):6-10.

4. Ли Чуаньбин. Мировое значение и практический путь идеи сообщества единой судьбы человечества // Хунань Социальные науки. 2023. № 6. С. 9–14. 李传兵.人类命运共同体思想的世界意义及实践路径[J/OL].湖南社会科学, 2023, (06):9-14.

5. У Чжэнь. Мысли и документы – исследования неоконфуцианства японскими учеными династий Сун и Мин [М]. Издательство Шанхайского восточно-китайского педагогического университета. 2010. 692 с. 吴震.思想与文献—日本学者宋明理学研究.上海华东师范大学出版社, 2010. 692 页.

А. С. Еремчук
Научный руководитель – Е. Я. Михалева
Луганск

**ВАРИАНТНОСТЬ КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ФАКТОР
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ЦИКЛА
«ЧЕТЫРЕ КРЕСТЬЯНСКИЕ ПЕСНИ. ПОДБЛЮДНЫЕ»
ДЛЯ ЖЕНСКОГО ХОРА И 4-Х ВАЛТОРН
И. Ф. СТРАВИНСКОГО**

Аннотация. В статье рассматривается вариантность в контексте формообразования цикла «Четыре крестьянские песни. Подблюдные» для женского хора и 4-х валторн И. Стравинского, роль интонационной, ритмической, фактурной, тембровой вариантности в преобразении тематизма песен.

Ключевые слова: вариантность, форма, обновление, реконструкция, архаика, остинатность, импровизационность.

Творчество И. Стравинского, оказавшего огромное влияние на композиторов последующих поколений, всегда актуально своей инновационностью в области обновления средств музыкальной выразительности, поиска оригинальных тембровых сопряжений, преломлением черт русского фольклора в современной композиторской технике. Разножанровое наследие русского художника по-прежнему остается необычайно привлекательным для музыковедов, предполагая самые различные векторы исследования его уникальных сочинений. Тем не менее, цикл «Четыре крестьянские песни. Подблюдные» для женского хора и 4-х валторн не рассматривался в ракурсе указанной проблемы, что мотивировало актуальность данной работы.

В 1914–1917 г. композитор увлекается миниатюрными сочинениями с различным инструментальным составом, открывает для себя их возможности, а крупномасштабные произведения с большим оркестром отходят на второй план. Он обращается к народно-песенным текстам и создает собственные темы, основанные на интонациях архаичной песенности, не прибегая к цитированию. Именно таким является исследуемый цикл.

Подблюдные песни – это традиционные русские народные песнопения, сопровождавшие святочные гадания («Вытяну я что под блюдом лежит, долю свою определю»). В фольклорной традиции подблюдные песни часто встречаются с припевом «Славно» или «Слава». Этот припев отделяет одно гадание от другого. Краткий текст-предсказание представляет собой слова святочного гадания. Он поется всеми присутствующими, после того, как ведущий, не глядя, вытаскивает из блюда украшение кого-либо из участников.

В цикл «Подблюдные» входят песни «У Спаса в Чигисах», «Овсень», «Щука» и «Пузище». Каждый номер имеет три партии: две из женского хора – сопрано и альт, и партию валторн.

Текст песни «У Спаса в Чигисах» представляет собой одну строфу, состоящую из четырех строк, каждая из которых дополняется припевом-возгласом «Славна!». Такая лаконичность является характерной чертой для жанра подблюдных песнопений. Исходя из своеобразия текста и количества строк, песню можно поделить на четыре раздела, прерываемых припевом-возгласом. Он звучит без изменения до последнего проведения.

Песня открывается однотактным двухголосным инструментальным вступлением. Взлетающий пассаж ♩ в дорийском ладу от d устремляется к I ступени. Нижний голос образует канон с опозданием на ♩, где в конечном итоге мелодические линии сливаются в опорный звук d . Доминирующая в этом двухголосии квинта обращает наш слух к архаике, что также подтверждает мелодия с опорой на звуки тоники миксолидийского G-dur'a. Первый раздел включает в себя одноголосный запев (т. 2–7) исполняемый сопрано, напоминая голос из прошлого, что типично для метода реконструкции композитора. Мелодические попевки опираются на старинные интонации, кружатся в пределах сексты, очерчивая тональность G-dur. Композитор начинает с распева безударного слога на сильной доле, продлевая его в т. 7 перед припевом, использует синкопу в т. 4, что указывает на импровизационность, характерную для обрядовых жанров архаичного песенного пласта. С четвертого такта партия I и II валторн вырастает из интонаций запева, вступая с ним в контрапункт, создавая полиритмию новыми опорными тонами и политональное сочетание своей фразой в лидийском F-dur'e. В эту разноголосицу свою лепту вносят III и IV валторны, завершая свое волнообразное высказывание вместе с сопрано. Из-за переменности размера 3_4 , 2_4 и 3_8 акценты приходится на разные доли такта, что наряду с интонационностью также свойственно письму Стравинского.

В припеве заключена вся массовость действия. Его мощное звучание на f в размере 3_4 на квартовых раскатах верхних голосов хора, поддержанных I и II валторнами, подтверждает это. Небольшая связка ♩ с остановкой на c^2 готовит второй раздел (т. 9 – 12).

Тематический материал этого раздела вырастает из первого и основан на каноне в нижнюю октаву сопрано и III, IV валторны, и уже здесь в партии духовых прослеживается как ритмическая, так и интонационная вариантность. Кроме того, на словах «живут мужики богатые», раскрывающих смысл народного рассказа, композитор сводит воедино словесные ударения с сильными долями музыкального изложения за исключением т. 11, где каждая ♩ становится ударной с *crescendo* на последней к припеву, который повторяется без изменения.

Третий раздел основан на интонационном, ритмическом и метрическом варианте предыдущего. Сразу после припева, не имея короткой связки, звучит четвертый раздел.

С опозданием на ♩ партия сопрано строится на материале первого раздела с вышеперечисленными видами вариантности. I и II валторна имеет элементы вступления с остановкой на опорный звук d^2 , и разделением на

два голоса в т. 19, где в следующем они сольются в диссонлирующую б. 2, что характерно для письма Стравинского. Заключительный припев на *ff* удлинён за счёт третьего распева слова «Славна!» и замедляется с помощью укрупнения длительностей.

Песня имеет инструментальную коду, мастерски сплетенную из полифонических приемов, типичных для старинного русского песенного фольклора: подголосочность, остинато, имитационность и своеобразная гетерофония.

Второй номер цикла «Овсень» – величально-поздравительная святочная песня, является разновидностью колядок, исполняется в канун Нового года. Святочный обходной обряд еще называли овсеньканье, ходить таусить, овсень кликать и таусеньки петь.

Восходящий разбег валторн, вычлененный из вступления и заключения предыдущей песни, выполняет роль связки, за которой следует семь закличек, повторяющихся с небольшими вариантными изменениями друг друга. Причем, каждый вариант видоизменяется прежде всего структурно, при наличии одинакового начала, что соответствует толкованию слова «Овсень» как выкрик-приветствие с маркированием каждого звука. В архаику нас погружает литональное сочетание, когда в одновременности существуют тоники *H-dur* у двухголосного хора и квинтового звука *Fis-dur*, занимающего большую половину такта в окончании. Композитор как бы играет тональными центрами в остинато нижнего голоса квартета валторн, периодически перебегающего в средние (т. 3–8). Диссонантность большой секунды *h – cis*, утверждающейся в качестве основного интервала в мелодическом и гармоническом виде, соответствует семантике жанра, связанного с выкриками. Все это, включая кварты, говорит о реконструкции древнейших пластов фольклора. Интересно отметить метро-ритмическое решение, характерное для письма Стравинского. Ударный слог «ов» звучит на слабой доле размера 3_8 , а в т. 3–4 I и II валторна начинают свое двухдольное «шестьствие», подчеркивая его нюансом *f*. Начало остинато в партии IV валторны, выделенное акцентом, делает каждую долю такта ударной вместе с произносимым слогом текста. Нижний голос валторн повторяет секунду *cis² – h²* в начинающемся остинато в уменьшении. Композитор, как бы играя звуками партии валторн, образует вместе с голосами хора кластерное звучание. Литональность особенно ярко выражена в заключительном такте с четко заявленным *Fis-dur* у валторн, его доминантой в партии хора и последним звуком *h* в мелодии сопрано на *crescendo* (т. 8). Он не только напоминает о главной тональности, но и является предтечей следующей заклички. Сокращение на один такт за счет отсутствия третьего слова «Овсень» подчеркивает структурную, метрическую, ритмическую и интонационную вариантность. Из секундовых остинатных интонаций партии IV валторны вырастает видоизмененное, ползущее вверх мелодическое движение у I, то сливаясь воедино, то звуча порознь. Четвертая закличка открывается и завершается словом «Овсень», сохраняя черты вариантности предыдущей. Песня отличается репризностью благодаря шестой и седьмой закличке, завершая святочное поздравление четырехкратным повтором-выкриком «Овсень».

Песня «Щука» написана в куплетной форме, где каждый запев завершается коротким припевом-восклицанием «Слава!» и динамизируется при помощи различных видов вариантности в области ритма, интонации, метра и структуры.

Связующий пассаж ♯ в партии валторн взлетает по звукам минорной пентатоники и устремляется к звуку «а», образуя в дальнейшем опорный тон. В ритмическом и интонационном варианте он появится еще три раза, разделяя каждые две строки.

Опираясь на текст, написанный в тоническом стихосложении, Стравинский, пропуская сильную долю такта, начинает запев с ударного слога четвертными длительностями, чередуя размеры 3_8 и 2_8 , что указывает на типичность старинного песенного обряда. Сюда же следует отнести характерную ладовую переменность в запеве: лидийский от *F* в т. 2–4, 8–10, лидийский от *G* в т. 11–12 и *D-dur* в т. 5, переходящий в припев-восклицание. В партии III и IV валторны диссонирует звук *cis*, образуя полиладовость и являясь предтечей появления тональности *A-dur* на *ff* на сильной доле, подчеркнутый акцентом. Появление звука *fis* воспринимается как своеобразная настройка на плагальность каденции (т. 7). Отсутствие действенности в сюжете компенсируется динамикой в гармонии и полиладовости, расцвечивающих музыкальную ткань. Композитор заимствует из предыдущей песни секундовый мотив *cis¹-h*, помещает в те же партии валторн, ритмически его обновляя. Мелодия кружится в пределах терции с преобладанием секундовых интонаций и основывается на постоянном возврате к основному звуку *a*.

Следует заметить своеобразное синхронное движение всех партий во второй строке, создающее эффект коллективного действия. Четвертные в запеве заменяются восьмыми, которые вносят элемент речитации, дублируемой партии валторн. Здесь нет выделенных сильных долей, благодаря чему ярко звучит припев «Слава», выступая в роли организующего начала.

Во втором куплете каждое предложение удлиняется на один такт, что связано с текстом. Здесь же интонационная вариантность: во втором такте терцовая попевка звучит в обращении, в т. 26 наблюдается распев слога, выделенный акцентом у хора и в партии валторн.

В третьем куплете первое предложение буквально воспроизводит вариант из предыдущего куплета, а во втором в т. 41 повторяется звук *a¹* с последующем распевом слога в т. 42 и появлением пунктира в нижнем голосе хора. Также интонационная вариантность присутствует у валторн.

Резюмирующий четвертый куплет, представленный одним предложением, выступает в роли своеобразной коды. Таким образом, свойственные русской музыке плагальность, интонационная и ритмическая вариантность, ладовая и метрическая переменность сочетаются в песне «Щука» с приемами современной композиторской техники, включающей эллиптический оборот в завершении песни, введение диссонирующих звуков в качестве предъема последующей гармонии, политоникальность.

Последняя песня «Пузище» состоит из трех куплетов, где каждый делится на три предложения, прерываясь коротким пятикратным припевом-восклицанием.

| I куплет | | | II куплет | | | III куплет | |
|----------|-----------|-----|------------------------|-----|------------------------|------------|--|
| Вст. | a + b + c | пр. | a ₁ + b + c | пр. | a ₂ + b + c | пр. | |
| 1 – 2 | 2 – 16 | 17 | 18 – 31 | 32 | 33 – 45 | 46 – 49 | |

После короткого вступления, построенного в дорийском ладу от d , на последней восьмой в т. 2, с акцентированного залигованного опорного звука d начинается первый куплет. Мелодия в партии солирующего сопрано выстраивается из коротких интонационных попевок, и, не выходя за объемы квинты, то спускается до звука a^1 , то вновь поднимается к исходному d^2 (т. 2–6). Партия валторн лишь поддерживает унисонный запев скачками главного тона, разбрасывая их по трем октавам. И только ход на м. 7 нарушает архаичное повествование, добавляя терпкости звучанию. Как всегда, Стравинский «играет» метроритмическими формулами, сбивая с настрой на определенную указанную метрику. Песня начинается с межтактовой синкопы, которая берет на себя функцию сильной доли указанного размера 2_4 . В т. 4 внутритактовая синкопа с акцентом воспринимается как ударная вторая доля, а в аккомпанементе валторн спустя одну восьмую стоит *sf* на реальной второй четверти, обозначенного автором размера. Этот ритмический разнотакт подчеркивает I и V ступени как основные устои, что присуще русскому фольклору.

Второе предложение состоит из темы (т. 7–8) и ее варианта (т. 9–10). Именно благодаря частоте и дробности видоизменений, а также ритмической непрерывности, создается эффект полиостинатности в сочетании с импровизационностью. В каждом такте мотив постоянно стремится к новому устойчивому звуку a^1 . Анализируя гармонию, нетрудно ощутить эффект кластерного звучания на предпоследней доле такта, после чего, сразу наступает смягчение в виде разрешения в трезвучие *d-moll*. Партия альты, расслаиваясь на два голоса, кружится в пределах трихордовой интонации, а II и IV валторны, раскачиваясь на терциях, утверждают тоническую функцию заявленной выше тональности. В противовес равномерности движения, в партию I валторны вкрапляется разбег по звукам секстаккорда минорной доминанты, создавая полифункциональное сочетание.

Третье предложение начинается плавно благодаря короткой интонационной связке III валторны. С т. 11 внезапное модулирование на полутон вверх добавляет свежесть звучанию. Партии сопрано и альты ритмически равномерно ведут мелодическую линию с частым возвратом к устойчивому тону es^2 . Четко прослеживается вариантность внутри всего третьего предложения, где I и II валторны прыгают по звукам натурального *es-moll* и одноименного *Es-dur*, будто играючи на *staccato* интонационно взаимозаменяются (т. 11–16). И вновь типичная для Стравинского политоникальность, встречающаяся в т. 11, 14 и 15, когда тоники *es-moll* и *Es-dur* сосуществует с тоникой *Des-dur* у III и IV валторн, рождая новые оригинальные диссонантные созвучия.

Четвертую песню отличает от предыдущих короткий припев-восклицание «Слава!», повторяющийся пять раз в каждом куплете. Опираясь на фонетику русской песенности, композитор сдвигает акценты, перемещает и варьирует интонационные ударения в первом предложении

II куплета. Он мастерски сочетает стабильные ритмические формулы с вариантной переакцентировкой мотивов, которые сам определил, как «мелодико-ритмические заикания». Так, акцент появляется на втором звуке d^2 (т. 18), на h^1 (т. 19) и на последней d^2 (т. 21). А в партии валторн прослеживается вариантность в области ритма и интонации. Предложения b и c в точности повторяют I куплет, подставляя иной текст, и без изменений прозвучат в III куплете.

Появляется вариант запева последний раз, где исходя из особенности текста, композитор пропускает повтор звука d^2 (т. 33, 35), снимает акцент и залиговывает a^1 (т. 34). К тому же появляется залигованный, лишенный акцента последний звук d^2 . Песня заканчивается припевом, распевая последнее восклицание «Слава» на полифункциональном сочетании тоник Es-dur и As-dur.

Цикл «Четыре крестьянские песни. Подблюдные» показательный пример реконструкции архаичного фольклора И. Стравинского с вариантностью в контексте формообразования. Все песни содержат черты древних пластов русского народного творчества, представленные трихордовыми попевокками, квартовыми и секундовыми интонациями, народными ладами, импровизационными ритмическими рисунками, частой сменой метрики. При этом композитор использует полифункциональные и политональные сочетания, кластерные и политоникальные созвучия, широко применяет полиостинатность, способствующую созданию новых ритмических и интонационных устоев.

Ритмическая, интонационная, фактурная, метрическая и структурная вариантность укладываются в четко выраженную куплетную форму, где каждый куплет производное от предыдущего тематизма, что создает определенную динамику в развитии. Инвариант постоянно преобразуется, играет новыми красками, разрушая статику куплетной последовательности, основанной на повторности. Именно это акцентирует Б. Сосновцев, определяя понятие вариантной формы и выводит ее важнейшую закономерность в вокальной музыке – образное единство: «вариантная форма дает очень большие возможности для особенно глубокого и широкого раскрытия одного образа, одного настроения, одной главной мысли» [5, с. 65].

Список литературы:

1. Верба О. А. Жанровое пространство вариантной техники письма: от средневековой полифонии к современной музыкальной композиции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2010. № 1 (6). С. 13–17.
2. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Сов. композитор, 1987. 300 с.
3. Сахаров И. П. Сказания русского народа / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2013. Т. II. 928 с.
4. Скурко Е. Р. Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: Этапы становления, понятийный аппарат // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 46–54.
5. Сосновцев Б. А. Вариантная форма // Научно-методические записки Саратовской консерватории. Саратов, 1957. С. 58–65.

МЕТОД АКТИВНОГО СЛУШАНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье рассматривается проблема активизации слушания музыкальных произведений на уроках музыки. Исследования Д. Б. Кабалевского, Б. Л. Яворского, Н. Л. Гродзенской, О. А. Апраксиной, Л. Г. Дмитриевой, А. Н. Зиминной, Э. Б. Абдуллина, Л. В. Школяр и др. раскрыли необходимость развития данного направления. Кабалевский разработал стройную систему по активизации восприятия музыки и использовал в своей программе. Отмечается, что помимо широко известных классических методов, таких как беседа, рассказ о музыкальном произведении, которые, бесспорно, способствуют поддержанию мотивации, огромное значение для развития музыкального восприятия разных музыкальных произведений, относящихся к всевозможным направлениям в музыке, имеют методы формирующие умения активного слушания. Выделяются методы обучения, необходимые для активизации слушания музыкальных произведений.

Ключевые слова: метод активного слушания, метод восприятия, метод ассоциаций, метод моделирования.

В условиях интенсивно изменяющегося мира как никогда актуальным становится вопрос воспитания современного молодого человека, способного не только самостоятельно добывать знания из различных информационных источников, как печатных, так и цифровых, но и, что, безусловно, наиболее важно, постараться сформировать у каждого представителя подрастающего поколения устойчивый навык анализировать весь это безграничный поток информации, уметь критически воспринимать все то, что «выплескивается» на потребителя с экранов гаджетов, либо представлено в печатных СМИ.

Огромное значение в данном контексте приобретает целенаправленное формирование у современных обучающихся образовательных организаций различного уровня УУД (универсальных учебных действий), которые являются основой в воспитании человека нового поколения, гражданина высоконравственного, способного ставить перед собой цели и преодолевать трудности на пути к их достижению.

В этой связи возникла объективная необходимость внести коррективы в базовые основы обучения, изменить формы, принципы, методы, причем как общедидактические, так и в рамках преподавания отдельных предметов и наук. Не обошли стороной данные нововведения и методику преподавания музыкальных дисциплин. Назрела необходимость в применении новых методов обучения на уроках музыки и так же вести уроки в новом формате, ведь не секрет, что, являясь так называемой «культурной универсалией», музыка сопровождает современного человека на всех этапах взросления, являясь тем самым не только источником душевного наслаждения, но и важным средством воспитания, способствующим формированию всесторонне развитого зрелого человека современности. Но ни для кого не секрет, что «чтобы полюбить музыку, надо ее слушать» [5]. Чтобы уметь слушать и понимать музыку разных жанров, от классики и до рока, необходимо сфор-

мировать у обучающихся навык музыкального восприятия произведения от первой до последней ноты, умение при необходимости терпеливо вслушиваться в мелодию. Для достижения этой цели педагогу следует использовать разнообразные методы обучения.

Проблема активизации слушания музыкальных произведений на уроках музыки рассматривается многими учеными-музыкантами и педагогами. Исследования «Д. Б. Кабалевского, Б. Л. Яворского, Н. Л. Гродзенской, О. А. Апраксиной, Л. Г. Дмитриевой, А. Н. Зиминной, Э. Б. Абдуллина, Л. В. Школяр и других раскрыли необходимость развития данного направления» [1, с. 5]. Д. Б. Кабалевский разработал стройную систему по активизации восприятия музыки и использовал в своей программе. Помимо широко известных классических методов, таких как беседа, рассказ о музыкальном произведении, которые, бесспорно, способствуют поддержанию мотивации, огромное значение для развития музыкального восприятия разных музыкальных произведений, относящихся к всевозможным направлениям в музыке, имеют методы формирующие умения активного слушания.

Метод активного слушания музыки – это активное проживание музыки через действие. Именно действия в большей мере позволяют, прежде всего, соотнести ассоциации, вызываемые музыкальным произведением, с реальными событиями в жизни людей, в том числе и происходящие в жизни непосредственно слушателя. Кроме того, навык активного слушания помогает подрастающему поколению сопоставить музыкальное искусство с другими его видами, такими как литература, живопись, киноискусство, архитектура или, скажем, скульптура. «Танцую под музыку, двигаясь под музыку, играя с игрушками, материалами под музыку мы создаем дополнительные связи между слуховыми областями мозга и отделами двигательной коры, зрительными анализаторами, префронтальной корой (зоной эмоционального восприятия, когнитивной деятельности, социального поведения)» [1].

Активное слушание способствует формированию умения интерпретировать услышанное музыкальное произведение в вербальную форму, метод активного слушания развивает речевое и логическое мышление, образное воображение, кратковременную и долговременную память. Если ребенок обладает неплохими художественными навыками, он так же может перевести музыку в рисунок либо аппликацию, а обладающие артистическими способностями смогут отразить звучание музыки в драматизации музыкального отрывка, применяя пластику, инсценирование и музыкально-пластическое интонирование. Не менее важным также является использование метода активного слушания для приобщения обучающихся к коллективным формам музыкальной деятельности.

Ученые выделяют следующие «этапы в организации процесса слушания музыки:

1 этап музыкального восприятия – знакомство с музыкальными произведениями. Рассказ учителя, слушание произведения, анализ прослушанных мотивов, звуков, смыслов. Перед тем, как предложить детям музыкальное произведение для музицирования в ансамбле, оркестре, либо для исполнения в хоре или спектакле, наиболее целесообразным будет мотиви-

ровать ребят на прослушивание фрагмента произведения, сообщив им, что по окончании прослушивания они должны будут выбрать произведение, аргументировав свой выбор того или иного музыкального произведения, исходя из определенных целей.

2 этап музыкального восприятия – прослушивание отрывков или частей музыкального произведения. Углубленный анализ содержания музыки, выявление особенностей музыкальной выразительности. Соединение и сочетание разных методов обучения.

3 этап музыкального восприятия – прослушивание цельного произведения, повторное обращение к музыкальному сочинению. Применение метода ассоциаций, метода сравнительного анализа, метода эмоционального вовлечения и других методов, раскрывающих особенности слушания музыкальных произведений» [2, с. 26].

В данном контексте метод активного слушания пересекается с методами стимулирования и мотивации учения, которые помогают каждому слушателю и исполнителю включиться в процесс вне зависимости от наличия музыкальных способностей. Кроме того, готовя обучающихся к музицированию в ансамбле или оркестре, к исполнению музыкального произведения в хоре или спектакле, педагог включает в свою работу еще один важный метод, способствующий всестороннему развитию личности, и прежде всего, ее коммуникативных способностей. Это метод соучастия, который позволяет ребенку приобщиться к коллективным формам музыкальной деятельности.

Предлагаемый метод «позволяет учащимся попробовать свои силы, ощутить себя частью творческого коллектива, пробудить потребность в коллективном творчестве» [3, с. 78].

М. Е. Тараканов определил «три основных типа слушательской реакции на музыку:

– полное непонимание музыки, для которого характерно восприятие музыки как звукового хаоса, лишённого организующего начала. Это низкий уровень развития восприятия, который встречается у маленьких детей, а также у взрослых, которые никогда прежде не встречались с данным музыкальным стилем, который для них является совершенно непонятным и незнакомым;

– обобщенное, мало дифференцированное восприятие, без глубокого проникновения во внутреннюю структуру музыки. Характерная черта – непосредственная эмоциональная реакция, такое восприятие соответствует среднему уровню развития;

– полное понимание музыки: предполагает умение осознавать ее в единстве закономерных связей содержания и формы, всех составляющих ее элементов; музыкальный образ воспринимается как явление внутренне осмысленное, гармоничное» [4, с. 30].

Метод активного слушания неразрывно связан также с методом использования жизненных ассоциаций, который все чаще используется на уроках и занятиях так называемого «Творческого цикла», к коим относятся, прежде всего, музыкальные и изобразительные занятия. Метод жизненных ассоциаций предполагает создание при помощи творческого воображения

такого эмоционального состояния, которое будет наиболее полно отражать чувства, наиболее близкие к тем, что могли бы испытывать герои произведения. Безусловно, самым простым способом введения человека в такое состояние является беседа, диалог с обучающимся, но, не секрет, что привлечение смешанных видов искусства, таких как прослушивание музыкального произведения на заданную тему, создание особой необычной атмосферы при помощи антуража, костюмов, сценических образов, наиболее ярко способствует развитию ассоциативного мышления, как и эффективному обсуждению услышанного музыкального произведения, умению показать возможности своего воображения, фантазии.

Особое место в ряду методов обучения музыке, неразрывно связанных с методом активного слушания, занимает не так давно появившийся и сформулированный, как один из общедидактических, метод моделирования. Данный метод в формате обучения музыке помогает развитию художественно-творческих способностей у юных музыкантов. Применение данного метода невозможно представить без использования навыков активного слушания музыкальных произведений, ведь именно анализируя шедевры великих композиторов, каждый из нас самостоятельно, а иногда и абсолютно бессознательно, пытается ответить на главный вопрос бытия: «Зачем?», «Зачем автор создал свое произведение, что хотел сказать слушателям, какой посыл передать во вне?». И только лишь ответив, полностью либо частично, на эти вопросы, начинающий музыкант сможет создавать мелодию, понимая для себя, о чем и как он хочет поделиться со слушателями посредством своей музыки, насколько важны этим мысли и смыслы для других людей.

Метод активного слушания применяется для эмоционального включения человека в музыкально-двигательные ассоциации и формирования чувственно-образного восприятия музыки. В процессе активного слушания на уроках музыки с применением импровизаций у детей развивается гармоничное соотношение движения и звука, передающих характер и смысл музыкальных произведений. Таким образом, возрастает эффективность обучения музыки на всех уровнях музыкального образования.

Список литературы:

1. Катряева И. В. Использование методов и приемов для активного слушания музыкальных произведений дошкольного возраста. Обобщение педагогического опыта // Молодой ученый. 2023. № 35 (482). С. 146–148.
2. Безбородова Л. А., Алиев Ю. Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: Учеб. пособие для муз. фак. педвузов. М.: Академия, 2002. 416 с.
3. Рустамов А. Музыка в системе образования, методы и приемы // Джизагский государственный педагогический университет, 2023. С. 78.
4. Царева Н. А. Слушание музыки: Методич. пособие. М.: ООО Изд-во «РОСМЭН-ПРЕСС», 2002. 93 с.
5. Шостакович Д. Д. Как рождается музыка // Литературная газета. 1965. №12.

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ
КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ:
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС**

Аннотация: В статье рассматривается историческая динамика особенностей отношения композиторов к созданию музыки для детей, а также образов и художественных средств, использовавшихся отечественными композиторами в процессе создания детской музыки.

Ключевые слова: музыка для детей, отечественные композиторы, фортепианная музыка, музыкальный репертуар, стилевые тенденции, исторический экскурс.

Каждый композитор, сформировавший собственный стиль высказывания, заинтересован в том, чтобы его музыка находила понимание у современников и будущих поколений исполнителей и слушателей. Вот почему в творческом наследии выдающихся композиторов почти всегда находится место произведениям для детей, в которых так или иначе присутствуют важнейшие авторские культурные коды, исподволь подготавливающие юных музыкантов к адекватному восприятию вдохновлявших их тем и образов.

Безусловно, творчество для детей требует от композитора высокого уровня дидактического мышления в разработке художественного замысла, который должен быть весьма лаконичным, но вместе с тем – глубоким, знающим новые поколения с современными образами и способами их воплощения в звуке.

Аналитический анализ композиторского творчества для детей на рубеже XX-XXI веков обнаруживает удивительную картину: чрезвычайное разнообразие жанрово-стилевых признаков, в котором каждое слушательское сознание может отыскать привлекательные для себя образцы. Рассмотрение этого «ландшафта» сквозь призму жанрово-стилевых особенностей индивидуального композиторского творчества представляет собой актуальную задачу современного музыковедения.

В целях анализа фортепианного творчества для детей и воплощения темы детства в произведениях отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков мы обратились к музыковедческим исследованиям Л. О. Акопяна [1], М. Г. Арановского [2], И. А. Барсовой [4], М. С. Высоцкой [5], Г. В. Григорьевой [6], А. А. Ермакова [7], Т. Н. Левоу [8], А. М. Лесовиченко [9, 10], И. А. Немировской [11], С. И. Савенко [12], В. Н. Холоповой [16], Ю. Н. Холопова [15] и др.

После Октябрьской революции 1917 года в России детство составляет предмет заботы государства, заинтересованного в воспитании новых адептов одобряемой свыше идеологической доктрины. Это привело к институционализации мира детства через развертывание широкой сети учреждений и

организаций, в круг функций которых входили образование и культурное развитие детей, подростков и молодежи.

Некоторые словари и энциклопедии трактуют детскую музыку как произведения, предназначенные для исполнения или слушания детьми. Но нам представляется такое понимание сильно упрощающим реальность. Еще в первой половине XX века академик Б. В. Асафьев выделял в детской музыке, по крайней мере, два типа произведений [3]:

а) музыка о детях, в которой раскрывается психологический мир детства – детские радости, огорчения, страхи, надежды и ожидания, особенности понимания окружающей действительности, отношений и взаимодействий с природой, взрослыми и другими детьми. Повествуя о жизни детей, эти произведения часто требуют от музыканта высокого уровня технической подготовки, что делает невозможным их исполнение самими детьми. Но они могут выступать здесь как слушатели. Приведем в качестве примеров «Jeux d'enfants» («Детские игры», 1871) Ж. Бизе, «Children's Corner» («Детский уголок», 1908) К. Дебюсси, «Гадкий утенок» (1914) и «Петя и Волк» (1936) С. С. Прокофьева, «Рояль в детской» (1917) А. В. Лурье и др. Для другой части произведений этого типа целевой аудиторией являются взрослые (ее можно условно обозначить как «музыка взрослым о детях»), которым прослушивание этой музыки позволяет заново «открыть ребенка в себе». Яркими примерами таких произведений являются фортепианный цикл «Kinderszenen» («Детские сцены», 1838) Р. Шумана, вокальный цикл «Детская» (1873) и «Колыбельная» из «Песен и плясок смерти» (1875–1877) М. П. Мусоргского, «Три детские сценки» (1926) А. В. Мосолова, вокальный цикл «Веселые песни» для сопрано, флейты пикколо, тубы и ударных на слова Даниила Хармса (1971, в 7-ми частях) С. М. Слонимского и др. Даже беглое знакомство с этими и многими другими сочинениями убеждают, что детство в творчестве композиторов обретает смысловые оттенки;

б) музыка для детей, то есть предназначенная для воспроизведения детьми и поэтому учитывающая особенности их психологии – восприятия, мышления, миропонимания, фантазии, воображения и исполнительских возможностей (включая развитие слуха и исполнительского аппарата) на разных этапах обучения.

Таким образом, музыка для детей выполняет функцию модели «взрослой музыки» и обеспечивает освоение детьми ее важнейших «культурных кодов». В этом убеждает, например, обращение к фортепианным циклам и пьесам для детей И. С. Баха (Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах, 1725), Р. Шумана (Альбом для юношества, 1848), П. И. Чайковского (Детский альбом, 1878), А. К. Лядова («Бирюльки», 1876; «Куколки», 1892; «Танец комара», 1911 и др.), Н. Я. Мясковского (Пьесы для детей, 1938), С. С. Прокофьева (Детская музыка, 12 легких пьес, 1935), Д. Б. Кабалевского (соч. 27; 39; 40; 51; 61; 84; 88 и др.), Д. Д. Шостаковича (Детская тетрадь, 1945; Танцы кукол, 1952), А. И. Хачатуряна (Детский альбом, 1-я тетрадь, 1947; 2-я тетрадь, 1967), Г. В. Свиридова (Детский альбом, 1948.), А. С. Караманова (альбом из 16 пьес «Окно в музыку», 1963), С. М. Слонимского («Семь детских пьес для фортепиано», 1970; «Альбом для детей и юношества», 1974), Р. К. Щедрина («Тетрадь для юношества», 15 пьес для фортепиано, 1983) и

др. [8]. Другое направление музыки для детей связано с созданием репертуара, в круг задач которого входило развитие исполнительской техники начинающих и уже «продвинутых» музыкантов.

Исследуя развитие композиторского творчества в СССР во второй половине XX века, невозможно не заметить, что сильное влияние на него оказали установки, ограничения и барьеры, носящие политический характер. Как известно, еще в 1936 году в газете «Правда» – орган ЦК ВКП(б) – резко критиковалась опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» за «антинародные, формалистические извращения в творчестве». В опере, как отмечалось в статье, попирались традиции отечественной академической музыки, а широкое применение атональности, диссонансов и нагромождений звуковых пластов под видом «прогресса» и «новаторства», пренебрежение мелодией как важнейшей основой музыкального содержания превратило музыку в «невропатическую какофонию».

Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года (отменено в 1958 г.) нанесло новый удар по творчеству С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Н. Я. Мясковского, Г. Н. Попова, В. Я. Шебалина и др. композиторов, обвинив их в протаскивании декадентских, упаднических тенденций в советскую музыку. Учитывая жесткую централизацию советского общества и культуры, такого рода документы оказали мощное влияние как на творческий процесс, так и на содержание композиторского образования, загнав всякого рода музыкальные эксперименты под «идеологический ковер».

И лишь период, получивший название «хрущевская оттепель», на некоторый период времени открыл шлюзы для появления новаторских сочинений, использующих новую образную сферу и новые средства композиции, широко до этого культивировавшиеся в Европе и на американском континенте. В серии московских и ленинградских концертов прозвучали произведения Ч. Айвза, А. Веберна, Н. Кейджа, А. Шенберга, О. Мессиана и др. Молодые композиторы и студенты консерваторий с большим интересом знакомились с различными композиторскими техниками, стилями. Именно в этот отрезок времени на авансцену выдвинулась группа молодых композиторов, определивших облик отечественного музыкального искусства на последующие десятилетия – А. А. Бабаджанян, Ю. М. Буцко, В. А. Гаврилин, С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, К. А. Караев, А. С. Караманов, С. М. Слонимский, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин, А. Я. Эшпай и др.

В 60-е годы также появились ряд экспериментальных композиций Э. Н. Артемьева, С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисова, А. П. Немтина, А. Г. Шнитке в области так называемой электронной музыки, революционно расширивших границы мира организованных звуков.

Заметим, что политическая и культурная «оттепель» начала 60-х продлилась относительно недолго, и поиски новой образной сферы и языка довольно быстро вновь стали осуждаться партийно-правительственным руководством. Произведениям композиторской молодежи, не укладывавшимся в прокрустово ложе задаваемых «сверху» установок, чрезвычайно сложно было пробиться на концертные и сценические площадки, а также в студии грамзаписи и эфир электронных средств массовой коммуникации. Поэтому

часть отечественных талантливых композиторов (в частности, С. А. Губайдулина, А. Г. Шнитке) позднее предпочли эмигрировать и добились признания у зарубежной публики и музыкальной общественности. Однако открывшийся «ящик Пандоры» полностью закрыть было уже невозможно. Молодые композиторы проявляли повышенного уровня интерес к технологическим инновациям в музыкальном творчестве: додекафонии, сонористике, алеаторике.

Одной из наиболее ярких черт в использовании отечественными композиторами техник авангарда был их синтез с национальными и фольклорными (в некоторых случаях – архаическими) традициями, берущими свое начало в ранних балетах «Жар-птица», «Весна священная», «Петрушка» и «Свадебке» И. Ф. Стравинского. В этом отношении значительный интерес представляют, например, произведения А. Г. Шнитке (кантата «Песни войны и мира», 1958), А. А. Бабаджаняна (фортепианный цикл Шесть картин, 1963–1964; здесь особо выделим пьесу «Сасунский танец»), Э. В. Денисова («Плачи», 1966 и некоторые из «Багателей», 1960), К. А. Караева (Третья симфония, 1964), Б. И. Тищенко (Третья фортепианная соната, 1965 г.) и др. Большой художественный интерес представляют фортепианные произведения для детей А. В. Самонова, в которых композитор использовал элементы русского фольклора, переосмысленные под углом зрения творческих устремлений композиторов «новой фольклорной волны». В них присутствует опора на старинные лады народной музыки, архаичные трихордовые, тетрахордовые, пентахордовые интонационные элементы, органично сочетающиеся с полиладовостью и аккордами нетерцово́й структуры, двенадцатитоновые ряды, дополнительные (добавочные) конструктивные элементы, кластеры, «свободные» диссонансы и др. При этом композитору удается добиться удивительной гармонии в сопряжении традиционного и новаторского начал, что ставит его творчество в ряд с произведениями таких мастеров как А. Я. Эшпай, В. А. Гаврилин, Н. Н. Сидельников, Р. С. Леденев, Б. И. Тищенко и С. М. Слонимский.

В свете заявленной темы мы изучили содержание девяти репертуарных сборников «Альбом советской детской музыки», выпускавшихся всесоюзным издательством «Советский композитор» в десятилетие между 80-м и 90-м годами XX века. В них включено 275 произведений, из которых 251 произведение принадлежало отечественным композиторам (в том числе и национальным (Э. Абрамян, Э. Аристакесян, О. Балакаускас, С. Бархударян, И. Габели, Р. Габичвадзе, Г. Гасанов, Б. Дварионас, В. Зиринг, М. Кажлаев, Я. Кепитис, А. Лемба, М. Марутаев, Молдабасанов, Як. Медынь, Ч. Нурымов, Д. Нурыев, Г. Няга, М. Парцхаладзе, О. Тактакишвили, Э. Тамберг, Э. Хагогортян, О. Эйгерс и др.), работавшим во второй половине XX века.

В детской фортепианной музыке рассматриваемого периода появилось немало оригинальных страниц, где традиционные и инновационные композиторские техники, составляя синтез, формировали удивительно выразительный и художественно полноценный результат. Мы можем сослаться здесь на микроциклы пьес С. М. Слонимского «Капельные пьесы», его же «Инопланетянин на НЛО», «Компьютерный робот», «Рок-ансамбль на

поляне», «Детскую тетрадь» Д. Д. Шостаковича, макроциклов Р. С. Леденева «Обо всем понемножку» и «Невелички», М. П. Зива «Солнечные блики» (30 пьес), «Игрушки» В.М. Блока и т. д. Упомянем также фортепианные сюиты, являющиеся музыкальными иллюстрациями к сказкам: С. М. Слонимский «Принцесса, не умевшая плакать» и «Король-музыкант», В. А. Гаврилин «Портреты», В. И. Цытович «Шесть фортепианных пьес по сказке Дж. Родари «Приключения Чиполлино» и др.

Для сравнения с ситуацией конца XX века попутно заметим, что в обширной программе издательства «Музыка» за 2020 год представлены: «Хрестоматии для фортепиано» (для 1-го – 4-го, а также для старших классов ДМШ), в которых основное внимание сосредоточено на творчестве композиторов XVIII-XIX веков, и авторские сборники пьес уже завоевавших авторитет композиторов конца XX начала XXI веков – Э. В. Денисова («Богатели» и «Три пьесы»), С. М. Слонимского («Альбом популярных пьес для фортепиано»), И. В. Якушенко («Фортепианные пьесы») и Р. К. Щедрина («Сочинения для фортепиано» в 2-х томах). А издательство «Композитор» в 2020 году выпустило «Маленькую сонату для фортепиано» В. А. Сойфера (произведение эмигранта, использующее технику пуантилизма А. Веберна), «Времена года. Почти детский альбом» С. Б. Привалова (12 пьес, имитирующих стилистику выдающихся композиторов – от И. С. Баха до Д. Д. Шостаковича) и «Moderato cantabile» – явно дилетантский цикл пьес композитора-любителя, доктора технических наук А. П. Соколова.

Характеризуя жанрово-стилистические особенности фортепианной музыки для детей рубежа XX–XXI веков, было бы неправильно игнорировать творчество композиторов так называемого «традиционного» направления, которыми созданы яркие и художественно полноценные произведения, широко используемые сегодня в педагогической практике. Они являются важной составной частью жанрово-стилевой палитры современной музыки, так как, опираясь на близкую и понятную детям образную сферу, ладогармонический, интонационный язык и фактурные решения, адресуются к исторической памяти детей, приобщают их к истокам родного искусства и народного творчества.

Здесь можно сослаться, например, на произведения для детей крупного отечественного композитора Н. П. Ракова, которого известный музыковед А. М. Цукер в статье «Скромное обаяние мастера» [17] охарактеризовал как «убежденного и последовательного традиционалиста», но, вместе с тем, посетовал, что его музыка незаслуженно оттесняется на «второй ряд». Также, как и у В. А. Гаврилина, предметом особой заботы Н. П. Ракова была мелодия.

Продолжателем русских и западноевропейских художественных традиций в музыке для детей был Д. А. Толстой. Композитор был чужд авангардным композиторским техникам. Зато он успешно решал проблему сопряжения в музыкальном содержании художественно-эстетических и духовно-нравственных позиций, в полной мере учитывая специфику детской психологии и актуальные педагогические задачи [13].

Интересную область музыкального творчества для детей составляют произведения, в которых используются «отголоски» массовых жанров –

песни и джаза. Здесь отметим композиции для детей М. М. Кажлаева, который плодотворно использовал в своих работах мелос народов Дагестана, а также, являясь мирового уровня джазовым музыкантом, характерные жанровые черты и стилистику джаза. Причем, верность этим направлениям творчества композитор сохранил на протяжении многих десятилетий. В педагогической практике используются его сборники «Десять миниатюр для фортепиано (1969), «Романтическая сонатина» (1982), «Альбом юного пианиста: пьесы-миниатюры с возрастающей степенью трудности» (2011).

Однако джазовой теме не чужды были и другие выдающиеся композиторы. В частности, С. А. Губайдулина, создавшая ряд весьма популярных даже у профессиональных пианистов «детских» произведений («Toccata-troncata», 1971; «Инвенция», 1974; «Дюймовочка», 1984; «Эхо», «Наигрыш», 1979 и др.). В пьесе «Медведь-контрабасист и негрityнка» из цикла «Музыкальные игрушки» (1969) для фортепиано стилистически тонко передает характерные интонации, ладовые и ритмические особенности, а также способы джазовой артикуляции.

Особой строкой в детской музыке следует признать многогранное творчество для детей Д. Б. Кабалевского. Композитор рассматривал музыку как важнейшее средство воспитания «нового человека», оптимистически относящегося к действительности, свободного от инерции прошлого, не скованного предрассудками. Это и предопределило образные и жанрово-стилистические черты его музыки для детей.

Рассмотрев тенденции в фортепианной музыке для детей, характерные для XX–XXI веков отметим, что музыкальный «ландшафт» невероятно мозаичен. В нем одновременно представлены музыкальные произведения различных стилей и жанров. В свете вышеизложенного отметим, что дидактически важно, чтобы юные музыканты, осваивая азы исполнительского искусства, впитывали в себя музыку различных эпох, находя в ней «пищу для ума и сердца».

Список литературы:

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Арановский М. Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век; ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. С. 7–24.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Избр. труды. Т. 4. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. С. 97–109.
4. Барсова И. А. Контуры столетия: из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. 237 с.
5. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 439 с.
6. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование». М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.
7. Ермаков А. А. О трактовке понятия «детская музыка» в российском музыкознании // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 136–141.

8. Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2017. 423 с.
9. Лесовиченко А. М. Детская музыка Д. Б. Кабалевского [электронный ресурс]. – URL: <https://culturolog.ru/content/view/2405/81/> (дата обращения: 20.02.2024).
10. Лесовиченко А. М. Детская музыка как феномен музыкальной культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 3. С. 100–105.
11. Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д. Детская музыкальная литература. Новосибирск: ИИЦ «Вестник НРСОО», 2006. 154 с.
12. Немировская И. А. Феномен детства в русской музыке. М.: Композитор, 2011. 392 с.
13. Савенко С. И. История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке. М.: Музыка, 2011. 232 с.
14. Толстая Е. А. Детская фортепианная музыка Дмитрия Толстого: особенности стиля и семантики: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 156 с.
15. Холопов, Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2012. 564 с.
16. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. Изд. 4-е, испр. СПб. [и др.]: Лань : Планета музыки, 2014. 319 с.
17. Цукер А. М. Скромное обаяние мастера. К 110-летию со дня рождения Николая Ракова // Музыкальная академия. 2018. № 4 (764). С. 225–238.

Лю Ятин
Научный руководитель – Л.В. Санжеева
Санкт-Петербург

ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКИ НА УРОКАХ В КИТАЙСКОЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. В данной статье анализируется современное состояние музыкального образования в начальных школах Китая. На основе достижений европейского и российского образования в систему обучения включались новые предметы для детей младшего и среднего школьного возраста. Изучение вокального искусства, музыкальных инструментов, музыкальной грамоты, сольфеджио стало неотъемлемой частью школьного образования в Китае. Сегодня китайское музыкальное образование во многом обязано советской музыкальной школе, благодаря которой начали разрабатываться различные методики обучения музыкальному искусству, учебные пособия, методички и т. д. На данный момент актуальной проблемой китайского музыкального образования является преподавание музыки. Его эффективность напрямую зависит от количества учителей и качества их обучения. В связи с этим обучение музыкальному искусству Китая ставит перед собой ряд целей, одной из которых, помимо музыкального обучения как такового, является многостороннее развитие ученика как личности, формирование чувственного восприятия музыки и искусства в целом и т. д. На основе анализа сформулирова-

ны рекомендации для повышения качества обучения детей в китайской начальной школе.

Ключевые слова: музыкальное образование, китайская начальная школа, музыкальное образование КНР.

Китай является страной с активно наращиваемыми темпами экономического и социально-культурного развития общества, достигая высокого уровня международной интеграции по различным направлениям. В китайском образовании используются лучшие образцы мирового музыкального искусства. Идет процесс интеграции национального образования с достижениями российской и европейской системы обучения детей всех уровней образования, включая начальные школы Китая.

Так, период с XIX по XX в. для культуры Китая, в особенности для отрасли музыкального образования, является периодом приобщения китайской музыкальной школы к европейским методикам обучения, которые получили распространение в XIX в. Уже в начале XX в. музыкальные дисциплины стали неотъемлемой частью китайского образования, являясь обязательными к изучению для детей младших и средних школьных возрастов. Музыкальное обучение китайских школьников к 1920-м годам включало в себя уроки вокального искусства, освоение школьниками различных музыкальных инструментов, музыкальной грамоты и сольфеджио.

Китайское музыкальное образование во многом обязано советской музыкальной школе, благодаря которой начали разрабатываться различные методики обучения музыкальному искусству, учебные пособия, методички и т. д. На данный момент актуальной проблемой китайского музыкального образования является преподавание музыки. Его эффективность напрямую зависит от количества учителей и качества их обучения. Согласно данным за последний год, в Китае насчитывается более 100 миллионов учащихся начальной школы [3], «которые вместе с детьми дошкольного возраста составляют 1/12 от общей численности населения» [5, с. 3]. Обучение музыкальному искусству Китая ставит перед собой ряд целей, одной из которых, помимо музыкального обучения как такового, является многостороннее развитие ученика как личности, формирование чувственного восприятия музыки и искусства в целом и т. д.

Провинциальная школа Китая включает в себе следующий музыкальный педагогический состав: два штатных педагога и два стажера, пока в школах центрального региона число штатных сотрудников увеличивается до 10 человек в среднем. На данный момент срок обучения составляет 6 лет и начинается с семилетнего возраста. Музыка как школьной дисциплине отводится два урока в неделю протяженностью около 45 минут.

Что касается специальных классов для проведения уроков музыки, в них, как правило, можно найти профессиональную технику, музыкальные инструменты (фортепиано, ударные, а также ПК для более удобной работы). «Каждый педагог создает собственный план обучения, опираясь на нагрузку школьников, предотвращая перенасыщенность информацией и быстрое утомление» [4, с. 49].

По мнению Джу Лингтон, изложенному в статье «Флейта кукурбит входит в музыкальный класс начальной школы» [1, с. 177], такой музыкаль-

ный инструмент как флейта кукурбит является достаточно интересным молодому поколению, повышая их мотивацию к обучению за счет своей формы, которая вызывает у учащихся любопытство, а также благодаря невысокой цене музыкального инструмента и его доступности для покупки, простоте освоения, эргономичности при транспортировке из-за его низкого веса и уникального звучания, которое передает этические особенности китайского народа и их многовековые традиции. Результатом введения в учебную программу данного музыкального инструмента стало улучшение показателей освоения программы, в особенности по теории музыки и сольфеджио.

В программу 6-го класса в китайских школах входят уроки игры на синтезаторе. Урок происходит следующим образом: учитель заранее выбирает подходящую песню из учебника, после чего проводит ознакомительную часть, объясняя правила эксплуатации музыкального инструмента, а затем демонстрирует исполнительную часть. Чтобы лучше усвоить пройденный материал, ученикам разрешается забрать с собой музыкальный инструмент и ноты для самостоятельной работы.

Под конец учебного года каждый ученик проходит тест, направленный на выявление уровня знаний. Тесты бывают нескольких видов: тест по музыкальной теории и по пению. Самым высоким балом за тест является 100 баллов, которые состоят из 40 баллов за теоретические знания и 60 баллов за вокал. Итогового экзамена по музыке по окончании начальной школы нет, однако учитель делает запись в дневник учеников.

Новые китайские учебники музыки включают в себя не только учебную информацию узкой направленности, но и информацию об этнических группах Китая, их историю, а также затрагивают музыкальные произведения различных стран мира. Эти учебники выдаются бесплатно и в конце учебного года возвращаются обратно.

Часто в учебном процессе учителя отдают предпочтение китайским песням. В своей статье «Элементы традиционной китайской культуры в стандартном музыкальном учебнике для начальной школы» известный автор музыкальных учебников для начальной школы Ду Йонгшоу подчеркивал, что «музыкальным произведениям, которые олицетворяют многогранную культуру Китая, отводится одна треть всех произведений, представленных в учебниках» [2, с. 23]. Автор подчеркивал, насколько важно сохранить свои культурные традиции, показанные в музыкальных произведениях, народных песнях, различных пьесах и т. д.

Помимо учебников в китайском музыкальном образовании активно используются и различные сборники. Также нередко учителя прибегают к ознакомлению учащихся с музыкальными фильмами. К примеру, с мюзиклом «Звуки музыки» Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна, симфонией «Из Нового Света» Антонина Дворжака и др.

Таким образом, по результату проведенной работы можно разработать следующие рекомендации:

- 1) необходимо знакомить детей как с китайскими традиционными композиторами, так и с известными зарубежными музыкантами. Большинство учителей делают акцент на китайских композиторов, не давая возможность школьнику развиваться многосторонне и расширять свой кругозор.

Чтобы избежать возникновения данной ситуации, следует добавить в учебную программу такие дисциплины как «Введение в зарубежную классическую музыку» и «Творчество зарубежных музыкантов»;

2) следует внедрять в уже имеющийся подобранный репертуар новую популярную музыку. Существует заблуждение среди педагогов «старого» поколения, что современная музыка и современные песни не качественны, прививая данную мысль новому поколению, которое, ввиду отсутствия возможности провести анализ, не может оценить ее качество. Учителя отдают предпочтение патриотической песне различного качества, которая не всегда соответствует возрасту учеников, что приводит к «отуплению» вкусов и неграмотности ввиду некачественного материала-примера для подражания;

3) стоит обновлять учебники с большей частотой, оставляя при этом этническую составляющую, но и дополняя новым. Также учителя могут прибегать к дополнению учебников посредством внедрения различных презентаций, благодаря которым, помимо базовой (фундаментальной) информации, ученики получают актуальную, а также сократят затраты на ежегодную печать. Благодаря многократному использованию учебного пособия происходит уменьшение количества бумажных отходов, что позволяет лучше заботиться о планете, однако данная тенденция хоть и положительна, однако имеет ряд недостатков. Ввиду динамичности появления новых качественных музыкальных произведений учебники должны обновляться и переиздаваться каждые пару лет. Как показывает практика, китайские учебники музыки не получают обновление уже более 10 лет, что говорит об отсутствии актуального материала и снижает качество музыкального образования.

В итоге можно заключить, что рекомендации, направленные на повышение качества уроков музыки в китайской начальной школе, могут быть результативными при их апробации в конкретных школах КНР, в частности, в школах, размещенных в отдаленных провинциях и автономных округах, таких как Внутренняя Монголия, Синьцзян-Уйгурский автономный район, Гуанси-Чжуанский автономный район, Нинся-Хуэйский автономный район и Тибетский автономный район, так как методики преподавания музыки младшим школьникам в этих районах являются устаревшими и требуют модернизации.

Список литературы:

1. Джу Лингтон. Обучение инструменту кукурбит в начальной школе. Чанджун: Экзам викли, 2012. С. 177. (Кит. яз.).
2. Ду Йонгшоу. Элементы китайской традиционной культуры в учебниках начальной школы. Сиань: Музыка мира, 2008. С. 23-24. (Кит. яз.).
3. Консультация по спискам 985 и 211 – Правительственный портал Министерства образования Китайской Народной Республики [электронный ресурс]. – URL: www.moe.gov.cn. (дата обращения: 30.01.2024). (Кит. яз.).
4. Музыка (Цифровой метод обучения). Пекин: Тип. нар. образования, 2012. С. 49. (Кит. яз.).
5. Фан Цзуин, Цзи Джиаксин. Статус-кво и перспективы музыкального образования на основе музыкального разнообразия в материковом Китае. Пекин: Китайская консерватория, 2008. С. 3–4.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XIX–XX ВЕКОВ

Аннотация. В статье рассмотрено появление и развитие музыкальной сказки в творчестве отечественных композиторов XIX–XX веков; приводится в пример классификации сказок; затрагиваются вопросы значения музыкальных сказок в русской культуре, а также приводятся примеры сказок, которые использовали отечественные композиторы в разных жанрах творчества.

Ключевые слова: сказка, музыкальная сказка, сказочный сюжет, классификация сказок, пространственный «код».

Появление слова «сказка» в русском языке литературоведы относят к XVII веку, когда оно впервые было использовано в письменной грамоте воеводы Ф. Р. Всеволожского. После этого периода слово «сказка», вызревшее где-то в глубине русского языка, постепенно заменило слово «басень» (от слова «баять» – рассказывать).

Особое значение сказки в формировании картины мира русских людей и воспитании новых поколений этноса подчеркивалось русскими философами Б. П. Вышеславцевым, И. А. Ильиным, Е. Н. Трубецким и др. В частности, они считали, что в сказках отчетливо представлены важные для самосознания русских людей «вечные ценности» – идеи справедливости, торжества добра над злом, жизни над смертью, правды над кривдой и др. Характерной чертой русской сказки, писал Е. Н. Трубецкой, также является концепция «инога царства», ради достижения которого герой преодолевает множество препятствий и лишений [2]. В отличие от многих других литературных жанров (например, рассказа или повести), часто оставляющих «открытыми» сюжетные линии (в уверенности, что их самостоятельно «достроит» воспринимающее сознание читателя-слушателя), характерной чертой сказочных сюжетов является их завершенность. Поэтому даже беглое знакомство с русскими народными сказками обнаруживает их социализирующую и воспитательную (а также и дидактическую) направленность. Они представляют собой один из наиболее важных жанров русской фольклорной традиции, в котором запечатлены народная мудрость, народная педагогика, многовековой опыт человеческих взаимоотношений и сотрудничества во имя этически значимых целей.

Научный интерес представляют классификации сказок. Выдающиеся фольклористы А. Н. Веселовский, А. И. Никифоров, В. Я. Пропп предложили исходить из структурно-композиционных принципов классификации [5; 6]. Этот подход сохраняет свою актуальность и в современных исследованиях. В литературоведении выделяют три типа сказок:

1) волшебные сказки, в которых герой проявляет волю, смекалку, высокие нравственные качества в борьбе с различными видами зла: inferнальной волшебной силой, социальной несправедливостью, насилием (в том числе и семейным). Вместе с тем, среди персонажей таких сказок от-

четливо просматриваются заступники, насильники, пострадавшие и различные помощники конфликтующих сторон;

2) бытовые сказки посвящаются осуждению отрицательных черт характера на фоне любования проявлениями ума и находчивости героя. В этом типе сказок можно различить подтипы – анекдотические, новеллистические (против царя, бояр, представителей религии), а также сказки-состязания и сказки-насмешки;

3) сказки о животных обычно в аллегорической форме высмеивают отрицательные черты характера и вызывают сострадание к ущемленной стороне. Сюжетные линии развиваются как конфликт хищников между собой, конфликт «слабого» и «сильного» зверей, конфликт человека и зверя. При этом в характерах персонажей отчетливо просматриваются психологические типы людей. В произведениях, ориентированных на восприятие маленьких детей, особое место занимают цепочные (кумулятивные) сказки, в которых диалоги или действия неоднократно повторяются по мере развития сюжета, в том числе и примеры, когда цепь обрывается вместе с последним звеном в сюжете (к примеру, «Колобок»).

В русской культуре XIX–XX веков музыкальная сказка занимает особое место и даже стала самостоятельным музыкальным жанром. Ряд современных музыковедческих исследований выявляют сказочную специфику в русской музыке, связанную с применяемыми композиторами средствами выразительности в сфере музыкальной сказки, вычленяют наиболее употребительные семантические единицы, особенности композиционной организации сказочного произведения и эпической драматургии в целом, а также черты соотношения музыки, сюжета и литературного текста [1]. Причем, сказочные сюжеты и образы были характерны как для вокального, вокально-инструментального, так и для сугубо инструментального творчества, а также для синтетических музыкально-сценических произведений, представленных, например, сказочными операми и балетами.

Весьма обширным является оперное творчество русских композиторов, навеянное сказочными сюжетами: «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1842); «Черевички» П. И. Чайковского (1876); «Снегурочка» (1880), «Садко» (1897), «Сказка о царе Салтане (1900), «Кощей Бессмертный» (1902), «Золотой петушок» (1907), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1907) Н. А. Римского-Корсакова; «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева (1919); «Снежный богатырь» (1906), «Кот в сапогах» (1911), «Иванушка-дурачок» (1913), «Красная шапочка» (1913) Ц. А. Кюи; «Ёлка» (1904) В. И. Ребикова и др.

Великолепный музыкальный материал составляют балеты: «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889), «Щелкунчик» (1891) П. И. Чайковского; «Марья Моревна» (1913) и «Сказка о царевне Улыбе и Соловье разбойнике» (1916) Н. Н. Черепнина; «Волшебное зеркало» (1903) А. Н. Корещенко; «Белоснежка» (1907) В. И. Ребикова, «Жар-птица» (1910) И. Ф. Стравинского; «Каменный цветок» (1954) С. С. Прокофьева и др.

Говоря о специфике музыкальных сказок, можно условно сопоставить их с предлагаемой литературоведением классификацией. Так, волшебные сказки обращаются к образам и действиям фантастического, ирреального

характера, вкрапленных в систему реальных человеческих взаимоотношений. Второй вид музыкальных сказок опирается на сюжетно-событийную логику развития повествования, характерного для фольклорной традиции и авторских сказок, поэтому эти сказки можно обозначить как новеллистические, бытовые или сказки о животных. Для первого и второго вида музыкальных сказок, отмечает музыковед И. П. Попова, характерны определенные пространственно-временные, предметные и вербальные «коды», выраженные через средства музыкальной выразительности [4].

Под пространственно-временными «кодами» автор имеет в виду то обстоятельство, что всякая сказка определенным образом зафиксирована, разворачивается в пространстве и времени, создавая таким образом хронологическую и топографическую «картину» сказочного действия: зачина («В некотором царстве, в некотором государстве...»), завязки, развития и торможения, кульминации, развязки, концовки («Вот и сказке конец ...»), а также способов художественного усиления значения квинтэссенции, главной идеи произведения. По мнению В. Я. Проппа, сказочное пространство никак не связано с конкретным топосом (местом), для обозначения этой неопределенности места в сказках используются выражения: «Близко ли, далеко ли ...», «В тридевятом царстве, тридесятом государстве ...» (то есть в иной, далекой, часто – чуждой, волшебной стране), «За тридевять земель» (В. Я. Пропп это выражение связывал, прежде всего, с царством мертвых) [6]. Там часто есть красивые сады и луга, но отсутствуют упоминания о местах, в которых человек непосредственно трудится. Там есть дворцы, терема из золота и хрусталя, нередко охраняемые представителями мира животных. Все это может находиться на земле и под землей, на суше и на море (на острове), в горах и на низменности, это может быть местом обитания живых и мертвых.

И. П. Попова для характеристик пространственного «кода» музыкальных сказок использует параметры: вертикальность, способ ритмической организации, архитектоничность, глубинность и емкость.

Возьмем в качестве примера цикл «Сказки старой бабушки» С. С. Прокофьева. Здесь семантически значимым являются:

- введение тритона как воплощения топоса inferнального (потустороннего) начала;
- элементы статичности, порождаемые ритмическим остинато звуков большой длительности в мелодической линии;
- постепенно сжимающееся, уплотняющееся пространство, порождающее у слушателя предчувствие надвигающегося события, ожидания мощного «выплеска» энергии, взрыва;
- использование интонационных формул, ассоциирующихся с характерными для сказочных сюжетов присказками, относящимися к топосу;
- использование повторов ритмоинтонационных единиц для формирования ощущения циклически текущего времени в противовес относительно статичному настоящему.

Что же касается времени (хроноса), то сказочные сюжеты также обнаруживают ряд его типологических признаков. В сказках оно имеет три формы: «неопределенное сказочное время», «линейное время» и «время

циклическое». Первая форма времени связана с тем, что невозможно установить – когда именно происходило событие, сколько именно времени оно длилось, когда именно началось и т.д. Это иллюстрируется характерными сказочными формулами-заставками – «Долго-ли, коротко-ли ...», «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается ...». Две другие формы связаны с восприятием времени как своеобразного маятника и его колебаний между крайними точками – день-ночь, утро-вечер, либо с представлениями о суточных временных циклах и годовых временных циклах.

Во-вторых, важное значение в музыкальных сказках имеет феномен, который можно обозначить как «предметный код». В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» детально рассматривает предметную составляющую сказочного действия [5]. Чудеса в сказках часто осуществляются посредством манипуляции с определенными предметами (например, клубочек, кольцо, игла, яблоко, живая и мертвая вода и т. п.), обладающими магическими потенциалами и полученными героем в качестве трофея или дара. Эти магические предметы в музыкальных сказках часто обретают собственное и самостоятельное ритмоинтонационное и/или тембровое оформление. Так, в символе кольца объединены некоторые противоположности, признаки «того» и «этого» миров, которые и определяют его сакральный смысл. Для славянской мифологии вообще характерно особое отношение к округлым предметам, что просматривается уже в контуре значений слов «оборотиться», «обернуться», «обвернуться».

Мощным и загадочным магическим предметом является в сказках зеркало. В народном быте зеркало издавна наделяется определенной символикой и связанной с ней семантикой. При этом речь идет не только о вокальных или сценических музыкальных произведениях, в которых зеркало начинает проявлять свой тайный смысл и силу, но и об инструментальных сочинениях. Например, Е. Е. Маркелова обращает внимание на особенности интонационного претворения образа зеркала в «Кикиморе» А. К. Лядова. Не менее действенным средством в народном сознании является, например, «Кобыля голова», образ которой воплощен в Сказке Н. К. Метнера (соч. 26 № 3, f-moll) [3].

Заметим, что и музыкальные инструменты (свистки, рожки, дудочки, гусли-самогуды и др.) составляют важную часть предметного мира сказки, так как они нередко выступают в ней как средство сакральных манипуляций и даже перемещений в разные точки мифического пространства сказки. Кроме того, следует иметь в виду, что в некоторых музыкальных сказках – к примеру, в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова – персонажи не только наделены индивидуальными музыкальными «маркерами» в виде лейтмотивов, то есть музыкальных тем, повторяющихся «точно или с изменениями в разных актах и картинах оперы», характеризующих «определенный персонаж, идею, явление, ситуацию» (В. Н. Холопова [7, с. 227]), но и лейттембры – то есть сохраняющиеся на протяжении всего действия их инструментальные характеристики. Так, в партитуре оперы образ Снегурочки связан со звучанием флейты и скрипки, образ Леля – со звучанием кларнета, образ Весны – валторны, а царя Берендея – виолончели.

В-третьих, внимание музыковедов направлено на исследование «вербального кода», то есть внутреннюю связь музыкальной интонации со словом и сказочным сюжетом. При этом отметим, что сам характер сказочного действия, использующего повествовательные интонации (термин В. В. Медушевского) имеет ряд специфических и хорошо различимых «на слух» признаков. Так, И. П. Попова пишет: «Среди важнейших качеств, свойственных музыкальной сказке, отмечены такие как: размеренный повествовательный тон, отсутствие проблематичности, взрывчатости, накаленности действия, сравнительно медленное развертывание действия». И продолжает: «В ряду характерных особенностей поэтики сказки (...) выделен принцип контрастного сопоставления, драматургия последовательного контрастного присоединения сцен, предначертанная изначальной установкой – своеобразным эффектом “перелистывания страниц”» [4, с. 9].

Воплощение в музыкальном материале сказочных образов потребовало от композиторов разработки различных «декоративных» звуковых приемов:

1) можно говорить об особой колористичности музыкального языка, то есть об использовании в структуре музыкальной ткани палитры оригинальных «звуковых красок». Е. Е. Маркелова в своем анализе сказочных образов в творчестве русских композиторов отмечает мощное влияние на эту палитру искусства музыкального импрессионизма, хотя при этом речь не идет о подражательности, а об органичном вплетении колористических находок композиторов-импрессионистов в традиции русского музыкального мышления и творчества (например, в «Волшебном озере» А. К. Лядова, «Зачарованном царстве» и «Марье Моревне» Н. Н. Черепнина). При этом акцентируются сочетания ладогармонических «красок», тембровые «пятна», сонорные эффекты, образующиеся благодаря комбинированию инструментов в звуковой «вертикали» [3];

2) отметим иллюстративность или тенденцию к «звуковой визуализации» музыкальных образов. Здесь важная роль отводится ритмическому оформлению музыкальной ткани, придающему ей рельефный, почти осязаемый характер. Таким образом, персонажи музыкальной сказки обретают индивидуально неповторимые, хорошо узнаваемые признаки. Например, ярко выраженный иллюстративный и даже «картинный» характер имеют некоторые фрагменты «Жар-птицы» И. Ф. Стравинского. В «Сказке» Н. К. Метнера (соч. 34 № 3) образ неуклюжего танца-шестивия Лешего создается посредством серии уменьшенных трезвучий. Попутно заметим, что вышедший 1928 году в Германии последний цикл сказок Н. К. Метнера (6 пьес) были посвящены «Золушке и Иванушке-дурачку», то есть сказочным персонажам западноевропейского и русского эпоса, между которыми композитор, по всей видимости, не проводил жесткого разграничения);

3) укажем на орнаментальность музыкальной ткани. Е. Е. Маркелова пишет: «Музыкальный орнамент является неким аналогом визуального узора. Он словно “копирует” различные живописно-орнаментальные элементы и “сплетает” из них свои причудливые “гирлянды”» [47, с. 24]. В частности, ярким образцом орнаментальности являются вокальные партии Шемаханской царицы, Звездочета и Царевны-Лебеди в операх

Н. А. Римского-Корсакова, где изысканные и причудливые узоры мелодических линий вплетают в себя геометрическую символику зигзага (ассоциирующегося с Луной, Селеной), круга, спирали (солярные образы и Солнце), волны и меандра (мы имеем в виду здесь тот тип орнамента, в котором прямые линии и прямые углы образуют не прерывающуюся, ленточную последовательность, еще в языческой Греции олицетворявшую превратности человеческой жизни с ее взлетами и падениями, которая, несмотря на все перипетии, разворачивается в заданном высшими силами направлении), в традициях национальной символики имеющие важный эзотерический смысл. Одновременное вплетение в партию Шемаханской царицы солярной и селенной музыкальной символики создают «орнамент», подчеркивающий амбивалентную связь героини с Солнцем и Луной. Графическое переосмысление вокальной партии Звездочета приводит к представлению круга, что в мифологии славян (и не только!) ассоциируется с Зодиаком (от греч. ζῳδιακός – животный, звериный; значительная часть созвездий небосвода получили свои названия от животных). Отсюда возникает представление, что Царица и Звездочет, несмотря на сложность их взаимоотношений в сказочной коллизии, являются представителями одной и той же космической стихии. В арии Царевны-Лебеди из 2-го действия «Сказки о царе Салтане» орнаментальность образуется средствами формообразования. Ее символическое обозначение имеет вид: $A - [B \rightarrow C] - [B_1 - C_1] - A$. Фактически, она симметрична и тоже ассоциируется с кругом. Кроме того, в графике мелодии отчетливо прорисовывается волна – с древних времен символ воды, покрывавшей землю в библейские времена.

Сказочная традиция русского музыкального искусства была подхвачена советскими композиторами. Вплоть до 90-х годов XX века они активно работали над сказочными сюжетами, ориентированными на детей дошкольного и младшего школьного возраста. Здесь можно назвать следующий ряд произведений: детские оперы «Сказка про репку» (1946) и «Колобок» (1955) М. В. Иорданского, «Три толстяка» В. И. Рубина (1956–1966), «Волк и семеро козлят» М. В. Ковалю (1967); «Золотой ключик» И. В. Морозова (1973), «Морозко» и «Маша и Медведь» М. И. Красева (1963), «Город мастеров» Я. С. Солодухо (1972); симфонические сказки «Айболит и его друзья» (1964) и сюита «Богатырский сказ» (1957) И. В. Морозова; «Мухоморок» Е. В. Ларионовой (1979), «Городок Жур-Жур» Д. И. Кривицкого (1973) и др.

Однако после 90-х годов XX века, как мы уже отметили выше, интерес к творчеству для детей резко упал. С другой стороны, в детской аудитории произошли серьезные изменения в характере музыкального восприятия. В работах, посвященных проблематике медиаобразования, утверждается, что современные дети и подростки – это «люди экрана». Поэтому логично в завершение раздела обратить внимание на интерес режиссеров к созданию кинематографических сказочных произведений, вдохновленных творчеством русских композиторов. Не случайно С. М. Эйзенштейн охарактеризовал мультипликацию как «школу метафорического мышления», позитивно влияющую на детский интеллект. Учитывая популярность у детей мультипликационных фильмов, можно уверенно сказать, что музыка, песня, впер-

вые прозвучавшие здесь, имеют много шансов на долгую жизнь и востребованность у детской аудитории (В. Я. Шаинский, Г. И. Гладков, Е. П. Крылатов и др.). Однако кинематографисты проявляли интерес и к выдающимся произведениям русских композиторов, изначально предназначенных к сценической жизни.

В частности, ресурсы видеохостинга Youtube открывают доступ к отечественным мультипликационным фильмам, в основу которых положены сказочные образы русских композиторов: «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского (режиссер И. А. Ковалевская, исполнитель С. Т. Рихтер, 1984); «Щелкунчик» П. И. Чайковского (режиссер Б. П. Степанцев, 1973); «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (режиссеры Г. Л. Рошаль и Г. С. Казанский, 1952); «Сказка о Попе и его работнике Балде» Д. Д. Шостаковича (режиссер М. М. Цехановский, 1933); «Сказки старого пианино», «Четвертый апельсин» С. С. Прокофьева (режиссер И. Р. Марголина, 2011) и др.

Весьма интересной является история экранизаций прокофьевской сказки «Петя и Волк» (1936). Первая отечественная мультипликационная лента вышла 1958 году («Союзмультфильм», режиссер А. Г. Каранович). Однако в ней произведение претерпело значительные изменения как в музыкальной, так и в сюжетной частях. Фактически музыка сокращена почти наполовину. В 1976 году режиссер А. Г. Каранович вновь обратился к этому произведению С. С. Прокофьева. В новой редакции литературная основа произведения почти полностью сохранена, а музыка немного сокращена.

Завершая наш обзор, отметим, что отечественными композиторами создан обширный фонд сказочных музыкальных произведений для восприятия (слушания) и исполнения детьми и взрослыми. Причем, в этом фонде представлены произведения различных жанров – инструментальные пьесы, произведения для симфонического оркестра, крупные синтетические произведения, предназначенные для сценического воплощения и др. Доступность этого фонда для специалистов, родителей и детей через различные видеохостинги создает предпосылки для более активного развертывания работы по художественному воспитанию подрастающего поколения. Учитывая регистрируемую в работах психологов визуальную направленность мышления современных детей, ряд крупных деятелей кинематографа, создали мультипликационные фильмы, опирающиеся на «сказочный» музыкальный материал отечественных композиторов. С нашей точки зрения, целесообразно использовать эти аудиовизуальные ряды в целях музыкального воспитания, образования, а также развития творческой инициативы детей, подростков и молодежи.

Список литературы:

1. Гайсина Г. И. Мир детства как социально-педагогическая проблема // Педагогическое образование в России. 2011. № 5. С. 125–128.
2. Кулагин Д. Л. Функции русских сказок: философско-культурологический анализ // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 1 (75). С. 133–136.

3. Маркелова Е. Е. Сказочные сферы русского модерна (на примере музыкального и изобразительного искусств): автореферат дис. ... канд. искусств. Саратов, 2013. 27 с.

4. Попова И. П. Константные элементы волшебной музыкальной сказки (на примере несценических произведений русских композиторов рубежа XIX-XX веков): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2002. 22 с.

5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки [электронный ресурс]. – URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/propp-istoricheskie-korni-skazki/5-ii-volshebnyj-predmet.htm?ysclid= lks9zs167v982035506> (дата обращения: 03.06.2023).

6. Пропп В. Я. Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 332 с.

7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. Изд. 4-е, испр. СПб. [и др.]: Лань : Планета музыки, 2014. 319 с.

8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во «Лань», 2001. 496 с.

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

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ В РЕГИОНАХ РОССИИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается народно-оркестровое дирижирование в различных регионах России. Акцентируется внимание, что на современном этапе деятельность дирижеров региональных народных оркестров имеет разностороннюю направленность и ориентируется на тенденции современного социокультурного процесса. В результате область народно-оркестрового исполнительства приобретает современный облик, являясь отражением культурных тенденций современности и одним из направлений отечественной музыкальной культуры.

Ключевые слова: народно-оркестровое дирижирование, народный оркестр, дирижер, коллектив, традиции, инновации, деятельность.

На современном этапе народно-оркестровое дирижирование развивается не только в столице России и городе Санкт-Петербурге, но и в регионах страны, что позволяет обрести данному виду деятельности самобытные и оригинальные черты.

Одним из крупнейших региональных оркестров русских народных инструментов России является Государственный русский оркестр народных инструментов «Малахит». Он был основан в 1987 году по инициативе студентов-выпускников Челябинской академии культуры и искусств. В настоящее время музыкальный коллектив представляет собой яркое явление в городе Челябинске и Челябинской области. Традиции народно-оркестрового дирижирования в Челябинске связаны с деятельностью основателя оркестра «Малахит», заслуженного деятеля искусств РФ В.Г. Лебедева.

Активная творческая позиция В.Г. Лебедева способствовало тому, что с первых лет основания оркестр народных инструментов под его управлением участвует во всех в масштабных культурных городских и областных мероприятиях, фестивалях различного уровня. Талант и харизматичность дирижера, его коммуникабельность способствовали тому, что с музыкальным коллективом имели практику сотрудничества современные композиторы, которые создавали для «Малахита» собственные сочинения. В свою очередь, под управлением В.Г. Лебедева оркестр народных инструментов принимал участие в авторских концертах композиторов Челябинского края.

На протяжении более трех десятилетий истории оркестра силами В.Г. Лебедева была определена репертуарная политика коллектива, включающая в себя: обработки народных песен и танцев; оригинальные сочинения классического репертуара; произведения, созданные современными отечественными композиторами как для состава оркестра народных инструментов, так и для музыкального коллектива «Малахит» – в частности.

На протяжении тридцати лет оркестр народных инструментов «Малахит» под управлением его бессменного руководителя В.Г. Лебедева ведет активную творческую и просветительскую деятельность, что не остается незамеченным на государственном уровне. Так, в 2003 году коллектив был удостоен гранта губернатора Челябинской области.

Высокий профессионализм и уровень мастерства В.Г. Лебедева способствовал тому, что в короткий срок оркестр достиг высокого уровня своего мастерства, став на одну ступень с выдающимися коллективами Москвы и Санкт-Петербурга. С музыкальным коллективом сотрудничало множество известных музыкантов, среди которых баянисты, балалаечники, домристы, а также представители народного, эстрадного и оперного вокала.

Благодаря активной творческой позиции дирижера, география сценических выступлений музыкального коллектива значительно расширилась и вышла далеко за границы Челябинской области. Оркестр выступал в крупнейших концертных залах столицы, принял участие в культурной программе РФ в Португалии, в фестивале «Славянская весна в Италии», в Республике Казахстан и в Баку.

Творческое и креативное мышление дирижера способствовало реализации ряда крупных проектов, которые явились масштабными не только для региона, но и для отечественной культуры в целом. Среди таковых проекты и концертные программы, приуроченные к 100-летним юбилеям выдающихся деятелей культуры России (К.И. Шульженко, М.И. Блантера, М.И. Глинки, В.П. Соловьева-Седого). Уникальность данной программы заключалась в том, что М.И. Глинка был композитором, работавшим в жанре академической музыки. Адаптация репертуара великого композитора к составу народного оркестра способствовала академизации стиля музыкального коллектива и расширила его технические и выразительные возможности.

Благодаря деятельности В.Г. Лебедева, была сформирована одна из главных установок оркестра «Малахит», заключающаяся в оказании поддержки молодых и талантливых музыкантов. Такие творческие проекты, организованные дирижером, как концерты «Я и звезда», «Музыкальный

калейдоскоп», способствовали раскрытию юных дарований и дали путевку в мир большого искусства многим юным музыкантам [1].

В 1990 году был основан Белгородский академический русский оркестр, главным дирижером которого с 2009 года по настоящий момент является Заслуженный работник культуры РФ Евгений Алешников. Основным творческим кредо дирижера является следующий постулат: «Оркестру русских народных инструментов подвластно исполнение музыки различных эпох, стилей и направлений»[6]. Вклад дирижера в развитие народно-оркестрового дирижирования в регионе заключается в налаживании творческих связей с ведущими народными оркестрами и обменом опытом с известными дирижерами в области народно-оркестрового дирижирования. В результате такого многостороннего сотрудничества на протяжении последнего десятилетия были проведены конференции и семинары, круглые столы и мастер-классы, исторические и культурные акции, концерты, среди которых крупный и амбициозный проект «Парад дирижеров», направленный на развитие и популяризацию народно-оркестрового дирижирования, поддержку деятелей культуры в данной сфере исполнительства. Проект проводится каждые два года с 2012 года и стал уже традиционным.

Деятельность Е. Алешникова способствовала расширению репертуара коллектива за счет сочинений крупной формы, написанных современными композиторами – Е. Подгайцем, М. Броннером, В. Киктой и др.

Деятельности дирижера способствовала формированию высокого исполнительского уровня коллектива. Под руководством Е. Алешникова оркестр завоевал множество званий и наград национального и международного уровня. Одним из высших завоеваний коллектива явилось гран-при международного конкурса «CittadiLanciano» в Италии. Белгородский академический русский оркестр является участником всероссийских фестивалей «Музыка России» г. Москва (2011–2015, 2018, 2021), Международных фестивалей национальных оркестров мира г. Москва (2014, 2015).

Благодаря неутомимой работе Е. Алешникова, в результате развития творческих связей и пропаганды деятельности оркестра, музыкальный коллектив расширяет границы своих гастролей и турне, посещая с концертными программами не только Москву и Санкт-Петербург, но и регионы, а также страны ближнего и дальнего зарубежья [6].

В современном культурном пространстве России развитие народно-оркестрового дирижирования осуществляется в отдаленных и даже несколько «изолированных» от национальных культурных традиций России регионах. Примером тому может служить деятельность дирижеров Алексея Федоровича Петрова и Анатолия Николаевича Лоскутова, Александра Васильевича Хойновского, которые на протяжении нескольких десятилетий возглавляли Калининградский областной оркестр русских народных инструментов [3], основанный в 1991 году. У истоков коллектива стояли петербуржцы Алексей Федорович Петров и Анатолий Николаевич Лоскутов.

С 2004 года художественным руководителем и дирижером оркестра становится Александр Васильевич Хайновский, в 2022 году – Антон Жуков. Под его руководством оркестр выступал на различных столичных площадках, а также в Петербурге. По инициативе художественного руководителя в

2022 году был основан I Международный фестиваль национальной музыки «Балтийский собор», способствующий пропаганде и популяризации народно-оркестрового дирижирования в Калининградской области.

Традиции народно-оркестрового дирижирования развиваются и в Калмыкии. В 1988 году был основан Национальный оркестр Калмыкии, который до настоящего времени является единственным профессиональным концертным коллективом национального исполнительства в регионе. За годы своего существования дирижерами оркестра был накоплен богатейший репертуар традиционной музыки Калмыкии. Главным дирижером музыкального коллектива является Савр Катаев. Благодаря деятельности дирижера, сформировался неповторимый облик творческого коллектива, который опирается на органичный сплав жанров традиционной музыки калмыков и современных жанров и форм музыкального искусства. Дирижер, при этом, не стремится замыкаться в творческих рамках фольклорного амплуа. В репертуаре музыкального коллектива представлены оригинальные сочинения традиционной музыки различных регионов ближнего и дальнего зарубежья, образцы классической музыки. Также привлекаются к участию калмыцкие народные инструменты, создавая особый этнический колорит [6].

Одним из ярких и самобытных дирижеров народных оркестров является народный артист России, лауреат Государственной премии имени Г. Тукая, профессор Анатолий Шутиков. Деятельность маэстро неразрывно связан с историей Государственного оркестра народных инструментов Республики Татарстан. Музыкальный коллектив был образован в 1993 году при Казанской филармонии. В течение нескольких десятилетий оттачивался и развивался исполнительский стиль оркестра, который сегодня характеризует высокая культура звучания, выразительность звуковедения, отточенность техники и тембровое разнообразие. Благодаря яркой харизме дирижера, с коллективом на протяжении тридцатилетней истории сотрудничали крупные деятели культуры РБ – Ильгам Шакиров, Зиля Сунгатуллина, Венера Ганеева, Юрий Борисенко, Галина Ластовка, Георгий Ибушев, Рустам Маликов, Айдар Файзрахманов и другие. На протяжении многих лет бессменной солисткой оркестра являлась заслуженная артистка России, народная артистка Татарстана, лауреат международных конкурсов Резеда Галимова.

Огромное внимание Анатолий Шутиков уделяет репертуару своего коллектива, который включает в себя произведения русской и зарубежной классики, популярные и малоизвестные сочинения композиторов XX века, а также опусы представителей татарской композиторской школы. Таким образом, оркестр вносит свой вклад в развитие и популяризацию музыкальной культуры своей нации. Визитной карточкой концертных программ оркестра являются обработки народных песен разных стран, приобретающие в исполнении коллектива неповторимое и индивидуальное звучание.

За несколько десятилетий существования оркестрового коллектива было представлено множество оригинальных концертных программ. Одной из них явилась «Анатолий Шутиков представляет», которая была создана в 2014 году и стала регулярной в концертном календаре коллектива. Тради-

ционными для работы коллектива стали абонементные концерты для детей, подготовленные в сотрудничестве с режиссером-постановщиком, заслуженным деятелем искусств РФ Ниной Короевой. Дирижер оркестра уделяет огромное значение просветительской работе своего коллектива. Так, неотъемлемой частью творческой команды является ведущая концертных программ, лектор-музыковед, заслуженная артистка Республики Татарстан Лилия Апакова. Благодаря профессиональной работе Л. Апаковой и дирижера, концертные программы оркестра всегда понятны и доступны публике, имеют просветительскую и образовательную направленность. В настоящее время коллектив продолжает свое творческое развитие и расширяет географию гастрольных турне (Южная Корея, Голландия, Италия, Австрия).

Современный культурный процесс и развитие профессионального образования в сфере народно-оркестрового дирижирования способствовали появлению за пультами оркестром плеяды женщин-дирижеров, одной из которых явилась Галина Геннадьевна Иванкова – бессменный дирижер Оркестра русских народных инструментов имени Н.Н. Калинина.

На посту дирижера Г.Г. Иванкова пребывает с 2000 года. Иванкова являлась одним из инициаторов переименования оркестрового коллектива в честь его основателя Н.Н. Калинина. Более двух десятилетий работы Галины Геннадьевны с оркестром принесли свои плоды, результатом которых явилось успешное выступление коллектива на фестивалях и конкурсах в Москве, Калуге, Италии, Анапе. Под руководством Галины Ивановой также актуализировалась представительская функция оркестра [7].

Особая заслуга деятельности Галины Геннадьевны Ивановой заключается в создании концертных программ, целевой аудиторией которой являются разные возрастные категории. Особую страницу в данном направлении занимают концертные программы и музыкально-просветительские проекты, рассчитанные для детской аудитории, в которых Г. Иванкова выступает как сценарист, ведущая и дирижер т.д.

В последние годы особую актуальность для сохранения исторической памяти в регионе и воспитания патриотических качеств личности занимают программы патриотического характера. Стремясь к пополнению и расширению репертуара коллектива, Галина Иванкова выступает в качестве автора аранжировок и переложений для своего коллектива. Традиционным при этом стало и сотрудничество дирижера с волгоградскими композиторами, среди которых А.Климов, Ю. Баранов, С. Ростуни и др.

Таким образом, подчеркнем, что на современном этапе деятельность дирижеров народных оркестров в регионах России имеет разностороннюю направленность. Прежде всего деятели современной народно-оркестровой культуры стремятся сохранить и приумножить традиции основоположника данной области музицирования В.В. Андреева. Это проявляется в стремлении к расширению репертуара и непосредственной участии в его создании, налаживании сотрудничества с местными композиторами, реализации просветительской функции народно-оркестровых коллективов. В то же время, следует отметить, что со второй половины XX столетия и до настоящего этапа деятельность дирижеров народных оркестров ориентируется на тен-

денции современного социокультурного процесса, в результате чего область народно-оркестрового исполнительства приобретает современный облик, являясь отражением культурных тенденций современности и одним из направлений отечественной музыкальной культуры.

В этой связи отметим, что на протяжении долгих лет развития дирижирования как профессии и области творческой самореализации музыкантов бытовало мнение о том, что оно представляет собой творческий процесс узкой направленности. Так, дирижер Л. Стоковский отмечал: «Дирижирование – одна из самых туманных областей музыкального искусства» [4, 98]. Подобную мысль озвучил великий композитор Н.А. Римский-Корсаков: «Дирижерство – дело темное» [8, 5].

Однако развитие культуры с ориентацией на потребительский рынок и законы рыночной экономики обусловили тот факт, что любая область музыкального творчества, в том числе и народно-оркестровое дирижирование, развивается сегодня с учетом потребности общества. В результате этого в настоящее время как в сфере оперно-симфонического, так и в исследуемом нами народно-оркестрового дирижировании принято говорить об инновационных тенденциях в деятельности дирижеров, которые кроме непосредственной работы у дирижерского пульта должны совмещать организаторские, просветительские и представительные функции, среди которых назовем следующие: организация просветительской деятельности оркестра; налаживание контактов с композиторами и исполнителями; участие в создании имиджа и репертуарной политики коллектива; обмен опытом с коллегами, осуществляемый в рамках специальных проектов – фестивалей, конкурсов, мастер-классов и т.д.

В то же время, обогащение репертуара народных оркестров произведениями современных стилей и жанров, характеризующихся сложным музыкальным языком и многоплановой драматургией, способствовало тому, что сегодня дирижеры народных оркестров должны обладать высоким уровнем профессионального мастерства – музыкальностью, сформированной мануальной техникой, внутренней энергией и харизмой. Характеризуя облик нынешнего дирижера, Артур Лазер констатирует: «Современный дирижер – в первую очередь исполнитель. Он должен обладать индивидуальностью, способностью субъективного истолкования произведения, свойственной виртуозам (на сольных инструментах). Он – “виртуоз ансамбля” и должен блистательно владеть “техникой дирижирования” во всех ее тонкостях и деталях, иначе он не сможет беспрепятственно проявить себя как исполнитель» [5, 201].

Кроме этого, немаловажным является сегодня установление тесных коммуникативных связей дирижера с исполнителями и зрителями. Тесное общение, основанное на деятельности музыкантов-единомышленников, увлеченных общим делом, – одна из традиций народно-оркестрового дирижирования, заложенная В.В. Андреевым, которую необходимо сохранить. В этой связи Г. Ержемский пишет: «Психологической основой, “цементирующим” материалом, объединяющим в единую систему деятельность дирижера и оркестр, является взаимопроницающее влияние руководителя и коллектива» [2, 43].

На наш взгляд, дирижер народного-оркестра в настоящее время проявляется в нескольких ипостасях: дирижер – человек, дирижер-профессионал, дирижер, способный выстраивать коммуникации по разным направлениям (со зрителем, с коллегами) и дирижер-менеджер.

Таким образом, вышеперечисленные функции в профессиональной деятельности дирижеров народных оркестров сформировались в XXI столетии в контексте требований современной культуры и общества и свидетельствуют об инновационных формах деятельности дирижеров и включении народно-оркестрового дирижирования в современный процесс культурной глобализации.

Список литературы:

1. Государственный русский народный оркестр «Малахит»: официальный сайт [электронный ресурс]. – URL: https://malachite.info/ob_orkestre_malahit (дата обращения: 17.12.2022).
2. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
3. Калининградский областной оркестр русских народных инструментов: официальный сайт [электронный ресурс] – URL: <http://koorni.ru/> (дата обращения: 18.12.2022).
4. Каюков В.А. Причины актуальности исследования феномена успеха в деятельности дирижеров // Успехи современного естествознания. – 2010. – № 12. С. 98–99.
5. Лазер А. Современный дирижер // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. С. 194–202.
6. Национальные оркестры России: парад дирижеров [электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/@ensemblerussia-nacionalnye-orkestry-rossii> (дата обращения: 18.12.2022).
7. Национальные оркестры России: парад дирижеров [электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/@ensemblerussia-nacionalnye-orkestry-rossii> (дата обращения: 18.12.2022).
8. Смирнов Б.Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: дисс. ... на соиск. степ. доктора иск.-ния: 17.00.02. – Челябинск, 2004. – 330 с.

А. Миркович
Научный руководитель – Е. В. Степанова
Валево, Сербия/Санкт-Петербург

РУССКИЙ ДОМ В БЕЛГРАДЕ 1933-1936 г.: ОРГАНИЗАЦИИ, КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Аннотация. Интенсивное развитие культурной жизни Белграда в XX веке во многом было связано с приездом русских эмигрантов после Октябрьской революции. В 1933 г. в Белграде открылся Русский дом царя Николая II, одно из культурно-просветительских объединений за пределами России, в которое входили различные организации.

В статье рассматривается музыкальная деятельность Русского дома с момента официального открытия по 1936 г. Основными источниками исследования явились Журнал концертного зала (1933–1936 г.), с 2023 г. хранящийся в архиве Русского дома, а также материалы газет и журналов рассматриваемого периода. В Журнале концертного зала содержится важная информация о творческих объединениях, концертах, солистах и ансамблях, выступавших в стенах Русского дома в первые годы его работы.

Ключевые слова: Русский дом, русская эмиграция, Журнал концертного зала, Русское музыкальное общество, Слатин.

Русский дом в Белграде³, который в 2023 г. отметил 90-летие со дня основания, является одним из центров культурной и просветительской жизни в Сербии⁴. Данная организация в XX веке стала местом встречи русских музыкантов и представителей русской культуры. До открытия Русского дома такими центрами были арендованные концертные залы, помещения различных образовательных учреждений, а также сербские «кафаны»⁵ [6, с. 11].

В Королевство Сербов, Хорватов и Словенцев⁶ после революции 1917 г. переехало значительное число русских. С целью объединения русских эмигрантов и развития культурной жизни в 1928 г. в Югославии был основан Русский культурный комитет⁷, в который вошли Русская публичная библиотека, Русский литературно-художественный журнал, Русское книгоиздательство, Русский научный институт и Русские художественные студии (музыки, живописи, театра). Многие из организаций в 1933 г. получили свое здание в Белграде по адресу Королевы Наталии, 33. Объединения стали частью Русского дома, который находится по данному адресу в настоящее время.

Главной целью создания Русского дома являлось объединение русских эмигрантов разных профессий, помощь и развитие в их деятельности и сохранение русских культурных традиций.

Освящение и торжественное открытие Русского дома имени Императора Николая II состоялось 9 апреля 1933 г., «в высочайшем присутствии Ее Величества Королевы Марии, их Корол[евского] Высочества — Князя Павла, Княгини Ольги, принцесс Марины и Елизаветы» [2, л. 4]. На открытии присутствовали руководители и члены тех организаций, которые свою деятельность с этого момента продолжали в стенах нового здания. Кроме Русского культурного комитета, к ним относятся Русский научный институт, Русская публичная библиотека и издательство, Союз

³ В 1933–1945 г. – Русский дом Царя Николая II; в 1945–1994 г. – Дом Советской культуры; с 1994 г. по настоящее время – Русский центр науки и культуры (РЦНК) или «Русский дом». В работе используется единое название – Русский дом.

⁴ Термин Югославия распространяется на все виды державных форм с 1918 г. до распада Югославии в 1992 г.

⁵ Рус. – кабаки.

⁶ Далее – Королевство С.Х.С.

⁷ Далее – РКК. Русский культурный комитет в Белграде (1928–1938) занимался изданием книг русских авторов. Содействовал организации выставки русского искусства в Белграде в 1930 г. Председателем комитета являлся профессор А. И. Белич, секретарём – Б. М. Орешков [3].

русских писателей и журналистов, Русское музыкальное общество, Союз русских художников, организация «Русский сокол» в Белграде, Русская гимназия и начальная школа, Государственная комиссия по делам русских беженцев. Здесь открылись также два музея: музей Николая Второго и музей русской конницы [4].

Остановимся на музыкальной деятельности Русского дома в Белграде, в которой участвовали известные представители русской культуры. Она начинается с первого дня существования Русского дома, когда в рамках торжественного открытия прозвучал гимн Королевства Югославии и гимн Российской империи «Боже, Царя храни» в исполнении Большого русского хора под управлением И. И. Слатина, а чин освящения Дома протоиереем П. Беловидовим⁸ сопровождался пением хоров Мужской и Женских гимназий, учебный процесс которых также проходил в Русском доме. На открытии также выступал смешанный хор под управлением Н. Н. Черепнина⁹. [2, л. 4].

В Журнале концертного зала Русского дома зафиксировано начало концертной деятельности. 19 апреля 1933 г. состоялось выступление русского пианиста Н. А. Орлова¹⁰. В программе прозвучали две сонаты Д. Скарлатти, Ларгетто В. А. Моцарта, Третья соната Л. Бетховена, «Исламей» М. А. Балакирева, а также сочинения Ф. Шопена и С. В. Рахманинова [10, с. 157].

Концерт Орлова 19 апреля 1933 г. открыл насыщенную историю выступлений выдающихся музыкантов в Русском доме. В первую очередь, следует выделить концертную и просветительскую деятельность основателей Русского музыкального общества в Белграде [1, с. 65]: пианиста и композитора В. А. Нелидова, оперного певца М. Н. Каракаша, пианиста, дирижера и педагога И. И. Слатина, а также соратника и либреттиста Н. А. Римского-Корсакова – В. И. Бельского¹¹, профессора А. В. Соловьева¹² и дипломата В. Н. Штрандмана¹³. И если первые солировали в концертах, то последние, как мы можем заключить из источников, принимали участие в сопровождении различных программ, выступали с образовательными музыкальными лекциями, вели финансовые и административные дела Общества.

⁸ Пётр Беловидов (1869–1940), устроитель и первый настоятель Свято-Троицкой церкви в Белграде (1924–1940). Был также регентом церковного хора. Законоучитель в Первой русско-сербской гимназии в Белграде (1920–1931, 1936–1939).

⁹ Николай Николаевич Черепнин (1873–1945), композитор, дирижёр, пианист, педагог. С 1898 г. дирижировал хором Мариинского театра, будучи ассистентом Э. Ф. Направника, а затем стал главным дирижером (1906–1909). Эмигрировал в Париж в 1921 г.

¹⁰ Николай Андреевич Орлов (1892–1954), русский пианист и педагог. Гастролировал по всей Европе, Северной и Южной Америке. Был известен интерпретатором сочинений Ф. Шопена.

¹¹ Владимир Иванович Бельский (1866–1946), либреттист и сотрудник Н. А. Римского-Корсакова.

¹² Александр Васильевич Соловьёв (1890–1971), профессор истории славянского права в Белградском университете.

¹³ Василий Николаевич Штрандман (Штрандтман) (1873–1963), русский дипломат. С 1914 г. поверенный в делах Российской империи в Сербии. В 1919–1924 г. представлял в Королевстве С.Х.С. в ранге посланника правительства адмирала Колчака.

Напомним, Русское музыкальное общество ¹⁴ в Белграде было основано в 1928 г. с целью сохранения и продвижения русской музыкальной традиции, для объединения русской эмиграции и как продолжение деятельности в эмиграции Общества, зародившегося в Санкт-Петербурге в 1859 г. РМО в столице Королевства С.Х.С. являлось самым старшим «филиалом» зарубежных отделений, поскольку РМО в Париже и Праге были основаны только в 1931 г.

Русские артисты не забывали важные для истории даты. В 1933 г. состоялся концерт, посвященный памяти П. И. Чайковского. Это был Первый камерный концерт РМО в Югославии. 7 ноября 1933 г. в Концертном зале Русского дома прозвучали Струнный квартет ор. 11, Романсы («Ночь», «Полночь», «Ночи безумные», «Благословляю вас, леса»), Фортепианное трио a-moll ор. 50 Чайковского [12]. Кроме Белградского струнного квартета и трио Слатиных, в концерте принимали участие пианист и композитор А. А. Бутаков и вокалист Б. Попов.

7 июня 1936 г. состоялся концерт памяти А. К. Глазунова [2, л. 265] с участием певиц Е. Д. Вальяни, Е. И. Поповой, виолончелиста А. Слатина и струнного квартета Немечек – Слатин. За три года до этой даты, 7 мая 1933 г., в Русском доме отмечали 50-летие творческой деятельности композитора [10, с. 157].

Интересным событием стал Духовный концерт 14 апреля 1935 г., посвященный М. М. Ипполиту-Иванову. В исполнении Русского хора под управлением А. Н. Кузьменка в программе прозвучали песнопения из Всенощного бдения, в первый раз представленного публике за рубежом. Вступительное слово к концерту произнес В. А. Георгиевский. Концерт являлся благотворительным, доход от билетов был направлен детям из бедных русских семей [5].

Несмотря на то, что акцент делался на исполнении русской музыки, организаторы концертов также не забывали и югославских композиторов. Публика нередко могла услышать сочинения К. Манойловича, С. Христича, М. Милоевича, М. Логара и других известных композиторов XIX–XX в. Это обстоятельство не только демонстрировало интерес и уважение к музыкальной культуре страны, в которой находились русские эмигранты, но и стремление к сотрудничеству с югославскими коллегами. В сезоне 1933–1934 г. прошли концерты, посвященные музыке русских и югославских композиторов. Отметим концерты ¹⁵ [2, л. 39] и ¹⁶ декабря [9]. Сочинения композиторов западных стран в меньшей степени были представлены в репертуаре русских исполнителей, но их можно было часто услышать на концертах сербских артистов, поскольку многие молодые

¹⁴ Далее – РМО.

¹⁵ Программа концерта: П. Стоянович Фортепианный квинтет c-moll, П. И. Чайковский Фортепианное трио [10, с. 161].

¹⁶ Программа: С. Настасиевич. Второй струнный квартет; К. Дебюсси Струнный квартет; песни Й. Готоваца («Я не знала»), М. Вукдраговича («Варнице»), сочинения И. Штрауса и Й. Маркса, «Логарская соната quasi uno scherzo»; Д. Чолич Тема с вариациями для фортепиано; М. Живкович «Три югославские вариации» [11].

музыканты как на рубеже XIX–XX в., так и в межвоенный период получали образование в Европе.

Значительная часть русских музыкантов выступала в Югославии в рамках гастролей. Выделим тех артистов, которые принимали регулярное участие в концертах Русского дома и внесли важный вклад в развитие музыкальной культуры.

Дирижер, пианист и педагог Илья Ильич Слатин в Югославии был одной из самых ярких личностей в музыкальной жизни русской эмиграции, чья деятельность была чрезвычайно широка: он являлся основателем камерного трио Слатиных, руководителем русского хора «Глинка», преподавателем пения в русско-сербской гимназии, дирижером Белградского радио. Слатин был одной из важнейших фигур в музыкальной жизни Белграда. Кроме исполнительской деятельности, он также занимался организацией музыкальных мероприятий, в основном через РМО, в котором являлся одним из основателей и первым председателем [8, с. 214].

В Журнале концертного зала Русского дома имена сопрано Елизаветы Ивановной Поповой и ее мужа, баритона Михаила Николаевича Каракаша встречаются часто. В 1921 г. они уехали из России и с успехом выступали во Франции, Испании, Италии, Хорватии и Сербии, в которой решили остановиться, поскольку русских вокалистов здесь очень ценили. Особенно активной была Попова – известная певица, выступавшая в Мариинском и Большом театрах, знакомила публику с русскими оперными шедеврами М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и др. Также она иногда выступала по Белградскому радио с русскими романсами.

Пианисты Лидия Бранкович-Сухотина и Алексей Алексеевич Бутаков являлись значительными участниками музыкальной жизни, во многом связанными с Русским домом и как постоянные посетители, и как исполнители на сцене Дома. Сухотина первоначально жила и работала в городе Заечар (1919–1924), где открыла собственную музыкальную школу, а потом переехала в Белград, где вела очень активную, концертную и педагогическую, деятельность. До переезда в Югославию она закончила Петроградскую консерваторию, после обучалась у Леопольда Годовского в Вене. Югославская критика часто отмечала ее наставнические методы, выделяя традиции преподавания Годовского. Бутаков, помимо сольных выступлений, принимал участие в концертах как аккомпаниатор, интенсивно развивалась и его композиторская деятельность¹⁷.

Выступает в Русском доме и один из известных коллективов – хор донских казаков Сергея Алексеевича Жарова, который 11 апреля 1934 г. представлял программу в Концертном зале. До этого, в феврале 1934 г., хор дважды приезжал в Белград с концертами¹⁸.

¹⁷ Отметим сочинения, которые Бутаков написал во время нахождения в концлагере в Нюрнберге с 1941 по 1945 г. Это произведения для камерного оркестра «Пут» и «Балетска тачка».

¹⁸ Программа концерта в Русском доме в исторических и архивных материалах не уточняется. Для представления репертуара хора приведем программу концерта в зале

Интересное событие зафиксировано в Журнале концертного зала 4 ноября 1935 г. [2, л. 204]. В 4 часа дня состоялась встреча с Ф. И. Шаляпиным. Вполне возможно, встреча носила характер интервью, так как сведений об исполнении каких-либо сочинений не зафиксировано и упоминаний об этом событии в других документах не обнаружено. Отметим, что 13 апреля 1930 г. Шаляпин с успехом выступил в Белграде с концертом в Народном театре. Концертный зал Русского дома в настоящее время носит имя великого русского певца.

Русский дом стал одним из центров, который позволял русским эмигрантам воплощать свои масштабные идеи. Артисты Русского дома принимали активное участие в оперных постановках Югославии. Критика неоднократно отмечала высокий профессиональный уровень музыкантов. Одновременно, критика нередко протестовала против русских исполнителей. Одной из причин являлось активное продвижение русских артистов на концертной и оперной сцене Королевства С.Х.С., которое «мешало» многими местным музыкантам. Критиковали русских певцов в основном из-за неточности произнесения слов на сербском языке. Отметим интересный факт: политика руководства оперы в Народном театре в Белграде была такой, что все оперы переводились и исполнялись на сербском языке. Таким образом, русские артисты пели русские оперы на сербском языке.

Нередко концертные программы в Русском доме открывались предисловием на русском языке, что также в определенной мере отталкивало сербскую публику. Но, несмотря на сложные обстоятельства, в Русском доме русская опера на русском языке впервые была исполнена 19 мая 1934 г. при покровительстве Его Высочества Принца Павла. Вероятно, не случайно для представления была избрана опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» [2, л. 118]. В отличие от предыдущего ее исполнения в зале Народного университета им. И. М. Коларца 7 апреля 1933 г., когда были показаны только некоторые фрагменты, в этот раз опера была представлена полностью. Сочинение родоначальника русской классической оперы Глинки было поставлено, благодаря усилиям только русских артистов. И если в Народном театре русские артисты были вынуждены петь на чужом языке, то здесь они могли чувствовать себя в своей стихии.

Сохранение русских традиций, звучание русской речи и исполнение русских сочинений являлись важными задачами эмиграции. Выражение «русская душа» на просторах бывшей Югославии до сих пор очень известно, и его часто ассоциируют с искусством русских артистов первой трети XX в., в том числе выступавших в Русском доме в Белграде. Это место, особенно в

Народного университета им. И. М. Коларца. Первое отделение (духовная музыка): А. Д. Кастальский «Верую»; «Отче наш» обычного распева; Д. Львовский «Господи помилуй»; П. И. Чайковский «В церкви», Д. С. Бортнянский «Коль славен наш Господь в Сионе»; П. Г. Чесноков «Спаси, Боже, люди твоя». Второе отделение (светская музыка): три хора из оперы М. И. Глинки «Жизнь для царя» («В бурю, во грозу», «Весна свое взяла», «Славься»), А. Е. Варламов «Красный сарафан»; Н. Гоготский «Рождественские колядки», К. Шведов «Частушки», обр. А. Жарова «Вечерний звон», Донская казачья песня [7, с. 132-133].

первые годы существования, явилось важным объединением, не позволяющим «русскую душу потерять», которое дало возможность сохранить русские традиции и, вместе с тем, развивать русскую культуру в творческом диалоге с Югославией, ставшей домом для многих эмигрантов.

Список литературы и источников:

1. Атанасиевич И: Русский дом в Белграде. Белград: Архив Алтера, 2018. 77 с.
2. Журнал концертного зала (1933–1936) // Архив Русского центра науки и культуры «Русский дом» в Белграде. [Рукопись]. 298 л.
3. Путеводители по российским архивам [электронный ресурс]. — URL: <https://guides.rusarchives.ru> (дата обращения: 18.11.2023).
4. Русский центр науки и культуры «Русский дом» в Белграде; [электронный ресурс]. — URL: Исторический очерк - Руски дом (ruskidom.rs) (дата обращения: 23.11.2023).
5. [Без автора] Коцерт Руског хора // Политика. 1935. 7 апр. С. 24.
6. Голубович М. Руске кафане и музичари међуратног Београда // Годишњак за друштвену историју. Ред. М. Ристовича. Белград: Удружење за друштвену историју, 2021. С. 7–25.
7. Голубович М. Руски хор који Русија није чула // Хор донских козака Сергеја Жарова на концертној сцени међуратног Београда. Белград: Muzikologija. 2020. С. 125–145.
8. Голубович М. Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941): дисертация доктора ист. наук. Белград: Университет в Белграде. 2021. 281 с.
9. Р. Б. Други камерни концерт // Время. 1933. 13 дек. С. 8.
10. Турлаков С. Летопис музичког живота у Београду (1840–1940). Белград: Музеј позоришне уметности Србије, 1994. 224 с.
11. Христич С. Други популарни камерни концерт композиција млађих београдских композитора // Правда. 1933. 12 дек. С. 6.
12. Чолич Д. Камерни концерт посвећен делима Чајковског // Правда. 1933. 9 нояб. С. 4.

Не Цзяньго
Научный руководитель – Л. В. Санжеева
Санкт-Петербург

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ В КИТАЙСКОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос влияния региональной специфики Китая на процесс обучения музыке в общеобразовательной школе. «Стандарты учебной программы (экспериментальный проект)» Министерства образования создали новую ситуацию в музыкальном образовании в начальных и средних школах по всей стране, которая отличается от прежнего «чисто музыкального» образования. Преподавание музыкальных занятий стало интегрироваться с естественно-географическими, культурно-историческими и социально-гуманитарными науками; обучение музыке уже не довольствуется пением песен

на уроке, но и сочетает в себе традиционную музыку страны, национальную музыку различных народов. На основе анализа представлены тенденции внедрения национального (регионального) инструментального музыкального искусства в общеобразовательных школах Китая.

Ключевые слова: инструментальное музицирование, региональная музыкальная культура, традиционные музыкальные инструменты регионов.

Общее образование Китая с его полирегиональной географической и ментальной спецификой и отличным развитием истории художественной жизни в каждой из 23 провинций отложило свой отпечаток и на направленности обучения музыке в общеобразовательных школах страны.

В ответ на «Всеобщую декларацию о культурном разнообразии», принятую в 2001 году, Министерство образования Китая также выпустило в 2001 году новую «Девятилетнюю программу обязательного музыкального образования для очной начальной школы (предварительный проект)». В данной программе указано, что «музыкальный предмет является важной областью гуманитарных наук и обязательным курсом на этапе базового образования» [1], и занимается «продвижением национальной музыки и понимание многообразия музыкальной культуры. Это совпадает с точкой зрения на «преподавание музыки как культуры» [2], предложенной американским этномузыковедом Неттлом в его выступлении на конференции Международного общества музыкального образования в 1992 году.

Можно сказать, что формулирование и выпуск двух вышеупомянутых документов не только отражает своевременную реакцию Китайского Департамента образования на «Всеобщую декларацию культурного разнообразия», но и знаменует собой то, что образовательные меры по продвижению мультикультурной и национальной музыки начали осуществляться на уровне общего базового образования в Китае.

Обнародование и реализация «Стандартов учебной программы (экспериментальный проект)» Министерства образования создали новую ситуацию в музыкальном образовании в начальных и средних школах по всей стране, которая отличается от прежнего «чисто музыкального» образования. Преподавание музыкальных занятий стало интегрироваться с естественно-географическими, культурно-историческими и социально-гуманитарными науками; обучение музыке уже не довольствуется пением песен на уроке, но и сочетает в себе традиционную музыку страны, национальную музыку различных народов.

В процессе продвижения и внедрения «Стандартов учебной программы (экспериментальный проект)» отдел образования продолжал модифицировать и совершенствовать этот «Стандарт учебной программы по музыке» и опубликовал пересмотренные версии в 2011 и 2017 годах соответственно. Пересмотренное издание показывает, что Министерство отстаивает базовую образовательную концепцию «интеграции дисциплин», а музыкальное образование с мультикультурной точки зрения является полным отражением этой базовой концепции. В нем подчеркивается концепция «понимания музыки в культуре и понимания культуры в музыке».

Указанные нововведения «усилили» направление изучения китайской национальной музыкой. По мнению Хуянмяо Цзянси, «интеграция

традиционной музыки в музыкальное образование в начальной и средней школе, чтобы люди могли познакомиться с музыкальной культурой своего родного языка и постепенно понять ее с раннего возраста, несомненно, является эффективным методом обучения» [3]. Культура и музыка каждой из провинций Китая имеет свои уникальные характер и особенности.

Китайское искусство имеет давнюю историю, в которой взаимодействия тех или иных частей великого государства давали «окраску» совокупному национальному культурному бытию. Множественность этносов и наций, составляющих итоговый национальный принцип, связанный, прежде всего, с культурным достоянием этноса хань, на определенных этапах исторического развития круто менялся с опорой на некоторое провинциальное достояние. В XX в. социальная универсализация, подтолкнувшая искусство Китая на интеграционные направления искусства, в том числе в единении с европейскими художественно-культурными достоянием, столкнулась с регионализацией.

Характерные особенности китайской музыки влияют на звучание национальных музыкальных инструментов, которых насчитывается более 80 видов. Каждый из традиционных народных инструментов занимает важное место в истории инструментальной музыки отдельного региона страны.

В сфере традиционной музыки ощущается сильное влияние Советского Союза. Например, традиция создания оркестра народных инструментов в Китае.

Сегодня в программу обучения музыке внедряется практика обучения игре на музыкальных инструментах, соответствующих региону проживания учащихся. Подчеркнем, что после обнародования «Стандартов музыкальной учебной программы» для обычных начальных и средних школ в 2001 году Министерство образования выпустило два важных программных документа в 2004 и 2006 годах: «План руководящих указаний по профессиональной учебной программе бакалавриата по музыковедению (педагогическому образованию) национальных общих колледжей и университетов» и «План преподавания для обязательных курсов музыковедения (педагогического образования) по специальностям бакалавриата в общеобразовательных колледжах и университетах по всей стране» [5].

Эти два документа не только выдвигают новые требования к музыкальному образованию в общеобразовательных колледжах и университетах в новую эпоху, но также обогащают содержание местного музыкального разнообразия с точки зрения конкретных параметров учебной программы, таких как «Китайская национальная музыка» [4, с. 55].

Музыкальная культура китайского народа кроме ладово-интонационного народного мелоса и ритмики концентрирует в себе характерные черты музыкальной культуры этноса, региональной самобытности духовной культуры. Движущей силой в создании культурных и художественных ценностей является мощный и яркий талант китайского народа, требующий сохранения свой самобытной культуры [6]. Преподавание этнической инструментальной музыки в рамках базового музыкального

образования имеет далеко идущее историческое значение и положительное практическое значение для выживания и развития китайской этнической инструментальной музыки.

Список литературы:

1. 中华人民共和国教育部《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》，北京师范大学出版社 2001 年版。= «Стандарты музыкальной учебной программы для очного обязательного образования (экспериментальный проект)» Министерства образования Китайской Народной Республики. Изд-во Пекинского педагогич. ун-та, 2001.

2. 参见管建华《国际音乐教育学会与多元文化音乐教育》，《新疆师范大学学报》2005 年第 2 期。= Гуань Цзяньхуа. Международное общество музыкального образования и мультикультурное музыкальное образование // Журнал Синьцзянского педагогического университета. Вып. 2, 2005.

3. 黄苗 江西. 对基础音乐教育中传统音乐的教学的思考《中小学音乐教育》2007 年 第 7 期 = ХуанМяо Цзяньси. Мысли о преподавании традиционной музыки в базовом музыкальном образовании// Музыкальное образование в начальной и средней школе. Вып. 7, 2007.

4. 吴艳 华音 中国多元文化音乐教育的现实与反 = Янь Хуаинь. Реальность и размышления о мультикультурном музыкальном образовании в Китае // Huain. 08-02-2022.

5. Ван Мэнъюнь, Яковлева Е. Н. Современное музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 2 (58). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-muzykalnoe-obrazovanie-v-kitae-tendentsii-i-perspektivy> (дата обращения: 27.11.2023).

6. Сун Зинан. Летописи истории китайского современного музыкального образования и музыкального образования новой эпохи: 1840–2000. Шандон, 2004. С. 250.

А. А. Николаева
Научный руководитель – С. В. Аникиенко
Краснодар

ВОДНАЯ СТИХИЯ В СОЧИНЕНИЯХ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Аннотация. Среди всех русских композиторов никто так не любил природу, никто так хорошо не знал и не чувствовал ее, никто не умел так изумительно передать ее красоту в музыке, как Н. А. Римский-Корсаков. Его называли сказочным композитором, так как много произведений написано на сюжет русских народных сказок и былин, в которых композитор правдиво изображал быт людей в сочетании с миром фантастики и сказки.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, опера «Сказка о царе Салтане», четырехчастная сюита «Шехеразада».

Стихия воды для импрессионистов является импрессионистической стихией в музыке – это «Игра воды» М. Равеля, «Затонувший собор» К. Дебюсси. Во время Всероссийского конкурса музыковедческих работ, прохо-

дившего в апреле 2023 г. в Краснодарском государственном институте культуры, нас заинтересовало выступление соискателя из Ростова-на-Дону А.С. Бойко «Мифологема воды в творчестве композиторов рубежа XIX – XX веков». На примере анализа преимущественного произведений зарубежных композиторов, автор убедительно доказала, что в культурном пространстве человечества сложились определенные смысловые аспекты мифологемы воды, корни которых лежат в мифотворчестве. За этим образом закрепились некоторые устойчивые семантические тождества и символы, метафоры. Знак воды в различных ее ипостасях заложен в подсознании человека. Она – неотъемлемая часть формирования его мироощущения, один из глубиннейших архетипов. В культурах разных народов образ воды неизменно несет сакральное значение и облачается во всевозможные метафорические фигуры, отраженные не только в древнем эпосе, но и в ритуальных действиях.

Вода – одна из стихий-первоэлементов, лежащих в основании мироздания, образующая в тандеме с другими стихиями Природный Космос. Эта стихия – колыбель жизни на земле, среда формирования живых организмов. Издревле ее отождествляют с исходным состоянием всего сущего, эквивалентом первобытного хаоса; так, большинство космогонических мифов постулируют рождение мира из недр первичных вод.

Часто значение символа амбивалентно. Вода может сочетать в себе и мужское и женское начала. Ее мужская ипостась олицетворяется образами греческого Бога Посейдона, римского Нептуна, мирового океана-хаоса Нуна в Древнем Египте. Символом материнского Лона выступает наполненное водой Мировое Яйцо. Также в роли символов женщины-матери выступают богини-Реки в индуизме, славянской мифологии и т. д.

Как праматерь всего, вода по праву становится символом жизни, что находит отражение в мифе о пахтании Мирового океана и добывании амриты в индуизме, тождеством которой в славянской мифологии стала живая вода. В то же время мировые воды способны поглотить все, вернуть упорядоченный космос к изначальному состоянию хаоса – знаку смерти, с чем связаны греческая подземная река Стикс в Аиде, мертвая вода в славянской культуре, Великий Потоп, обнуляющий время Земли и становящийся точкой отсчета нового цикла жизни в христианской трактовке.

Многогранность метафор воды обусловлена неисчислимым количеством ее свойств: формы, состояния, движения. Каждое из них продолжает свою цепочку ассоциативного ряда образов. Само течение воды отождествляется с образом времени, стоячая вода – образ безвременья, безжизненности. При этом водная гладь – образ спокойствия, безмятежности, созерцательной мудрости и гармонии. Снег – холод, его белый цвет также связан с образами смерти, забвения, имеет связь с мифологемой сна – все живое под снегом спит. Лед – снова образ оцепенения, замерзания чего-то, что должно быть живым, теплым (фразеологизмы «ледяное сердце»; «покрыт коркой льда» и т. д.). Антиномия ему – вода кипящая, бурлящая – образ неистовства, гнева, возбужденности и экспрессии. Дождь – воды, льющиеся с неба (суть – пространственная вертикаль, связывающая горнее и дольнее). Образ также имеет ипостаси: плодородно орошающий Землю и потому неустанно

призываемый людьми в фольклорных песнях календарного цикла (здесь вода предстает в древних мифах как оплодотворитель, т. е. мужское начало); грозовой ливень, способный обернуться потопом – символом Божьего суда, расплаты за грехи и возвращением к господству первородной стихии, хаосу.

Играет немалую роль структура воды от капли до необъятных просторов океана. Разное значение имеют формы ее движения: волна, поток, предельное натяжение водной глади, водопад, водоворот и т. д. – все эти аспекты находят свою семантическую интерпретацию в ряде культур.

Различные состояния воды связаны с мифологическим осмыслением времен года и потому выступают символами сакрального космического времени, цикла: снег – зима; бег талых вод, половодье – весна, период дождей, гроз, орошения полей – лето и осень и т. д. Сам процесс кругообращения воды в природе – уже сакральный символ зацикленного безначального и бесконечного.

Еще одно свойство стихии – отражение. Будучи природным зеркалом, вода отражает реальность, делая ее своей противоположностью. В этом ракурсе она становится носителем символа двойничества. Однако, в отличие от зеркала, водная гладь может «впустить» в мир по ту сторону, стать порталом в иномирие. Этот мотив находит себя в обрядах инициации разных народов, часто связанных с ритуалом омовения, вхождения в воды. Таким образом, вода становится «свидетелем» и проводником через ключевые моменты жизни человека, что также отражает метафорическое представление о его природе и сакрализованном процессе «проживания» реальности: в эмбриональном состоянии жизнь зарождается, окруженная водой материнского лона; с водой человек появляется в этом мире; пройдя ритуал омовения, т. е. пережив очередной «виток трансформации», на сей раз – духовный, человек выходит из вод в новую форму бытия. Наконец, омовение тела усопшего – часть погребального обряда, символизирующего возвращение к первичной чистоте; в культуре многих народов в завершение ритуала ладью с усопшим пускали вниз по реке. Мотив омовения-инициации находит интерпретации в ряде культур и религий. В мышлении приверженцев христианской традиции обряд Крещения по сей день является одним из важнейших в жизни человека – вторым, истинным Рождением во Христе (само по себе это и есть – архетип, следование образцу-деянию Бога).

Сакральное значение имеют и виды водоемов. Так, мировая река – символ космической оси, «стержня», пронизывающего верхний, нижний и средний миры, часто имеет реальный прототип, у каждого народа – свой (среди них Нил, Енисей, Дунай и др.). Мифические река Лета – символ забвения, река Стикс – проводник в мир мертвых. Часто река выполняет пограничную функцию, является рубежом между пространствами (мирами верхним и нижним; своим и чужим). Важен образ реки в славянских сказках и преданиях: река-оборотень, огненная река, молочная река с кисельными берегами, реки из меда, вина и т. д.

Для Н. А. Римского-Корсакова, которому были не чужды пантеистические воззрения (что очевидно, например, при рассмотрении идейной

концепции оперы «Снегурочка»), весьма близко такое глубокое отношение к образам водной стихии.

Аналогичными средствами живописует море Римский-Корсаков в опере «Сказка о царе Салтане». В музыке слышится беспокойное море, тяжелые качания бочки и блески звезд... Постепенно гаснут звезды, успокаивается море и наступает рассвет. Композитор очень тонко показал в опере морской пейзаж: пассажи арф звучат легко и непринужденно, словно мерцают звуки-капельки. Неожиданно торжественное звучание оркестра прерывает тишину ликующими возгласами.

Пример 1. Тема бочки на волнах моря



С помощью симфонической картины «Три чуда», композитор разными оркестровыми средствами показал характер персонажей сказки.

Первое чудо – маленькая белочка, грызущая орешки, характеризуется подвижной музыкой и народной песней «Во саду, ли в огороде», композитор отдал предпочтение флейте-пикколо и пиццикато струнных.

Пример 2. Первое чудо – Белка



Второе чудо – здесь слышны нисходящие гаммообразные пассажи, создающие образ рокота морских волн. Возгласы труб и энергичные аккорды передают маршеобразную ходьбу тридцати трех богатырей, выходящих из морской пены под представительством дядьки Черномора. В музыке слышатся бурные волны и грозные шаги витязей. Вначале богатыри появляются издалека, и музыка звучит чуть слышно, постепенно она начинает нарастать, а богатыри подходить все ближе и ближе. Затем они скроются в морских волнах, а музыка будит очень тихо звучать. Море вскипает, бушует и звучит музыка торжественная и мужественная.

Пример 3. Второе чудо – 33 богатыря

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 63. It begins with a piano (*pp*) dynamic and features descending melodic lines in the right hand and a more active bass line. The second system includes a 'V-no solo' marking and a *p* dynamic. The third system continues the melodic development. The fourth system features a flute ('Fl.') entry and a *dolce* marking, with a crescendo leading to a more intense passage.

Третье чудо – нежная музыка характеризуют Царевну-лебедь. Мягкие аккорды преобладают на фоне восходящего движения у арф. Тема сменяется на мелодический рисунок солирующих скрипок. Звуки напоминают всплески воды, которую стряхивает с себя волшебная птица.

Пример 4. Третье чудо – Царевна-лебедь



Вслед за оперой-былиной «Садко» и «Сказкой о царе Салтане» появилась четырехчастная симфоническая сюита «Шехеразада», написанная Николаем Андреевичем по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь».

Море, Синдбадов корабль – композитор с помощью музыки нарисовал морскую гладь, ставшую вторым домом для странника. С одной стороны, море спокойное, появляется легкая рябь с жемчужно-золотистыми лунными бликами на серовато-голубой глади, а с другой музыка «рисует» рокот океана, его просторы с цветовыми оттенками белых, синих, сизо-серых и зеленых тонов. Эти краски соответствуют цветоощущению композитора, о которых он высказывался в «Летописи моей музыкальной жизни». По воспоминаниям В. В. Ястребцева, все тональности в представлении композитора были окрашены в тот или иной цвет.

Композитор вводит пространственность в музыку, морскую глубину он определяет параметрами фактуры: глубокий низкий бас, широкое расположение аккордов, наличие оркестровой педали у духовых, декорированной арпеджированными движениями струнных. Весь этот комплекс заключен между стабильными крайними голосами. Римский-Корсаков взял широкое расположение аккордов. Водная стихия у композитора стабильная за счет оркестровки.

В первой части сюиты слышится разыгравшаяся стихия – грохот грома, стоны и рев моря. Легкое колыхание превращается в бурные волны, на фоне возникает свист и завывание ветра... Отчаянно звучат духовые инструменты, передавая натиск водной стихии.

Противопоставление речевого начала, тема Шехеразады отдана солирующей скрипке, которой аккомпанируют аккорды арфы. Плавная мелодия напоминает восточный колорит: тема является не только лейтмотивом, объединяющим сюиту, на основе лейтмотива композитор использует вариационные приемы музыкального развития, создает сказочные образы, даря ощущение настоящих волшебных превращений. За темой Шехеразады появляется главная партия E-dur, возникшая на теме Шахриара, рисует спокойный морской пейзаж. Картинность главной партии выделяют отрыви-

стые аккорды в конце фраз у духовых и пиццикато струнных, а также широкие фигурации сопровождения у альтов и виолончелей.

Следуя гликинским традициям, композитор опирается на прозрачность фактуры, «чистые» тембры, часто использует солирующие инструменты. В партитуре «Шехеразады» гармонично сочетается яркость сольных эпизодов, которые раскрывают тембровые и технические возможности музыкальных инструментов с полнотой звучания тугги.

Пример 5. Тема Шехеразады



Но Синдбадов корабль появляется снова среди волн: музыкальная тема в высоком регистре звучит мягко, показывая неожиданное преображение моря, теперь оно тихое и ласковое. Струнные и деревянные инструменты сопровождают медленные покачивания волн и корабль уплывает вдаль навстречу новым приключениям.

Четвертая часть симфонической сюиты делится на две картины: «Багдадский праздник» и «Корабль разбивается о скалу». Музыка автоматически переносит нас в первую часть сюиты. Главного героя ожидают трудные испытания. Море беспокойно, снова возникает страшная буря. С ревом поднимаются волны, ветер рвет парус, трещат и ломаются мачты. Музыка бурлит, как настоящая морская стихия. Грозный ветер и волны гонят корабль Синдбада-морехода к скале с Медным всадником. Тревожный клич фанфары труб и мощный аккорд оркестра оповещают: корабль путешественника разбился о скалу...

Вновь музыка «показывает» спокойное море, а в оркестре звучит мелодия, переливающаяся, как в первой части сюиты. Музыка плавно переходит от одних инструментов к другим и ясно звучит в высоком регистре – словно «уплывает» в морскую даль.

Вода в музыке Римского-Корсакова представляет собой пенящуюся, шумящую и бурлящую консистенцию, например, в «Сказке о царе Салтане» вода имеет функцию юности и обновления. В четырехчастной сюите «Шехеразада», наоборот, вода связана с бедой, желаниями героя и свойствами божественной благодати.

Новаторство оркестрового стиля Римского-Корсакова оказало огромное влияние на симфоническое творчество А. Глазунова, И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля и других композиторов. Традицию отражения водной стихии Римского-Корсакова в музыке наиболее последовательно продолжил Анатолий Константинович Лядов.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. Римский-Корсаков: опыт характеристики. Петроград: Светозар, 1923. 56 с.
2. Барсова Л. Г. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1989. 83 с.
3. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
4. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Л.:Музгиз, 1960. 634 с.

Е. З. Нискогуз
Научный руководитель – Е. В. Бабенко
Краснодар

АНИМАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ «ЗОЛУШКА» У. ДИСНЕЯ: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. Статья посвящена изучению музыкального ряда анимационного фильма «Золушка» студии «Walt Disney Pictures», режиссеров У. Джексона, Г. Ласки, К. Джероними, композиторов О. Уоллиса, Пол Дж. Смита. Автор освещает историю создания картины, отмечает особенности визуального ряда в связи с цветовым решением образов. Выявляется роль музыки в создании характеристик героев. Анализируется специфика музыкально-выразительных средств, раскрываются типы функционирования музыки. В процессе исследования роли музыки в картине, наряду с наличием лейтмотивов, отмечается жанровое своеобразие фильма.

Ключевые слова: «Золушка», сказка, Шарль Перро, Уолт Дисней, музыкальный тематизм, лейтмотив.

История о Золушке является одним из самых популярных сюжетов в мировой культуре. В отечественном и зарубежном кинематографе существует множество примеров экранизации сказки. Одним из значимых явлений анимационного кино стала картина «Золушка» (1950) студии Уолта Диснея, снятого по мотивам сказки Шарля Перро.

Интерес к данной сказочной истории в компании «Walt Disney Pictures» возник в промежутке 1930-х-1940-х годов, отмеченном переходом от начальных работ студии к более классическим формам рисунка. Шесть лет компания трудилась над созданием фильма, затратив при этом два с половиной миллиона долларов. Данный проект был направлен на восстановление экономической стабильности студии после Второй мировой войны, во время которой деятельность компании была связана с производством военных лент и учебных фильмов. Согласно высказыванию ведущих аниматоров фильма Ф. Томаса и О. Джонстона, «зрители хотели картинку с персонажами, которых они могли бы полюбить, историю с сюжетом, который бы закончился счастливо, и злодеем, которого можно было бы победить» [2]. С этой точки зрения обращение к культовой истории «Золушки» было максимально удачным решением. Позднее аниматоры вспоминали: «Золушка была самой тщательно спланированной картиной, которую мы

когда-либо делали. Детально прописанный сценарий, тщательно проработанные персонажи, музыка, отношения злодея с жертвой — одни из самых лучших во всех мультфильмах» [2].

Для создания реалистичных образов создатели картины ориентировались на исполнение живых актеров перед камерами, с которых создавались «портреты» главных героев. Визуальные «подсказки» позволили художникам фильма воплотить более реалистичные действия анимационных персонажей. Данная техника «живых кадров» стала впоследствии определяющей для всех диснеевских работ. Так, прототипом образа Золушки (и второй сводной сестры Анастасии) стала Х. Стэнли, позднее актриса также стала моделью для других героев — Принцессы Авроры и героини из мультфильма «Сто и один далматинец».

Анимация в «Золушке» утонченная и элегантная, соответствующая серебряной эре диснеевских фильмов о принцессах. Профессиональная игра актеров и умелое использование техники ротоскопирования, при которой мультипликационный или комбинированный отрезок фильма создавался путем покадровой перерисовки отснятой киноплёнки с настоящими актерами и декорациями, позволили наиболее достоверно показать движения, эмоции главных героев, и органично вписать в анимационный мир референсы живого действия.

Особое внимание при создании картины было уделено цветовому решению визуального ряда. В общих чертах цветовая палитра мультфильма отражает дихотомию «плохой»–«хороший». Следуя данному разграничению, герой, в образе которого преобладают голубые и белые цвета, вызывает у зрителя чувство доверия, лояльности, воплощает уверенность и стабильность. Эти качества в полной мере присущи главной героине, а также ее Крестной. Рассматривая колористику костюма Мачехи (леди Тремейн), с преобладанием красных, фиолетовых и серых оттенков, можно выделить такие качества персонажа, как наличие сильных сторон, энергетику, решительность, страсть. Яркие детали образа Мачехи — акцентные украшения, строгая прическа, и тонкая, элегантная трость, все в ее образе направлено на то, чтобы продемонстрировать власть и влияние. Более подробно данный аспект рассматривается в работе С. Дубовой и А. Ильясовой «Цветовая семиотика костюмов персонажей анимации Disney» [1].

Особую ценность для исследования представляет музыкальная составляющая фильма. Уолт Дисней однажды сказал: «Музыка всегда играла важную роль во всех наших продуктах, начиная с ранних дней мультипликации. Настолько, что я не могу представить книжку с картинками без музыки поверх» [2]. В книге «Иллюзия жизни: Анимация Диснея» Ф. Томас и О. Джонстон дополнили комментарий У. Диснея: «Музыка, несомненно, самое важное дополнение к картине. Она может сделать больше, чтобы воплотить постановку в жизнь, придать ей целостность, стиль, акцент, смысл и единство, чем любой другой отдельный ингредиент» [3].

Именно музыкальная составляющая картины отличает ее от всех предшествующих версий. Для песен, которые легли в основу мультфильма Уолт решил обратиться не только к голливудским студийным композиторам, но и к хитовому направлению «Tin Pan Alley» («улица жестяных сково-

родок»), отражающему спокойные тона кино 1950-х годов. Во время деловой поездки в Нью-Йорк он услышал, как П. Кома поет «Chi-Baba, Chi-Baba» по радио, и пригласил авторов песен на прослушивание. Так в команду вошли М. Дэвид, Д. Ливингстон и Э. Хоффман. Сотрудничество Уолта Диснея с джазовыми музыкантами из Нью-Йорка привело к созданию волшебной музыки «Золушки».

Помимо песен в мультфильме звучит целый пласт инструментальной музыки. Партитура композиторов О. Уоллеса и Пола Дж. Смита придает фильму глубину, отражая родословную Золушки, ее трудности, битвы мышей с Люцифером и дворец прекрасного Принца, а также подчеркивает юмор в сценах с участием этих персонажей.

Трио «Tin Pan Alley» подарило Уолту комическую песенку, ставшую темой мышей – «Рабочую песню», а также вокальные номера «Пой, соловушка», «Моя любовь» и заглавную песню фильма «Золушка». При этом визитной песней картины, ставшей ее лейтемой и характеристикой главной героини, явилась «Мечта прилетит случайно».

В функции увертюры фильма выступает песня, которая погружает зрителя в предстоящую историю. Музыка открывается призывным фанфарным звучанием медных духовых, переходящих в хоровой вокализ мужских и женских голосов. Яркий вступительный раздел, построенный на нисхождении мелодии с «вершины источника» (с первоначальным октавным «взлетом» от V ступени), подчеркнутый громкостной динамикой, сменяется лирическим вокальным повествованием. Заглавная песня фильма представляет первую характеристику Золушки и одновременно дарит зрителю надежду на счастливый финал истории. Не случайно музыкальный тематизм песни-увертюры кантиленный, вокальная мелодия основана на преобладающем поступенном движении, с характерным секвencionным строением материала. Унисонное хоровое звучание мужских и женских голосов в сопровождении струнных придает музыкальному повествованию особую теплоту и, вместе с тем, оттенок утвердительности.

Переход к активным действиям мультфильма на уровне визуального ряда осуществляется посредством открывающейся перед зрителями книги с названием «Cinderella». В этот момент ощущение волшебства, погружения в сказочное пространство во многом создается музыкальными средствами. Восходящие квинтовые ходы арфы и струнных переходят в гармонические фигурации по звукам малого минорного септаккорда и мажорного секстаккорда. «Переливаясь» минорными и мажорными красками аккордовые «переборы» словно излучают свет, создают эффект сияния и одновременно предвосхищают повествование рассказчика.

История главной героини сопровождается умиротворенным оркестровым звучанием заглавной песни картины вплоть до упоминания печальных событий в жизни Золушки (00.02.23). Характер музыкального тематизма кардинально меняется, когда речь заходит о смерти ее отца и перемене отношения Мачехи к бедной девушке. Смена лада (с мажорного на минор), «отголоски» траурного марша (пунктир, зловещее звучание медных духовых инструментов), тоскливые, изломанные интонации, отвечаю-

щие повествованию и визуальному ряду, позволяют говорить об иллюстративной функции музыки.

Анализируя музыкальную тему Золушки, следует отметить приемы, с помощью которых создается образ доброй девушки. Первое появление главной героини происходит во время ее пробуждения, которое сопровождается чириканьем птиц, звучащим на фоне спокойной закадровой музыки. В оркестровом «сопровождении» отчетливо слышны флейты, подчеркивающие светлый характер сцены и имитирующие птичьи трели. Диалог героини с птицами, предваряющий тему Золушки (и лейттему фильма), содержит ее «отголоски». Сама же тема («Мечта прилетит случайно») подчеркнута лирического характера. Интонационной основой песни является восходящая секста (от V к III ступени лада) с последующим опеванием тоники. Наличие хроматизмов, отклонения в тональность второй минорной ступени, секвенционное строение фраз, звучание струнных инструментов усиливают выразительность музыкальной характеристики Золушки, передают ее тонкую душевную организацию и красоту (00.04.20).

Ярким компонентом звукового ряда является бой часов, олицетворяющий в картине уходящее время и символично прерывающий пение Золушки. Следующее далее повторное проведение лейттемы варьировано: музыкальный материал звучит в жанре вальса, в подвижном темпе, а само пение героини представлено в виде вокализа (00.05.29). Появляясь в картине неоднократно (внутрикадрово и закадрово), песня выражает драматургическую идею фильма, смысл которой заключается в возможности достижения мечты, веру в добро и чудеса. Органично воспринимается закадровое инструментальное проведение темы в сцене, где Золушка ищет наряд на бал (00.30.10). Внутрикадрово песня звучит в исполнении мышей, которые шьют платье для Золушки (00.36.48). Драматургическая функция темы в полной мере проявляется в эпизоде, олицетворяющем потерю надежды героини поехать на бал. Здесь визуальный ряд, отображающий отчаянье и слезы Золушки, контрапунктирует со звуковым сопровождением, весь музыкально-выразительный комплекс которого говорит об обратном.

В свою очередь Фея-Крестная наделена яркой музыкальной характеристикой. Ее роль в картине небольшая, но значимая. Поэтому над созданием визуального образа трудилась большая команда. Особое внимание было отведено озвучиванию героини. Поиск подходящего голоса начался сразу после обсуждения в апреле 1948 года ее внешности. Согласно наставлениям режиссера, Фея должна была иметь «добрый голос с нотками возраста» [2]. В результате на роль Крестной нашли радиоактрису В. Фелтон, ранее озвучившую одну из слоних в «Дамбо». Визуальный добродушный образ Феи органично дополнен ее вокальным номером. Веселая, озорная песенка «Бибиди-бобиди-бу» (удостоенная впоследствии номинации на премию Оскар) раскрывает жизнерадостный характер Крестной. Простая запоминающаяся мелодия песни построена на опеваниях устойчивых ступеней лада и уравнивающих симметричных поступенных восхождениях и «спусках». Подвижный темп, танцевальная жанровая основа, мажорный лад, лаконичность и четкость структуры (простая двухчастная реприз-

ная форма), воплощают бодрость духа Крестной, а также присущее ей чувство юмора.

Не менее выразительной с точки зрения музыкального воплощения является главная романтическая сцена картины. Встреча Принца и Золушки во дворце является лирической кульминацией мультфильма и совпадает с точкой золотого сечения. Музыка вальса, под который танцуют герои, проникнута лирическими интонациями (восходящей большой сексты), содержит секвенционные повторы фраз, в оркестровом звучании доминируют «теплые» струнные тембры. Продолжаясь в вокальном дуэте Принца и Золушки, вальс звучит на фоне сменяющихся картин волшебной ночи, наполненной мерцанием звезд, воды и сиянием лунного света, усиливая романтическую эмоциональную окраску сцены (00.51.17).

Музыка также служит характеристикой отрицательных персонажей фильма. Малопривлекательные образы сводных сестер Золушки с наибольшей полнотой раскрываются в сцене занятия вокалом. Визуальный ряд отображает сестер, одна из которых «мучает» флейту (Анастасия), а другая (Дризелла) монотонно проговаривает слова песни под аккомпанемент леди Тремейн. Комичность происходящего подчеркивается при помощи кота Мачехи Люцифера, который, не выдерживая музицирования сестер, «спасается бегством» (00.26.05).

Разница между сестрами и Золушкой убедительно демонстрируется посредством музыки в следующей сцене, где песня, которую пытались исполнить Анастасия и Дризелла, поет главная героиня, намывая пол. Ее прекрасный голос уносит зрителя в мир грез, визуально создатели фильма демонстрируют это при помощи мыльных пузырей. Очевидно, что даже в рутинной работе Золушка умеет видеть красоту: большие, разноцветные шары множатся, отражая ее образ и дублируя голос героини, в результате приводя к красочному ансамблевому звучанию.

Мачеха не имеет сольных номеров, чаще всего ее образ сопровождается закадровым звучанием медно-духовой оркестровой группы и виолончелью. При создании данного образа особое внимание было отведено голосу мстительной леди Тремейн, которую озвучила Э. Одли. Сладкий тон и сдержанное, но исключительно богатое актерское мастерство, сделали ее одной из самых ненавистных диснеевских злодеек (позднее актриса «оживила» еще одну злодейку – фею Малефисенту в «Спящей красавице»). Как сказал аниматор Ф. Томас: «Это было трудное задание, но захватывающее – работать над голосовой дорожкой с таким количеством намеков, смешанных с яростной силой» [2].

Злобный и коварный образ Мачехи раскрывается на протяжении всей картины. Яркое ее вероломное поведение проявляется в сцене, где леди Тремейн запирает Золушку в чулане (1.03.43). Музыкальный ряд данного эпизода основан на драматическом противоборстве грозных интонаций, олицетворяющих Мачеху, и темы вальса Золушки и Принца, которую напевает юная героиня. «Надвигающаяся», словно огромная мрачная тень, фигура Мачехи озвучена напряженными, короткими тремолирующими мотивами с поступенным восходящим и нисходящим движением по полутонам в объеме малой терции.

Особенностью данной экранной версии сказки является наличие животных в качестве активных персонажей действия. Все они представляют силы добра или зла. При этом в числе многочисленных помощников и друзей Золушки оказываются птички и мышки, пес Бруно, тогда как единственным любимцем Мачехи является кот с говорящей кличкой Люцифер. Последний не имеет сольных вокальных номеров, его образ раскрывается посредством закадровой музыки, которая подчеркивает его недружелюбный нрав, ленивые движения. Показателен и присущий животному тембр фагота. Визуальный образ Люцифера был вдохновлен обитателем заднего двора аниматора У. Кимбалла: «большой толстый бесполезный кот», который использовал любую возможность подчинить мир своим прихотям. По мнению У. Диснея, он представлял идеальную модель для Люцифера.

В свою очередь мышки имеют развернутую по протяженности вокальную сцену, во время которой они шьют платье для Золушки. Нарочито высокими голосами герои исполняют задорную «Рабочую песню» и лейт-тему «Мечта прилетит случайно» (00.31.58). Отметим, что мастер звуковых эффектов Д. Макдональд помог создать уникальный звук для мышей и озвучил Жака и Гаса, а также записал хныканье, рычание и лай для Бруно, за Люцифера «мяукала» Д. Форей.

Не характеризуя детально музыкальный ряд картины, резюмируя сказанное, отметим, что в качестве важнейших его показателей следует назвать сочетание внутрикадрового и закадрового типа функционирования музыки, органичное использование иллюстративной и драматургической функций звукового решения. Благодаря музыкальному ряду наиболее очевидно достигается разграничение персонажей анимационного фильма на положительных и отрицательных героев. Наличие большого количества песенного материала с включением хоровых эпизодов, простота форм музыкальных номеров, в аспекте жанровой специфики, позволяет рассматривать анимационный фильм как мюзикл.

Список литературы:

1. Дубова С. С., Ильясова А. Э. Цветовая семиотика костюмов персонажей анимации «Disney» // Форум молодых ученых. 2020. № 12 (52). С. 140–147.
2. Коллекционное издание: Золушка. Из интервью с У. Диснеем [электронный ресурс]. – URL://<https://disney.fandom.com/ru/wiki/> (дата обращения: 16.02.2024).
3. Томас Ф., Джонстон О. Иллюзия жизни: Анимация Диснея / Ф. Томас, О. Джонсо. Нурегон, 1981. 575 с.

В. В. Павлик

**Научный руководитель – М. Е. Зольников
Краснодар**

ОСОБЕННОСТИ ОТСЫЛОК К АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ В РОК-КУЛЬТУРЕ

Аннотация: Статья посвящена анализу заимствований академических элементов в рок-музыке. Основные выводы: современность обнаруживает стойкую тенденцию к взаимодействию. Не только рок-музыканты используют прин-

ципы академической музыки, но и «классические» композиторы начинают использовать типичные «атрибуты» рок-музыки.

Ключевые слова: академическая музыка, рок, Metallica, Deep Purple, Scorpions, Ария, Сен-Санс, Рахманинов, Бах.

Современное общество обнаруживает острый разрыв между академическим образованием и потребностями массовой культуры. Тем не менее в далеких, казалось бы, областях и направлениях музыки обнаруживаются глубокие и содержательные отсылки к произведениям академических музыкантов.

Рок-музыка в последние десятилетия вызывает большой интерес исследователей. Здесь можно упомянуть работы К. А. Рахматуллаева и К. В. Булавкина «Влияние рок музыки на человека», А. Козлова «Рок: истоки и развитие», А. О. Мешкова «О возможности существования «музыкального произведения» в рок-культуре». Авторы интересуют вопросы семантики тембров, смешение различных звучаний, лейтмотивные заимствования. Вместе с тем, вопрос механизмов и способов обращения к академической музыке в рок-культуре до конца не исследован. В центре внимания данной статьи следующие вопросы: что общего у академической музыки с рок культурой? Какими произведениями вдохновлялись представители «тяжелого» направления?

В конце 1960-х и начале 1970-х годов некоторые рок-группы и музыканты, вдохновленные классической музыкой и искусством, стали увлекаться барокко-попом и создавать рок-оперы. Например, альбом «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» группы The Beatles (1967), альбом «Tommy» группы The Who (1969), «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера (1971).

Уже в 1970-е годы многие группы арт-прогрессив-рока, желая приблизиться к высокому искусству, прониклись идеей исполнения произведений академической музыки в рок-обработке (Emerson, Lake & Palmer, Electric Light Orchestra, Ekseption). В 1980-е неоклассику исполняли рок-гитаристы-виртуозы Ричи Блэкмор, Ингви Мальмстин, а также виртуозы-клавишники Рик Уэйкман, Джон Лорд. В 1990-2000-е стал популярен классический кроссовер (classical crossover), представлявший собой сочетание элементов академической, оперной и поп-рок-музыки, где проявили себя классические инструменталисты Ванесса Мэй, Дэвид Гарретт и звездные дуэты вокалистов поп-рока и ведущих оперных певцов Фредди Меркьюри и Монсеррат Кабалье.

При исполнении популярных произведений классической музыки (Бах, Бетховен, Моцарт, Вивальди, Паганини, Григ, Чайковский) в рок-обработке использовались как традиционные рок-инструменты (электроорганы, электрогитары), так и классические (скрипки, флейты, виолончели). Например, Sinfonity: Токката и fuga d-moll И. С. Баха (2015); АССЕРТ: Симфония № 40 g-moll В. А. Моцарта (2018); Tempus quartet: «Зима» А. Вивальди (2020).

Таким образом, в непростых взаимоотношениях академической музыки и рока мы можем выделить несколько направлений. Самое первое из них – это заимствование академических элементов в рок-музыке. Второе

направление – записи композиций «Metallica», «Deep Purple», «Jethro Tull» и прочих с симфоническим оркестром. И третье направление – исполнение рок-каверов классических произведений.

В данной статье мы подробнее рассмотрим первые два. Итак, попробуем определить, какие именно элементы академической музыки позаимствовало рок- и метал- направление?

Для начала хочется отметить, что благодаря данному синтезу появилось такое направление как Симфуник-метал – музыкальный стиль, в котором соединены метал и симфоническая оркестровая музыка. В симфоническом металле часто используется высокий женский вокал (стилизованный как «оперный»). Группы в этом жанре нередко приглашают для записи малый симфонический оркестр и академический («камерный») хор, либо используют отдельные симфонические инструменты или их имитацию с помощью синтезатора. Для жанра характерны концептуальные альбомы и рок-оперы, яркие театральные шоу и сценические костюмы на концертах и художественные клипы, выдержанные в эстетике фэнтези, средневековья, стимпанка, научной фантастики и готических романов.

Жанр сформировался в конце 1990-х годов в основном из творчества групп, начинавших с пауэр-метала или готик-метала, и пережил расцвет в 2000-е благодаря таким группам как «Nightwish», «Therion», «Epica» и «Within Temptation».

Теперь же остановимся на музыкантах, которые использовали в своем творчестве классическую музыку. Самым уникальным и ярким представителем по праву можно считать британскую группу «Muse», и вот почему:

1. «United States Of Evrasia» из альбома «The Resistance»: Ноктюрн ми-бемоль мажор Op. 9 № 2 Шопена.

В студийной записи к этой песне есть инструментальный «довесок» (он называется «Collateral Damage»). Это и есть шопеновский Ноктюрн, исполненный почти целиком. В чем его смысл? «В этих войнах нет победителей» – суть текста песни, и Ноктюрн олицетворяет райскую мечту о безмятежности и мирной жизни.

2. «I Belong to You»: ария Далилы из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила».

3. «Prelude»: Этюд ми мажор Op. 10 № 3 Шопена.

Мелодию этого медленного этюда сам Шопен считал лучшей из всего им написанного. В «Prelude» она не цитируется полностью, здесь вплетен только один ее оборот – намеком.

4. «Butterflies And Hurricanes»: третья часть (кода) Второго концерта для фортепиано с оркестром Рахманинова.

Здесь Рахманинов цитируется неточно. Скорее здесь используется убедительная стилизация под стиль композитора. Тема, которая тут звучит, у Рахманинова олицетворяет волю и любовь к жизни. Она «подыгрывает» главной идее песни: «Ты должен быть лучшим и изменить этот мир».

5. «Assassin»: Прелюдия соль минор Рахманинова.

Прелюдия здесь намеренно изменена, но ее «фирменная» ритмическая формула узнается совершенно отчетливо. Она идет с отметки времени 2.28 и символизирует, надо понимать, поступь войны, о которой поется в песне.

6. «Drones»: Benedictus из «Мессы папы Марчелло» Палестрины.

Последняя песня седьмого студийного альбома «Muse» представляет собой не просто цитату. Это – нота в ноту часть из мессы итальянского композитора эпохи Возрождения Дж. Палестрины, которую Мэтью Беллами поет «хором» с помощью наложения нескольких звуковых дорожек. Это молитва обо всех, кто убит в современных войнах, на очень мрачный текст, сочиненный Мэттом. Заканчивается он так: «Теперь, не выходя из дома, ты можешь убивать людей с помощью дронов. Аминь».

Но «Muse» не всегда используют прием цитирования. Гораздо чаще у них можно услышать искаженные «осколки» классических произведений, легко узнаваемые музыкальные темы, вроде знаменитых аккордов начала Первого фортепианного концерта Чайковского в песне «Hoodoo» или намек на Лунную сонату Бетховена (только в мажоре) в «Exogenesis Symphony Part III (Redemption)». А в «Blackout» явно использована идея вступления к арии Нормы Беллини.

Группа ссылается на великих композиторов, «пропустив их музыку через себя», они сделали это своим индивидуальным стилем. Такой творческий подход сильно отличает их звучание от творчества других групп в подобных жанрах.

Также хочется привести еще несколько примеров, заслуживающих внимания:

1. The Beatles – Because (1969): «Лунная соната» Бетховена.

Группа вдохновилась обратным воспроизведением легендарного сочинения. Можно сказать, что песня писалась от аккордов, сыгранных наоборот. Получается, связь есть, но чистой Сонаты, разумеется, мы не слышим.

2. Queen – «It's A Hard Life» (1984).

Любители творчества Queen знают, насколько сильно Фредди Меркьюри любил оперу и пытался ее популяризировать. Самое яркое творение в данном эксперименте «Богемская рапсодия». Но есть у них и необычное внедрение уже существующего произведения в композицию. Песня-сингл из альбома «The Works» имеет интересную особенность: в начале композиции можно услышать, как Фредди поет вступление на основе оперы «Паяцы» Леонкавалло. Драматичное начало как будто настраивает на дальнейший минор, но композиция резко трансформируется в мажор и продолжается так до самого конца.

3. Rainbow – Hall of the mountain king (1995): «Пер Гюнт» Грига.

Результатом воскрешения легендарной группы «Rainbow» был прекрасный альбом «Stranger in Us All». В нем есть металл-вариация на тему «В пещере горного короля». Помимо инструментальной рок-версии на композицию были написаны и слова. В песню включена основная музыкальная тема. Все это звучит очень завораживающе.

Тем самым, можно отметить, что благодаря заимствованию элементов академической музыки появляются новые жанры и направления. Использование приема «цитирования» классических произведений привлекает все больше новых слушателей к академической музыке.

Теперь остановимся подробнее на втором направлении – совмещении тембров. Сочетание рок-драйва с утонченностью академической музыки кажется, как минимум, оксюмороном. Но эти два музыкальных направления похожи друг на друга куда больше, чем кажется на первый взгляд. К такому выводу когда-то пришла и группа «The Moody Blues». В 1967 году артисты в сотрудничестве с симфоническим оркестром выпустили альбом «Decca Records», доказав, что тяжелая и академическая музыка могут спокойно сосуществовать бок о бок. Позже примеру коллег последовали и другие рок-команды. Артисты записывали пластинки, а порой и целые концерты со струнными и духовыми ансамблями. Расскажем о самых известных коллаборациях такого рода.

Deep Purple — Concerto for Group and Orchestra (1969).

Британские легенды «Deep Purple» в конце 60-х сделали выдающийся эксперимент своего времени. Они не просто перезаписали свои хиты в оркестровой обработке, но и сочинили отдельный опус для академических музыкантов. Масштабное произведение под названием «Concerto for Group and Orchestra» следует всем классическим канонам: сначала — первая часть в умеренном темпе, потом неспешная вторая, а затем — кульминационная и динамичная третья.

Metallica — S&M (1999).

Знаменитая трэш-метал-команда просто переосмыслила свои хиты, добавив симфонического флера. Эксперименты требовали шоу соответствующего размаха, и здесь «Metallica» идет на смелые эксперименты. В 1999 году группа выступила в стенах Berkley Community Theater (Калифорния), и вместе с коллегами из консерватории отыграла более двадцати композиций без перерыва. Репертуар музыкантов и до этого был ярким, но в симбиозе со струнными и духовыми инструментами обрел поистине кинематографичную грандиозность. Особенно поражает оркестровая версия «Master of Puppets». Звучит как настоящий саундтрек для блокбастера.

Scorpions — Moment of Glory (2000).

Примерно в одно время с Metallica симфошоу организовали и Scorpions. Повод для этого был особенно выдающийся, ведь в 1999-м Германия праздновала десятилетие своего объединения. Легендарная группа выступила прямо перед Бранденбургскими воротами и буквально поразила публику новой версией «Wind of Change». Рокерам аккомпанировали 166 виолончелистов во главе с маэстро М. Ростроповичем. Концерт превзошел все ожидания, поэтому следующий похожий проект был лишь делом времени. Уже в 2000 году Scorpions арендовали студию в Вене, пригласили для сотрудничества Берлинский филармонический оркестр и записали эпический лайв-альбом. В новом прочтении прозвучали не только старые хиты команды, но и некоторые другие номера, зачастую неожиданные. Например, ремейк «Rock You Like A Hurricane», «Crossfire» со вступлением в стиле «Подмосковных вечеров».

Kiss — Symphony: Alive IV (2003).

Kiss сделали из сотрудничества с филармонией Мельбурна настоящее шоу. Все хиты группы приобрели «зажигательность» мюзикла. Чего только стоят партии баса в «Detroit Rock City». Также отметим, как прекрасно соче-

таются риффы «King of the Night Time World» с «дерзкими» струнными. О кинематографичной эпичности «I Was Made for Lovin' You» и вовсе говорить не приходится. «Symphony: Alive IV» наглядно демонстрирует: мало кто звучит с оркестром так же гармонично, как Kiss.

«Ария» — «Классическая Ария» (2016).

Среди столпов отечественного рока «Ария», как никто другой, заслуживает внимания. Ведь именно с их подачи русскоязычные команды начали практиковать выступления с симфоническим оркестром. Сейчас этот тренд особенно набирает обороты: чего только стоят недавние концерты «Слот» с филармонией. Лайв-лонгплей «Классическая Ария» по своему масштабу может сравниться с рок-операми Эндрю Ллойда Уэббера.

Bring Me the Horizon (2016).

Особое шоу в лондонском Royal Albert Hall стало частью ежегодной серии выступлений Teenage Cancer Trust, к которым привлекаются известные коллективы, которые хотят выступить в поддержку благотворительных организаций. В ходе мероприятия Bring Me the Horizon выступили при поддержке Parallax Orchestra, возглавляемого Саймоном Добсоном. Чего только стоит хор в «Shadow Moses» на манер католических песнопений и далее его соединение с драйв-вокалом Оливера Сайкса. А эпичность «Can you feel my heart?» в соединении полного звучания всего оркестра и электрогитар никого не оставит равнодушным.

Evanescence (2017).

В ноябре 2017 года Evanescence выпустили альбом Synthesis – это не коллекция новых песен, а своеобразная симфония или сюита, построенная на известных композициях группы в совершенно новой обработке, объединяющей элементы оркестровых аранжировок и электронной музыки. В альбоме есть три интересных номера: «Overture», «Unravelling (Interlude)», «The In-Between». Они дополняют следующие за ними песни и исполняются без перерыва. Этот прием отсылает нас к «Хорошо темперированному клавиру» Баха. Ну и, конечно же, перевод – Увертюра, Интерлюдия, явно заимствованы из академической музыки.

Би-2.

Оркестр придал особый колорит и музыке группы Би-2. Уже не первый год группа радуется слушателей своей коллаборацией с дирижером Феликсом Арановским, аранжировщиками Сергеем Гавриловым и Геннадием Корниловым, и музыкантами симфонического оркестра. Их живое выступление надолго запоминается публике. Как видим, использование симфонического оркестра в рок-музыке стало популярным не только для аранжировок, но и для живых выступлений.

Подведем итоги. Итак, мы видим, что у рок- и академической музыки много общего. Мы выяснили, что многие представители рока часто вдохновлялись творчеством классических композиторов, но такое взаимодействие не является односторонним. Многие современные академические музыканты начинают перенимать влияние рок-музыки. Например, композитор Патрик Грант традиционно обучался классической музыке и музыкальному театру, однако в его творчестве стали проявляться различные совре-

менные приемы из рока и метала, такие как «тяжелая» электрогитара и повторяющиеся и запоминающиеся ритмы.

Что же так сильно связывает классическую и рок-музыку? Во-первых, можно утверждать, что классические музыканты и металхэды обладают удивительно схожими личностными качествами. Исследование, проведенное психологом Адрианом Нортом из Университета Хериот-Ватт в 2008 году, показало, что обе исследуемые группы имеют общие творческие черты. Во-вторых, в академической музыке и роке есть много схожих тем. Популярные темы классической музыки, такие как любовь, романтика, отверженность, смерть и война, часто встречаются и в рок, и в метал-музыке, и поэтому ощущение «драмы», связанное с этими темами, влияет на оба жанра. Хороший пример тому – мюзикл Уэббера «Призрак оперы». В основе сюжета – история любви загадочного призрака, скрывающего под маской обезображенное лицо, к молодой оперной певице Кристине. Музыка представляет собой разнообразную смесь классических и рок-элементов, с бурлящими партиями органа и нежной скрипкой на фоне тяжелой гитары. Темы самой «оперы» полны любви, страсти, ревности и убийств.

Поскольку рок и метал со временем все больше влияют на академическую музыку и наоборот, исследование особенностей этого двустороннего взаимодействия является перспективной темой будущих исследований.

Список литературы:

1. Барт Р. Мифологии в Мюзик-Холле [электронный ресурс]. – URL: <https://fil.wikireading.ru/52980> (дата обращения: 13.05.2019).
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. 87с.
3. Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1982 по 2002 год: Учеб/ пособие. СПб.: Изд. СПбГУКиТ, 2003. 92 с.
4. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей. М.: Искусство, 1989. С. 170–193.
5. Зонтаг С. Заметки о кэмп [электронный ресурс]. – URL: <https://lit.wikireading.ru/30419> (дата обращения: 11.03.2019).
6. Комм Д. Вечеринка, переходящая в оргию: почему Боб Фосс – гений американского мюзикла (и не только) // Журнал «Искусство кино» [электронный ресурс]. – URL: <https://kinoart.ru/texts/vecherinkaperehodyaschaya-v-orgiyu-pochemu-bob-foss-geniy-amerikanskogo-myuzikla-i-netolko> (дата обращения: 23.04.2019).
7. Кэмп (эстетика) // Википедия [электронный ресурс]. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%8D%D0%BC%D0%BF_\(%D1%8D%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)#cite_refautogenerated1_8-1](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%8D%D0%BC%D0%BF_(%D1%8D%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0)#cite_refautogenerated1_8-1) (дата обращения: 27.04.2019).
8. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. М.: Типография Русского товарищества, 1914. 77 с.
9. Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. 542 с.
10. Поваляева Н. С. Образ мюзик-холла в неовикторианском романе. Минск: Четыре четверти, 2014. 100 с.

11. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.

12. Хайченко Е.Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла. М.: ГИТИС, 2009. 282 с.

13. Faulk Barry J. Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. Athens: Ohio University Press, 2004. 244 p.

М. В. Порубина
Научный руководитель – Е. Э. Лобзакова
Ростов-на-Дону

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ЭРИКА САТИ: В ПОИСКАХ НОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИДЕЙ

Аннотация. Установка на экспериментаторство становится одной из ключевых особенностей творчества Эрика Сати. В существенной мере это проявляется в опусах композитора, созданных для сцены, которые отмечены целым рядом новаторств. Это и индивидуализация жанрового облика сочинений, во многом происходящая под влиянием альтернативных театральных форм (кабаре, мюзик-холл, цирк), получивших широкое распространение во Франции на рубеже XIX и XX столетия. И формирование нового видения роли музыкальной составляющей в синтетическом целом спектакля, заключающейся в отстранении от фабульно-драматургического развития и создании своеобразных звуковых декораций к происходящему на сцене. Не менее значимыми становятся и поиски композитора в области структурных и музыкально-языковых технологий, направленных на нейтрализацию процессуальных качеств формы – монтажность, калейдоскопичность, и экспрессивных – тематизма, фактуры, гармонии (тиражирование, изменение соотношения рельефа и фона и т. п.).

Ключевые слова: Эрик Сати, французский театр, музыка к спектаклю, балет, новаторские композиционные приемы.

В театральном искусстве рубежа XIX–XX столетий протекают динамичные процессы преобразований, смены эстетических устоев, борьбы академических традиций и новаторских тенденций, консерватизма и модернизма, в полной мере отразившиеся в творчестве Эрика Сати. Его сочинения для театра пронизаны духом нового времени и отмечены активным экспериментаторством, апогеем которого становится симфоническая драма «Сократ» («Socrate», 1917–1919) – опус, чья уникальность и «преждевременность» даже для первой волны авангарда отмечалась многими исследователями. Однако прежде, чем осуществить замысел оригинальной концепции своего вершинного творения в этой сфере (и, как многие полагают, – в целом в творчестве), композитор прошел достаточно длинный путь музыкально-театральных поисков в разных жанровых областях, порой достаточно далеких от академической культуры, отдавая зачастую предпочтение разнообразным альтернативным формам. Эти формы массовых зрелищных искусств – театр кабаре, мюзик-холл, театр теней, театр кукол, ярко и метафорично названные знаменитым критиком А. Адере «театром на обочине», а также оперетта и разнородные частные театральные инициативы во многом повлияли на тот эстетический и жанровый эклектизм, который опреде-

ляет сущность музыкально-сценических поисков Эрика Сати. Среди его опытов *музыка к спектаклям* – «Принц Византии» («Le Prince du Byzance», романская драма, в 5 актах, Ж. Пеладан, 1891); «Сын звезд» («Le fils des étoiles», халдейская пастораль, в 3 актах, Ж. Пеладан, 1892); «Героические врата неба» («La porte héroïque du ciel», эзотерическая драма, в 1 акте, А. Жюль-Буа, 1894), «Ловушка Медузы» («Le Pêage de Méduse», лирическая комедия в 1 акте, Э. Сати, 1913), к пьесе *для театра теней* – «Женевьева Брабантская» («Geneviève de Brabant», пьеса для театра теней, в 3 актах, П. Контамин де Латур, 1899), *оперетта* «Подтолкни любовь» («Pousse l'amour», оперетта, в 1 акте, М. де Фероди / Ж. Колб, 1905-1906), *музыка к цирковой постановке* – «Пять гримас ко “Сну в летнюю ночь”» («Cinq Grimaces pour Le songe d'une nuit d'été») (музыка к цирковой постановке, У. Шекспир, Ж. Кокто, 1915). Не меньшей индивидуализацией жанрового облика отмечены и *хореографические опыты* композитора, каждый из которых – очередной пример выхода за рамки академических канонов: христианский балет «Успуд» («Uspud», 1892), балет-коллаж «Парад» («Parade», 1917), балет – мюзик-холл «Эксцентричная красавица» («La Belle excentrique», 1921), пластические позы «Приключения Меркурия» («Les Aventures de Mercure (poses plastiques)», 1924) и «Спектакль отменяется», соединяющий в едином художественном пространстве кинофильм и балетный спектакль («Relvche», 1924).

В целом ряде своих театральных экспериментов Эрик Сати постепенно «формулирует» те художественные идеи, которые станут основой особой разновидности музыки, обозначенной им как *musique d'ameublement*¹⁹, и окажут огромное влияние на композиторов последующих поколений. Минималистичность средств, отказ от традиционных драматургических закономерностей и динамического нарратива в пользу статики и бесконечности, порожденных разномасштабной и разноуровневой повторностью, экспериментальные опыты со структурной и временной организацией музыкального текста, формирование способов психофизиологического воздействия музыки на слушателя приводят к формированию нового типа театральной музыки. В отличие от привычной *концептуальной* модели, в характерных для нее формах создающей свою версию конфликта, подкрепляющей и обогащающей мир, рожденный замыслом драматурга и режиссера, она является *фоновой* – своеобразными звуковыми декорациями для происходящего на сцене действия. Такой принцип организации разрушает идею театрального синтеза искусств, поскольку компоненты не взаимодействуют друг с другом, а десинхронизируются, что позволяет воспринимать музыкальную составляющую как суверенную в звуковом ландшафте сценического текста, но, в то же время без смещения акцента с визуального на акустическое восприятие.

¹⁹ «Меблировочная» или, как ныне принято обозначать, «фоновая» музыка, не требующая сосредоточения, анализа и вслушивания, звучащая на фоне какой-либо деятельности и предполагающая пассивный тип прослушивания.

Наиболее интересными с точки зрения формирования нового подхода являются первые опыты композитора для сцены²⁰ – музыка к спектаклям «Принц Византии», «Сын звезд», «Героические врата неба», а также христианский балет «Успуд». Очевидно, что активно развиваемые Эриком Сати в этот период стилевые приемы, направленные на максимальное снижение образной действенности музыки, а также нейтрализацию музыкальной экспрессии, весьма успешно способствовали созданию абстрактной атмосферы этих мистико-эзотерических действ. Так, в единственном сохранившемся от музыки к спектаклю «Принц Византии» гимне «Салют флагу!» («Salut Drapeau!») автор полностью игнорирует кульминационность и зрелищность сюжетного момента²¹, создавая медитативно-идиллический статичный звуковой декор театрального представления, обращающий к скрытым процессам психологического порядка и конфронтирующий со сценической событийностью. В основе организации целого лежит комбинаторный принцип, в результате действия которого границы трех вокально-поэтических строф не совпадают со структурой фортепианной партии, выстраиваемой композитором на основе четырежды повторенного 15-тактового образования, в котором чередуются 5 фрагментов протяженностью от двух до пяти тактов. Однако повторяемость одних и тех же мелодико-ритмических и гармонических формул, к тому же в условиях постоянной, почти в каждом такте смены размера, «затеняет» структурные грани образований, тем самым лишая всякого смысла задуманную Эриком Сати сложную логику формы и определяя парадоксальное сочетание в этом звуковом полотне статического и динамического начал, нейтрализующих действие друг друга.

Иной подход к логике структурообразования демонстрируют прелюдии к спектаклям «Сын звезд» («Призвание», «Посвящение», «Закливание») и «Героические врата неба». В них автор использует монтажный принцип, опирающийся на «кадровую смену» контрастных по своему жанрово-стилистическому, фактурному, темповому облику фрагментов, сопоставляемых встык, без каких бы то ни было связей и переходов. Логика всех «пьес» сводится к чередованию нескольких интонационно-тематических блоков, облик которых определяют «фоновые субстанции», нейтральные в семантическом плане. В отсутствие мелодического рельефа на формирование их «портрета» в основном влияет характер фактурного, а также гармонического решений. В последнем особую роль приобретают колористические функции, активность проявления которых связана с использованием аккордов нетрадиционных структур, созвучий высокой плотности или, напротив, разряженных, техники аккордового ряда и т. п. Музыка к спектаклям представляет собой бесконечно разворачивающийся музыкальный орнамент, в котором отсутствуют контуры, границы и пропорции. В пределах музыкального ряда действуют семантически нейтральные фоновые

²⁰ Они были созданы в тот период, когда композитор сначала был членом Розенкрейцерского каббалистического общества, а затем создал собственный орден похожего толка.

²¹ Обуреваемый патриотическими чувствами один из героев спектакля Князь Кавальканти выхватывает флаг и призывает народ свергнуть короля Неаполя Фердинанда I.

элементы, а смысловое наполнение оказывается смещенным во внемузыкальное пространство.

Подобный процесс «кадровых смен» ярко проявляется и в балете «Успуд». Так, благодаря нанизыванию разнопротяженных эпизодов, каждый из которых незавершен и выступает как часть более продолжительного раздела, складывается тот же монтажный композиционный принцип. Вместо симфонизации музыкальной ткани автор опирается на свой излюбленный принцип повторности более десятка видоизменяемых интонационно-тематических образований длиной от одного до одиннадцати тактов, жанрово-стилистически и фактурно контрастных. Чередование этого равнофункционального тематизма ослабляет процессуальность и создает дискретность формы. Одновременно формируется особое ощущение течения музыкального времени через деформацию его естественного хода (метро-ритмическая организация представляет собой «калейдоскоп», так как размер меняется не только в каждой из 13 тем-«паттернов», но и внутри отдельных из них), дробность и прерывистость, сжатие и расширение (одно и то же тематическое образование колеблется по длине и может то удлиняться, то сокращаться). С одной стороны, доминирование столь рационально-логического подхода к композиции с использованием непротяженных структур, насыщение этих структур короткими фразами, мотивами, отдельными аккордами, а также повторность в отсутствии развития сложно координируются как с хореографической тканью, так и с сюжетной канвой, что свидетельствует о том, что партитура Эрика Сати – это чистая музыка, обладающая собственными закономерностями, не зависимыми от происходящих на сцене событий. С другой – именно такая разобщенность музыки и действия, необусловленность композиторского решения драматической фабулой предоставляет балетмейстеру полную свободу в пластической интерпретации сюжета и создании всевозможных хореографических конфигураций.

Заложенные в ранних сочинениях принципы, после длительного увлечения Эрика Сати разными формами театрально-развлекательной культуры, в новом качестве и на новом уровне воплощены в симфонической драме «Сократ», актуализирующей одну из важнейших тенденций французского модерна, связанную с художественной интерпретацией «текстов» греческо-римской цивилизации²². Несмотря на то, что в развитии сюжетной линии, ведущей к гибели героя, в значительной степени проявлен драматизм, музыкальное ее воплощение, выполненное в традициях барочной светской кантаты с одним или несколькими солистами и инструменталь-

²² Опираясь в построении сюжета на фрагменты философского труда «Диалогов Платона», раскрывающих основные идеи мыслителя, а порой и вовсе повествующих от его имени, Эрик Сати выстраивает структуру произведения в чередовании трёх частей. В первой части – «Портрет Сократа» – происходит погружение в мир личности философа, его размышлений о достижении единства физической и духовной красоты (калокагатии) как важной ступени на пути к самопознанию. Во второй части – «Берега Иллиса» (текст взят из платоновского «Федра») – поднимается вопрос о проблеме познания, а в качестве предмета обсуждения избирается миф о Борее и Орифии. Третья – «Смерть Сократа» (текст взят из платоновского «Федона») – представляет собой описание казни философа.

ным сопровождением, не содержит ни признаков «драматического» (нет коллизий, конфликтов, перипетий), ни тем более «симфонического» в отсутствии какой бы то ни было драматургической процессуальности со всеми свойственными ей атрибутами и этапами. Создавая свой проект «новой античной музыки», композитор нарушает многочисленные каноны музыкально-театральных действий, «отчуждая» эмоциональную насыщенность спектакля, делая его если не нейтральным в этом отношении, то монохромным. Этому способствует целый ряд используемых им композиционных приемов.

В первую очередь, обращает на себя внимание организация вокальной линии: бесстрастно-речитативные интонации, автономно развертывающиеся на фоне прозрачной оркестровой ткани, узкий диапазон и короткие фразы, подчас близкие человеческой речи, разреженность динамики, в которой *forte* становится скорее исключением, преобладание равномерности и линейности и самое важное – атематичность – способствуют тому, что музыка не «выражает», а «сопровождает» слово. Монохромность достигается и благодаря тому, что партии всех четырех персонажей драмы композитор поручает исполнять одному типу голоса (сопрано) и выстраивает сюжетную линию таким образом, что во взаимодействиях героев нет моментов пересечений и столкновений. В результате из-за отсутствия контраста в интерпретации образов и общности средств музыкальной выразительности всех партий возникает эффект дезориентации слушателя в процессе развертывания фабулы – разграничить персонажей и их реплики «на слух» оказывается практически невозможным.

Второй пласт – оркестровая ткань – основан на монтажном сопоставлении коротких блоков, организующим началом которых выступают интонационно-ритмические «паттерны». Эти одно-двухтактные ячейки многократно транслируются Эриком Сати на протяжении всего сочинения, появляясь в первоначальном виде, либо с незначительными изменениями интервального состава, а также звуковысотного положения при транспонировании. Именно они нередко служат слуховым ориентиром «кадровых» смен, логика которых доступна лишь самому композитору из-за неравномерной продолжительности каждого из фрагментов музыкального текста и нерегламентированного количества его повторов. Таким образом, в данном сочинении Эрик Сати экспериментирует с этим материалом, опираясь на те технологии, которые станут определяющими в дальнейшем для репетитивной музыки.

В целом для ряда театральных сочинений Эрика Сати характерны семантическая и экспрессивная нейтральность музыки, механистичность композиционной формы и фигури-фонное строение фактуры, повторность и малоконтрастность, которые открывают путь к минимализму. В то же время именно эти стилистические черты, проявившиеся в полной мере в симфонической драме «Сократ», способствуют становлению его концепции «новой античной музыки», возвращающей к идее классической простоты и ясности стиля, – идее, послужившей импульсом и для неоклассиков.

Список литературы:

1. Аргамакова Н. В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №7. С. 15–26.
2. Бондаренко Л. Мир античной философии в творчестве Э. Сати (на примере симфонической драмы «Сократ») // European journal of humanities and social sciences. 2020. №5. С. 15–22.
3. Кузовчикова Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2014. 224 с.
4. Селиванова А. Д. «Сократ» Эрика Сати: MUSIQUE D'AMEUBLEMENT или РЕПЕТИТИВНАЯ МУЗЫКА? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 152–174.
5. Ханон Ю. Ф. Воспоминания задним числом. СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. 680 с.
6. Dayan P. Erik Satie, Uspud, et la mystification au service de l'art // Romantisme. 2012. №156. P. 101–110.
7. Orledge, R. Satie the Composer. Cambridge university press, 1990. 437 p.

Н. В. Родионов
Научный руководитель – К. А. Перелевский
Краснодар

ЗНАЧЕНИЕ АРАНЖИРОВОК И ТРАНСКРИПЦИЙ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ БАЯНИСТА/АККОРДЕОНИСТА

Аннотация. Статья затрагивает тему адаптации неоригинального музыкального материала к исполнению на баяне/аккордеоне. Автор подчеркивает необходимость включения в концертно-учебные программы произведений, являющихся золотым фондом мирового исполнительского искусства.

Ключевые слова: переложение, аранжировка, транскрипция.

Перед исполнителями нередко встает вопрос: насколько значимы переложения нотного материала для баяна/аккордеона? Необходимость работы такой направленности в воспитании музыканта-профессионала приводит к мысли о важности поддержания традиций, зародившихся еще в эпоху барокко. Практика создания всевозможных транскрипций взрастила всех именитых музыкантов вплоть до начала XX века, произведения которых были образцом творческого подхода к композиционной и исполнительской деятельности. Весьма продолжительный период истории человечества для музыканта был характерен большой арсенал навыков и умений – композиция, импровизация, владение различными инструментами и техниками исполнения.

Подход к роли музыканта-композитора в обществе изменился с переходом устройства социального конструкта из традиционного к индустриальному. Первые признаки дифференциации между музыкантом-композитором и музыкантом-исполнителем становятся весьма заметными с начала XX века. Данное явление можно объяснить тем, что композицион-

ные приемы и техника исполнения музыкального материала постепенно усложнялись и требовали большей вовлеченности и объема работы от каждого из представителей музыкального сообщества.

Говоря о репертуаре для баяна/аккордеона, можно отметить, что он не столь объемен и разнообразен, как, например, фортепианный или скрипичный. Это связано, главным образом, с более поздним (в сравнении с классическими инструментами) выходом нашего инструмента на концертную эстраду. Тем не менее, подчеркнем, что этот, технически оснащенный инструмент, быстро набирает популярность в современном мире и имеет ряд преимуществ перед старшими академическими инструментами, для которых были созданы эталонные классические произведения.

Исходя из этого, следует вывод о том, что баянистам/аккордеонистам, занимающимся освоением исполнительской профессии, следует восполнить «пробел» репертуара, созданного до появления клавишно-духового феномена и вносить свой вклад в преумножение и развитие молодого, по меркам истории развития академического искусства, инструмента.

Значимость аранжировок, транскрипций и переложений в становлении профессионализма аккордеониста-исполнителя трудно переоценить. В профессиональных музыкальных учебных заведениях наряду с занятиями основными предметами (специальный инструмент, класс ансамбля, концертмейстерский и оркестровый класс) для формирования музыканта-народника как концертного исполнителя и педагога необычайно важным является умение музыканта обращаться с неоригинальным репертуаром и навык адаптации этого репертуара непосредственно к своему инструменту. В этой связи особую важность приобретают такие предметы, как редактирование нотного текста, переложение произведений для народных инструментов в сольном и ансамблевом изложении.

Обратимся к корифею банно-аккордеонного исполнительства Ф. Р. Липсу, который в книге «Об искусстве баянной транскрипции» писал: «На самом деле вопрос о транскрипциях и переложениях является одним из самых серьезных, выступающих в ранге “вечных” в музыкальном искусстве, а для баяна на нынешнем этапе его развития эта проблема и “вечная”, и “временная” одновременно» [2, с. 3–4].

Далее Фридрих Робертович выделяет две основные тенденции, имеющие противоположную направленность среди исполнителей баянистов-аккордеонистов, а именно: 1) исполнители преимущественно переложений и 2) исполнители, преследующие своей целью играть в основном оригинальные сочинения для баяна-аккордеона.

Обе тенденции, на наш взгляд, представляются крайностями, так как не состоятельны в вопросе воспитания профессионального, разносторонне развитого и богатого творческими идеями музыканта.

Проблематика данного вопроса заключена также и в неконкурентоспособности большинства современных композиций, написанных для аккордеона и баяна, в сравнении с разнообразным художественным репертуаром для академических инструментов, прошедшим проверку временем.

В современных высших учебных заведениях образовательный процесс невозможно представить без произведений композиторов-классиков,

включая отечественную и зарубежную музыку. Сформулируем наиболее значимые причины, которые фундаментальным образом подтверждают необходимость включения в концертно-учебные программы произведений, являющихся золотым фондом мирового исполнительского искусства. Приведем слова Ф. Липса о необходимости исполнения подобного репертуара для баянистов (аккордеонистов):

«1. У баянистов (аккордеонистов) полностью отсутствует своя классика (XVIII – XIX в.), поскольку инструмент еще очень молод...

2. При всем уважении к лучшим оригинальным сочинениям для баяна (аккордеона) ограничиться ими, воспитывая музыканта-баяниста (аккордеониста) нельзя. Формируя его сознание, мышление, культуру невозможно достичь высоких результатов без усвоения классического музыкального наследия...

3. Наличие переложений в репертуаре баянистов (аккордеонистов) объясняется также стремлением исполнителей не только пассивно наслаждаться шедеврами мирового музыкального искусства, ... но и выразить в них свое понимание замысла гениальных мастеров в звучании своего инструмента» [2, с. 5–6].

Основным критерием для успешного переложения (аранжировки) является умение музыканта сохранить сущность художественного образа и эстетическое содержание композиции. Конечно, это должно органично сочетаться и с природой инструмента, для которого выполняется данное переложение. Это важные моменты, которые следует помнить при работе с неоригинальной музыкой, переключаемой для другого инструмента. Назовем основные принципы, которых необходимо придерживаться при создании аранжировок для баяна/аккордеона:

- художественный образ произведения, его стиль, идея должны сохраняться при новом воплощении на баяне/аккордеоне;
- при переложении необходимо учитывать природу своего инструмента (диапазон, природу звукоизвлечения, палитру штрихов и приемов игры, акустическо-динамические возможности инструмента);
- тщательное изучение переключаемого сочинения, знание специфики инструмента (вокалиста, ансамбля, оркестра), для которого создан оригинал;
- звуковое воплощение аранжировки должно соответствовать природе баяна/аккордеона и не уступать оригиналу.

В годы профессионального обучения такие аранжировки целесообразно делать под контролем педагога-наставника, обладающего и опытом, и знаниями стилистических особенностей переложения того или иного сочинения. В этой связи, для ученика будет полезной попытка собственного переложения произведения во взаимосвязи с учителем. Дидактические принципы «проблемности», «самостоятельности», «научности» в этом вопросе играют, пожалуй, первостепенное значение. Аналогичный подход характерен и для создания транскрипции, требующей от исполнителя еще и определенного композиторского навыка, а также тонкого чувства стиля и художественного вкуса.

Подчеркнем здесь важный, с нашей точки зрения, момент: музыканту, стремящемуся в полной мере овладеть профессией исполнителя, при переложении необходимо работать с оригинальным текстом. Готовыми аранжировками, даже именитых исполнителей, стоит пользоваться в качестве информационного источника, после того, как сделано собственное переложение произведения. В этом случае творческая мысль исполнителя, сделавшего собственный вариант переложения, «делает самостоятельные шаги» в сторону понимания закономерностей и особенности аранжировочной работы.

Для успешного выполнения данной задачи музыкант должен иметь искренний интерес и желание «творить» в избранной исполнительской профессии. Также иметь большой слуховой кругозор музыки различных стилей и эпох (который желательно постоянно увеличивать). Конечно, исполнитель-инструменталист должен обладать знаниями в области смежных дисциплин – гармонии, анализа формы, полифонии. При наличии этих факторов, заинтересованный музыкант естественным образом проведет множество часов в процессе глубокого и осмысленного практического взаимодействия с качественным музыкальным материалом, что, в свою очередь, является неизменным условием движения к успеху.

Обобщая вышесказанное, хочется обратить внимание на значительные технические характеристики баяна/аккордеона и практически всеобъемлющий потенциал исполнения произведений различных стилей и эпох, от музыки И. С. Баха и его предшественников до ультрасовременных музыкальных проектов и композиций. Ограничением для полноценного использования столь прекрасного инструмента является лишь уровень технической оснащенности исполнителя и степень его эрудированности. Еще раз подчеркнем, что важным моментом в становлении исполнителя-профессионала является накопление опыта самостоятельной работы ученика в области переложений для баяна/аккордеона. Создание аранжировок и транскрипций дает возможность музыканту серьезно развивать собственные музыкальные способности и потенциально пополнять свой концертно-педагогический репертуар.

Список литературы:

1. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
2. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции. М., 2007. 95 с.

А. А. Савушкин
Научный руководитель – Е. Я. Михалева
Луганск

ПЕСНЯ, ОПАЛЕННАЯ ВОЙНОЙ

Аннотация. В статье освещается песенное творчество периода 2014–2023 г. в контексте отзеркаливания происходящих событий. Авторы останавливаются на сочинениях разных лет, начиная с весны 2014 г., когда начались бомбардировки Донецка и Луганска с точкой отсчета первых

жертв мирного населения, не желающего подчиняться «майданной» власти, и заканчивая последними произведениями, созданными после начала СВО. В статье рассматривается автобиографический аспект, общая тенденция включения всех видов музыкального творчества в патриотическое воспитание на фронте и в тылу. Избранные песни разных лет анализируются с точки зрения их семантики, музыкального прочтения поэтического текста, затрагивая историю создания, уделяя внимание связи с русским фольклором, общественному резонансу, а также их исполнению в знаковых политических акциях и концертах.

Ключевые слова: песня, автор, фольклор, куплет, припев, развитие, тональность, гармония, мелодия, ритм.

«Безумству храбрых поем мы славу! Безумство храбрых – вот мудрость жизни!» [1, с. 155]. Авторская песня, как один из самых подвижных, динамичных жанров всегда во всеоружии, особенно в годину великого мужества. Если обратиться к этому виду творчества сегодня, мы найдем освещение всех сторон бытия. О непобедимом духе, уверенности в победе рассказывают героические песни, о конкретных событиях СВО – хроникальные музыкальные зарисовки, о любви к родному краю и своим близким – лирические. Есть среди них и острая сатира, есть песни-обличения, продолжающие линию народных былин эпические, рассказывающие о конкретных событиях и их героях. Есть и музыкальная песенная хроника, связанная с военными событиями в отдельных городах и поселках. Многие из них пишутся в перерывах между боями музыкантами, взявших в руки оружие для защиты Отечества.

Эти песни появились вместе с событиями лета 2014 г., после того как 26 мая Украина начала бомбить Донецк в районе аэропорта, а затем 2 июня бросили ракету в центре Луганска на площади Героев Великой Отечественной войны, убивая своих граждан, не согласных с правительственной хунтой. В числе самых первых мгновенно разлетевшаяся не только в Донбассе, но и по всей стране песня «Вставай, Донбасс!», созданная лидером группы «Куба» Дмитрием Ноздриным. Преподаватель информатики и робототехники из Зеленограда, организовавший группу в 1995 г., уроженец Донбасса, где живут его родители, родственники, друзья детства, он написал сочинение в виде письма-обращения к матери с четко сформулированной позицией отрицания «майдана», развенчания порочности продажной власти, любви к своему краю «работяг и шахтеров», уверенности в грядущей победе. Эта песня в записи звучала во время референдума за самоопределение Донецкой и Луганской народных республик на избирательных участках ДНР 11 мая 2014 г.

Лаконичное вступление гитары-соло, воспроизводящее ритм припева, подобно набату, собирающему вече на площади в переломные моменты истории. Оно основано на неизменно повторяющейся гармонии из главных трезвучий e-moll, своей нерушимой логикой напоминая вечный круг из противодействия добра злу. Запев куплетной формы состоит из 2-х предложений по шесть тактов, излагающих основную тему монолога героя. Она вырастает из восходящей мягкой романсовой интонации сексты. Такое

начало уместно, ибо он как в письме обращается к самому дорогому в мире человеку, встревоженный страшной вестью о начале войны против народа Донбасса. Это выражает речитативный склад мелодии с безостановочным движением восьмых с повторением отдельных ступеней, напоминая взволнованную речь (т. 1–6). Два одинаковых предложения не образуют статики благодаря выразительности текста, своей проникновенностью заставляющего буквально увидеть знакомые с детства города Дружковку, Славянск, Краматорск, где нужно спасать стариков и детей от новоявленных фашистов. Припев – это призыв к борьбе. Четырежды автор повторяет свое обращение, убеждая в грядущей победе. Сам призыв на словах «Вставай, Донбасс!» звучит в терцовом воспроизведении ансамбля, а взволнованная речитация поручена солисту, определяя дальнейшую перспективу ответных действий: «прогоним хунту вместе», «Россия-мать с тобой», «ты станешь новым Брестом». Повторность фраз в данном случае убеждает в позитивном исходе борьбы за мир.

Проигрыш, продолжая мелодию припева в несколько варьированном виде, разделяет первый и второй куплеты. В припеве автор меняет стихотворные строки следующим образом: «Вставай, Донбасс! Вставай, мой край родной, прогоним хунту вместе, ты станешь новым Брестом, Россия-мать с тобой!» Пророческое окончание прозвучит и после третьего куплета в тональности *g-moll*, в которую модулирует проигрыш. Это драматургически оправдано, потому что в последнем куплете в тексте наиболее остро сталкиваются мир, когда «жизнь продолжалась от Донецка до Одессы, и зеленели города, возили уголь поезда, дымили трубы как всегда» и результат его разрушения бесами с Запада, которые «стоят у всех дверей, стреляют в жен и матерей, сжигают заживо людей». В заключительном припеве начало в двухголосном терцовом изложении заменено имитацией и повтором последней вселяющей надежду строки «Россия-мать с тобой».

Среди песен, появившихся до начала СВО – «Донбасс за нами» М. Хохлова на стихи В. Скобцова. Премьера прозвучала в исполнении солисток Донецкого музыкально-драматического театра Н. Качуры и М. Лисовиной в Донецке 9 сентября 2020 г. и была посвящена 77-й годовщине освобождения Донбасса от немецко-фашистских захватчиков. После просмотра видеоклипа в мае 2021 г. она обрела статус народного гимна Донбасса в силу ошеломляющей популярности, упроченной специальным призом Международного фестиваля-конкурса национальной патриотической песни «Красная гвоздика» и Гран-при Московского открытого конкурса-фестиваля «Огни Кремлевской Москвы» в номинации «Военно-патриотическая песня». Осенью 2021 г. появилась еще одна версия в формате военного марша, созданная солистом луганского ансамбля «Новороссия» Р. Разумом и исполненная Военным ансамблем Народной милиции ЛНР.

Вступление из 4-х тактов содержит интонационный комплекс-зерно у солирующей гитары, из которого разовьется суровая, в духе народных героических песен, мелодия, решенная в стиле рок. Пульсация ударов барабана, *ff* и сформированный ритм артиллерийской канонады создают объективный настрой на серьезность музыкального рассказа. Черты мужественного напева придает чередование тоники *b-moll* с VII ступенью, а затем прори-

совка контура восходящего движения с захватом терции и кварты (т. 1–8). Все это укладывается в первое предложение квадратного периода запева куплетной формы, где мелодия звучит в унисон у 2-х солистов в сопровождении упомянутого сопоставления трезвучий VII ступени и минорной тоники. Тонический органнй пункт словно сдерживает устремленную вверх мелодическую линию, но начиная с т. 5 появляется субдоминантовая гармония, диссонирующая терцовому тону сольнй партии, постепенно достигающей квинтового звука тоники. Далее мелодия возвращается к своему истоку на фоне гармонии натурального b-moll с концентрацией минорности (исключения составляют *dtIII* и *tsVI*). Именно ее преобладание мотивирует далеко нешуточный тон рассказа, раскрывающего страшную правду сегодняшнего времени, выраженную в стихах:

*Проснулся Зверь в кромешной темноте.
И Богу названа была цена,
Прогнулись все – и братья во Христе.
Прогнулось все, но не моя страна.*

Второе предложение (т. 9–16) начинается терцией выше с терцовым удвоением партии солисток и, начиная с т. 13, она звучит октавой выше в секстовом двухголосии, в отличии от инварианта достигая экспрессии перед началом припева благодаря расширению диапазона до доудецимы.

Восьмитактовый припев состоит из 2-х повторяющихся фраз, основанных, в отличии от первого куплета, на нисходящих мотивах. Но здесь нет уныния, нет ритмической «канонады» вступления и запева, более крупные длительности звучат уверенно и веско, что связано с семантикой текста:

*В полнеба пламя, в полнеба смог,
Москва за нами, и с нами Бог.
В полнеба пламя, в полнебе смог,
Россия с нами, и с нами Бог.*

Музыка припева из повторяющихся фраз воспринимается как клятва защитников Родины, его музыкальный материал располагает к хоровому массовому исполнению, что имеет место, когда песня звучит на массовых мероприятиях, к примеру, на открытии мемориала Саур-могила, и многотысячный «зал» на открытом воздухе включился в исполнение. Абсолютное тождество поэзии В. Скобцова и музыки М. Хохлова сподвигают массовую аудиторию на совместное исполнение, что, как правило, бывает только тогда, когда поют народные песни.

После повторения второго куплета в третьем звучит только вторая половина, завершающаяся дважды исполненным припевом. Драматургически это оправдано его патриотической идеей и функцией всеобщего единения в достижении победы над злом.

С началом проведения СВО появилась масса песен, отзеркаливающих конкретные военные действия, связанные с освобождением городов Донбасса. Среди них «Волноваха», созданная участниками группы «Партизан FM» во время поездки в освобожденный город вместе с гуманитарным конвоем, «Мариуполь. Город у моря» участника СВО А. Дадали, «Мой Мариуполь» Алексея Иовчева, гитариста московской рок-группы «Зверобой», уроженца города на Азовском море. Музыканты, исполняющие патриоти-

ческие песни, желанные гости на освобожденных территориях Донбасса. Их концерты состоялись в Донецке, Луганске, Ясиноватой, Алчевске, Стаханове, Краснодоне и др.

Песня «Мой Мариуполь» была написана 8 мая, а 20 мая 2022 г. участники группы «Зверобой» приехали в освобожденный город с гуманитарным конвоем. Они подготовили материалы для будущего клипа, на котором дом А. Иовчева, подъезд, фотоальбом, напоминающий о годах детства и что в одночасье разрушено войной. А еще люди разного возраста, счастливые и улыбающиеся наступившему миру на их земле, предстоящему возрождению Мариуполя, поющие припев вместе с солистом Александром Носковым. «В мае этого года я впервые смог побывать в родном городе. Мои близкие перенесли все ужасы, происходившие в эти три месяца. Выжили, но буквально ценой многократного чуда. И снаряды в квартиру залетали, но не взрывались, и дождевых червей есть приходилось. И с “азовцами” пришлось столкнуться», – вспоминает А. Иовчев [2].

Основанное на гитарных переборах повторяющейся гармонии параллельных тональностей *c-moll* и *Es-dur* вступление играет роль рефрена, возникая в паузах между фразами и в заключении песни в жанре баллады. В запеве начальная фраза, построенная на контурах *t* и *D₇*, повторяется 4 раза, за исключением варьированного начала в третьей. Осмысленные паузы объемом в 2 такта дают возможность представить созданную картину солнечного берега, родного дома с фотоальбомом, запечатлевшим былую жизнь в пустой квартире. Она смотрит на мир выбитыми окнами с окантовкой гари, напоминающей ресницы на пустых глазах.

Припев, также построенный на повторности фраз, выводит слушателя из оцепенения запева. Паузы укорачиваются, а на обращение «Мой Мариуполь!», в котором и боль, и надежда, и безмерная любовь к своей малой и большой Родине, сменяется формирующейся надеждой на возрождение, что скоро подобно пробившейся сквозь асфальт зеленой траве город оживет.

Второй и третий куплеты повествуют о пережитом с «царской трапезой на кирпичках», бессонных ночах людей, прикрывающих телами своих детей днем и ночью от смерти, ставших заложниками убийц нэньки-Украины и ее наемников. В последнем припеве за обращением «Мой Мариуполь!», которое вместе с солистом поочередно поют на клипе горожане, следуют аккорды вступления с уходом в мажорную сферу *Es dur* с просветлением колорита. Это предвестник будущего города у моря, где за год построены новые жилые кварталы, школы и детские сады, отремонтированы дороги, появился новый корпус Мариупольского государственного университета им. А. И. Куинджи и отреставрирован старый, возобновил свою работу Республиканский академический ордена «Знак Почета» русский драматический театр, идут концерты. Город живет и здравствует в объятиях России.

Среди молодых исполнителей нашего времени своей самобытностью с ярко выраженным индивидуальным обликом выделяется Ярослав Дронов, взявший в 2022 г. псевдоним Shaman. Певец, окончивший Российскую музыкальную академию им. Гнесиных, сам пишет песни, находящие отклик у многомиллионной аудитории. Одна из самых популярных «Встанем!»,

премьера которой состоялась в концерте, посвященном Дню защитника Отечества 23 февраля 2022 г. 4 ноября она прозвучала вместе с автором в исполнении всех признанных артистов эстрады в День народного единства. Сочинение, посвященное защитникам России разных времен, обрело символику сегодняшнего возрождения страны в результате переосмысления старых норм жизни, трансформации мира в контексте его многополярности. В апреле 2022 г. песня получила награду премии Music Box Gold в номинации «Золотой хит». Декабрь принес ее автору звание лауреата известного телефестиваля «Песня года», а летом 2023 г. Я. Дронов был отмечен «Национальной премией интернет-контента» в номинации «Лучший музыкальный трек».

В 3-х куплетах автор говорит о простых истинах, обезображенных реалиями нашего времени, когда вместо правды – неприкрытая ложь, вместо божьих заповедей – дьявольщина, вместо любви – ненависть. Вспоминая тех, на кого нужно держать равнение сегодня, он с пафосом народного трибуна призывает чтить память народных героев, воюющих не за медали, а за наше будущее, человеческое в человеке. Все это облачено в мелодию в метре 12_8 с постоянно ощутимой триольной пульсацией остигатного ритма восьмых, как будто захлебывающихся от волнения. Она появляется после волевого приказа в первом такте на слове «встанем». Паузы между повторяющимися фразами напоминают минуты молчания, прерывающие сотканную из секунд мелодию. Их вязь пресекают восходящие септимы. Они активизируют развитие, неизменно завершаясь секундовым вздохом с общей тенденцией к повышению тесситуры и приходят к началу – первой ступени. Как и в предыдущей песне, переменный лад, черты импровизационности, отсутствие квадратности в девятитактовом периоде единения указывает на фольклорное начало, заложенное в песне. В сопряжении с семантикой текста оно «поднимает» зал уже в первом куплете.

Интересен припев, где призыв «встанем» звучит на переходе V ступени в VI-ю (т. 19). В восходящем движении малой секунды на *f* заключена невероятная экспрессия, и неслучайно с этой интонации начинается хор «Вставайте люди русские» из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский», исполнявшийся в годы Великой Отечественной войны наряду с советскими песнями на передовой. В мелодии наряду с нисходящей септимой тут же появляется восходящая нона, поддерживая уровень напряжения начального возгласа (т. 20). В отличии от запева припев делится на 2 предложения, замирая на *D*, готова третий куплет.

Следующий припев-призыв переходит в проигрыш, звучавший во вступлении (т. 27), а затем в небольшое дополнение с трехкратным повторением на поднимающейся поступенно мелодии от a^1 до c^2 слова «встанем» с мажорным просветлением (т. 28–30). В нем столько уверенности в том, что «Герои России останутся в наших сердцах»! В этом окончательно убеждает последнее проведение припева с остановкой на *D* без разрешения, как многоточие для осмысления всем и каждому. Россия уже встала и является могущественной державой многополярного мира. Бесспорно, песня «Встанем!» одна из самых выдающихся созданных в период 2014–2023 г.

Список литературы:

1. Горький М. Собрание сочинений в 16 т. / сост. и ред. Н. Н. Жегалова. Т 1. М.: Правда, 1979. 431 с.
2. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://argumenti.ru/interview/2022/08/783066>.

А. Э. Семенкович
Научный руководитель – В. В. Старикова
Минск, Республика Беларусь

АНСАМБЛЕВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО БЕЛАРУСИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, СТИЛИ, ПЕРСОНАЛИИ

Аннотация. В данной статье рассматриваются современные тенденции в сфере народно-инструментального ансамблевого исполнительства Беларуси, которые связаны с интенсивным развитием ансамблевого музицирования, с функционированием разнообразных типов ансамблей при филармониях и дворцах культуры, в различных учебных заведениях. Актуальность исследуемого вопроса заключается в том, что мы анализируем состояние ансамблевого исполнительства на сегодняшний день. Исследуя различные коллективы ансамблей, мы демонстрируем значимость данного вида исполнительства в культуре Беларуси. В современных условиях ансамбли белорусских народных инструментов функционируют преимущественно в условиях концертно-сценической практики, что позволяет распространять культуру и за рубежом. При этом, подобные коллективы работают в различной стилевой манере, в разной степени опираясь на аутентичные традиции. Благодаря активной деятельности многих народно-инструментальных ансамблей в данной сфере уже накоплен значительный сценический опыт. В качестве методов исследования использованы такие методы, как анализ научной литературы, сравнительный анализ. Ключевые выводы являются в том, что проведенное исследование позволило выявить тенденции в ансамблевом исполнительстве на сегодняшний день.

Ключевые слова: ансамблевое исполнительство, музицирование, стиль, исполнители, репертуар, интерпретация, сценические условия.

Народное ансамблевое исполнительство на территории Беларуси имеет богатые традиции и глубокие истоки. Совместные формы исполнения были развиты еще ранее нашими предшественниками. Исследуя историю народно-инструментального исполнительства, мы всегда прослеживаем внешние и внутренние тенденции эволюционного процесса, сложившиеся в культуре скоморохов и воплощенные сначала в самодеятельном творчестве, а затем в современном профессиональном исполнительстве.

Как отмечает белорусский исследователь Н. П. Яконюк «Богатые многовековые традиции представляют собой уникальное по содержанию и средствам выразительности явление народного художественного творчества, в котором находят яркое воплощение духовность и талант белорусского народа» [3, с 69].

На современном этапе развития народно-инструментального исполнительства Беларуси, ансамблевое творчество является одной из главных особенностей музыкальной культуры. Многочисленные коллективы республиканского, регионального и районного масштабов представляют луч-

шие достижения народно-инструментальной культуры Беларуси на различных площадках республиканского и международного уровня. Также следует отметить и влияние медиа-культуры в данной сфере, которая способствует огромному росту популярности ансамблей в широком доступе.

В развитии народно-инструментального исполнительства следует выделить два направления: ансамбли фольклорной направленности и ансамбли, специализирующиеся на исполнении популярной и эстрадной музыки. Исследователь Н. П. Яконюк приводит следующую статистику об ансамблях фольклорной направленности: «На сегодняшний день в республике функционирует 226 коллективов: 5 профессиональных, 137 любительских и 84 учебных (при высших и средних специальных учебных заведениях, школах с музыкальным или эстетическим уклоном). Подавляющее большинство имеют звания “народный” (113 ансамблей) или “образцовый” (59 коллективов)»[3].

Приведенные статистические данные демонстрируют востребованность в обществе данной формы музицирования, как с позиции востребованности слушательской аудиторией, так и позиции стать участником подобного коллектива.

В вопросе ансамблевого исполнительства нужно обязательно отметить то, что ансамбли разделяются на два вида. Ансамбль может состоять из однородных инструментов (только из домр, балалаек или баянов), а также – разнородных (смешанный состав). Практика показывает, что наибольшее распространение получили ансамбли смешанного типа.

Различие коллективов, их статус, стиль, интерпретации, профессиональность и многие другие факторы несут своего рода в ансамблевом исполнительстве чувство индивидуальности. Проанализируем наиболее известные народно-инструментальные ансамбли Беларуси с позиции времени создания, состава и исполняемого репертуара:

– Народный ансамбль песни и музыки «Александрина» Толочинского района Витебской области создан в 2002 году. Хотя в основе стиля коллектива народные песни в современной обработке, однако инструментальная группа имеет свой собственный инструментальный репертуар, включающий как обработки народных мелодий, так и сочинения композиторов-классиков, а нередко и произведения популярной музыки. В исполнении инструментальной группы звучат произведения Ж. Бизе, Э. Грига, Е. Дербенко, А. Пьяцоллы, Н. Ферро и др. Коллектив является постоянным участником и обладателем множества грамот и дипломов конкурсов и фестивалей республиканского и международного уровней.

– Новаторским и оригинальным коллективом республики является инструментальное трио «Лирица». Ансамбль начинал свой творческий путь в 2000 г. в г. Речица на базе Дворца культуры и техники «Нефтяник» ПО «Беларуснефть». В 2004 г. Трио принято в штат Гомельской областной филармонии. В первый состав ансамбля вошли Трофим Антипов – баян (окончил Санкт-Петербургскую консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова и магистратуру при Белорусской государственной академии музыка), Елена Сочнева – цимбалы (окончила Белорусскую государственную академию музыки) и Андрей Сочнев – балалайка-контрабас (окончил Белорусскую госу-

дарственную академию искусств). В 2014 г. Т. Антипов покинул ансамбль. Его место занял выпускник Гомельского филиала Белорусской государственной академии музыки Денис Лобачев. Коллектив отличается высоким исполнительским уровнем и мобильностью. Инструментальное трио «Лирица» можно по праву назвать визитной карточкой Беларуси, так как ни один республиканский конкурс или фестиваль не проходит без их участия. Кроме того, коллектив на многих престижных международных конкурсах становился обладателем Гран-При. В репертуаре ансамбля музыка самых различных направлений – от классики до джаза. Выступления инструментального трио «Лирица» – это всегда еще и театральное шоу в исполнении самих участников коллектива.

– Инструментальное трио «Консонанс» Белорусской государственной филармонии заметно отличается от вышерассмотренных коллективов как исполнительским составом (двое цимбал – Т. Шумакова, Н. Арутюнова и фортепиано – В. Боровиков), так и репертуаром. Исполнительский стиль коллектива можно охарактеризовать как «академический», так как в основном исполняются произведения классики или обработки народных мелодий в обработке белорусским композиторов.

– Примером ансамбля русских народных инструментов является «Ансамбль солистов Белорусской государственной филармонии под управлением И. Иванова». Состав схож с российским составом ансамбля народных инструментов «Сказ» и включает баян (А. Сиваков), балалайку (И. Иванов), домру малую (Е. Диковицкая-Иванова) и гитару-бас (Н. Абрамович) (бас-гитара). Квартет начал свою концертную деятельность в 2001 г. Репертуар ансамбля можно охарактеризовать как «академический». В концертных программах звучат транскрипции и аранжировки известных произведений, созданных российскими и белорусскими композиторами и аранжировщиками для домры, балалайки и баяна.

– В 2010 г. состоялось первое выступление на сцене Белорусской государственной филармонии инструментального трио «Каприччио». Появление этого коллектива не случайно. В конце XX – начале XIX веков начался процесс возрождения в Беларуси исполнительского искусства на мандолине. Многие исполнители на домре стали проявлять активный интерес к игре на мандолине и добились высоких результатов, став лауреатами многочисленных международных конкурсов. Инициатором и активным пропагандистом исполнительства на мандолине является Н. Марецкий. Таким образом, в состав инструментального трио «Каприччио» вошли Н. Марецкий, его ученица Н. Корсак и пианистка Н. Кирпиченко. Исполнители сочетают в концертных выступлениях игру на домре и мандолине. В репертуаре коллектива широкий диапазон произведений, но доминируют опусы, созданные композиторами для домры и мандолины.

– Ярким и знаковым коллективом республики Беларусь является ансамбль цимбалистов «Лилея» Белорусской государственной академии музыки, созданный в 1966 году. На протяжении всего периода своего существования коллективом руководит народный артист Беларуси Е. Гладков. Ансамбль «Лилея» один из самых титулованных коллективов республики, имеющий звание лауреата многочисленных международных конкурсов и

фестивалей. Кроме переложений произведений авторов различных стилей и эпох, важное место в репертуаре коллектива занимают произведения белорусских композиторов. Почти в каждом выступлении ансамбля звучит премьерное исполнение сочинения современного белорусского композитора.

– Народный эстрадный ансамбль «NewTalents». Ансамбль был создан в 1995 году Дзержинский городской Дом культуры, руководитель коллектива – Асадчая Ирина Игоревна. Стиль коллектива исключительно вокальный. В основе репертуара ансамбля входят произведения зарубежных авторов. Но коллектив также исполняет и русские и белорусские народные песни в эстрадной обработке. В составе коллектива входят: солистка Масловская Елизавета, Серапина Карина, Стельмах Наталья.

– Профессиональный джазовый коллектив «VipJazzOrchestra», руководитель – Андрей Славинский. Репертуар, исполняемый музыкантами очень широк. Коллектив играет классический, современный и импровизационный джаз, классическую музыку в джазовой стилистике, Latinjazz, Reggae, Blues, lounge, swing, и т.д. Солисты коллектива: Тимур Некрасов (саксофон), Екатерина Кошелева (вокалистка), Евгений Рябой (барабанщик), Дмитрий Бударин (тромбон), Виталий Ямутеев (кларнет), Анатолий Текучев (вибрафон).

– Ансамбль «Tuttinext» был создан в 2021 году в продолжение традиций эстрадного аккордеонного исполнительства ансамбля «Тутти», который был создан в 1987 году на базе класса аккордеона кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств. Руководитель – Немцева Ольга Александровна. Репертуар коллектива включает джазовые обработки популярной классики, джазовые стандарты, европейскую эстрадную музыку и современные камерно-инструментальные сочинения в инструментовке и аранжировке участников ансамбля. В состав ансамбля входят студенты кафедры народно-инструментальной музыки.

Таким образом, современное ансамблевое исполнительство на народных инструментах продолжает активно развиваться. Кроме ансамблей, функционирующих при концертных организациях и домах культуры, формируются народно-инструментальные ансамбли в учебных заведениях всех уровней музыкально-эстетического образования. Однако следует отметить, что если одни коллективы стремятся играть музыку современного типа, то существуют и коллективы – приверженцы аутентичных традиций, стремящиеся к сохранению фольклорных традиций и приобщению участников к ценностям национальной культуры. Нельзя сказать, что одно из направлений имеет тенденции доминирования в ансамблевом исполнительстве. Одни сконцентрированы на исполнении современных ритмов, мелодий и т.д. популярной музыки. Другие стремятся сохранить и донести до слушателя лучшие образцы национальной культуры.

Список литературы:

1. Гунин В. Н. Ансамблевое музицирование на русских народных инструментах: прошлое и настоящее // Вестн. Университета мировых цивилизаций. 2018. С. 103–107.

2. Иванов В. В. Истоки профессионализма в эволюции народного инструментального ансамбля // Журнал: Мир науки, культуры, образования. Самара, 2014. С.452–454.

3. Яконюк Н. Современное состояние ансамблевого народно-инструментального исполнительства в Беларуси // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2012. № 2 (18). С. 69–76.

А. А. Семенюг
Научный руководитель – О. Н. Безниско
Краснодар

РАЗВИТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ШКОЛЫ ЗВУКОВЫСОТНЫХ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация. В статье рассматривается история распространения звуковысотных ударных инструментов и причины их популяризации в музыкальной культуре начала XX века, описываются исторические факторы, способствующие данным процессам. Рассматривается роль фирмы «Degan.inc» в распространении диатонических перкуссионных инструментов, а также процесс формирования различных авторских техник игры четырьмя палками. Автор обобщает период «золотого века» ксилофона в Америке, отмечает роль джазовых ансамблей в развитии данного инструмента и появлении первых ведущих исполнителей на нем. В статье раскрывается роль К. Массера в формировании методической базы обучения игре на маримбе, а также роль Н. Розауро в становлении исполнительской школы игры на вибрафоне. Проводится анализ роли отдельных музыковедов и исполнителей-перкуссионистов в пополнении репертуара и методического обеспечения для обучения на ударных инструментах (К. Массер, Л. Стивенс, Н. Розауро и др.).

Ключевые слова: звуковысотные ударные инструменты, техника «четырёх палок», аккордовая фактура, перкуссия, «золотой век» ксилофона, диатонический строй, методическая база.

Ударные инструменты долгое время не выходили за рамки оркестрово-ансамблевой группы. Их роль считалась вторичной, «дополняющей», так как они применялись больше в звукоизобразительных целях, чем в качестве солирующего инструмента. Оркестровый инструментарий перкуссии вплоть до конца XIX века ограничивался небольшим составом: малый барабан, тарелки, реже – литавры, треугольник, фруста.

В XX веке, в связи с музыкально-исторической ситуацией, развитием конструкции ударных инструментов, а также поиском новых способов решения сложных художественно-технических задач, воплощения замысла композиторов, происходит полный пересмотр роли ударных в составе оркестра, появляются первые произведения для сольного исполнения на таких инструментах. При совместном творчестве композиторов и исполнителей-ударников появляются такие произведения как «Концертино» П. Крестона, «Концерт для маримбы и вибрафона» Д. Мийо, «Концерт для маримбы с оркестром» Р. Курка, ставшие этапными на пути становления звуковысотных ударных инструментов на мировой концертной сцене.

В результате развития данной группы инструментария и возрастающего интереса исполнителей, уже в середине XX века появляется необходимость в создании устойчивой системы обучения на ударных инструментах. Потребность эта реализуется во второй половине XX века несколькими отдельными педагогами-исполнителями, формирующими на основании своего опыта новые приемы и способы обучения на ксилофоне, вибратоне и маримбе.

Исследованию исполнительства на ударных инструментах посвящены работы различных авторов: история возникновения и распространения таких инструментов – Е. Денисов [2], А. Рало [9]; вопросы методики преподавания и исполнительства – В. Бушуев [1], Д. Лукьянов [5], Н. Пономарев [6], А. Рало [8]; посвященные личности и творчеству композиторов-перкуSSIONистов – И. Кириличева [3], А. Лазовской [4]. Однако развитие и становление школы звуковысотных ударных инструментов рассмотрено в отечественном музыкознании на данный момент недостаточно широко, что и обуславливает актуальность данного исследования.

Распространение звуковысотных ударных инструментов началось в конце XIX века благодаря открытию крупнейшей в мире фабрики по производству ударных инструментов «Degan.inc» под руководством Джона Дегана в Сент-Луисе, штат Миссури. В 1893 г. фирма стала выпускать ксилофоны в виде диатонического ряда пластин без резонаторов, и в течение последующих десяти лет конструкция инструмента постоянно претерпевала различные изменения, в ходе которых диапазон инструмента расширился до четырех октав, а также добавился второй ряд пластин, расположенных по принципу модели фортепиано. Ко всем ксилофонам, купленным в данной фирме, прилагалось бесплатное пособие по овладению техникой исполнения, что делало его более доступным и популярным. К началу XX века «каждый американец, если не мог позволить себе фортепиано, обязательно имел дома ксилофон» [11, с. 18].

Так же стоит отметить, что благодаря особому характеру звучания данного инструмента (громкие и одновременно короткие звуки), он наиболее качественно поддавался звукозаписи на фонограф Эдисона, из-за чего именно звучание ксилофона чаще всего применялось для демонстрации работы фонографа, что так же способствовало его популяризации.

Хотя инструмент распространялся достаточно быстро и скоро стал занимать солирующую роль в джаз-ансамблях (часто трио с фортепиано и саксофоном), профессионального обучения на нем все еще не было. Музыканты, желающие овладеть игрой на ксилофоне, пользовались бесплатным пособием, а также старались копировать технику исполнения и особые приемы популярных ксилофонистов. Так, например, Г. Брейер в своем интервью вспоминает: «У меня были записи импровизаций на ксилофоне Джорджа Гамильтона, сделанные в 1919–1920 г. Я слушал эти записи много раз, и когда занимался на инструменте, старался подражать ему и копировать его стиль игры» [11, р. 41].

Джордж Гамильтон Грин был одним из ведущих композиторов-ударников начала XX века, внесшим значительный вклад в развитие техники игры на ксилофоне. Он разработал собственный технический стиль, поз-

воляющий исполнять более сложные партии, сохраняя при этом легкую и свободную импровизационность. Им были созданы переложения для ксилофона множества произведений из скрипичного и фортепианного репертуара, а также большое количество авторских произведений в основном эстрадного жанра – рэгтайм, танцевальные композиции, обработка популярных песен. Помимо композиторского и технического новаторства, Д. Грин выпустил несколько нотных сборников для ксилофона и создал цикл из пятидесяти уроков по овладению инструментом. В них даны рекомендации по исполнению основных приемов игры: одиночные и двойные ноты, форшлаги, различные способы исполнения гамм и арпеджио, приведены примеры импровизаций в стиле рэгтайм.

В начале XX века преподавателями игры на ксилофоне в основном становились профессиональные ударники, работающие в театрах, оркестрах. В музыкальном журнале «The Knocker» Д. Грин выпустил статью, в которой писал: «Насколько я знаю, на сегодняшний день не существует прогрессивных методик для игры на ксилофоне. Моя идея заключается в изучении скрипичного репертуара, методов преодоления технических трудностей, системы упражнений, которые направлены на преодоление препятствий... Арпеджио и ломаные арпеджио на практике имеют первостепенное значение...» [12, р. 68]. Именно работы Д. Грина стали отправной точкой в развитии звуковысотных ударных инструментов и создании методического обеспечения для их освоения.

В 1930-е годы социально-экономические условия привели к завершению так называемого «золотого века» ксилофона в Америке, и популярность стали набирать более сложные и экспрессивные ударные инструменты – маримба и вибрафон. Первые модели данных инструментов с диатоническим строем принадлежат так же фирме «Degan.inc». Эти инструменты быстро завоевали популярность в джазовых ансамблях и оркестрах и привлекли внимание композиторов.

Одним из первых преподавателей, открывшим класс обучения игре на маримбе стал музыковед Клэр Омар Массер. В 1946 г. он создал маримба-оркестр, в состав которого входило до 150 инструментов. Он разработал методическую базу обучения технике «четырёх палок», а также создал собственную постановку игры в этой технике, которая используется исполнителями до сих пор. В целях популяризации маримбы Массер со своим коллективом выступал на различных конкурсах и фестивалях, создавал переложения произведений для маримбы и для маримба-оркестра: «Сюита» из оперы «Кармен» Ж. Бизе, симфоническая поэма «Финляндия» Я. Сибелиуса и др. Им был организован первый конкурс маримбистов в 1951 г., в котором приняли участие более ста исполнителей. Благодаря К. Массеру значительно пополнился нотный репертуар для маримбы, а особенностью его произведений можно назвать активное использование арпеджированных пассажей и аккордовой фактуры, раскрывающей возможности инструмента и формирующей его особенности на контрасте с техникой исполнения на ксилофоне.

Параллельно с популяризацией маримбы развивался и занимал свою нишу такой уникальный инструмент как вибрафон, объединивший в себе

акустические свойства ударного инструмента и новые технические достижения своего времени, работая от электричества. В первой половине XX века конструкция вибратона трансформировалась и совершенствовалась: в процессе поисков лучшего звучания он постепенно обрел металлические пластины, резонаторные трубки, демпферную педаль. Исполнение на данном инструменте было сформировано по принципу ксилофона и применялось в основном в джазовых ансамблях и оркестрах.

Только в 60-е годы XX века выдающийся американский джазовый исполнитель Гэри Бертон стал применять технику «четырех палок» при игре на вибратоне, что позволило полнее раскрыть его возможности и вывести на новый уровень в качестве солирующего инструмента. Именно благодаря Г. Бертону сформировались такие основные техники игры на вибратоне как «dampening techniques» (возможность заглушить звучание отдельной ноты при помощи различного движения палочки или руки), «slide dampening» (применение палочек для ксилофона для особого звучания), либо использование смычка для контрабаса для воспроизведения необычного звучания на вибратоне. Г. Бертон так же разработал авторскую технику удержания четырех палочек, актуальную до сих пор при игре как на вибратоне, так и на маримбе. В качестве преподавателя колледжа в Беркли он вел такие дисциплины: вибратон, игра в ансамбле, импровизация, аранжировка, спустя несколько лет еще и курс музыкального бизнеса. В качестве проректора по учебной части, Г. Бертон ввел в программу обучения новые инструменты с применением современных технологий, обучение стало доступно для джазовых и рок-музыкантов, появились курсы дистанционного обучения, доступные студентам со всего мира до сих пор.

Активную роль в популяризации ударных звуковысотных инструментов и формировании методической базы преподавания на них сыграли Н. Розауро, Л. Стивенс, К. Абэ, Н. Живкович, К. Мычка и др.

Заложенные К. Массером и Л. Стивенсом основы техники исполнения стали важнейшим этапом в развитии школы игры на звуковысотных ударных инструментах, что побудило композиторов к более широкому пониманию их художественной роли и созданию оригинального репертуара для перкуссии.

Н. Розауро написал свыше ста произведений для вибратона и маримбы, где отдал данным инструментам как солирующую роль, так и объединил в ансамбли 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»). Результатом методических поисков Н. Розауро стала его работа «Обучающая серия», включающая пять методических пособий, посвященных различным аспектом исполнительства на ударных инструментах.

Благодаря талантливым исполнителям, педагогам и композиторам, заинтересованным в популяризации ударных инструментов, к концу XX века уже сформировалась прочная методическая основа преподавания техники «четырех палок», изменилась конструкция самих инструментов, позволяющая раскрыть их художественные возможности наиболее полно, начали

выходить сборники пьес для начального этапа овладения маримбой, направленные на развитие художественной техники игры на инструменте.

На данный момент звуковысотные ударные инструменты известны и популярны во всем мире. В музыкальных колледжах и творческих вузах обучают игре на вибрафоне и маримбе в рамках специальности «ударные инструменты», иногда подразделяясь на «академическое» и «эстрадное» направление. Популярны фестивали и конкурсы перкуссионных инструментов, такие как «Teoricon-Music», «Drumfest», «Music Anyday», в обязательную программу которых входит исполнение произведений на ксилофоне, вибрафоне, маримбе. Поддерживают и развивают популяризацию данного вида инструментария организации, объединяющие музыковедов, композиторов и исполнителей на ударных инструментах, например, The Classical Marimba League, «World Open Percussion Competition», «Drumtime».

Список литературы:

1. Бушуев В. П. Методика обучения игре на ударных инструментах: учеб. пособие. Кемерово: КемГУКИ, 2006. 143 с.
2. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. 255 с.
3. Кириличев И. Б. Гари Бертон – живая легенда вибрафонового исполнительского искусства // Музыкальная жизнь. 2011. № 3. С. 26–29.
4. Лазовский А. Н. Исполнительство на ударных инструментах: научно-методическое наследие Нея Розауро // Культура и искусство. 2017. № 10. С.110–118.
5. Лукьянов Д. М. Основы обучения игре четырьмя палками на клавишных ударных инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. 1990. № 103. С. 123–142.
6. Пономарев Н. А. Актуальные вопросы методики преподавания игры на маримбе // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 98. С. 185–188.
7. Рало А. А. «Золотой век» ксилофона в США (исторический аспект) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 6. С. 163–166.
8. Рало А. Н. Теоретические основы игры на звуковысотных ударных инструментах: монография. Астрахань: Изд-во Астраханской гос. консерватории, 2002. 125 с.
9. Рало А. Н. Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке: учеб.-методич. пособие. Одесса, 2008. 102 с.
10. Clair Omar Musser // Percussive Notes. 1999. № 37.
11. Eyles R. Ragtime and Novelty Xylophone Performance Practices. Washington, D.C., 1989. 147 p.
12. Lewis R. Much More than Ragtime: The Musical Life of George Hamilton Green. South Carolina, 2009. 657 p.

О ПРИНЦИПЕ КОНТРАСТА В ДРАМАТУРГИИ ЦИКЛА «АКВАРЕЛИ» М. ТАРИВЕРДИЕВА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности драматургии вокального цикла «Акварели» М. Таривердиева, его содержательный, исполнительский аспекты, производится сравнительный анализ первой и второй частей цикла для выявления принципа контраста, характеризующего данный цикл.

Ключевые слова: Микаэл Таривердиев, вокальная музыка, вокальный цикл «Акварели», «В путь», «Пути в столицу – как вы далеки!».

Микаэл Леонович Таривердиев (1931–1996) – народный артист России, композитор второй половины XX века, родом из города Тбилиси. Композиторское творчество М. Таривердиева известно, преимущественно, по его работам в киноиндустрии. И немногие знают, что музыка М. Таривердиева написана и в других жанрах – пять опер, два балета. Также среди сочинений есть инструментальная музыка, концерты, сочинения для органа и вокальные произведения.

Вокальная сфера музыки была любима маэстро и одним из знаковых и ценных сочинений М. Таривердиева является вокальный цикл «Акварели» на стихи японских средневековых поэтов, написанный в 1957 году, во время учебы в институте имени Гнесиных. Он состоит из 5 частей: «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. Все тексты использованы в переводе на русский язык А. Глускиной и В. Марковой. Стихи, взятые за основу, небольшие и емкие. Они написаны в стиле одного из жанров японской поэзии – танка («короткая песня»), в ядре которого лежат нерифмованные пятистишия, имеющие 31 слог. Их ритмические составляющие характеризуются чередованием пяти и семи слогов построено (5–7–5–7–7). В большинстве случаев в танка отражается мир человеческих чувств, переживаний, который японцы показывают в стихах скрыто, сдержанно, намеками, тонко, небольшими штрихами, что в свою очередь и привлекало М. Таривердиева этой лаконичностью эмоций, нюансировкой, внутренним настроением. Примечательно, что в некоторых случаях композитор берет за основу одного номера по два стиха и сливает их воедино, создавая свое прочтение.

Цикл отличается особой камерностью, эскизностью, ажурностью, «акварельностью». Музыка также имеет различные намеки, нюансы, она сливается с текстом. Не смотря на то, что, казалось бы, сами тексты стихов никак не могут быть связаны единым содержанием, сам их выбор и расположение несут драматургическую структуру и поэтичность, намекают на сюжетную линию, рожают ассоциативные связи между частями. Принципом такой организации текста является, как пишет музыковед А. Цукер, «скрытый в каждом из стихотворений подтекст» [2, с. 41], именно поэтому

цикл «Акварели» цикличен. Он имеет цельную стилевую канву – начало (завязку), развитие, кульминацию и не досказанный конец (развязку), в котором присутствуют отголоски предыдущих частей.

Цикл повествует о лирическом герое, его жизни, мечтах, надеждах, судьбе, сдержанных эмоциях. «Все – в нюансах, все – внутри» [1, с. 3]. Также о эмоциях, скрытых чувствах возлюбленной героя, появляющейся в четвертой части «В тумане утреннем». Главное в вокальном цикле не действия, а чувства, внутренний мир героев, психологизм музыки и содержания. Рассматривая цикл «Акварели» с позиции вокала, можно сказать, что он 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, понятности слова. Сложны также высокие ноты, которыми наполнен цикл, аккуратность их исполнения. Прослушивая различные выступления, можно сказать, что в техническом плане цикл довольно сложен. Его необходимо исполнять певцам с поставленным голосом, естественно, без форсирования, с отсутствием «оперного» мазка, жирного бельканто», возможно, даже сдержанно, изящно, при этом поэтично и эмоционально, то есть нужна тонкость техники камерного пения.

В цикле используется принцип контраста и взаимосвязи между номерами. Рассмотрим наиболее контрастные части – это 1 и 2 часть.

Первый номер цикла – «**В путь**» – наполнен радостным, приподнятым настроением, в нем воссоздается юношеская наивность, ожидание путешествия, счастья («*Как странник, я одет, готов к пути*»). Тональность – C-dur, размер – 2_4 . Темп Allegretto – скорее, чем шаг. Здесь герой уплывает на корабле («*а путь в волнах безбрежных исчезает*») в неизвестные странствия, не зная, что его ждет и когда вернется, но надеясь на лучшее («*Когда вернусь? Не знаю ничего, Как белые те облака не знают*»).

*Как странник, я одет, готов к пути,
А путь в волнах безбрежных исчезает.
Когда вернусь?
Не знаю ничего,
Как белые те облака не знают.
На миг один, пока зарницы блеск
Успел бы озарить колосья в поле,
В осенний день, –
На самый краткий миг
Я позабыть тебя не волен!
(Стихи неизвестных авторов)*

В стихах читаются намеки на то, что он оставляет что-то или кого-то, очень дорогого его сердцу («*в осенний день, – на самый краткий миг я позабыть тебя не волен!*»), насколько тонко и изящно сравнивая этот «миг», свои чувства с красивым явлением природы «*зарницы блеск успел бы озарить колосья в поле, в осенний день*», уже вырисовывая эту ажурность, «акварельность» цикла и оставляя слушателю право самому догадаться (скрытый подтекст), кому или чему это адресовано. Но вчитываясь в поэтическое содержание номера можно также и предположить, что, возможно, герой

как раз и отправляется в путешествия ради кого-то, кого не смог забыть, увидев однажды. Сопоставляя его с известной первой частью вокального цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха», можно выявить некоторые параллели – и в том, и в другом случае возникают ассоциации путешествия, движения с водной стихией, одинаковый задорный, энергичный характер, использование штриха *staccato* в фортепианных партиях.

Вокальная форма романса – двухчастная, строящаяся на одном тематическом материале с небольшим фортепианным вступлением и кодой, вокальная мелодия полностью повторяется в первой и во второй части номера лишь немного изменяясь ритмически и в конце октавно (в 1-й части g^1 , во 2-й g^2). Содержание первой части рисует картину происходящего, говорит о начале путешествия героя («*готов к пути*»), о море («*а путь в волнах безбрежных исчезает*»), о неизвестности возвращения, выстраивает ассоциативные связи («*как белые те облака не знают*»). Во второй части романса вырисовываются чувства предвкушения, воспоминания героя через сравнения («*На миг один, пока зарницы блеск успел бы озарить колосья в поле, в осенний день*»).

Первый номер цикла имеет светлый характер, его нужно исполнять легко, не грузно, но при этом певуче, что уже несет исполнительскую сложность: обилие скачков на большую секунду и обратно ($g^1-a^1-g^1$ и т.д.) в наименьшей длительности данной части – восьмые, пение на одной ноте – речитативность; скачок на чистую квинту на высокую ноту с удержанием на целый такт и первую долю следующего такта (d^1-a^2), нисходящий ход на малую сексту (f^2-a^1); так же особую подвижность предает активная фортепианная партия (*staccato*, отрывистость), она иногда даже может наталкивать исполнителя к *staccato*. повторяя вокальную партию, в то время как в вокальной мелодии не прописан данный штрих. Кроме того, этот номер подразумевает наличие у певца длительного дыхания – ход в конце части $e^2-g^2-g^2$ и удержание последней ноты (g^2) на протяжении почти полных девяти тактов. Динамика части прописана несколько сухо – одно *p* в самом начале вокальной партии, это дает некую исполнительскую свободу, вокалист сам может интерпретировать динамическую составляющую романса, «играть» оттенками исходя из музыкального контекста произведения.

Переходим к следующей романсу цикла – «**Пути в столицу – как вы далеки!**». Он уже с первых аккордов дает с точки зрения восприятия понять тяжесть пути лирического героя; его динамика прописана более подробно, чем в первом номере, она строится от *ff* к *p*. Тональность – *g-moll*, размер – 4_4 . Романс наполнен брэнностью, печалью разлуки, воспоминаниями, здесь уже нет той легкости, которая характеризовала первую часть, музыка во второй части более плавная, тягучая, даже ремарка указывает на наличие грустного характера в этом номере – *Con dolore* (в грустной манере). В этой части автор опять заставляет слушателя размышлять над судьбой героя – он на полпути к своей цели, находится между нею и домом, или он уже возвращается обратно к возлюбленной.

Пути в столицу – как вы далеки!

И далека любимая моя...

Пусть каждый вечер

*Ей клянусь в любви,
Но в сновидениях – и то не вижу я!
Подняв свой взор к высоким небесам,
Я вижу этот месяц молодой, –
Встает передо мной изогнутая бровь
Той, с кем лишь раз
Мне встретиться пришлось!*

(Стихи О. Якамоти)

Здесь лирический герой вспоминает о возлюбленной и, возможно, это и есть его цель – найти ее («той, с кем лишь раз мне встретиться пришлось»). Музыка характеризует непростую судьбу героя. Интересно так же то, что поэтический текст полон знаков восклицания, а вокальная линия то поднимается вверх, то опускается, не всегда соответствуя восклицанию в тексте.

Форма второго романса, как и первого, – двухчастная с разными концовками в вокальной и фортепианной партиях, имеет два такта фортепианного вступления и коду. Содержание частей меняется местами по сравнению с первым номером цикла. Первая часть рассказывает об эмоциях лирического героя, о его любви, расставании с возлюбленной («И далека любимая моя...»), о печали разлуки с возлюбленной («ей клянусь в любви, но в сновидениях – и то не вижу я!»). А вторая скорее описывает сцену того, что происходит (действие) – ночь («я вижу этот месяц молодой»), герой смотрит в небо («Подняв свой взор к высоким небесам»), вспоминает возлюбленную («той, с кем лишь раз мне встретиться пришлось!»).

Второй номер исполняется в грустной манере (*Con dolore*). Он более мрачный и тяжеловесный чем первый: на это указывают первые два такта в партии фортепиано с ремаркой *Pesante* (тяжело), динамикой на *diminuendo* от *ff* к *p*, а также басы на первой и третьей доле такта. Партия вокалиста строится в основном волнообразно – вверх-вниз, она контрастирует с партией фортепиано – «тяжелыми басами, грузными аккордами вступления, равномерно чеканящими каждую четверть, ритм медлительного, сурового шествия» [2, с. 43]. Сложность этого романса состоит в наличии октавных прыжков, пения на одной ноте, появления случайных знаков. Интересен вокальный ход после самой высокой ноты части a^2 – на одном дыхании пропеваются в первой и во второй октаве ноты a и d . Пропевая последнюю фразу («встает передо мной изогнутая бровь той, с кем лишь раз мне встретиться пришлось!») большинство исполнителей исходят из поэтического текста, лиричности героя, подчеркивают фразу «той, с кем лишь раз», замедляя и выделяя ее дыханием.

Список литературы:

1. Таривердиев М. Л. Музыкальная поэзия. 12 вокальных циклов для голоса и фортепиано. СПб.: Композитор, 2004. 248 с.
2. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. М.: Сов. композитор, 1985. 306 с.

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО В КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Аннотация: Автор анализирует применимость «Детского альбома» П. И. Чайковского для педагогического процесса в Китае. В статье раскрываются задачи, которые должен поставить педагог перед учащимся при исполнении «Утренней молитвы» и «Болезни куклы». Автор приходит к выводу, что цикл очень полезен для обучения игре на фортепиано, как с точки зрения интереса для китайских учащихся, так и с точки зрения их образного и технического развития.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, обучение игре на фортепиано, китайская педагогика, «Детский альбом», фортепианная музыка.

П. И. Чайковский – русский композитор и музыкальный педагог, известный в Китае как «Мастер русской музыки» и «Мастер мелодии». В фортепианной педагогике широко используются два его фортепианных цикла: «Времена года» и «Детский альбом». Интересующий нас в рамках данной статьи «Детский альбом» был написан и издан в 1878 году. Как можно судить по названию, он был написан для детей. Каждая пьеса представляет собой отдельную картину. «Детский альбом» состоит из двадцати четырех музыкальных произведений разных стилей и тем, соответствующих различным этапам, которые проходят дети в процессе своего профессионального роста. Сборник пьес отражает ясный и счастливый мир детей. Опираясь на свое понимание детской психологии, Чайковский с помощью «Детского альбома» изобразил сквозь детскую «картину мира» яркие музыкальные миры и богатые, интересные истории.

«Детский альбом» вызывал и продолжает вызывать интерес многих исследователей [1, 6, 7] как в России, так и в Китае. Тем не менее, в китайской фортепианной педагогике в данный момент он используется не часто. В рамках данной статьи мы подробнее остановимся на жанровой, драматургической составляющей цикла, а также на задачах, которые стоят перед педагогами и исполнителями при работе над пьесами «Утренняя молитва» и «Болезнь куклы».

С точки зрения стиля и жанра в «Детском альбоме» представлены разнообразные музыкальные пьесы, такие как вальсы, марши, песни. Пьеса № 8 «Вальс» позволяет ребенку усвоить основные ритмические особенности этого жанра. Ритм трехдольный, первая доля сильная, вторая и третья – слабые. № 10 «Мазурка» – небольшая пьеса, передающая тонкий танцевальный характер. Ритм характерен для этого жанра: сильная доля приходится на вторую или третью доли такта. № 13 «Камаринская» – групповой танец, выражающий живые сцены русского народного танца XVII века. Имеет веселый и живой ритм и представляет собой очень живую картину – танцоры хлопают, смеются, топают ногами и т. д. Эта пьеса раскрывает особенности русских народных танцевальных музыкальных форм. № 14 «Полька» – народный танец родом из Чехии, имеет живой и двухдольный

ритм. Как видим, уже это простое перечисление показывает, что «Детский альбом» представляет большой интерес для фортепианной педагогики Китая. Он позволяет познакомить детей с различными жанрами и стилями не только русской, но и европейской музыкальной традиции.

При выборе учебных материалов по игре на фортепиано для детей педагог должен учитывать возрастные особенности, познавательные способности, восприятие и внимание ребенка. Музыкальная школа – не только учебное заведение, но и важная среда для развития интересов ребенка. В ходе педагогического процесса преподаватель должен разрабатывать и корректировать индивидуальные планы в соответствии со способностями конкретных детей. Сосредоточив внимание на ключевых моментах, проанализируем подробнее «Утреннюю молитву» и «Болезнь куклы» и попробуем объяснять их содержание в расчете на китайских обучающихся.

Как уже говорилось, «Детский альбом» предоставляет детям безграничный простор для эмоционального воображения, облегчая рутину занятий на фортепиано во время выработки определенных технических умений. Этот цикл богат выразительной силой, и, в рамках способностей детского восприятия, он может вдохновить учащихся, придать им желание самовыражаться и свободно творить. Освоение этого учебного материала также может улучшить музыкальные эстетические навыки детей, их способность понимать музыку.

Ясно, что залогом достижения хороших результатов в исполнительстве является владение учеником техникой игры, поэтому при обучении необходимо сначала освоить определенный метод игры, а затем подобрать соответствующую музыку для практики. Рассмотрим задачи, стоящие перед исполнителями и педагогами подробнее.

«Утренняя молитва» – первое произведение «Детского альбома». По характеру становится понятно, что это произведение должно исполняться тихо и спокойно, что поможет сделать музыкальный язык более выразительным, осмысленным. Образ этой пьесы можно раскрыть так: ранним утром звонят церковные колокола. Первое, что делают дети, вставая, – благодарят Бога за то, что он подарил земле солнечный свет. При исполнении руки должны быть расслаблены, требуется мягкое туше, чтобы звук был связным и прозрачным, как благочестивая и тихая обстановка во время молитвы.

В Китае это музыкальное произведение педагоги дают ученикам, которые умеют правильно читать ноты. Чаще всего это дети восьми–десяти лет. Прежде всего, педагоги должны познакомить детей с личностью, стилем и достижениями композитора. Затем учитель должен исполнить произведение сам, чтобы у детей сформировалось предварительное представление о музыке. Кроме того, следует спросить учеников об образах, которые приходят им на ум после первого прослушивания.

В начале пьесы композитор отметил «тихо» и употребил итальянский термин *Andante*. Познакомившись с нотами, учащиеся впервые начнут читать с листа. После этого педагог обнаружит проблемы в их игре. Чаще всего не удастся достичь хорошего *legato* в аккордах. При игре руки должны быть расслаблены, основная мелодия в верхнем голосе должна хорошо про-

слушиваться на фоне аккордовой фактуры, поэтому при игре следует ориентироваться на партию правой руки. Средние ноты аккордов следует играть слабее, а центр тяжести рук следует ориентировать в сторону звучания основной мелодии и баса (крайние голоса). Тем не менее, средние ноты также должны быть озвучены, они не должны «пропадать».

Обучая игре аккордами, учитель должен сначала проработать с учеником партию одной руки, затем другой и постоянно практиковать до тех пор, пока ребенок не сможет играть правильно. Во время игры ученика по нотам, преподаватель должен наблюдать за его способностью правильно считывать их. Очень важно научить детей использовать свой слух, чтобы «слушать» музыку, которую они играют, вовремя исправлять ошибки и координировать свои руки, мозг и уши. После того, как учащиеся смогут усвоить ключевые моменты урока, следует четко обозначить им задание на дом. Они должны подумать об ошибках, которые они допустили в классе, и неоднократно практиковаться, чтобы сыграть все музыкальное произведение полностью и правильно.

Обратимся теперь к пьесе «Болезнь куклы». Это шестое произведение «Детского альбома». Оно входит в своеобразную «трилогию», которая особенно привлекает китайских исполнителей: «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла». В качестве главной темы в этой трогательной истории используется ситуация с куклой – игрушкой, которую дети любят в детстве. На примере этих трех пьес ребенок впервые осознает тему утраты, скорби и новой радости.

Первая пьеса «трилогии» «Болезнь куклы» рассказывает историю ребенка, у которого заболела любимая кукла, и он словно слышит ее болезненное дыхание и стоны. Кукла ходит, слабая и больная. В пьесе «Похороны куклы» ребенок теряет любимую игрушку и чувствует себя очень грустно и подавленно. Музыка передает ощущение скорбной торжественности во время похорон. «Новая кукла» изображает радость и счастье ребенка после приобретения новой куклы. Музыка этой пьесы живая, веселая, плавная и легкая.

Итак, обратимся к «Болезни куклы». Эта пьеса подходит ученикам шести лет на начальном этапе обучения. Это произведение – одно из самых простых в этом сборнике, однако, при этом, одно из самых глубоких. Преподаватель должен продемонстрировать это своей игрой, сформировать у ученика правильное представление о пьесе, расшифровать ее глубокое содержание.

Позже, когда ученики ознакомятся с нотным текстом и впервые сыграют произведение с листа, учитель должен попросить учеников симитировать на инструменте больной вид куклы. Так, левая рука использует бас, чтобы имитировать движения куклы, а правая рука использует один тон, чтобы передать высокий диапазон – вздохи. Необходимо использовать глубокое и мягкое туше, чтобы вызвать у слушателей ощущение тяжести и болезненности. В то же время учитель должен обратить внимание учащихся на средний голос. Четвертные ноты с точками в его партии должны быть немного более заметными, чтобы показать затрудненное и болезненное дыхание куклы. Главный образ пьесы должен быть скорбным и грустным.

Педадь – очень прозрачной и чистой, чтобы не делать музыку «мутной». Мелодическую линию левой руки следует слегка выделить, а также следить за «взлетами» и «падениями» мелодии.

Подводя итог, отметим, что «Детский альбом» Чайковского очень полезен для обучения игре на фортепиано в Китае, как с точки зрения формирования интереса детей к музыке, так и с точки зрения подбора учебного репертуара. Он обладает разнообразием, выражает близкие и понятные детям эмоции. Степень сложности произведений сильно разнится от пьесы к пьесе. Некоторые произведения подходят для начального обучения, другие же лучше «проходить» в средних классах музыкальной школы. Включение «Детского альбома» в педагогический процесс в Китае в значительной степени расширило репертуар преподавания, добавив в него разнообразные элементы, такие как различные танцы, песни, лирические зарисовки и т. д. «Детский альбом» дает детям безграничный простор для воображения и избавляет учащихся от скуки во время занятий на фортепиано.

Список литературы:

1. Айзенштадт С. А. О загадке «Детского альбома» П. И. Чайковского // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2023. С. 157–169.
2. Альшванг А. П. И. Чайковский. М.: Музгиз, 1959. 702 с.
3. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 374 с.
4. Домбаев Г. Творчество П. И. Чайковского. В материалах и документах. М.: Музгиз, 1958. 636 с.
5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 2007. 471 с.
6. Махалова М. С. Знакомство с фортепианной миниатюрой в младших классах музыкальной школы на примере «Детского альбома» П. И. Чайковского // Педагогика и искусство в современной культуре. Спб., 2019. С. 68–76.
7. Петри Э. К. Картина мира в детских альбомах П. Чайковского и Т. Лака // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2021. С. 9–20.
8. Туманина Н. В. Чайковский: великий мастер 1878–1893. М.: Наука, 1968. 487 с.

Р. И. Тюменцева
Научный руководитель – В. О. Петров
Астрахань

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. П. МУСОРГСКОГО «ПЕСНИ И ПЛЯСКИ СМЕРТИ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Аннотация. Данная статья посвящена творчеству М. П. Мусоргского как феномену российской и мировой музыкальной культуры, чьи художественные находки оказали громадное влияние на композиторов прошлого и продолжают находить отклики в искусстве композиторов наших дней. В ней проводится анализ вокального цикла «Песни и пляски смерти» в контексте его интерпретации

выдающимися исполнителями прошлого и современности. Также освещаются характерные черты самобытности творческого гения М. П. Мусоргского в создании ярких образов и их передачи музыкальными средствами выразительности.

Ключевые слова: песня, цикл, интерпретация, исполнитель, художественный образ, вокальная линия, ансамбль, стиль, музыкальная тема, гротеск.

Модест Петрович Мусоргский (1839–1881) является одним из величайших русских композиторов, гений которого сыграл особую роль в музыкальной культуре России XIX века. Оперы Мусоргского «Хованщина» и «Борис Годунов», вокальные циклы «Детская», «Песни и пляски смерти», а также цикл фортепианных миниатюр «Картинки с выставки» – это признанные шедевры мирового музыкального искусства. В творчестве композитора самобытные национальные черты русского характера, а также интонационное своеобразие народной песенности нашли оригинальное выражение (См. об этом: [5]).

Феномен творчества М. П. Мусоргского привлекал внимание ведущих исследователей музыкального искусства (конец XIX века), таких как Я. Л. Сорокер и В. В. Стасов. Творческому наследию Мусоргского посвящены работы известного русского, советского музыковеда, музыкального критика Б. В. Асафьева. Интерес к нему не угасает и среди ученых XX века. Его творчество исследуют В. М. Беляев, Е. М. Гордеева, Е. Е. Дурандина, Ю. В. Келдыш, Н. С. Новиков, Г. П. Орлов, Л. В. Поляков, Т. М. Попова, Н. М. Туманина, Э. Л. Фрид, Г. Н. Хубов и др. Этот факт говорит об актуальности проблем, связанных с изучением музыкального наследия композитора.

Несмотря на всестороннюю изученность творческого наследия М. П. Мусоргского как исследователями прошлого, так и нашими современниками, следует отметить, что проблеме исполнительской интерпретации вокальных произведений композитора и образно-смыслового контекста сценического воплощения цикла «Песни и пляски смерти» в трудах ученых уделено недостаточное внимание. Поэтому в данной работе осуществляется попытка рассмотреть вокальный цикл «Песни и пляски смерти» с исполнительской точки зрения певца-солиста.

Особое место в творчестве М. П. Мусоргского занимают вокальные циклы: «Юные годы» (1857–1865), «Детская» (1868–1872) на собственный текст, «Без солнца» (1873, издан в 1874) и «Песни и пляски смерти» (1877) на тексты А. А. Голенищева-Кутузова. М. П. Мусоргский при написании вокальных произведений не только реализовал новейшие, непривычные и необычные для своего времени задачи, но и нашел собственные методы и приемы воплощения. Особенно яркой представляется декламация, красной линией проходящая через его творчество благодаря дару воплощать необычные изгибы слова. Потому в вокальных произведениях М. П. Мусоргского нередко главенствуют монологи-речитативы.

М. П. Мусоргского отличает вокальная природа искусства, выраженная в музыкально окрашенной и интерпретированной речи его произведений. В его сочинениях прослеживается максимальная чуткость к средствам музыкальной выразительности и точность отображения интонаций, говора в речи героев. Это дает возможность не только более полно передавать характеры героев, но и через их призму затрагивать личные и гражданские

проблемы. Формат цикла позволяет глубже раскрывать проблематику, чаще всего одна общая тема довлеет над ее подтемами, но решенными в своем индивидуальном драматургическом ключе.

Написание вокального цикла «Песни и пляски смерти» было актуальным не только для творческого самовыражения композитора, оно стало своеобразным отражением настроений в обществе, вызванных неудачным исходом сражений русской армии за освобождение Болгарии в 1877 г.: «В образно-сюжетном решении М. П. Мусоргский опирался на веками сложившиеся традиции. Народные представления и легенды о смерти, старинные “фрески смерти” увлекали многих художников, музыкантов и поэтов, особенно в эпоху романтизма. Например, Лист написал “Пляску смерти” (парафраза на тему *Dies irae* для фортепиано с оркестром). Эсхатологическая тема смерти особенно актуальна в России: в эти годы война на Балканах приводит к гибели тысяч людей. Верещагин пишет картины “Забытый”, “После атаки”» [4, с. 46].

Основа жанра цикла лежит в гротесковом слиянии противоречащих жанровых начал (колыбельная, серенада, победный гимн) с самой темой смерти. Обыденные образы вырастают до границ фантастики, реальное перемежается с фантазмагорией. В широком же смысле каждый номер цикла – это ария смерти» [4, с. 46].

В нотной записи цикла «Песни и пляски смерти» имеются только основные обозначения, соответствующие композиционному плану произведения, что, в свою очередь, открывает широкие возможности для исполнительской интерпретации.

Начало каждой песни – это рассказ, погружающий в действие, играющий роль экспозиции или вступления. Сквозной линией проходит развитие темы смерти: в первой песне ее фразы вкрадчивы, а во второй она начинает танцевать. Третий и четвертый разделы цикла – мелодико-ритмические вариации первых тем, а также выраженная куплетность.

Известно, что в сознании общества давно укоренилось представление о символике жанров: под колыбельную засыпают и вырастают дети, она тесно связана с рождением ребенка, материнством, счастьем. Серенада – молодость и любовь как этапы жизни, а Трепак – веселье и радость простого человека, который привык довольствоваться малым. Победный марш переводит нас от частного к общему, где внимание обращается к социуму. Мусоргский вырисовывает тему смерти на фоне всего человеческого, и этот диссонанс создает жуткое впечатление от музыки. Таким образом, используя привычные всем жанры, композитор создает нечто новое, направленное на раскрытие идейно-драматургического замысла, переосмысливает вышеперечисленные жанры, вплоть до полностью противоположного значения.

М. П. Мусоргский преломляет семантику музыкального языка и стиля используемых жанров. Такое преломление жанровой стилистики обусловлено содержанием и идейным замыслом поэтического текста всего сочинения. Отметим еще раз, что образ смерти более рельефно проступает в глубоко «человеческих», присущих человеческой природе жанрах. Колыбельная тесно связана с рождением ребенка, с началом его жизни, с любящей матерью. В Трепаке простой человек посредством импровизационных при-

топтываний выражал безудержное веселье, удадь, виртуозное мастерство. В Победном марше М. П. Мусоргский переходит от частного к общему – от человека к социуму. То есть композитор вырисовывает образ смерти посредством музыкальных жанров, в наибольшей степени бытующих в жизни как отдельного человека, так и общества в целом. Таким приемом он создает диссонанс между используемым жанром и содержанием, которое он призван выразить. Это вызывает у слушателей чувство ужаса, страха, невозможности и неспособности человека победить природу в образе смерти.

Для реализации данной художественной задачи М. П. Мусоргский использует определенные средства выразительности. Так, в «Колыбельной» интонации тритона, квинты, сексты не успокаивают, а создают ощущение фантазмагоричности происходящего. В «Серенаде», во второй части, также видны приемы, направленные на усиление несоответствия признакам данного жанра. Это и скачки в мелодии, и статуарные аккорды в аккомпанементе, и контрастная динамика, и органичный пункт между частями как средство создания драматического напряжения.

В «Трепаке» народный танец постепенно превращается в пляску смерти. Это происходит на основе разрушения элементов танца – в аккомпанементе по мере развития фактуры происходит ее уплотнение, повышение тесситуры, изменение размера, направленного на торможение движения, превращение жанровой ритмической фигуры танца (восьмая – две шестнадцатые) в движение триолей, заключительные ниспадающие хроматические последовательности.

И, наконец, в «Полководце», звучащем в движении мощного марша, появляется заключительный монолог всепобеждающей смерти и ее пляска, втоптывающая побежденных в землю.

Перед современными исполнителями стоит задача сохранения музыкального наследия посредством концертного репертуара, в результате чего возникает проблема интерпретации произведений.

Музыкальная интерпретация – это особое понимание музыки исполнителем в его творческом исполнении. Согласно Музыкальной энциклопедии, «интерпретация (лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [3, с. 549].

Слово «интерпретация» означает переосмысление, разъяснение авторской идеи через исполнителя, который наполняет произведение своим видением. Интерпретация наиболее ценна, когда исполнитель оставляет четкий отпечаток своей личности в исполняемом произведении, делая его ярким и узнаваемым, в противном случае, при воспроизведении только текста и нот получается лишь копия произведения, но не творчество.

Исполнитель должен не только осмыслить произведение, но и пропустить через себя, через свой жизненный опыт, добавить личное переживание, задействовав актерские техники – и тогда слушатели смогут максимально проникнуться и произведением, и чувствами исполнителя. Однако одних актерских данных недостаточно; необходимо совершенное владение

техническим аппаратом для того, чтобы трудности исполнения не были заметны и не отвлекали зрителя. В процессе изучения произведения (особенно это касается уже известных, многократно исполняемых сочинений) исполнитель должен искать что-то новое, свое, раскрывать сущность музыки заново, чтобы не поддаться прежним исполнительским штампам.

Проблема артистизма в контексте исполнения цикла М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» наиболее остра. Это связано с тем, что композитор изначально создавал цикл театрализованным, но при этом нагружал его метафорами, символами, сложными чувствами и темами. Последние могут создавать у артиста амбивалентность чувств, а это сложная задача для исполнителя, в первую очередь с точки зрения артистизма. Артистизм может проявляться в индивидуальных способах звукоизвлечения (например, с помощью тембровой окраски голоса), а также в артикуляции, агогике, фразировке. На проявление артистизма влияет и владение ансамблевой техникой. Поскольку в цикле имеет место дуэтный тип ансамбля, строящийся на равноправных партиях – вокальной и фортепианной, это требует нахождения правильного взаимодействия исполнителей.

В репертуаре великого русского певца Ф. И. Шаляпина было всего две песни из рассматриваемого вокального цикла М. П. Мусоргского – «Трепак» и «Полководец». И. Р. Айвазова в статье, посвященной проблемам интерпретации вокальных циклов, пишет: «Своей интерпретацией Шаляпин задал высочайший художественный критерий трактовки “Трепака”, в котором, силой своего интонационного и драматического мастерства, он раскрывает социальный подтекст произведения и поднимает тему трагической судьбы простого мужика до высот философского обобщения. Изучение шаляпинской интерпретации “Трепака” позволяет трактовать его творческий подход к тексту композитора как к импульсу для проявления своей творческой инициативы» [1, с. 24–25].

По поводу интерпретации Цикла болгарским певцом Б. Христовым исследователь И. Р. Айвазова пишет следующее: «В интерпретации цикла ярко проявились характерные одновременно и для русской музыки, и для артистической природы Бориса Христова интонации печали, грусти, меланхолии» [1, с. 25], а также театральная пафос, характерный для него как для последователя Ф. Шаляпина. Ему присуща четкая передача самых тонких переходов между психологическими состояниями героя.

Отличительной особенностью интерпретации Н. А. Римского-Корсакова является оперная манера исполнения. Это проявляется, во-первых, в стремлении к укрупнению динамического плана, во-вторых, в более цельном охвате форм. И. Р. Айвазова отмечает, что некоторое нивелирование нюансов, редкое использование приемов света и тени выражает своеобразный концепционный взгляд на произведение: подчеркивание драматургического масштаба цикла. Он добавил мистически-патетическую окраску, ораторскую значимость каждой фразе, что наиболее органично прозвучало в «Колыбельной», «Полководце» и первой части «Серенады».

Новые грани музыкально-поэтического дарования М. П. Мусоргского нашли свое воплощение и в творчестве народной артистки СССР И. К. Архиповой. В ее исполнении «театрализация жанра песни, реалистичность

образов и декламационность музыкального языка воплощаются, в первую очередь, средствами вокального искусства, а не переходом в мелодекламацию и драматическую игру. Исполнительская манера певицы, при всем своем артистическом размахе, в высшей степени интеллектуальна и лишена прямолинейной обнаженности эмоций» [2, с. 28].

В интерпретации Цикла народным артистом РСФСР С. П. Лейферкусом в содружестве с пианистом С. Б. Скигиным проявляется особо чуткое ансамблевое взаимодействие исполнителей: изначально четко следуя тексту М. П. Мусоргского, начиная с «Серенады», они сознательно отклоняются от авторского динамического плана, чем создают противоречивость поэтического текста по отношению к императивному характеру воспроизводимой музыки.

Итак, в связи с образно-смысловой многоплановостью произведений цикла «Песни и пляски смерти» для создания наиболее успешной и высокохудожественной исполнительской интерпретации от современного певца требуется четкое следование указаниям, данным композитором в нотном тексте, наличие в творческом арсенале вокалиста разнообразия артикуляционной, тембральной и динамической палитры, применения им «...иллюстративно-живописующего метода в передаче образов... <...> ...близость артистической природы исполнителей самобытному образному стилю композитора...» [1, с. 36].

Список литературы:

1. Айвазова И. Р. Проблема интерпретации вокального цикла на примере сравнительного анализа интерпретационных версий «Песен и плясок смерти» Модеста Петровича Мусоргского // ГЭНЖ: Музыковедение и культурология: электронный научный журнал. 2010. № 1(5). С. 21–38.
2. Альшванг А. А. Великий новатор музыкальной драмы // Сов. музыка, 1939. Вып. 4 (67). С. 9–19.
3. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. С. 549.
4. Каратыгин В.Г. Избранные статьи ; [Сост. и авт. примеч. О. Л. Данскер]; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. М.: Музыка, 1965. 352 с.
5. Творческий путь М. П. Мусоргского [электронный ресурс]. – URL: https://dmsh20.smr.muzkult.ru/media/2019/04/14/1258471148/Davlyatov_Ramil._DMSH_7.pdf (дата обращения: 04.02.2024).

Фань Вэньцзюнь
Научный руководитель – Л. В. Санжеева
Санкт-Петербург

ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ШКОЛЕ: ОПЫТ РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация. Желание сохранить национальную идентичность и культурное наследие своей страны, распространение популизма, а также значимость сохранения традиционных ценностей указывают на актуальность настоящей работы, цель которой заключается в формировании методологических основ, позво-

ляющих воспитывать патриотические чувства молодого поколения россиян на уроках музыки в общеобразовательных учреждениях. Материальную основу исследования составили работы следующих авторов: И. А. Халий, С. А. Магарил, Н. Н. Рябенко и др. В статье проанализированы различные определения понятия «патриотизм» и предложено авторское видение этой концепции; представлено, какие методы и приемы используются на уроках музыки в российских школах для воспитания патриотических чувств в учениках; рассмотрены действия китайского государства, направленные на укрепление национальных идей и воспитание патриотических чувств на уроках музыки в школах; на основании изучения китайского опыта и российского законодательства предложены авторские методологические основы, позволяющие в будущем наиболее эффективно воспитывать патриотические чувства в учениках российских школ на уроках музыки в школе.

Ключевые слова: патриотические чувства, урок музыки, отечественные композиторы, гражданственность, китайский опыт.

Актуальность настоящей работы обусловлена следующими фактами. Во-первых, необходимость сохранения национальной идентичности и культурного наследия своей страны особо остро проявляется в эпоху глобализации и проникновения глобальных культур в локальные. Музыкальное образование может быть эффективным инструментом для воспитания чувства национальной принадлежности и уважения к своей истории и культуре. Во-вторых, в современных условиях, при которых наблюдается рост популизма и национальных идей, вопросы патриотического воспитания приобретают особую значимость. Изучение российского и китайского опытов может дать верное представление о том, каким образом музыкальное образование может быть использовано в качестве инструмента формирования патриотических чувств в среде учеников общеобразовательных учреждений. В-третьих, как российское, так и китайское государства придают особое значение культурной политике и сохранению традиционных для этих стран ценностей. Анализ методов и подходов в области музыкального образования может выявить общие стратегии и специфические приемы, применяемые в каждой из стран. Вышеприведенные факты свидетельствуют об актуальности настоящей работы, цель которой заключается в формировании методологических основ, позволяющих воспитывать патриотические чувства молодого поколения россиян на уроках музыки в общеобразовательных учреждениях.

В первую очередь, представляется необходимым раскрыть содержание понятия «патриотизм». В настоящее время академические дебаты демонстрируют наличие многообразных подходов к пониманию патриотизма, включающие в состав себя его психологические, ценностные, идеологические и этические аспекты [7]. Патриотизм воспринимается как сложное явление, включающее в себя эмоциональные связи, ценностные ориентиры, идеи и обязанности, общественные настроения и политические методы, которые вместе формируют основу национального самосознания и способствуют объединению общества [3].

Иными словами, патриотизм – многогранное социальное явление, объединяющее в себе ценностный компонент, выражающийся в приверженности, уважении и принадлежности к родине и ее культуре, и функциональный аспект, который проявляется через систему социальных норм и

практик, направленных на поддержание и укрепление национальной идентичности, социальной интеграции и культурного единства. В его основе лежит взаимодействие индивидуальных и коллективных интересов, которое способствует формированию гражданской ответственности, активного участия в жизни общества и стремления к общенациональному благополучию.

Отвечая на вопрос о том, каким образом на уроках музыки в общеобразовательных учреждениях России в учениках воспитываются патриотические чувства, обратимся к специальной литературе. Анализ ряда исследований позволяет утверждать, что основным инструментом, служащим укреплению патриотических чувств, является изучение творчества русских и советских композиторов.

В рамках настоящего исследования нами был проведен анализ образовательных программ 5-х классов по музыке в общеобразовательных учреждениях России. В качестве примера патриотического воспитания следует отметить изучение оперы «Иван Сусанин», автором которой является М. И. Глинка [4]. Опера была написана в первой половине XIX века (1836), была посвящена императору Николаю I. В рамках изучения оперы преподаватели обращаются к использованию следующих приемов:

– метод «Жизненные перекрестки», посредством которого преподаватель помогает своим ученикам сформировать в себе такую жизненную позицию, которая является активной по отношению к происходящим в стране и за рубежом событиям [2, с. 110]. Кроме того, школьники, изучающие музыкальное произведение, привыкают к саморефлексии. Ученики обсуждают друг с другом и с педагогом вопросы, связанные с историческими событиями и действиями персонажей, что позволяет им сопоставить исторический контекст с собственными жизненными ценностями;

– метод сопереживания позволяет учащимся открывать для себя искусство как источник высоких духовных ценностей, которые они осваивают через призму своего личного опыта и эмоций [5, с. 30-35]. Особое внимание уделяется предсмертной арии Ивана Сусанина и арии плененного князя Игоря, которые обладают значительной эмоциональной насыщенностью;

– метод эмоциональной драматургии предполагает использование эмоционального контраста в процессе урока для усиления эмоционального восприятия музыки и стимулирования интереса к музыкальному искусству [1, с. 92–93]. Уроки строятся по принципу постепенного нарастания эмоциональной напряженности, достигающей апогея в ключевых моментах музыкальных произведений, например, в хоре «Славься» из «Жизни за царя» М. И. Глинки;

– метод размышления о музыке включает в себя аналитический подход к обучению, когда учащиеся используют свои знания для ответов на вопросы, заданные учителем, и обсуждения музыкальных произведений [2, с. 112]. Этот метод способствует развитию критического мышления и самостоятельности в делании выводов о действиях и мотивациях исторических личностей, что в случае с «Князем Игорем» А. П. Бородин приводит к пониманию влияния личных устремлений на исторические события.

Несмотря на то, что указанные методы сочетают в себе приемы, воздействующие как на эмоциональную сферу учеников, так и на сферу фор-

мирования концепций, вышеприведенные факты позволяют выделить следующую проблему, характерную для воспитания патриотических чувств в учениках российских школ: указанная педагогическая деятельность демонстрирует отсутствие системности и носит случайный характер. В связи с этим представляется необходимым обратиться к китайскому опыту.

КНР была образована в середине XX века (1949), одновременно с этим было сформировано новое Министерство образования. Руководство КНР в указанный временной промежуток было убеждено, что школьное образование поможет и распространить среди молодого поколения китайцев коммунистические идеалы [10]. Музыка также использовалась в качестве способа, позволяющего донести до граждан страны правительственные идеи.

На сегодняшний день школьное музыкальное образование в Китае служит многим целям, в основном связанным с развитием желательных черт характера у китайской молодежи в плане этики, труда и социализма. В связи с этим В. Хо указывал, что руководство Китая активно обращается к предмету «музыка» как к инструменту, позволяющему не только обучать молодое поколение, но и сохранять национальную идентичность китайского народа [9].

Китайская школьная музыкальная программа формируется под влиянием образовательного принципа Дэн Сяопина: «Стремиться к модернизации, смотреть в будущее» [8]. Поэтому в учебной программе по музыке уделяется особое внимание пятистрочной нотации и сольфеджио (западный метод нотации, который начинается с «до, ре, ми, и т. д.»). Министерство образования КНР занимается рассмотрением и утверждением специализированных учебных пособий, получивших название «Инь-юэ», используемые не только в Шанхае, но и на территории других китайских регионов.

Содержание учебной программы разделено на одну ступень для учащихся с 1 по 5 класс и на вторую – для учащихся с 6 по 9 класс. Оба этапа направлены на развитие музыкальной восприимчивости и любви к музыке; развитие эстетических суждений; обучение «пяти видам любви», включающим в состав себя любовь к родине, любовь к народу, любовь к труду, любовь к науке и любовь к социализму, а также воспитание у учащихся интереса к китайской национальной и зарубежной музыке.

Кроме того, школьное музыкальное образование рассматривается как способ «очищения сердца, воспитания души, вдохновения на мудрые решения», что позволяет развить интеллектуальные и эмоциональные способности китайских учеников общеобразовательных учреждений. В целом, цель китайского музыкального образования заключается не в том, чтобы воспитать искусных музыкантов, а в том, чтобы привить учащимся основы культуры и китайские национальные ценности.

Полагаем, что в рамках настоящей работы особый интерес представляет концепция «пяти видов любви», которая может быть использована в российских реалиях. Представляется очевидным, что не все виды «любви» подходят для российских школьников, в частности, «любовь к социализму» является абсолютно неактуальной для РФ. В связи с этим представляется необходимым предложить иные ценности, которые могут стать заменой

«пяти видов любви». Обратимся к Указу Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», согласно которому традиционными ценностями в России являются жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России [6]. Если же объединить указанные ценности в пять групп, то получатся следующие: уважительное отношение к гражданам своей страны; ответственное отношение к Отечеству и служение ему; желание осуществлять трудовую деятельность; семья; народное единство. Полагаем, что именно эти пять групп должны стать методологической основой, с помощью которой будет сформирована новая программа обучения музыке в общеобразовательных учреждениях РФ.

Так, примером такой программы может быть следующая.

– Уважительное отношение к гражданам своей страны. Изучаются и исполняются гимны и песни, которые посвящены выдающимся личностям страны и ее гражданам; обсуждаются и музыкально оформляются сценки, демонстрирующие уважение к различным профессиям; анализируются музыкальные произведения, посвященные современным историческим личностям.

– Ответственное отношение к Отечеству и служение ему. Изучаются такие песни, которые вдохновляют учеников на защиту и служение Отечеству; разбираются музыкальные произведения, приуроченные к важнейшим историческим событиям.

– Желание осуществлять трудовую деятельность. Изучаются и исполняются песни, посвященные труду; обсуждается значимость трудовой деятельности в жизни человека и всего социума с примерами из музыки.

– Семья. Изучаются и исполняются песни о семейных ценностях; обсуждается то, каким образом музыкальные произведения могут укрепить отношения внутри семьи; приглашаются семьи учеников для создания совместных музыкальных произведений.

– Народное единство. Изучается фольклор различных народов, проживающих на территории РФ; изучаются и исполняются музыкальные произведения, символизирующие единство народов в РФ.

На основании вышеизложенного приходим к следующим выводам.

Патриотизм – это многогранное социальное явление, объединяющее в себе ценностный компонент, выражающийся в приверженности, уважении и принадлежности к родине и ее культуре, и функциональный аспект, который проявляется через систему социальных норм и практик, направленных на поддержание и укрепление национальной идентичности, социальной интеграции и культурного единства.

Анализ мнений различных авторов позволяет выделить следующую проблему: на сегодняшний день на уроках музыки в школах РФ основным

методом, позволяющим развивать патриотические чувства, является изучение творчества российских и советских композиторов, что, полагаем, является бессистемным и случайным инструментом, не позволяющим в полной мере воспитать в молодом поколении патриотические чувства.

Проанализировав китайский опыт воспитания патриотизма на уроках музыки, мы акцентировали внимание на концепции «пяти видов любви»: любовь к родине, к народу, к труду, к науке и к социализму. Взяв за основу их и Указ Президента от от 9 ноября 2022 г. № 809, мы предложили следующие пять тем (групп), которые должны стать методологической основой воспитания патриотизма в общеобразовательных учреждениях РФ на уроках музыки: уважительное отношение к гражданам своей страны; ответственное отношение к Отечеству и служение ему; желание осуществлять трудовую деятельность; семья; народное единство.

Была предложена авторская школьная программа, сочетающая в себе вышеприведенные пять групп.

Список литературы:

1. Абудеева Н. Б., Карпушина Л. П. Музыка. 2–8 классы. Художественно-образное развитие школьников. Разработки уроков. М.: Учитель, 2010. 160 с.
2. Белкин А. С. Основы возрастной педагогики. М.: Академия, 2000. 192 с.
3. Магарил С. А. Смыслы патриотизма – исторические трансформации // Социологические исследования. 2016. № 1. С. 142–151.
4. Подболотова С. Д., Агадилова Г. В. Методы развития чувства патриотизма на уроках музыки // E-Scio. 2019. № 9 (36). С. 49–56.
5. Рябенко Н. Н. Уроки музыки в 1–7 классах: кн. для учителя. М.: Айрис-пресс, 2006. 112 с.
6. Указ Президента РФ от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_430906/ (дата обращения: 26.01.2024).
7. Халий И. А. Патриотизм в России: опыт типологизации // Социологические исследования. 2017. № 2. С. 67–74.
8. Ho W., Law W. The Cultural Politics of Introducing Popular Music into China's Music Education // Popular Music & Society. 2012. № 35 (3). P. 399–425.
9. Ho W., Law W. Values, music and education in China // Music Education Research. 2004. № 6 (2). P. 149–167.
10. Law W., Ho W. Globalization, values education, and school music education in China // Journal of Curriculum Studies. 2009. № 41 (4). P. 501–520.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ЛУГАНЩИНЫ

Аннотация. Статья посвящена профессиональной композиторской школе Луганщины: А. Харютченко, Г. Толстенко и А. Ковалевой. Автор затрагивает актуальные вопросы национальной идентичности и соборности. Дает краткую справку о луганских композиторах и их творческом наследии.

Сквозь призму авторских концептов становится возможным раскрыть тематику, стилистику, особенности музыкальной лексики, образно-семантического пространства, напрямую зависящих от национальной первоосновы. Автор настоящего исследования определяет авторские философско-эстетические концепты, тематику и особенности музыкального языка, стремится определить некоторую общность их музыки.

Ключевые слова: русская идентичность, соборность, композиторская школа, авторский концепт.

Одно из этимологических значений слова «русский» отсылает нас к индоарийской основе *russa*, что означает «светлый», «белый». Как пишет И. Путилова, «для дореволюционной научной мысли характерен религиозно-конфессиональный подход, в котором универсальным критерием “русскости” являлась конфессиональная принадлежность, а именно принадлежность к православию» [3]. Кроме того, ученый указывала на то, что определения «русский» и «православный» считаются тождественными.

Вопрос русской идентичности в научном пространстве рассматривался практически всеми гуманитарными науками, искусствоведением в том числе. Г. Никишов в работе, посвященной данной проблематике, выделял особенности русской культуры в зеркале музыкального искусства. Он отмечал, что для нее характерны впитывание и переработка воспринятого, адаптация к изменяющейся исторической ситуации при прочном сохранении духовного стержня, приоритет духовного начала, традиционализм, соперничество (как со-страдание), напрямую влияющее на глубинное понимание инонационального [2].

Д. Топилин писал о квинтэссенциальном пространстве русской культуры, как на общественно-историческом, так и на индивидуальном уровне. Именно квинтэссенциальность, по его мнению, является подтверждением культурной зрелости, когда творец становится выразителем своей эпохи, а через его творчество обозрима историософия. Именно русская музыка предстает индивидуально-интерпретируемым «безраздельным космическим простором». Каждый композитор создает свои ключевые творения, выражающие не только его субъективную творческую кульминацию, но и обобщение конкретного исторического времени. Так, музыкальная культура становится «квинтэссенцией национальной идентичности» [5, с. 34].

Для композиторов Луганщины русская идентичность, неотделимая, в свою очередь, от соборности – это константа творчества. Среди них А. Харютченко, Г. Толстенко, А. Ковалева и А. Клейн. Для первых из них Луганск

является малой родиной, хотя А. Харютченко последние годы своей жизни работал в нашей академии на кафедре теории, истории музыки и композиции, естественно жил в Луганске, где и сейчас находятся А. Ковалева и А. Клейн. Обозревая панораму авторской индивидуальности и самобытности, невозможно не признать справедливость слов И. Цинцадзе о том, что все мы из одного корня – из Московской или Санкт-Петербургской консерваторий, что у нас общие прадеды. Извилистая, но прочная ниточка связывает А. Харютченко, Г. Толстенко и А. Ковалеву с отечественной композиторской школой, уводящей к наставничеству Н. А. Римского-Корсакова.

А. Харютченко – член Союза композиторов России, автор двух балетов «Ящерица» и «Дориан», «Цунами», симфонии, цикла «4 пьесы для фортепиано», музыки к многочисленным драматическим спектаклям (к слову сказать, родной брат Валерий Харютченко на сегодняшний день является главным режиссером Тбилисского драматического театра), сонаты для виолончели и фортепиано, ансамблей для различных инструментальных составов, музыки более чем к 40 кинофильмам, оперы-дилогии «Монтекки и Капулетти», написанной в содружестве с ведущим музыковедом Донбасса Е. Михалевой для оперной студии нашей академии, оркестровой пьесы «Барокко», Капричос для камерного оркестра и многих других сочинений.

Александр Дмитриевич был необычайно скромным человеком, практически ничего о себе не рассказывал, хотя в Москве был достаточно известной личностью в кругах интеллигенции. Одно из ранних сочинений, Соната для виолончели и фортепиано прозвучала в исполнении лауреата международного конкурса им. П. Чайковского Сергея Судзиловского, Квартет для духовых инструментов сыгран ансамблем солистов оркестра Большого театра. Как и многих современных композиторов, А. Харютченко не обошла стороной и работа в кино: он сотрудничал со студиями «Мосфильм», имени М. Горького, объединением «Экран», «Центрнаучфильм», «Союзмультфильм». Он написал музыку к кинофильму «Отель Эдем» В. Любомудрова с участием Л. Маркова и Т. Догилевой, показанный в Голливуде. Многие из кинолент были отмечены на различных кинофестивалях в номинации «музыка». В 1991 г. А. Харютченко создает музыку к документальному фильму «Великий Шалапин». Кроме него композитор написал музыкальное сопровождение к кинолентам «Откуда есть пошла земля русская», «Один из вечных миров» (о Л. Толстом), «Русская тайна», «Слово о поле Куликовом».

Тематика творчества композитора разнообразна, но при этом ощущается явная прерогатива «русских» тем, причем композитора волнуют именно истоки русской культуры, ее становления, ее суть, архетипичность, что раскрылось еще в годы обучения в классе А. Хачатуряна. Вторая сфера – это произведения философской направленности, третья – извечные вопросы человеческих чувств. Он неоднократно говорил о том, что музыка – не что иное, как божественная коммуникация. На первой художественной выставке в честь 1000-летия принятия христианства на Руси звучала его музыка, а после Московская патриархия в лице митрополита Питирима заказала композитору «Евангельское слово» для хора без сопровождения. Текст это-

го сочинения представлял собой распев кириллицы, а первым исполнителем стал Государственный русских хор им. А. Свешникова под управлением народного артиста СССР И. Агафонникова. Хотя, следует отметить, что было бы неверно все же разделять указанные образные спектры, поскольку все они органично дополняют друг друга и составляют целостность художественной концепции Маэстро.

В. Сильвестров прокомментировал исполнение Второй симфонии Г. Толстенко так: «Композитор объединяет в единой концепции различные жанровые и народные пласты. Это протяженная медитация на тему единства мира, в том числе и музыкального, и автор предстает в этой симфонии как музыкант-философ. Хочу при этом подчеркнуть, что философичность в музыке сугубо музыкальная, а не спекулятивная, не умозрительная. Используя фольклор, композитор относится к народной музыке как к знаку высшей реальности, как к музыкальной антологии. Фольклор для него не начало музыки, а ее венец, утверждающий высшие ценности жизни в символах музыкального искусства» [1]. Несмотря на то, что эти комментарии касаются Симфонии № 2, можно смело утверждать, что они вполне могут относиться абсолютно ко всему творческому наследию композитора.

В целом, Г. Толстенко тяготеет к масштабным камерным и оркестровым формам, религиозно-философским темам, синтезируя и переплавляя музыкальные идиомы традиционных культур: русской, грузинской, индийской, юго-восточной азиатской, стремясь тем самым к авторскому стилевому универсализму. Он первым из донских композиторов обратился к медитативным, сонорным и минималистическим принципам построения музыкальной фактуры и композиции.

Среди ранних сочинений – увертюра и две симфонические картины, десять прелюдий для фортепиано, вариации для виолончели и фортепиано, трио для скрипки, виолончели и фортепиано; вокальные – два романса на стихи С. Есенина и И. Бунина, вокальный цикл «Смерть солдата» на стихи Э. Межелайтиса; оркестровые – «Вариации на три ноты», Первая симфония. В 1984 г. Г. Толстенко окончил консерваторию, представив в качестве дипломной работы два произведения: Музыка для оркестра русских народных инструментов «Из трех времен» и Первая симфония, написанная ранее, но к тому времени еще не исполненная. В мае 1985 г. – первый настоящий успех и общественное признание, автор получил Диплом II степени и удостоился звания Лауреата на Всесоюзном конкурсе композиторов на лучшее произведение, посвященное 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» за Первую симфонию (посвящается маме). В дальнейшем самобытность индивидуального почерка раскрывается во Второй симфонии «9 Meditationes», в камерно-оркестровой музыке – «Звуки Акаши I», «Звуки Акаши II», в ансамблевой сюите «Infinito», в первой части «Сарматы – степная империя», Третьей симфонии-балете «Русские Веды» и других, преимущественно камерно-инструментальных опусах. И, очевидно, что для композитора «русскость» является неотъемлемой частью его концепта.

Определяющей в творчестве луганского композитора А. Ковалевой является духовная линия светской направленности, называемой в совре-

менной музыкальной науке *musica sacra nova*. Как известно, истинно русский композитор всегда находится в состоянии поиска божественного, влияющего на ментальную модель творца, я говорю о православной соборности. Именно эта идея как онтологическая сущность, определяет концептуальную позицию А. Ковалевой. Все мы прекрасно знаем, что это явление исключительно русского национального духа. Ученые отмечают, что сам термин «соборность» не может быть переведен ни на один из известных мировых языков без утраты смысла. Как указывает Т. Георгиева: «Соборность есть единство многообразия души, помыслов, действий».

Обращаясь к анализу авторской лексики А. Ковалевой, можно опереться на высказывание Г. Свиридова: «Ни простота, ни сложность сами по себе не представляют ценности. Однако же говорят “Божественная простота”, и я никогда не слышал, чтобы говорили “Божественная сложность”. Сложность есть понятие человеческое, для Бога же мир прост. Простота является как следствие неожиданного озарения, откровения, наития, внезапного проникновения в истину. Но никто теперь не хочет быть простым, боясь прослыть примитивным». Исходя из этого, задача композитора состоит не в том, чтобы написать мелодию на избранный текст, а создать органичное соединение слова с музыкой.

Этот основополагающий лексический концепт определяет стремление композитора к концертности, к развитым, сквозным формам, симбиозу классической тонально-гармонической системы и современных средств выражения, в том числе проникновение авангардных техник письма.

Среди множества разнонаправленных духовных сочинений А. Ковалевой – шестичастный духовный хоровой циклический концерт № 1. Интонационный словарь духовной музыки автора основан на многовековых традициях русского православного пения в соединении с романсом, что проявляет себя в музыкально-текстологическом реконструировании.

В завершении хотелось бы вновь обратиться к цитате Г. Свиридова: «Россия – страна простора, страна песни, страна минора, страна Христа» [4, с. 302]. По его мнению, Россия – одно из немногих мест, где еще теплится жизнь.

Список литературы:

1. Аннотация // Программа концерта. Ростов-на-Дону, 24 января 1992.
2. Никишов Г. Русская музыка как зеркало русского самосознания // Русское самосознание: философско-исторический журнал [электронный ресурс]. – URL: <http://russamos.narod.ru/06-09.htm>.
3. Путилова В. И. Основы русской идентичности: значимые подходы // История, социология [электронный ресурс]. – URL: https://lib.herzen.spb.ru/text/putilova_10_59_241_245.pdf.
4. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
5. Топилин Д. Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.: канд. дис. искусствоведения: 17.00.02 / Д. Топилин; Российская академия муз. им. Гнесиных. М., 2019. 172 с.

**РОМАНС А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО
«Я ВСЕ ЕЩЕ ЕГО ЛЮБЛЮ».
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Аннотация. Статья посвящена особенностям исполнения и интерпретации камерно-вокальной музыки на примере романса «Я все еще его люблю» выдающегося русского композитора XIX века А. Даргомыжского, созданного на стихи Ю. Жадовской. Проводится анализ вариантов исполнительских трактовок произведения и его специфики. Исполнение романса Е. Образцовой взято в качестве основного примера. Отмечается тесная взаимосвязь слова и музыки, которая свойственна произведениям А. Даргомыжского в целом, способствующая раскрытию замысла композитора. Даны краткие рекомендации вокалистам и любителям камерно-вокальной музыки.

Ключевые слова: А. Даргомыжский, Ю. Жадовская, камерно-вокальное творчество, романс-монолог, интерпретация, Е. Образцова.

«Побудительные мотивы к исполнению камерной музыки, как правило, и раньше и теперь связаны с эстетическими потребностями и лирическими переживаниями» [2, с. 61] – так описывает Н. Мещерякова особое притяжение камерно-вокальной музыки в целом. Романсовое творчество какого-бы то ни было композитора – это настоящая сокровищница для певца. Несмотря на кажущуюся простоту формы (преимущественно, строфические), эта сфера наполнена эмоциями, переживаниями человеческой души, ведь она охватывает все стороны человеческой жизни. Однако, это не простое творчество, как кажется на первый взгляд. В камерно-вокальном сочинении всего за несколько минут вокалисту необходимо создать законченный образ романса, передать различные чувства и настроения, увлечь слушателя и заставить сопереживать. Помимо того, необходимо отыскать секрет каждого музыкального произведения, понять, что хотел донести автор и все тонкости его замысла.

Разнообразие интонационных красок в голосе достигается, прежде всего, внутренним эмоциональным состоянием вокалиста и его умением передать это оттенками голоса. Певец должен виртуозно владеть всеми возможностями своего голосового аппарата и различными вокальными техниками. Ведь исполнение камерно-вокального сочинения потребует от певца максимальных актерских усилий, создания особого характера в каждом исполняемом романсе, скачков по тесситуре, различного голосового наполнения в зависимости от содержания текста.

Как известно, слово и музыка неразрывно связаны между собой, но музыка часто доминирует, и это надо помнить. Невнимание к музыкальному тексту может привести к смещению акцентов в интерпретации. Прежде всего, вокалист должен изучить всю возможную информацию о романсе или песне, ведь в камерном репертуаре каждое произведение имеет свою историю создания.

В качестве примера рассмотрим романс-монолог «Я все еще его люблю» (1851), написанный А. Даргомыжским на стихи русской поэтессы Ю. Жадовской. Любовная лирика, столь актуальная для русской литературы и искусства, не оставила равнодушным и А. Даргомыжского, создавшего прекрасное лирическое произведение.

Парадоксально, что русской публике А. Даргомыжского открыла талантливейшая испано-французская певица Полина Виардо. Случилось это во время ее гастролей по России в 1853 году. П. Виардо приняла участие в авторском концерте А. Даргомыжского. Именно, исполнением этого романса она покорила публику и прославила композитора. Поэт В. Бенедиктов, вдохновленный романсом, создал проникновенное стихотворение, в котором описал свои чувства, вызванные исполнением произведения. Это показывает, насколько глубоко исполнитель может воздействовать на слушателей. К сожалению, нет возможности проследить, как произведение звучало в XIX веке. Романс впервые был записан на граммпластинку в 1900 году Л. Брагиной.

Удивительно, что другие романсы А. Даргомыжского тщательно исследуются, про них можно найти много информации, а интересующий нас романс (популярный в то время и сейчас) незаслуженно остается без внимания. А ведь именно он оказался значимым для самого композитора. Поэтому рассмотрение этого произведения является перспективным и актуальным.

Иногда А. Даргомыжский позволял себе вносить в стихотворный текст небольшие изменения, но они не искажали и не меняли смысл литературных произведений. Такие изменения всегда выделяли и подчеркивали значимые моменты, делая их более яркими, более выразительными. Стихотворение Ю. Жадовской без названия. Последние две строчки в куплетах романса добавил А. Даргомыжский, в стихотворении их нет. Романс в то время назывался «Безумная». Произведение интересно и тем, что в нем присутствует момент, идущий от романтического стиля – фрагментарность изображения, которая выявляет различие между формой произведений, написанных в классическом стиле и в стиле романтическом.

«Я все еще его, безумная, люблю!» – этот возглас раздается неожиданно, видимо героиня долгое время думала о любимом человеке, которого не может забыть. Слышится лишь фрагмент ее мыслей и переживаний, ощущается ее внутреннее состояние, искреннее выражение чувств. Произведение очень лиричное, в нем страдание и тихая печаль. Мы не знаем кто героиня, кого любит, как дальше поступит, чем все закончится – только фрагмент. Монолог, который надо исполнить так, чтобы слушатели прочувствовали ее состояние, поняли ее чувства и все это в таком маленьком эпизоде.

Тема романса – непроходящая с годами любовь. Отношения с любимым давно прекратились, но любовь героини не иссякла. Им не суждено быть рядом, но она живет этой любовью. Любимого нет, а чувство живо, им наполнена душа. Возможно, это безумие так любить, но в этом и заключается сила чувства. Конечно, она тоскует, но не сожалеет и даже рада осознавать свою неугасающую любовь – это ее жизнь.

А. Даргомыжский всегда в своем творчестве стремился сблизить речевые интонации с музыкальными. В. Васина-Гроссман отмечает, что композитор всегда «стремится подчеркнуть в музыке значительность, весомость каждой фразы, чуть ли не каждого слова» [1, с. 120]. Для точной передачи образа исполнителю надо очень внимательно изучить ноты и прослушать музыку. Минорная тональность произведения выбрана не случайно, она создает грустное, задумчивое настроение с первых нот. Умеренный темп (*moderato*) и размер *s* приносят в романс вальсовую закругленность. Вступление очень точно раскрывает основное эмоционально-психологическое содержание произведения.

Данный романс был блестяще интерпретирован знаменитой русской оперной певицей Е. Образцовой в концерте 1987 года. Тогда, в Колонном Зале, в сопровождении В. Чачава, она весь вечер пела исключительно романсы А. Даргомыжского.

Обратим внимание, как в двух контрастных четверостишиях Ю. Жадовской композитор усиливает драматический накал, пристроив рефрен: «Безумная, я все еще его люблю!». Определяющее значение в мелодии имеет интонация этого восклицания, которое акцентируется благодаря остановке ритмического движения в партии фортепиано и заостренному пунктированному ритму. В конце куплета приостанавливается мелодия аккомпанеента, и Е. Образцова произносит: «Безумная!». Что же вкладывает певица в данное восклицание? Обратим внимание, что здесь А. Даргомыжский предоставляет исполнителю полную свободу чувствования. Осуществляет он это путем проставленной в нотах ремарки *ad libitum* (по желанию).

Для сравнения рассмотрим романс в не менее талантливом исполнении другой знаменитой певицы – Т. Синявской. И если у нее в голосе на слове «Безумная» слышен некоторый укор и нарастающее напряжение, то Е. Образцова, напротив, совсем не оставляет места надрывности, реплика «Безумная» звучит у нее на *mezza voce* (вполголоса) и пронизывает души слушателей. Таким драматическим голосом, наполненным лирическими струнами, легче всего поведать о сложной гамме чувств героини, показать их в развитии, в драматическом столкновении.

Далее, на возобновившемся сопровождении, с нарастающей силой и возбуждением, у Е. Образцовой звучит драматическое признание. Сдерживаемое в куплете страстное чувство прорывается в рефрене в напряженном возгласе: «Я все еще его люблю!». Заключительные слова певица произносит с отчаянием на нисходящих и подчеркнуто акцентированных интонациях, начинающихся с самого высокого звука всего произведения. Однако, в завершении рефрена слово «люблю» Е. Образцова пропевает на *pianissimo* (очень тихо), придавая признанию характер исповеди. Так и в жизни все самое тайное и сокровенное мы всегда произносим негромко, почти шепотом, словно боясь, что кто-то услышит. Голос исполнительницы как будто истаивает от окутавшей его неги: «Именно негой она завораживает, околдовывает слушателей» [3, с. 7]. После драматического и в тоже время очень чувственного и нежного признания героини, прежде всего, самой себе в том, что она действительно «все еще его любит» в фортепианной партии звучит небольшая интерлюдия, рисующая некоторый отдых встрево-

женной души героини. Аккомпаниатор филигранно продолжает мелодическую линию монолога, словно боясь разрушить созданную прежде доверительную атмосферу (хорошая концертмейстерская поддержка – залог успеха певца).

Начинается вторая контрастная строфа монолога. Е. Образцова в своей интерпретации вступает очень осторожно, чтобы не разрушить уже создавшуюся интимную атмосферу романса. Появляется светлый образ за счет реплик героини: «Отрада тихая мне в душу проникает»; «И радость ясная на сердце низлетает». Минорная тема романса начинает меняться и переходит в мажор. Сначала немного ускоряясь, потом возвращаясь в исходный темп. А уже в нисходящем движении мелодия становится сокровенной и последнюю строчку певица произносит вполголоса. Когда Е. Образцова на *mezza voce* произносит фразу «Я за тебя создателя молю», интонации ее голоса приобретают почти сакральный оттенок. Таким образом, она показывает, как молчаливо и самозабвенно любит ее героиня. И любовь эта выражается не только в голосе певицы, но и в ее глазах, которые отражают сильное чувство. Героиня, в силу обстоятельств, не имеющая возможности быть с любимым человеком, счастлива лишь оттого, что может любить его именно самозабвенной, бескорыстной и ничего не требующей взамен, любовью. Перед рефреном на мгновение звучит трепетная тишина, как будто героиня мысленно унеслась куда-то вдаль, в то единственное место, где она могла быть по-настоящему счастлива и любима. Вдруг снова звучит: «Безумная, я все еще его люблю!», навсегда утверждая ее вечное чувство к любимому человеку. Последние слова пропеваются на *pianissimo*, с целью показать сколько страсти скрыла в себе героиня.

В этом романсе партия фортепиано помогает раскрыть тончайшие изменения эмоционального состояния героини, содержит выразительные элементы, помогающие передать психологический подтекст поэтического слова. Мелодия всего романса протекает очень плавно, композитор точно передает свое видение, используя обозначения *legato* (плавно, связно), динамические уточнения от *piano* до *fortissimo*, в фортепианной партии очень часто используются знаки *crescendo* и *diminuendo*, присутствуют и резкие динамические переходы, на фразе «сжимает грудь мою» играет *forte*, показывая всю боль и тут же появляется *piano* в следующем такте на слова «и взор». Композитор варьирует темп, что еще больше погружает слушателя в образ героини, мы чувствуем, как учащается ее пульс, когда она признается, что любит. В нотах указан термин *in poco più mosso* на слова «и радость ясная», и после мольбы мелодия останавливается на фермате, исполнитель снова произносит слова «безумная», но во второй раз уже нет пометки *ad libitum*, как и в первый раз стоит «*cresc.*» и «*accel.*», но нет паузы между «я все еще» и «его люблю», подчеркивая уверенность в ее словах, героиня уже не робеет, произнося эту фразу. Как и в первый раз в конце звучит *fortissimo*, акцентируется каждая нота, и после паузы написано *tenuto* на первом слоге «люб – лю», закончив слово мелодия возвращается в первоначальный темп. В романсе есть не только переход из минора в мажор, но и множество случайных знаков, делая музыку такой необыкновенной.

Удивительно, но та же музыка, те же слова, таят в себе различный внутренний подтекст и трактуются исполнителями по-разному. Можно в первой фразе посеять сомнение, задуматься: «Неужели я все еще его люблю?». Дальнейший текст показывает сильное чувство любви: «При имени его душа моя трепещет, тоска по-прежнему сжимает грудь мою, и взор горячею слезой невольно блещет...» [4]. «Форшлаг в вокальной партии на словах “сжимает грудь мою” почти натуралистически рисует как бы внезапное сжатие сердца героини» [4]. Она может попытаться найти в себе силы преодолеть эту любовь, но в глубине души понимает, что не может сопротивляться этому чувству. Все дальнейшее развитие музыки говорит об успокоенности, наступившей в ее душе. Теперь тема звучит уже не вопросительно, а утверждающе. И дальше музыка сливается со словом [4]. «Минорная гармония, окрашивавшая весь романс, светлея, переходит в мажор, ускоряется темп музыки.

*Отрада тихая мне в душу проникает
И радость ясная на сердце низлетает,
Когда я за него Создателя молю!*

Мелодия теплеет, постепенно опускаясь вниз. Внутренний свет озаряет душу героини. Последующий речитатив «Безумная, я все еще его люблю» звучит просветленно и радостно...» [4]. Любовь героини очищается, приобретает новый смысл, страдания и муки перерастают в радость. Душа обретает успокоение и счастье в этом новом для нее смысле.

Не вызывает сомнений, что одним из значимых профессиональных качеств личности исполнителя является самостоятельный поиск средств для реализации творческих идей. Поэтический текст дает лишь контуры характера, но интонацию нужно услышать в музыке композитора. Только на такой базе возможна творческая работа с произведением, во всей его содержательно-смысловой полноте. Певцу необходимо воспитывать в себе самостоятельность, избегать ненужного копирования, внимательно изучать музыкальный материал, самостоятельно работать над ним, не только трактовать музыкальное произведение с позиций преемственности, но и мыслить по-своему. Вокалист обязан обладать не только музыкальной, но и общей культурой, интеллектом, глубокими знаниями, душевными качествами. И поведение на сцене, и музыкальное исполнение, и одежда должны быть безупречными. Красивый голос без мысли и содержания не производит впечатления. Успех исполнения обуславливается большим комплексом качеств, гармонично развитых в одной личности.

В заключении хочется отметить некоторые особенности, свойственные исполнению камерно-вокальных произведений в целом:

- 1) певец является главным интерпретатором произведения;
- 2) искусство камерного пения требует владения утонченными вокальными красками, нюансами, оттенками;
- 3) необходимо вникать в каждую фразу, интонацию, вкладывая в них часть своей души;
- 4) поэтический текст дает лишь контуры характера, но интонацию нужно услышать в музыке композитора;
- 5) на сцене певец и концертмейстер являются одним целым.

Самое сокровенное в музыке вокалист должен ощутить в своей душе и передать слушателям внутренний смысл и красоту произведения. Очевидно, что для исполнения камерно-вокального произведения требуется полная отдача творческих сил.

Список литературы:

1. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956. 352 с.
2. Мещерякова Н. А. Кризис камерно-вокального исполнительства. Пути преодоления // Культура. Наука. Интеграция. 2011. № 4. С. 60–66.
3. Парин А. В. Елена Образцова: Голос и судьба. М.: Аграф, 2009. 368 с.
4. Я все еще его люблю! (А. С. Даргомыжский – Ю. Жадовская) [электронный ресурс]. – URL: https://g-kareva.ru/doc/ya-vse-eshhe-ego-lyublyu-a-s-dargomyzhskij-yu-zhadovskaya/?ysclid=lnm9h5a3js_516815367 (дата обращения: 19.11.2022).

А. И. Царева
Научный руководитель – Т. Ф. Шак
Краснодар

МУЗЫКА КАК ФАКТОР ОБЪЕДИНЕНИЯ СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЙ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье на материале двух экранизаций по рассказам А. П. Чехова «Карусель» и «Смешные люди!» выявляются особенности музыкального ряда, который способствует созданию единой концепции фильмов. Исследуются общие закономерности музыки в объединении различных рассказов в целостную композицию фильма.

Ключевые слова: А. Чехов, экранизация, лейттема, контраст, кульминация, композиция, рассказы.

А. Чехов является самым экранизируемым писателем. Он входит в тройку экранизируемых писателей мира. По его произведениям снято множество художественных фильмов, экранизаций, короткометражных комедий. Писатель в своих произведениях изобличал пороки людей, которые, спустя столько десятков лет, остаются актуальными и сегодня. Так в фильмах «Карусель» (киностудия «Мосфильм». Творческое объединение «Телефильм», 1970, реж. М. Швейцер, комп. И. Шварц) и «Смешные люди!» (киностудия «Мосфильм». Четвертое творческое объединение, 1977, реж. М. Швейцер, комп. И. Шварц) тщательно подобраны рассказы, отражающие суть всего фильма.

Михаил Абрамович Швейцер – советский, российский кинорежиссер, сценарист. Достаточно часто обращался к произведениям классиков. Вышли такие экранизации как «Золотой теленок», «Время, вперед!». По Чехову у режиссера снято только два фильма «Смешные люди!» и «Карусель», получившие большую популярность. Музыка к этим двум фильмам написал И. Шварц.

Исаак Иосифович Шварц – советский и российский композитор. Шварц автор музыки к 35 спектаклям и 125 фильмам, а также двух балетов, двух квартетов, скрипичного концерта, кантат, романсов. Широкую популярность и признание Шварц получил как кинокомпозитор, чьи мелодии в романтических мелодрамах часто запоминались зрителям лучше, чем сами фильмы.

Режиссер М. Швейцер и композитор И. Шварц сумели в полной мере раскрыть тему маленьких людей и их пороков. Музыка и видеоряд дополнили друг друга и создали единую канву всего фильма.

В фильме «Смешные люди!» история репетиций необычного хора переплетается с жизнью героев, основанной на сюжетных линиях рассказов А. Чехова «В бане», «Невидимые миру слезы», «Разговор человека с собакой», «В циркульне», «Ушла», «Злоумышленник» и «Толстый и тонкий».

Сценарий фильм «Карусель» также объединяет разные рассказы автора: «Тоска», «Благодарный», «О вреде табака», «Циник», «Роман с контрабасом», «Полинька», «Размазня». Их герои не соединены судьбами, как это было в фильме «Смешные люди!», здесь отдельные сюжетные линии, которые не переплетаются между собой. Сама идея фильма вторит названию – «карусель». Каждый рассказ как отдельная ветка на карусели, но их всех связывает общая мысль, заложенная режиссером – показ жизни и несовершенств людей.

Две киноинтерпретации содержат в себе не только рассказы А. Чехова, но и его записные книжки. Рассказы переплетаются с мыслями и комментариями самого писателя, небольшие сатирические отрывки из дневников автора органично вписываются в сюжет фильмов, благодаря их музыкальному объединению.

Каждый из фильмов носит «говорящее» название, отражающее суть и основную идею автора. «Карусель» как цикличность и круговорот, «Смешные люди!» как олицетворение типичных пороков и недостатков, которые в той или иной мере прослеживаются в каждом из героев рассказов и в целом людей.

Музыка анализируемых фильмов написана в традициях музыкального мышления 70-х годов прошлого века. В исследовательской работе Т. Егоровой «Музыка советского фильма» говорится о взаимодействии песенных «лейтмотивов» с сериями развернутых оркестровых эпизодов, предназначенных для массовых сцен. Этот прием позволял композиторам без особых усилий концентрировать внимание зрителей на основной лейттеме-идее фильма, которая в свою очередь подвергалась различной трансформации по ходу действия событий [1].

Такая характерная особенность, как выделение ключевой лейттемы-идеи, является важной деталью на пути объединения рассказов А. Чехова в единую киноинтерпретацию. В качестве подтверждения этой мысли, можно привести пример из фильма «Смешные люди!». Две основные лейттемы – «Пороков» и «Насмешки» – чередуются с яркими внутрикадровыми массовыми сценами. Это и сами репетиции хористов, и оркестровые эпизоды. На первых минутах фильма зритель видит репетицию церковного хора (00:04:15). Такая внутрикадровая массовая сцена способствует объедине-

нию всех главных героев фильма. Каждый из них со своей особенной историей, но все их судьбы переплетены, и они вновь, раз за разом, встречаются на репетициях. После торжественно-величавой темы вступает ярким контрастом лейттема «Пороков» (00:07:57). Отстраненная лирическая тема балалайки, русского народного инструмента, в тональности Des-dur с повторяющимися фразами и восходящей секвенцией, раскрывает жизнь героев, их несовершенства, некую «леность» русской души. Каждый из персонажей мечтает выпить и отведать вкусной закуски в теплом пристанище. Эта же тема трансформируется в дальнейшем развороте событий. Жена Ребротесова, после ссоры и драки с мужем, выходит, как ни в чем не бывало, к гостям, надевая на себя очередную маску «прелестной жены и хозяйки» (00:20:41). Меняется тональности на B-dur. Тема искажена от своего первоначального звучания, как и искажена «правда», скрытая за маской в обществе.

Другая ведущая тема – лейттема «Насмешки». Она контрастна предыдущей и предстает в образе самого писателя и его комментариев. Сам А. Чехов как будто смеется над своими героями, показывая их несовершенство. Впервые тема звучит в экранизации рассказа «В циркульне» (00:37:21). Крестный главного героя пользуется добротой Макара, стрижется у него бесплатно, берет деньги в долг и не возвращает их. Но как только встает вопрос о женитьбе Макара на его дочери, Крестный признается, что выдал ее за другого. Зная, какие чувства питает Макар к его дочери, тот говорит, что герой недостойн ее, но при этом продолжает пользоваться его услугами бесплатно. Задорная плясовая тема духовых инструментов в тональности H-dur создает внутренний и внешний контраст. Влюбленный герой обманут корыстным Крестным. Его душевные переживания и разочарование от происходящего создают яркий контраст разворачивающегося действия на экране с плясовой закадровой темой «Насмешки».

Эти две лейттемы фильма используются для характеристики образов главных героев, передачи их душевных переживаний, в психологических сценах для отражения всего спектра эмоций, а также для объединения многочисленных разнохарактерных рассказов в единое целое.

Таким объединяющим стержнем является и лейттема «Карусели» в одноименном фильме М. Швейцера «Карусель». В фильме изображена вся сущность дореволюционного российского буржуазного общества, которую и описывал в своих рассказах А. Чехов. Здесь представлено общество, для которого чужды такие чувства как любовь, сострадание, сопереживание и самоотдача. Особенно ярко эта линия прослеживается в экранизации рассказа «Тоска». Судьба несчастного извозчика, сыгранного И. Лапиковым, никого не интересует. Он пытается разделить свое горе с другими людьми, но никто не желает его слушать. Герой обращается к людям, говорит о смерти, но его не слышат. Он протяженно кричит: «Люди!», а в ответ смех и разговоры о своем. Все герои в какой-то момент предстают сидящими на аттракционе «лошадки», что символизирует замкнутость и цикличность жизни. Люди со своими проблемами и судьбами вращаются на карусели подобно детям, восторженно ведут беседы и никого из них не интересует чужая жизнь, кроме своей собственной. Эта яркая картина является кульминационной во всем фильме и сопровождается ведущей темой «Карусели»

(00:58:39). Сама лейттема встречается уже с первых минут фильма у солирующего фортепиано, но в кульминации она претерпевает значительные изменения. Тема проводится уже у струнных, что приводит к динамизации формы и мощности звучания. Волнообразная мелодия с повторяющимися интонациями создает образ кружащейся карусели. Эта кульминация играет немаловажную роль на пути объединения рассказов. Она создает внутренний и внешний контраст: показывает переживания героев в гротескном звучании темы как обличение их пороков и масок, надетых в обществе.

Поскольку данная лейттема является единственным объединяющим началом всего фильма, то здесь можно говорить о монодраматургии, где выражение концепции произведения подчинено основной музыкальной теме и ее развитию [3]. Это в свою очередь способствует объединению различных рассказов в единую линию развития фильма.

Таким образом, в двух рассмотренных киноинтерпретациях по рассказам А. Чехова большую роль в построении единой композиционной структуры играет музыкальный ряд. Лейттемы фильмов объединяют разные сюжеты и истории героев из многочисленных рассказов, подчеркивая основную мысль не только писателя, но и режиссера. Закадровая и внутрикадровая музыка наполняет фильмы внутренним и внешним контрастом, что позволяет воссоздать общую линию развития.

Список литературы:

1. Егорова Т.К. Музыка советского фильма: дис. ... доктора иск.: 17.00.02. М., 1998. 468 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. 2-е изд. СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. 384 с.

Цзыли Чжао

**Научный руководитель – В. О. Петров
Астрахань**

О СТИЛЕ ЛИ ИНХАЯ

Аннотация. В статье уделено внимание рассмотрению стилистических особенностей наследия одного из самых знаковых композиторов Китая XX столетия – Ли Инхая. Рассматриваются черты его стиля, указываются основные научные труды, среди которых «Наследие в исследованиях», «Обзор национальных пентатонических ладов», «Пентатоника для фортепианной аппликатуры», «Пятьдесят народных песен в обработке для фортепиано», «Ханьские национальные лады и гармонии». Акцентируется внимание на особо выделяющихся первоосновах стиля, свойственных композитору, стремившемуся в своем творчестве к единению фольклора с композиторским творчеством, к синтезу народного и профессионального. Указаны причины подобного синтеза, приведена в систему жанровая палитра творчества Ли Инхая, смоделированы основные стилистические нормативы его творчества, выдвинуты положения о перспективности предложенных композиторов методов.

Ключевые слова: Ли Инхай, музыка Китая, традиции и новации, пентатоника, национальное в музыке

Ли Инхай (1927–2007) – известный китайский композитор, теоретик, музыкальный деятель, педагог. Он являлся одним из самых влиятельных музыкантов в китайской музыкальной индустрии, занимался исследованием национализации музыки, созданием национальных стилей и внес большой вклад в развитие китайской национальной музыки в целом. Его главная заслуга – сближение профессиональной и народной музыки, использование особенностей китайской музыки при игре на европейских инструментах.

Получив музыкальное образование в Южно-Сычуаньской педагогической школе в провинции Хунань, он всю свою жизнь посвятил преподавательской и композиторской деятельности. Во время войны против Японии (1937–1945) активно участвовал в создании революционной музыки и пел антивоенные песни для поднятия морального духа людей, в чем видится одна из главных его заслуг.

После окончания консерватории в 1948 году занимался композиторским творчеством в Нанкинской художественной труппе, затем работал преподавателем в университете, вел классы композиции и гармонии в Шанхайской консерватории, объяснял народные лады и полифоническое письмо, по-прежнему в своих опусах цитировал народные и революционные песни. По просьбе декана Шанхайской консерватории Хэ Лутина, придававшего большое значение изучению этнической и народной музыки и считавшего ее исследование главнейшим научным проектом вуза, с 1952 года во время своей педагогической деятельности в указанном учебном заведении²³, Ли Инхай начал изучать этническую и народную музыку, расширил свои исследования в области китайской традиционной оперы и драмы, пения и народных музыкальных инструментов. Многие из его знаковых сочинений были созданы именно в этот период.

В 1964 году, когда была создана Китайская консерватория, Ли Инхай переехал в Пекин и вступил в должность заместителя мастера отдела композиции. После реформы в китайской музыке, производившейся в данное время, появилось много новых стилей, что также привело к расцвету музыкального творчества Ли Инхая, «сбравшего» в своем творчестве грани разнообразных стилистических явлений. Среди произведений, созданных в данный период, – важные фортепианные опусы «Прощальная мелодия с трехкратным повторением» и «Сяо-барабан на закате».

Любовь к музыке как к источнику вдохновения композитор сохранил на протяжении всей жизни. Внучка Ли Инхая – скрипачка Ли Юйхо – вспоминает свое счастливое детство, отмечает, что семья дала ей бесконечную заботу, что больше всего любил ее дедушка. Помощь дедушки в освоении профессионального музыкального искусства была чрезвычайно велика:

²³ В творчестве композитора выделяется четыре периода: 1) студенческий (1937–1944), 2) период, связанный с Нанкинской художественной труппой (1944–1952), 3) период, связанный с Шанхайской консерваторией (1952–1964), 4) период, связанный с Китайской консерваторией (с 1964 года).

он требовал от нее строгости и внимательности на занятиях по обучению игре на фортепиано. Он однажды сказал ей: «Чти память, никогда не сдавайся!» [сведения по: 1]. Когда дедушка был госпитализирован во время тяжелой болезни, вечером он попросил медсестру принести бумагу и ручку, тайно написав предсмертную записку и положив ее в ящик у кровати. В крайней боли, исчерпав силы, он написал короткую фразу: «Я желаю китайской музыке идти верными путями!». Именно любовь к музыке, вера в ее целительные силы смогла заставить пожилого человека, которому грозила смерть, написать такое сердечное послание. Другими словами, китайская музыка для композитора – не только его идеалы и стремления, но и его убеждения, и дело, которому он посвятил свою жизнь.

Отметим, что наследие композитора охватывает ряд жанров и жанровых сфер. Композитор является автором:

– музыки к кинофильмам «Великое начало» (1954), «Оранжево-красная река Миньцзян» (1955), «Ни Эр» (1959), «Узники моря» (1981), «Две маленькие футбольные команды» (1956), «Штурм стадиона» (1957), «Жемчужина моря» (1976);

– фортепианных произведений «Прощальная мелодия с трехкратным повторением» (1978), «Сяо и барабан на закате» (1972), «Акробатический этюд» (1996), «Зоопарк» (1985);

– многочисленных обработок народных песен для голоса и фортепиано «Вожделение духов животных» (1956), «Течет маленькая речка» (1952), «Под серебристым светом луны» (1956);

– вокальных произведений, как сольных «Ночь у кленового моста» (1982), «Песня лодки» (1956), «Перевернув тысячу миль луга» (1957), «У могилы героя» (1958), так и формирующихся в вокальные циклы «Три поэмы Тан» (1982), «Весенний рассвет» (1987), «Подъем на башню аиста» (1982), «Ночной причал на кленовом мосту» (1982), «Весенний рассвет – сборник избранных песен Лай Инхая» (1987), «Сборник народных песен для сольных исполнителей» (1987);

– хоровых опусов: произведений для детского хора «Ты приехал из родного города» (1955);

– музыки для оркестра: цикл «Морской пленник» (1981);

– сочинений для ансамбля национальных инструментов «Журавлиная прогулка» (1980), «Музыкальное путешествие. Сюита японских народных песен» (1981).

Помимо этого, Ли Инхай является автором нескольких научных работ. Среди них «Ханьские национальные лады и гармонии» [6], знакомящая читателей с ханьскими национальными ладами и проблемами их гармонии. Это не общее предложение национальных ладов, потому что Китай – многоэтническая страна, и каждая этническая группа имеет свою собственную уникальную музыкальную культуру. Поэтому в музыкальном модусе она не может быть исследована в общем виде. По мнению автора, китайцы – основная этническая группа в Китае, поэтому важно изучать именно китайскую музыку. Ли Инхай опирался на систему мажорной и минорной гамм западной музыки и теорию гармонии импрессионизма, издав указанную

книгу в опоре на собственный творческий опыт. Она имеет значение в истории развития китайской музыки.

Еще одна работа Ли Инхая – «Наследие и исследование» [2] – знакомит с традиционной китайской музыкой, с вопросами сосуществования народной музыки и новой академической музыки, с единством противоположностей в сочетании поэзии и музыки, важностью образного мышления для творчества, с проблемами развития и интеграции музыки с другими видами искусства. А книга «Пентатоника для фортепианной аппликатуры» [4] специально разработана для тех, кто хочет больше узнать о народных пентатонических произведениях. В ней анализируются пентатонический лад, гаммы и общие тона каждого лада на клавиатуре.

Помимо этого, Ли Инхай является автором трудов «Пятьдесят народных песен в обработке для фортепиано» [5] и «Обзор национальных пентатонических ладов» [3].

Укажем, что произведения Ли Инхая основаны на традициях китайской народной музыки, опираются на базисные основы китайской классической культуры, продвигая национальное искусство Китая в целом. Можно предположить, что Ли Инхай в свое время взял на себя некую ответственность за наследование и развитие китайской национальной музыки. Дух и художественный комплекс, предпринятые им для возрождения национальной школ и отраженные в его опусах, значительны, а сущность национальной музыки, которую он во многом возродил, несомненно, может быть перенесена в будущие поколения.

Список литературы:

1. Ле Юхо. Путь к музыке следующего поколения [электронный ресурс]. – URL: 人物 | 小提琴家黎雨荷: 延伸到下一辈的音乐之路 - 青年音乐家 - 中国音乐网 (chnmusic.cn) (дата обращения: 13.12.2023).

2. Ли Инхай. Наследие в исследованиях. Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 2004. 164 с.

3. Ли Инхай. Обзор национальных пентатонических ладов. Пекин: Китайская музыка, 1981. 35 с.

4. Ли Инхай. Пентатоника для фортепианной аппликатуры. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. 88 с.

5. Ли Инхай. Пятьдесят народных песен в обработке для фортепиано. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. 33 с.

6. Ли Инхай. Ханьские национальные лады и гармонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. 286 с.

Чжу Шуай
Научный руководитель – В. В. Старикова
Минск, Республика Беларусь

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ
«ЗАЧАРОВАННЫЙ ЦИМБАЛАМИ»
КАК ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ О ПАТРИАРХЕ
НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
БЕЛАРУСИ

Аннотация. Статья посвящена анализу киноленты «Зачарованный цимбалами» (1975) режиссера Э. Гайдука, которая является первым документальным фильмом-очерком о народно-оркестровом исполнительстве Беларуси. Отечественное народно-инструментальное исполнительство прошло немалый путь от простых по составу самодеятельных коллективов до профессиональных оркестров государственного уровня. Появление киносюжета о ведущем профессиональном народном коллективе страны в отечественной экранной культуре стало важной вехой в процессе популяризации и распространения национального оркестрового исполнительства, а также послужило серьезным толчком для дальнейшего создания документальных артефактов, свидетельствующих о развитии белорусского народно-оркестрового творчества.

Ключевые слова: экранизация, экранная культура, документальный фильм, народный оркестр, Государственный народный оркестр БССР, народно-оркестровое искусство Беларуси, И. Жинович.

История белорусского кинематографа, берущая свое начало в 1926 г., свидетельствует, что первым образцом фильма-портрета патриарха народно-оркестрового исполнительства Беларуси стала документальная кинолента «Зачарованный цимбалами» режиссера Э. Гайдука, повествующая о выдающемся деятеле белорусского искусства, народном артисте СССР И. Жиновиче и насыщенных творческих буднях Государственного народного оркестра БССР, организованного на базе Белорусской государственной филармонии. Этот коллектив под руководством И. Жиновича достиг высоких художественных результатов, стал ведущим профессиональным народным коллективом страны и одной из главных жемчужин национального инструментального исполнительства.

Кинолента «Зачарованный цимбалами», снятая в 1975 г. творческим объединением «Летапіс» на базе киностудии «Беларусьфильм», вошла в цикл документальных кинопередач «Гэта мы», повествующих о многочисленных отечественных исполнителях и коллективах той или иной сферы искусства, внесших заметный вклад в развитие и популяризацию белорусской культуры. Оператором документальной кинохроники продолжительностью 7 минут 54 секунды выступил В. Ковалев.

Картина открывается монологом и небольшой иллюстрацией на инструменте героя фильма, народного артиста СССР И. Жиновича, который исполняет авторскую шуточную концертную пьесу «Цимбалист на свадьбе в дореволюционной деревне». По словам самого музыканта, произведение представляет собой традиционные белорусские наигрыши, исполняемые в народной манере.

Следующий эпизод фильма начинается с крупного плана И. Жиновича и переносит зрителя в стены Белгосфилармонии – в репетиций Государственного народного оркестра БССР, где, соблюдая всю достоверность, открывается процесс подготовки музыкантов к репетиции. Репетиция начинается сразу после появления маэстро за дирижерским пультом с работы над песней «Если б камни могли говорить» отечественного композитора И. Лученка. Автор лично присутствует на репетиции, и кинооператор В. Ковалев запечатлевает его влияние на художественную интерпретацию музыкального произведения через уточнение необходимых динамических и темповых градаций и непосредственного взаимодействия с дирижером и солистом.

Отметим, что принцип быстрой смены кадров характерен для построения всей документальной киноленты. Так, в переходах между сцен В. Ковалев использует крупные планы сосредоточенных и внимательных музыкантов оркестра, с разных ракурсов демонстрирует уникальность, аутентичность и красоту белорусских цимбал, а также раскрывает в кадре многогранную мелизматику жестов дирижера и т. д.

Монтажный принцип проявляется и в переходе к следующему эпизоду, где на фоне репертуарной афиши Белорусского государственного театра И. Жинович отвечает на вопрос журналиста: «А было гэта так, – дзеліцца сваімі воспоминаннямі музыкант. – У пачатку 20-х гг. ХХ ст. я іграў у сваёй весцы вечарынку. Падышоў да мяне адзін вялікі аматар музыкі з горада і кажа: “Завярні ты, хлопча, свае цымбалы ў пасцілку, і паедзем з табой ў Мінск”. І вось праз два дні я ўжо іграў другую вечарынку. Я іграў вечарынку ў камедыі Янкі Купалы “Паўлінка”».

На экране появляются кадры из уникального для белорусского кинематографа художественного фильма «Лесная быль» (1926) кинорежиссера Ю. Тарича, где юный И. Жинович исполняет на цимбалах традиционный белорусский танец «Лявониха», аккомпанируя веселящейся и танцующей сельской молодежи. В объективе оператора стремительно чередуется крупный план самого цимбалиста, иллюстрация его мастерского владения инструментом и виртуозной игры молоточками, общий план веселящейся танцующей молодежи и т. д. Это уникальные кадры, известные далеко не всем представителям цимбальной школы Беларуси.

Дальше мы видим фрагменты педагогической деятельности И. Жиновича – творческий процесс работы в классе в стенах Белорусской государственной консерватории им. А. В. Луначарского. Многогранная личность, композитор, организатор, создатель белорусского народного оркестра, дирижер, педагог, музыкант, И. Жинович умел распознавать таланты, поддерживать, возвращать и способствовать их всяческому музыкальному развитию и становлению.

Появление нового эпизода картины происходит несколько неожиданно: Э. Гайдук возвращает нас в художественное пространство концерта Государственного народного оркестра БССР под управлением маэстро И. Жиновича, чередуя общий план коллектива и средний план дирижера. Этот фрагмент вскоре сменяет краткий монолог художественного руководителя оркестра: «У нас у народзе кажуць: “Без музыкі, без дуды ходзяць ножкі не

туды. А як дудку пачуюць, самі ножкі танцуюць”. Нідзе так не выкызвае народ сваю душу, як у сваей музыцы, у сваіх песнях. А душа ў нашага народа вельмі адчувальная. Яна адгукаецца на ўсе. Характар беларуса добры і сардэчны, мяккі і задужэўны», – уверен И. Жинович.

Нельзя не отметить, что становление Государственного народного оркестра БССР обусловило развитие всего белорусского профессионального народно-оркестрового исполнительства. Так, организованный Д. Захаром в 1928 г. ансамбль цимбалистов уже спустя два года получает статус Белорусского государственного ансамбля народных инструментов, а в 1937 г. на базе Белгосфилармонии создается Государственный народный оркестр БССР. Первым дирижером коллектива становится К. Симеонов, возглавлявший оркестр до 1941 г. События Великой Отечественной войны оказывают непосредственное влияние на функционирование оркестра, и в годы немецкой оккупации происходит значительное уменьшение численности оркестрантов, которые, тем не менее, продолжают творческую деятельность в стенах Минского городского театра под руководством композитора Г. Самохина.

Послевоенное возрождение коллектива оказалось напрямую связано с деятельностью И. Жиновича, который возглавляет оркестр в 1946 г. Народный артист СССР, лауреат Государственной премии БССР, профессор, он закладывает прочный фундамент для развития профессионального музыкального исполнительства на народных инструментах на многие годы вперед, создавая богатые традиции национального народно-оркестрового искусства в стране. Образ самого И. Жиновича на экране раскрывается во всей артистичности, красочности и колоритности героя посредством съемки, запечатлевающей его многогранную творческую личность в различных амплуа (исполнитель, руководитель, дирижер, преподаватель, оратор).

И вновь калейдоскопичность фильма находит свое очередное подтверждение резким включением в пространство деревенской вечеринки. Сиюминутно зритель окунается в атмосферу праздника, где приглашенные музыканты (гармонист, цимбалист и бубнист) исполняют традиционные белорусские наигрыши и танцы.

Следующий эпизод картины будто бы рождается из предыдущего, демонстрируя как традиционное народное искусство выходит на академическую сцену и закрепляется в новых условиях. На экране – фрагмент одного из многочисленных выступлений Государственного народного оркестра БССР. Кинооператор акцентирует внимание зрителя на крупных планах отдельных музыкантов, в том числе артистов на духовых народных инструментах, дирижера, групп исполнителей.

Отметим, что на протяжении всего фильма происходит знакомство зрителя с инструментальной наполняемостью оркестра, который состоит из нескольких секций, представленных группами цимбал прим (первых и вторых), альтов, теноров и басов, колесных лир, баянов, духовых (флейта, кларнет, гобой, белорусская дудка, жалейка, окарина, дуда) и ударных инструментов. Без нашего внимания не остается и яркий, самобытный, богатый репертуар коллектива, который полон как образцами академической музыки, написанной отечественными композиторами, зарубежной классикой, так и различными народными и популярными композициями, обра-

ботками, импровизациями на темы национальных фольклорных песен, танцев и т. д.

Ярким примером сочинений национальной академической композиторской школы в репертуаре коллектива стал Концерт для цимбал с оркестром памяти И. Жиновича белорусского композитора Д. Смольского. Мы видим фрагмент исполнения этого крупного и масштабного произведения солистом оркестра В. Бурковичем, учеником и наследником основателя отечественной цимбальной исполнительской школы, в сопровождении Государственного народного оркестра БССР им. И. Жиновича под управлением маэстро М. Козинца.

Арочный принцип, применяемый в постановке заключительных эпизодов документального фильма, обуславливает его финальную сцену: нашему взору снова открывается И. Жинович – за дирижерским пультом он руководит музыкальным движением оркестра подобно тому, как это было реализовано в начале киноленты, что символизирует сохранение и продолжение традиций белорусского народно-оркестрового исполнительского искусства, которые были заложены выдающимся представителем отечественной культуры в области музыки.

Таким образом, анализ данного экранного артефакта музыкального искусства Беларуси позволил выявить, что на кинокадрах национальной документалистики демонстрировались только лучшие достижения отечественного музыкального искусства, как профессионального, так и самодеятельного, а исполнители, появлявшиеся на экране, отличались высочайшим уровнем подготовки и профессионализмом. Внешний вид артистов должен был быть соответствующим: выходить на сцену разрешалось только в строгом костюме или платье, либо в народных строях. Яркий макияж и неаккуратные прически не допускались.

В киносюжете «Зачарованный цимбалами» Э. Гайдук активно использует быструю смену сцен, организованных по принципу монтажа, частое переключение крупного, среднего и общего планов и наряду с демонстрацией эпизодов различных выступлений Государственного народного оркестра БССР включает в художественное пространство документальной киноленты немалое количество бытовых сцен, зарисовок сельской жизни, интервью главного героя И. Жиновича и др., что способствует более легкому, художественному восприятию картины зрителем и большей заинтересованности и погруженности при ее просмотре.

С. В. Шумидуб
Научный руководитель – Т. Ф. Шак
Краснодар

МУЗЫКА КАК ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ ПОСЛЕВОЕННОЙ ЖИЗНИ: НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ РЕЖИССЕРА П. ТОДОРОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена анализу музыки фильмов режиссера П. Тодоровского, в творчестве которого широко представлена военная тематика. На основе изучения музыкального материала фильмов «Военно-полевой роман»

и «Анкор, еще анкор» выделены основные стилевые особенности и методы подбора музыкального компонента, применяемых для усиления драматургии кинофильмов.

Ключевые слова: киномузыка, фильмы о Великой отечественной войне, стиль, драматургия, тематизм.

В отечественном кинематографе военная тема была особенно актуальна. К ней обращались многие режиссеры, реализуя ее в драмах, комедиях, трагедиях и других жанрах. В творчестве режиссера Петра Тодоровского она занимает особое место. Петр Ефимович с 1943 года воевал, принимал участие в освобождении Варшавы, Быдгоща, Щецина и взятии Берлина. Военной теме посвящены его фильмы «Верность» (Одесская киностудия, 1965), «Военно-полевой роман» (Одесская киностудия, 1983), «Анкор, еще анкор» (Мосфильм, 1992), «В созвездии Быка» (киностудия «Мирабель-фильм», 2003) «Рио Рита» («Рекун-Синема», 2008). Уже после смерти режиссера его жена экранизировала последний сценарий «В далеком сорок пятом... Встречи на Эльбе» (киностудия «Мирабель», при поддержке Фонда кино, 2015, режиссер М. Тодоровская, композиторы П. Тодоровский, С. Айги), где он повествовал о том, что пережил сам.

Важную роль в раскрытии драматургии фильма играет музыкальный компонент. С помощью него возможно усилить связь с историческими, национальными, эмоционально-психологическими аспектами драматургии. Использование цитатного материала и авторской музыки, написанной специально к фильму, формирует особый музыкальный стиль режиссера.

Цель статьи – на материале фильмов «Военно-полевой роман» (Одесская киностудия, 1983, режиссер П. Тодоровский, композиторы И. Кантюков, П. Тодоровский) и «Анкор, еще анкор» (Мосфильм, 1992, режиссер и композитор П. Тодоровский) выявить стилевые черты в музыкальном компоненте фильма.

События мелодрамы «Военно-полевой роман» начинаются на фронте. Молодой солдат Саша Нетужилин, безответно влюбляется в медсестру Любу, возлюбленную его командиром, вскоре погибшим на фронте. Люба остается одна с младенцем на руках. Далее события происходят через несколько лет после войны: Саша женат на учительнице Вере, работает кино-механиком и учится в институте, а Люба – продавщица пирожков на площади Свердлова. Их пути пересекаются, его прежнее чувство вспыхивает с новой силой. Отношения главного героя с уличной продавщицей и женой-педагогом постепенно складываются в классический любовный треугольник. Любовь Саши спасает Любу, возвращает ее к жизни, но замуж она выходит за другого.

Военное время отражено в фильме непродолжительно: прифронтовая полоса, окопы, походные кухни, мужские разговоры под звуки дальнего боя, дежурные перестрелки с противником, томительное ожидание скорого наступления. Музыкальным компонентом становится песня «Осень, прозрачное утро» (00.05.28) в исполнении Вадима Козина (слова Е. Белогорской, В. Козина), наполненная ностальгическими нотами, дарящими надежду на окончание войны и возвращение домой.

Далее события происходят в послевоенное время и каждую ситуацию дополняет собственная музыкальная композиция, цитатный или вокальный материал, подчеркивающий идею фильма.

Лирической лейттемой у баяна в сопровождении гитары дополнена сцена встречи Саши и Любы на площади (00.23.00-00.24.25). Впоследствии она будет встречаться в сценах, характеризующих чувства героев, воспоминания о военном времени. Музыка написана в стилистике периода «оттепели», она рассказывает собственную историю и не вызывает тяжелых эмоций, то есть основная ее суть заключается в том, что война закончилась и нужно думать о будущем.

Песня «Ой, цветет калина» (слова М. Исаковского, музыка И. Дунаевского) звучит а капелла и представлена в фильме как застольная. В первой сцене (00.54.41) поет ее отчаявшаяся Люба, после светской беседы за ужином с Сашей и Верой, вкладывая в нее переживания о прошлых фронтовых годах и горестях своей судьбы. Во второй сцене (01.09.51) поют дуэтом Люба и Вера, песня становится моментом примирения девушек.

Важной отсылкой к представлениям о войне у людей в самом ее начале стала песня «Рио-Рита» (музыка П. Тодоровского, слова Г. Шпаликова). Она встречается в трех сценах, принося в структуру фильма черты рондальности. В каждой из сцен песня «Рио-Рита» представлена разнообразно, отражая отпечаток военного времени в судьбах людей. В первой сцене (00.03.15) звучит под аккомпанемент гитары, показана фронтовая жизнь обычного солдата Саши, его переживания от безответной любви. Во второй сцене (00.58.11) песню поют а капелла Люба с маленькой дочкой. В третьей (01.15.33) под аккомпанемент оркестра, когда Саша приходит к Любе с цветами и видит, что она выбрала другого.

Кульминация фильма – сцена в театре (00.44.22), где Саша предпочел Любу своей жене. Музыкальным компонентом стал фрагмент «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича, подчеркивающий драматизм картины.

Таким образом, основной функцией музыкального материала художественного фильма П. Тодоровского «Военно-полевой роман» является формирование у зрителя ощущения связи времен: с одной стороны, зрителю напоминают о страшном военном времени, о той трагедии, которую переживают люди, с другой – музыка наполнена лиризмом, надеждой на будущее.

События трагикомедии «Анкор, еще анкор» происходят в маленьком провинциальном гарнизоне. Главный герой полковник Федор Виноградов, командующий полком. Он официально женат на Тамаре Владимировне, но изменяет ей с медсестрой Любой Антиповой, которая, в свою очередь, влюбляется в молодого лейтенанта Владимира Полетаева. Герои проживают семейные ссоры, любовь, смерть, предательство, человеческую подлость и трусость. Они должны принять сложные решения и найти путь к светлому будущему.

Названием для фильма послужила работа художника П. Федотова «Анкор, еще анкор!». «Картина переносит нас в захолустную провинцию, где стоит армейский полк. В избе на лавке лежит офицер, полураздетый, босой. Рядом гитара. Офицер развлекается – заставляет собаку прыгать

через длинный чубук трубки. “Анкор, еще анкор!” – командует он, не подозревая, что по-французски “анкор” значит “еще”. И такой “забавой” заняты длинные вечера офицеров. В этой небольшой по размеру картине Федотов показал бессмысленность жизни человека в условиях той России, его нравственную гибель. Все в картине мрачно, и вызывает она тягостное, гнетущее чувство, с которым, вероятно, писал ее и сам художник» [1].

Основным музыкальным компонентом в фильме выступают песни военных лет и авторская музыка П. Тодоровского, дополняющая основные направления в драматургии картины. Условно их можно разделить на лирические, приключенческие и бытовые. Каждое из них повторяется несколько раз, образуя рондальность.

Лирическое представлено авторской лейттемой, решенной в жанре романса. Мелодия отражает чувства людей послевоенного времени, выразившийся в надежде на дальнейшее будущее. В сцене встречи Любы Антиповой и лейтенанта Владимира Полетаева (00.17.58) лейттема звучит на фортепиано в свободном движении, отображая их диалог. Нисходящие секстовые интонации, модулирующая секвенция характеризуют робкие, трепетные чувства героев. В сценах с лейтенантом Лиховолом, пишущим письма своей любимой (00.32.33 и 01.05.26), тема имеет более ироничный характер, подчеркивая смысл написанных им строк. Она звучит у аккордеона, затем у трубы под аккомпанемент медных духовых инструментов, преобразовываясь из лирического романса в жанр военного марша, но сохраняя вальсовый метроритм. В сцене встречи Владимира Полетаева, Антонины и Любы Антиповой (00.48.30) лейтенант играет внутрикадрово лейттему на аккордеоне, далее закадрово она звучит на рояле в сопровождении струнных. Тема исполняется с движением и пронизана тягостными вопросительными интонациями, модулируемых и разрешающимися в новую мажорную тональность. В сцене последней встречи В. Полетаева и Л. Антиповой (01.18.20) происходит развязка их сюжетной линии и кульминация лейттемы, звучащей у симфонического оркестра.

Еще одна композиция, отражающие лирические чувства героев – песня «My Melancholy Baby» (музыка Э. Бернетт, слова Дж. А. Нортон). Она проходит в эпизодах, где героини находятся в кинотеатре (0.16.14; 00.25.25). «Приходи, я жду, мой грустный бэби» – поет исполнительница, характеризуя сомнения и желания героини.

Для так называемых шаловливых образов музыкальным компонентом послужила иная авторская музыкальная тема. Незатейливый, ироничный характер, отрывистое звучание духовых инструментов характеризует легковесность решений героев.

К бытовым образам можно отнести сцены жизни, передающие стилистику времен «оттепели». Музыкальным компонентом послужили песни военных лет: «На лодке» (слова В. Лебедева-Кумача, музыка В. Соловьева-Седого, 00.28.54), «В землянке» (слова А. Суркова, музыка К. Листова, 1.00.13). «Песня о Родине» (слова С. Алымова, музыка А. Новикова, 00.00.13, 00.06.28, 01.30.48) представлена в трех сценах, привнося в структуру фильма черты рондальности. Песня исполнена хором под аккомпанемент аккордеона. Во втором появлении (00.06.28) звучит как гимн, отражая

предыдущий диалог В. Полетаева с командующим о важности женщин в жизни: «Без женщин ничего в жизни не звучит». В последний раз появляется после сцены самоубийства Ф. Виноградова (01.30.48), показывая развязку сюжетной линии фильма.

В фильмах П. Тодоровского «Военно-полевой роман» и «Анкор, еще анкор» наблюдается гармоничное сочетание авторской музыки, отражающей эмоциональный аспект, с военными песнями, характеризующими стилистику послевоенного времени. Музыка раскрывает идею фильмов вместе с другими его компонентами, активно взаимодействуя с ними в общей структуре кинокартины.

Список литературы:

1. Искусство. История Искусства [электронный ресурс]. – URL: <https://cvetamira.ru/art/image/2009> (дата обращения: 15.02.2024).

Юй Хань

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

МУЗЫКА В ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Аннотация. В настоящей статье анализируется музыкальная культура китайских праздников с особенным упором на рассмотрении «Увертюры Весеннего фестиваля», которая была создана композитором Ли Хуаньчжи в 1956 году. Рассматриваемая композиция практически сразу завоевала популярность у слушательской аудитории; в настоящее время она является важным символом Весеннего фестиваля. В статье дается характеристика некоторых китайских праздников; рассматриваются особенности формирования и развития праздничной музыки Китая. В китайской традиционной культуре существует три основных традиционных праздника – Весенний фестиваль, Праздник Драконьих лодок и Праздник Середины Осени. В завершении статьи разбирается пример «Увертюры Весеннего фестиваля» Ли Хуаньчжи с приведением конкретного нотного фрагмента с целью более убедительного пояснения положений настоящего материала.

Ключевые слова: праздники, праздничная культура, традиции, традиционная культура, Весенний фестиваль, «Увертюра Весеннего фестиваля».

Традиционный праздник представляет собой открытую систему, которая содержит в своей структуре ядро традиции и репрезентирующая ценности и социальный опыт этноса посредством системы специфических обрядово-ритуальных действий, объединенных общей идеей. «У каждого народа существуют свои традиционные праздники; часть из них являются уникальными для конкретной нации, тогда как часть традиционно празднуется представителями многих народов» [1, с. 19].

Тем не менее, один и тот же праздник может содержать различные традиции в различных национальных культурах. К примеру, Рождество представляет собой традиционный праздник у всех христианских народов, однако, русские, мексиканцы, финны, болгары, итальянцы и немцы празднуют этот праздник по-разному и в разное время (большая часть мира отмечает Рождество 25 декабря, тогда как русские и ряд других славянских народов делают это 7 января). Если говорить о традиционном для Китая Ве-

сеннем фестивале, то его также отмечают в Японии, Вьетнаме, Южной Корее, Тайланде и некоторых других странах.

В китайской традиционной культуре существует три основных традиционных праздника. Это Весенний фестиваль, Праздник Драконьих лодок и Праздник Середины Осени.

Весенний фестиваль представляет собой традиционный Новый год по лунному календарю. Этот праздник самый важный из трех основных, а также наиболее значимое событие года в культуре Китая, Вьетнама, Тайланда и многих других стран Южной и Юго-Восточной Азии. Отмечается он в январе или в феврале, в зависимости от лунного цикла в конкретный год. Каждый год посвящен одному из двенадцати животных: мыши, корове, тигру, кролику, дракону, змее, лошади, овце, обезьяне, петуху, собаке или свинье. Весенний фестиваль зародился в обществе раннего земледелия. Он знаменует переход от зимних холодов к весенней пахоте. С этого момента в Древнем Китае крестьяне начинали работы в поле, чтобы прокормить себя и свои семьи. До сих пор на Весенний фестиваль китайцы желают друг другу материального благополучия.

Праздник Драконьих лодок символизирует приход лета. Он отмечается пятого числа пятого месяца по лунному календарю и в мае или июне по международному официально принятому календарю. Происхождение праздника неизвестно, существует несколько неподтвержденных легенд. Название праздника получено по наиболее распространенному в этот день обрядово-развлекательному действу – состязанию в гребле на лодках, изображающих драконов.

Праздник Середины Осени отмечается в середине осеннего сезона по лунному календарю и в августе – сентябре по международному официально принятому календарю. В этот день принято любоваться полной луной. Официальным символом праздника является кролик, который, согласно традиционной легенде китайского народа живет на Луне вместе с богиней Чан Э, ее мужем У Ганом и жабой. Кролик делает лекарства для того, чтобы помочь небольшому населению планеты достичь вечной жизни. Следовательно, Праздник Середины Осени призван символизировать в сознании китайцев здоровье, долголетие и молодость.

Существуют песни и музыкальные композиции, которые исполняются в период каждого из этих праздников. Первые подобные музыкальные произведения возникали стихийно, в процессе жизни крестьянского народа. Такие композиции не записывались, ведь население было неграмотным и не знало нот, а некоторые из музыкальных произведений появились в дописьменную эпоху. «В настоящее время ведется активная работа по сохранению фольклорной праздничной музыкальной культуры» [2, с. 47].

Позже музыкальные произведения для праздничных мероприятий начали создаваться целенаправленно отдельными авторами и коллективами авторов. В Древнем Китае как авторские, так и народные песни исполнялись на мероприятиях, посвященных традиционным праздникам, а также в праздничный период на улицах и площадях. По мере развития китайского оперного искусства праздничные песни также становились частью оперных представлений. Кроме этого, их исполняли в императорском дворце в сво-

бодное время и в период официальных праздничных ритуалов, а также в даосских и буддистских храмах в праздничные периоды. В настоящее время многие песенные композиции, популярные в тот период, уже утерялись за прошествием лет; те же, которые сохранились, не всегда пользуются широкой популярностью, в особенности, в среде молодого поколения.

В конце XIX – начале XX века китайская праздничная культура испытала значительное воздействие со стороны зарубежных музыкальных традиций. Праздничные песни, которые были написаны и представлены широкой публике в последние полторы сотни лет, в большинстве случаев представляют собой произведения, которые созданы на стыке китайской традиционной культуры и более поздних зарубежных заимствований.

В начале XX века в Китае была установлена республиканская форма правления, тогда как последняя императорская династия оказалась свергнута. В процессе строительства нового общества было необходимо набираться знаний, умений и навыков, которые помогли бы стране быстрее развиваться как в политико-экономическом отношении, так и в социально-культурном. Чтобы достичь этой цели, правительство страны отправило лучших студентов обучаться за границу, чаще всего в США, Японию или страны Западной Европы. Если говорить о китайских университетах, то туда были приглашены для преподавательской деятельности зарубежные педагоги. Чаще всего это касалось политики, экономики и технических дисциплин, однако, также распространялось и на искусство, в том числе на музыку. К примеру, «в Китае получили широкое распространение скрипка, фортепиано, виолончель, флейта и многие другие музыкальные инструменты западного происхождения; кроме этого, большое влияние также было оказано на теорию музыкального искусства и формальную структуру создаваемых музыкальных произведений» [3, с. 29].

В 1949 году была основана Китайская Народная Республика, которая представляла собой общество, строящееся на основе социалистической идеологии. Китай того времени выбрал в качестве своего учителя Советский Союз во всех областях, включая музыкальное искусство.

Если говорить о традиционных праздниках, то они также подвержены трансформациям и изменениям, которые связаны с общими переменами исторического и культурного фона. Тем не менее, стоит отметить, что в этой сфере перемены происходили несколько медленнее, в связи с тем, что праздники призваны отражать самобытность народа, следовательно, традиции прошлого в структуре праздничной музыки могут в целом сохраняться несколько дольше. Однако, музыка, связанная с традиционными китайскими праздниками, также продолжает меняться.

Больше всего музыки связано с Весенним фестивалем, в связи с тем, что этот праздник, как уже говорилось выше, является самым основным праздником из трех вышеперечисленных, главным торжественным событием в Китайской культуре. Следует также отметить, что музыка Весеннего фестиваля быстрее меняется, чем музыка двух других основных праздников Китая. Если музыкальные композиции Весеннего фестиваля в большей степени подвержены заимствованиям из других культур, а также собственным трансформациям, то музыкальные произведения, связанные с Праздником

драконьих лодок и «Праздником середины осени, являются более консервативными: в них в большей степени сохранены традиции музыкальной культуры китайского народа прошедших столетий и тысячелетий» [4, с. 152]. Наиболее распространенные песни, посвященные Весеннему фестивалю, перечислены в Табл. 1.

Таблица 1. Наиболее распространенные музыкальные композиции Весеннего Праздника в Китае

| <i>Название песни</i> | <i>Год создания</i> | <i>Композитор(ы)</i> |
|---|---------------------|-----------------------------------|
| 恭喜恭喜 (Поздравляю!) | 1945 | Цин Юй, Чэнь Гэсинь |
| 恭喜你发财 (Желаю материального благополучия в Новом Году) | 2016 | Чэнь Дэцзянь |
| 财神到 (Пришел Цайшэнь – бог богатства) | 1994 | Линь Цзысянь, Сю Гуанцзе, Ли Бидэ |
| 快乐新年 (Счастливого Нового года!) | 2023 | Чжоу Юй, Ли Гуйхэ, Ли Чэнцзу. |
| 喜洋洋 (Вне себя от радости) | 2015 | Чжэн Хао, А Лан, Лян Сюэцян |
| 迎春花 (Голоцветный жасмин) | 2010 | Гуан Шэньеу |
| 合家欢 (Новогодний ужин) | 2016 | Дин Юй |

Как можно увидеть из таблицы, большая часть музыкальных произведений, которые имеют отношение к весеннему празднику и которые широко исполняются в наши дни, созданы в новейшее время; единственное исключение представляет собой песня 恭喜恭喜, которая впервые была представлена широкой публике в 1945 году. Это был год окончания Второй мировой войны, когда население надеялось, что в будущем ситуация начнет меняться в лучшую сторону. В феврале 1945 года, когда песня была впервые исполнена, уже был приблизительно понятен исход войны, так же, как и то, что ее окончание уже близко. В первые несколько лет песня символизировала послевоенное восстановление и мотивировала население Китая более упорно трудиться ради достижения счастья и процветания на долгие годы вперед. Песня звучала на концертах, в радиопостановках, исполнялась в колхозных хозяйствах, в школах, в детских садах, в магазинах и на улицах [5, с. 203].

Песня 财神到 также была создана в XX веке, а именно – в 1994 году, однако, это время гораздо ближе к современности по общему настроению и по музыкальному стилю. Все композиции, указанные в таблице, содержат как современные, так и традиционные мотивы, отраженные в технике, выборе музыкальных инструментов, текстах песен, манере исполнения и т. д. Чаще всего в китайских песнях на новогоднюю тематику воплощаются образы семейного ужина, материального благополучия, весны и надежды на перемены в лучшую сторону в Новом году.

Музыкальных композиций, связанных с Праздником Драконьих Лодок и Праздником Середины Осени гораздо меньше, однако, они также существуют и пользуются в китайской культуре высокой степенью популярности. Примеры наиболее известных композиций представлены в Табл. 2.

Таблица 2. Музыкальные композиции, связанные с Праздником Драконьих Лодок и Праздником Середины Осени

| Название праздника | | Название композиции |
|--------------------|-----------------|--|
| Праздник Лодок | Драконьих Лодок | 龙船调 (Перемещение Драконьих Лодок) – 2005 год 离骚 (Ли Сао) – 2008 год 端午前 (Перед праздником Драконьих Лодок) – 2007 год |
| Праздник Осени | Середины Осени | 但愿人长久 (О, жить бы всем долго) – 1999 год 春江花月夜 (Лунная ночь среди цветов на весенней реке) – 1842 год 二泉映月 (Отражение луны в двух родниках) – 2009 год |

В настоящей работе планируется рассмотреть музыкальные произведения в праздничной культуре Китая на примере «Увертюры Весеннего фестиваля». Она написана композитором Ли Хуаньчжи (1919–2000) во время его визита в Яньань (провинция Шэньси, КНР) в 1956 году. Вдохновением для песни послужила та теплая и радостная атмосфера, которую композитор почувствовал в Яньани во время весеннего праздника. Почти сразу же песня была представлена широкой публике слушателей и зрителей по всему Китаю.

С момента своего появления и по настоящее время «Увертюра Весеннего фестиваля» является важным символом китайского традиционного Нового Года в Китайской Народной Республике. В 1983 году «Увертюра Весеннего фестиваля» была исполнена на новогоднем гала-концерте по центральному телевидению Китайской Народной Республики; с тех пор эта песня участвует в гала-концерте каждый раз в исполнении различных певцов и музыкальных коллективов. Согласно социологическому опросу, который был проведен в Китайской Народной Республике в 2023 году, «Увертюра Весеннего фестиваля» заняла четвертое место среди наиболее частых ассоциаций с традиционными новогодними праздниками» [6, с. 174]. Первые три места заняли соответственно парные полосы красной бумаги с новогодними пожеланиями (春联); деньги в красных конвертах, которые традиционно принято дарить детям во время Весеннего фестиваля (压岁钱); ярмарка при храме (庙会).

«Увертюра Весеннего фестиваля», как типичная сложная трилогия АВ-А1, включает в себя элементы традиционной китайской культуры, если говорить об используемых творческих приемах и концепциях. В том числе имеются в виду национальный лад пентатоники; кроме этого, на протяжении всего музыкального произведения используются традиционные китайские музыкальные инструменты для передачи национального колорита. Всю увертюру от начала до конца пронизывает духовная атмосфера радости и возбуждения представителей китайского народа во время Весеннего фестиваля.

С другой стороны, «Увертюра Весеннего фестиваля» также заимствует некоторые отдельные элементы западной музыкальной культуры, адаптируя их для китайского слушателя и сочетая их с традиционной китайской музыкальной культурой. Таким образом, это музыкальное произведение,

также, как и многие другие китайские музыкальные произведения середины XX века, стремится задать новое направление развития национальной музыки Китая. Важно отметить, что именно на стыке китайских традиций и зарубежных заимствований и именно в этот период формировался новый стиль китайской музыки, который в настоящее время достиг собственной зрелости. В наши дни именно этот специфический самобытный стиль ассоциируется в сознании многих представителей мировой общественности с китайским национальным музыкальным искусством современности. На Рис. 1 представлена нотная запись небольшого фрагмента «Увертюры Весеннего фестиваля».

Музыкальное сопровождение композиции, как можно увидеть из нотного примера, является насыщенным, а основная линия – четко выраженной. Сложная трехчастная формула воспроизводит своеобразный мотив в конце музыкального фрагмента, который идеально сочетается с мотивом в его начале. Таким образом, несколько мотивов соединяются друг с другом, образуя закольцованную структуру и возвращая слушателя к изначальному положению. Эта «формальная структура музыкальной композиции идеально соответствует оживленной и восторженной праздничной атмосфере во время Весеннего фестиваля» [6, с. 175].



Рис. 1. Нотная запись фрагмента «Увертюры Весеннего фестиваля»

Кольцевая композиция также хорошо соответствует традиционному восприятию времени в китайской культуре. Во многих западных культурах время линейно, то есть оно идет из одной точки в другую, из прошлого – в настоящее, а из настоящего – в будущее. Если же говорить о китайской культуре, то здесь время циклично, оно движется по кругу от одного сезона до другого и т. д. Время в китайской культуре измеряется лунным циклом, а также двенадцатилетним циклом китайского традиционного гороскопа. Весенний фестиваль начинает и заканчивает годовой цикл в китайской культуре, а также является важным этапом всех тех циклов, которые про-

должаются более одного года. Это означает, что закольцованная структура музыкальной композиции, когда конец фрагмента совпадает с его началом, является актуальной для передачи атмосферы Весеннего фестиваля носителям китайской культуры.

Следует отметить исторический контекст создания музыкального произведения. Оно появилось, как уже было сказано выше, в 1956 году. За 7 лет до этого, в 1949 году, была основана Китайская Народная Республика. За 11 лет до этого, в 1945 году, окончилась Вторая мировая война. В этот период были сильны надежды на то, что, хотя сейчас существуют многочисленные проблемы и трудности, вскоре можно ожидать перемен в лучшую сторону. Именно эту надежду и выражает песня, ведь Весенний фестиваль изначально был праздником надежды: надежды на хороший урожай, на теплую весну, на исполнение всех желаний в Новом Году.

Таким образом, китайская традиционная музыкальная культура, которая имеет отношение к праздникам и праздничным мероприятиям, создается на стыке китайских музыкальных традиций и более новых заимствований из зарубежных стран. Сильнее всего заимствования из западной культуры; кроме этого, в середине XX века были актуальны активные заимствования из музыкальной культуры Советского Союза. В настоящее время традиции различных народов мира активно видоизменяются и трансформируются под влиянием различных факторов; кроме того, настоящее время представляет собой период активных межкультурных заимствований в различных сферах. Китайская праздничная музыкальная культура не является исключением из этого правила.

Никто не может знать будущего, поэтому достаточно сложно сказать наверняка, что ожидает в дальнейшем традиции различных праздников китайского народа, а также музыкальные произведения, которые исполняются в процессе праздничных мероприятий. Тем не менее, можно утверждать с достаточно высокой долей вероятности, что культура традиционных китайских праздников не будет слишком долго оставаться в текущем состоянии, но вместо этого будет продолжать так или иначе меняться и трансформироваться, ведь культура каждого народа представляет собой живой организм, который находится в постоянной динамике и в непрерывном развитии.

Список литературы:

1. Литвинова М. В., Посохова Н. В., Семченкова И. В. Традиционный праздник в современном праздничном календаре: специфика организации и постановки // Наука. Искусство. Культура. 2022. № 1 (33). С. 18–32.
2. Ло Пейси. Музыкальные праздники Китая // Цинтун. Юйлинь, 2020. №2. С. 45–48.
3. Вэй Сун. Анализ различных способов упоминания традиционных китайских праздников в музыкальном творчестве // Мелодии Хуанхэ. Тяньцзинь, 2013. №2. С. 29–30.
4. Чэнь Шуонян. Реконструкция традиционных китайских праздников и их национальной музыкальной культуры // Art Appreciation. Иу, 2022. №8. С. 151–153.

5. У Хонгэ. Эволюция исполняемой музыки на мероприятиях, посвященных Весеннему фестивалю // Music Creation. Донгуань, 2018. № 9. С.102–104.

6. Яо Ин. Преподавание традиционной китайской музыки на примере «Увертюры Весеннего фестиваля» // Популярная литература и искусство. Ляньюньгань, 2017. № 24. С. 173–174.

А. А. Литвиненко
Научный руководитель – Е. В. Бабенко
Краснодар

ЦЕНТР НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ИМ. К. С. МАЗЛУМЯНА: ИСТОРИЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Аннотация. Статья посвящена деятельности Лазаревского Центра национальных культур им. К. С. Мазлумяна. Автор освещает историю и цель создания центра, раскрывает роль К. С. Мазлумяна в работе культурного учреждения. Наряду с освещением структуры, выявляются основные направления, виды и формы музыкально-просветительской деятельности организации.

Ключевые слова: музыкально-просветительская деятельность, формы музыкально-просветительской деятельности, национальная культура, фольклорные традиции.

Тридцать лет Лазаревский Центр национальных культур (ЛЦНК) имени Крикора Сааковича Мазлумяна является проводником идей духовного единства и межнационального согласия, укрепления мира и дружбы народов, населяющих город Сочи. Вся его деятельность направлена на сохранение и развитие самобытной культуры, традиций, родного языка, изучение истории, быта народов, возрождение фольклора, обрядности, создание коллективов народного творчества.

Лазаревский район (один из четырех внутригородских районов) является самым протяженным внутригородским районом Большого Сочи Краснодарского края, с численностью населения около 100 тысяч человек. Этнический состав города Сочи и Лазаревского района, в частности, достаточно многообразен. Основу этнического состава населения побережья Черного моря на территории России составляют русские, украинцы, армяне и понтийские греки. Также на территории района проживают коренные жители побережья адыги-шапсуги. Неоднородность этнического состава обусловлена тем, что он складывался в силу исторических событий второй половины XIX – начала XX века.

В девяностые годы XX века обстановка в регионе стала напряженной в связи с началом межнационального конфликта в Абхазии и чеченской войны. Сохранение мира между народами, проживающими на территории города Сочи, было и остается, главной задачей, стоявшей перед администрацией района. В 1992 году на базе сельских домов культуры района было создано несколько культурных центров, которые позже были перемещены во Дворец культуры поселка Лазаревское. В 2011 году Центру нацио-

нальных культур Лазаревского района было дано имя Крикора Сааковича Мазлумяна.

Крикор Саакович (русское имя Григорий Сергеевич) – заслуженный работник культуры России, писатель, поэт. На протяжении сорока лет он руководил отделом культуры Лазаревского района города Сочи, состоял в Союзе журналистов России, был награжден премией «Имперская культура». Именно по его инициативе был создан Центр национальных культур. По замыслу К.С. Мазлумяна ЛЦНК был создан для достижения взаимопонимания между людьми разных национальностей. Основной целью создания Центра стало сохранение и развитие самобытной национальной культуры, традиций и обычаев малой Родины народов, проживающих на территории Лазаревского района.

Основой для образования Центра национальных культур явилось создание центров культуры народов Черноморского побережья Кавказа. Лазаревский Центр Национальных культур им. К.С. Мазлумяна начал свою работу в 1994 году. 30 марта 1994 года администрацией Лазаревского района города Сочи было подписано Постановление № 155 «О преобразовании Лазаревского районного Дворца культуры в Центр национальных культур, включающим в себя 5 национальных культурных центров с филиалами на территории района». В 2012 году постановлением Законодательного Собрания Краснодарского края Лазаревский районный Центр национальных культур имени К.С. Мазлумяна был отнесен к особо ценным объектам культурного достояния Краснодарского края в области традиционной народной культуры. Активная деятельность ЛЦНК неоднократно подтверждалась многочисленными наградами: международной премией Ассоциации городов юга России «За содействие миру на Кавказе», Благодарностями Государственной Думы Российской Федерации, Министерства по делам национальностей и Законодательного Собрания Краснодарского края, Благодарностями Президентов Республик Беларусь, Украина, Адыгея. Важными вехами существования Центра в разные годы стали: участие организации с творческими выступлениями в рамках Сочинской зимней Олимпиады (2014 г.), концерты певческих коллективов на IX Всемирных Хоровых Играх (2016 г.) и др.

ЛЦНК на данный момент является ведущим культурным учреждением города-курорта Сочи. Организация включает в себя три городских и около тридцати сельских Домов культуры, муниципальный ансамбль «Славяне», семь национальных Центров. В том числе: казачий, русский, украинский, адыгский, белорусский, армянский, греческий. Каждый центр включает в себя несколько коллективов, жанровая направленность которых достаточно разнообразна. На данный момент в организации действуют: шесть вокально-хореографических коллективов, десять хореографических, одиннадцать вокальных, десять инструментальных, два фольклорных, пять декоративно-прикладного искусства, два театрального жанра, по одному коллективу изобразительного и киноискусства. Важным показателем работы Центра национальных культур является тот факт, что многие из коллективов ЛЦНК существуют более тридцати лет. Это свидетельствует не только об их стабильности, но и высокой популярности, как на территории района,

так и в крае. Отличительной особенностью функционирования Центра является также большой возрастной охват населения: творческие коллективы объединяют под своим началом участников от трех лет до девяностолетнего возраста и выше. В их числе воспитанники детских садов и представители старшего поколения, участники и ветераны Великой Отечественной войны.

Анализ структуры организации позволяет отметить, что ведущее положение в составе Центра принадлежит национальным коллективам. При этом в Центре успешно действуют творческие коллективы академической и эстрадной направленности.

Неотъемлемой составляющей работы ЛЦНК, наряду с традиционным дружественным обменом самодеятельных художественных коллективов с творческими организациями Абхазии, Адыгеи, Армении, Беларуси, Украины, Кабардино–Балкарии, Северной и Южной Осетии, Карачаево–Черкессии, Чеченской республики, Дагестана, Краснодарского края, является музыкально-просветительская деятельность. Обращаясь к последней отметим, что в научной литературе существуют различные определения данного понятия. Согласно трактовке Л. И. Шейко, под музыкально-просветительской деятельностью понимается деятельность, направленная на эмоционально-духовное обогащение человека с помощью музыкальной культуры и искусства [2]. К современным формам музыкально-просветительской деятельности принято относить не только традиционные лекции, лекции-концерты, но и культурные проекты, фестивали, музыкальное театрализованное представление, так называемые общедоступные концерты [3]. В этой связи отметим, что на базе Центра проходят более 15 фестивалей. К постоянным фестивальным мероприятиям ЛЦНК принадлежит Всероссийский фестиваль фольклорных коллективов «Кубанский казачок», проходящий под руководством народного артиста России, Украины, лауреата Государственной премии России, заслуженного деятеля искусств Республики Адыгея, художественного руководителя Кубанского казачьего хора Виктора Гавриловича Захарченко. К основным формам музыкально-просветительской деятельности Лазаревского ЦНК также относятся театрализованный мастер-класс, общедоступный концерт, концерт с комментариями, а также музыкально-театрализованное представление.

Поскольку ЛЦНК создавался в первую очередь для поддержания мира между разными национальностями, проживающими в данном регионе, путем сохранения их обычаев и традиций, а также их взаимодействия, в музыкально-просветительской деятельности организации акцентируется внимание на народном творчестве. Театрализованный мастер-класс, как правило, проводится для детей дошкольного и школьного возраста, с целью их ознакомления с различными видами и образцами народных старинных музыкальных инструментов, а также с жанрами и формами народного музыкального исполнительства на данных инструментах. Театрализованный мастер-класс, как форма музыкально-просветительской деятельности имеет много общего с концертом-беседой. Мастер-класс организуется отдельно каждым центром и представляет небольшое представление, стилизованное под культуру конкретного центра. В результате взаимодействия

ведущего (зачастую в его роли выступает руководитель коллектива), а также самого творческого коллектива с аудиторией, зрители знакомятся с народным творчеством. Неизменное присутствие интерактивного компонента позволяет участникам мастер-класса не только получить представление о быте и обычаях конкретной народности, но и ощутить свою принадлежность к той или иной национальной культуре.

Центр национальных культур им. К. С. Мазлумяна проводит множество общедоступных концертов, приуроченных к государственным праздникам и памятным датам (День народного единства, День Победы, День любви, семьи и верности, День защитника Отечества и др.). В концертах принимают участие коллективы всех центров. Нередко в концертной программе встречаются совместные номера разных центров, что подчеркивает дружественные взаимоотношения различных национальностей, проживающих на территории черноморского побережья Кавказа.

Отмечая в числе форм музыкально-просветительской деятельности ЛЦНК музыкально-театрализованное представление, обратимся к одному из недавно реализованных последних проектов. При поддержке Президентского фонда культурных инициатив в январе 2024 года в отдаленных адыгских аулах и армянских селах Лазаревского района был проведен музыкально-театрализованный праздник «Святки. Живые традиции». Мероприятие было разработано специалистами Лазаревского Центра национальных культур и направлено на развитие интереса и желания у носителей различных культур изучать не только свои корни и традиции предков, но и узнавать больше о тех, кто живет рядом. Представления прошли в селе Горное Лоо, селе Беранда, поселке Шхафит, ауле Большой Кичмай и селе Харциз Первый. Зрители смогли проникнуться русскими обычаями и историей святочной недели. Ансамблем саратовских гармоник «Озорные переборы» была исполнена старинная небылица «Про щуку из белого озера», записанная Н. Е. Ончуковым в 1902 году, в селе Виска Пустозерской волости [1]. Во время представления небылица исполнялась под русские наигрыши «Барыню» и «Камаринскую» в обработке руководителя коллектива Подосинникова И. А., с использованием старинных русских инструментов – гуслей и гудка. Также жителям аулов и сел представилась возможность увидеть русские народные танцы «Калинку» и «Балагуры» в исполнении ансамбля русского танца «Расея». В программе представления звучали различные частушки и колыбельки центральных регионов России. Традиционные Святки не обошлись без гаданий. Зрителям мероприятия представилась возможность не только познакомиться с русскими песнями и танцами, но и поиграть в русские народные игры. В ходе проведения мероприятия участники творческих коллективов ансамбля саратовских гармоник «Озорные переборы», ансамбля русского танца «Расея» и ансамбля народной музыки «Звоны былинные» дополнили традиционные обряды и украсили их неповторимым русским колоритом, познакомили зрителей с удивительными фольклорными музыкальными инструментами.

Реализуя различные формы музыкально-просветительской работы, Лазаревский ЦНК объединяет людей разных национальностей, создает благоприятные условия для а также их совместной творческой деятельности.

Центр способствует укреплению межнациональных отношений в регионе и развитию культуры многонациональной России, передавая ее из поколения в поколение.

Список литературы:

1. Ончуков Н. Е. Печорские былины / Н. Е. Ончуков. СПб., 1904. – 424 с.
2. Шейко Л. В. Просветительство как средство формирования музыкальной культуры молодёжи: автореф. дисс. канд. пед. наук / Л. В. Шейко. – СПб., 1991. – 25 с.
3. Яковлева Е. Н. Принципы классификации музыкально-просветительской деятельности / Е. Н. Яковлева // Научный журнал КубГАУ № 117 (03), 2016. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-klassifikatsii-muzykalno-prosvetitel'skoy-deyatelnosti/viewer> (дата обращения – 01.03.2024 г.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И НАУЧНЫХ РУКОВОДИТЕЛЯХ

| <i>ФИО студента, магистранта, аспиранта</i> | <i>Учебное заведение</i> | <i>ФИО научного руководителя</i> |
|---|---|---|
| Буханова Валерия Юрьевна | ФГОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств им. Михаила Матусовского», магистратура | Воротынцева Лилия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки |
| Ван Цзяцзин | Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирантура | Старикова Виктория Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-инструментальной музыки |
| Ван Мэнжун | Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирантура | Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства |
| Варфоломеева Мария Игоревна | ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», ассистентура-стажировка | Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции |
| Васильченко Софья Аркадьевна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат | Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования |
| Вахитова Диляра Ильшатовна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат | Зольников Михаил Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано |
| Волчков Михаил Владимирович | Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирантура | |
| Дуань Шинань | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», аспирантура | Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования |
| Еремчук Анастасия Сергеевна | ФГОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств им. Михаила Матусовского», бакалавриат | Михалева Евгения Яковлевна, Заслуженный деятель искусств Украины, заведующая кафедрой теории и истории музыки |
| Инь Сянкунь | ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура | Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии |
| Кенжева Замира Замировна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Лащева Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования |

| | | |
|---|--|---|
| Литвиненко Андрей Андреевич | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Бабенко Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музы- коведения, композиции и методики музыкального об- разования |
| Лю Ятин | ФГБОУ ВО «Российский госу- дарственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура | Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этно- культурологии |
| Маркосян Каринэ Тиграновна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Лащева Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музы- коведения, композиции и методики музыкального об- разования |
| Масленников Игорь Александрович | ФГБОУ ВО «Саратовская госу- дарственная консерватория им. Л. В. Собинова», ассистентура- стажировка | Карташова Татьяна Викто- ровна, доктор искусствове- дения, профессор кафедры теории музыки и компози- ции |
| Миркович Алекса | ФГБОУ ВО «Санкт- Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Рим- ского-Корсакова», аспирантура | Степанова Елена Викторовна, кандидат искусствоведе- ния, доцент кафедры исто- рии русской музыки |
| Не Цзянго | ФГБОУ ВО «Российский госу- дарственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура | Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этно- культурологии |
| Николаева Ангелина Александровна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Аникиенко Сергей Викторо- вич, кандидат искусствове- дения, доцент кафедры му- зыковедения, композиции и методики музыкального об- разования |
| Нискогуз Екатерина Зиновьевна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Бабенко Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музы- коведения, композиции и методики музыкального об- разования |
| Павлик Виолетта Викторовна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат | Зольников Михаил Евгенье- вич, кандидат искусствове- дения, доцент кафедры фор- тепиано |
| Порубина Марина Владимировна | ФГБОУ ВО «Ростовская госу- дарственная консерватория им. С. В. Рахманинова», аспи- рантура | Лобзакова Елена Эдуардовна, кандидат искусствоведе- ния, доцент, заведующая ка- федрой истории музыки |
| Родионов Никита Вячеславович | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Перелевский Константин Анатольевич, доцент кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования |
| Савушкин Алексей Алексеевич | ФГОУ ВО «Луганская госу- дарственная академия культуры и искусств им. Михаила Матусов- ского», магистратура | Михалева Евгения Яковлевна, Заслуженный деятель искусств Украины, заведую- щая кафедрой теории и ис- тории музыки |

| | | |
|--------------------------------------|---|--|
| Семенкович Анна Эдуардовна | Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирантура | Старикова Виктория Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-инструментальной музыки |
| Семенюг Анна Андреевна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Безниско Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования |
| Старкова Ольга Леонидовна | ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», магистратура | Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки |
| Сюн Яолу | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура | Зольников Михаил Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано |
| Тюменцева Рузиля Ильназовна | ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», ассистентура-стажировка | Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки |
| Фань Вэньцзюнь | ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура | Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии |
| Федорчук Андрей Анатольевич | ФГОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств им. Михаила Матусовского», магистратура | Воротынцева Лилия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки |
| Филиппова Эльвина Саррафовна | ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», магистратура | Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки |
| Царева Ангелина Ильинична | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат | Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования |
| Цзыли Чжао | ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», магистратура | Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки |
| Чжу Шуай | Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», соискатель | Старикова Виктория Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-инструментальной музыки |
| Шумидуб Серафима Вячеславовна | ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», аспирантура | Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования |
| Юй Хань | ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура | Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии |

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**

Сборник материалов VI Всероссийской
научно-практической конференции
Краснодар, 13 марта 2024 г.

ISBN 978-5-94825-523-1



9 785948 255231 >

ISBN 978-5-94825-523-1

**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 «Times New Roman».
Объем 15,5 п.л. Тираж 30 экз. Заказ № 24