2618-6942

BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION

БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

Электронный научно-методический журнал «BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION» зарегистрирован ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.

Учредитель и Главный редактор – Н.А. Кушаев

Редакционный совет / EditorialBoard:

Кушаев Нариман Азисович, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, Учредитель и Главный редактор Объединенной редакции научно-методических журналов по художественному образованию и эстетическому воспитанию

Nariman Azisovish Kushaev, Founder and Editor in Chief of the Joint edition of the scientific and methodological journals on art and aesthetic education

Потапов Дмитрий Александрович, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журнала «Искусство и образование» Международного центра «Искусство и образование»

Dmitry Aleksandrovich Potapov, PhD in Education, associate professor, deputy director of the journal “Art and Education” of international centre “Art and Education”

Афанасьев Владимир Васильевич, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Vladimir Vasilievich Afanasyev, Doctor of Education, Professor, Professor of the Moscow City University

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Irina Borisovna Gorbunova, Doctor of Education, professor, Chief Researcher of Herzen State Pedagogical University of Russia

Дракулич Саня (Хорватия), профессор Академии искусств при Университете им. Й.Ю.Штроссмайера в Осиеке

Sanya Drakulich (Croatia), professor of the Academy of Arts of the university named after Strossmayer in J.J.Osijek

Дружкова Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Московского педагогического государственного университета

Natalya Ivanovna Druzhkova, Doctor of Education, PhD in Art, professor of Moscow Pedagogical State University

Игнятович Зарко (Словения), профессор Консерватории музыки и балета г. Любляна и музыкально-педагогический факультет Университета г. Марибор

Zarko Ignatovich (Slovenia), professor of The Ljubljana Conservatory of Music and Ballet and the Department of Music and Education at Maribor University

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского

Olga Vissarionovna Komarnitskaya, Doctor of Art, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Irina Anatolyevna Korsakova, Doctor of Cultural Studies, Ph.D., Professor, Vice-Rector for scientific work of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Красильников Игорь Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института художественного образования и культурологии РАО

Igor Mikhailovich Krasilnikov, Doctor of Education, professor, senior researcher of the Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Science, Moscow University of Open Education

Логинова Лариса Николаевна (Испания), доктор искусствоведения, профессор теории музыки Академии музыки и танца «Лютье» в г. Барселона

Larisa Nikolaevna Loginova (Spain), Doctor of Arts, professor of music theory of the Academy of Music and Dance Ljutje in Barcelona

Ломов Станислав Петрович, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской академии образования, заведующий кафедрой Московского педагогического государственного университета

Stanislav Petrovich Lomov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full member of the Russian Academy of Science, Head of the Chair of Moscow Pedagogical State University

Малинина Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

Tatyana Glebovna Malinina, Doctor of Arts, professor, chief researcher of National Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

Майковская Лариса Станиславовна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования факультета музыкального искусства Московского государственного института культуры

Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Education, the Faculty of Music Art, the Moscow State Institute of Culture

Мюхкюря Светлана Эйновна (Финляндия), магистр философских наук, президент Международной культурной ассоциации г. Турку (Финляндия), директор Арт-центра Bravo

Svetlana Ainovna Myhkyra (Finland), MA, president of the International Cultural association of Turku (Finland), director of Art Centre “Bravo”

Николаева Елена Владимировна, доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета

Elena Vladimirovna Nikolaeva, Doctor of Education, Professor of Moscow Pedagogical State University

Орлова Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, заместитель Главного редактора журнала «Музыка в школе» Международного центра «Искусство и образование», Учредитель и Директор Образовательного журнала «Музыка и Электроника»

Elena Vladimirovna Orlova, PhD in Art, deputy director of the journal “Music at School” of the International Centre “Arts and Education”, founder and director of the educational journal “Music and Electronics

Рощин Сергей Павлович, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Sergei Pavlovich Roshchin, Doctor of Education, Professor of the Moscow City University

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина

Tatiana Vasilevna Portnova, Doctor of Arts, Professor of Department of Art Studies Russian State University A.N. Kosygin

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Ekaterina Aleksandrovna Skorobogacheva, Doctor of Art, Vice-rector for scientific work, Professor of the Department of General art history of the «Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov»

Уколова Любовь Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, начальник департамента музыкального искусства Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета

Lyubov Ivanovna Ukolova, doctor of Sciences (Pedagogy), Professor of Moscow City Teachers' Training University

Фомина Наталья Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий лабораторией Института художественного образования и культурологии РАО

Natalya Nikolaevna Fomina, Doctor of Education, professor, a corresponding member of the Russian Academy of Science, the chief of the lab of Institute of Art Education and Cultural Studies of Russian Academy of Science.

Цыпин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, профессор Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Gennadij Moiseevich Cypin, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»
Юридический адрес:101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
ИНН 7715576892, **ОГРН** 1057748371856, **ОКПО** 78928720
Почтовый адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
Телефон: (495) 917-84-41
Веб-сайт: http://www.art-in-school.ru
Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»
Official address:101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
TIN 7715576892, **PSRN** 1057748371856, **NCN** 78928720
Postal address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
Telephones: (495) 917-84-41
Web-site: http://www.art-in-school.ru
E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Цзян Вэйшань

К. ДЕБЮССИ. СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, АЛЬТА И АРФЫ: ВЕДУЩИЕ СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ И ВОПРОСЫ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА *7*

Ван Мэнтун

ФУНКЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНЕНИИ *15*

Ван Юйцзе

АРИИ Г. ГЕНДЕЛЯ: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ *23*

Ли Цзычу

ТЕМБРОВЫЕ СОЧЕТАНИЯ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИХ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ *29*

Ли Цзянь

ИСКУССТВО НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ: ИЗ ИСТОРИИ ФИЛЬМА И БАЛЕТА «КРАСНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОТРЯД» *36*

Лю Иннань

ПРЕЛОМЛЕНИЕ СИНЬЦЗЯНСКОГО СТИЛЯ В ПЬЕСЕ САН ТУНА «В ДАЛЕКОМ КРАЮ» *46*

Майданевич Тамара Леонидовна

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ЖАНРА ИНВЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СЕРЕДИНЕ XX ВЕКА *53*

Ольшанская Анастасия Сергеевна

ФРАГМЕНТЫ РУССКОГО ОПЕРНОГО НАСЛЕДИЯ В РЕПЕРТУАРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА *63*

Поликарпова Ольга Владимировна

МЕМОРИАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА *69*

Сун Цзянь

ПЕРИОДИЗАЦИЯ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX - НАЧАЛО XXI В.) *76*

Цай Сыбэй

РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО И ИНТЕГРАЦИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС *81*

Цай Сюэцзяо

АНАЛИЗ ИСПОЛНЕНИЯ СОПРАНО В ОПЕРЕ «СВАДЬБА ФИГАРО» В.А. МОЦАРТА *90*

Ци Юэцзюй

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ УЗОРОВ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ КЕРАМИКИ *96*

Цинь Цзяцзе

НАСЛЕДОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ *107*

Чжан Бойя

КИТАЙСКИЕ ОБРАЗЫ В МУЗЫКЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XYIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКОВ *113*

Чжао Юйсы

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА ПЕСЕН С.М. СЛОНИМСКОГО НА СТИХИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ) *121*

Чжу Цзыи

РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ОБЩЕСТВЕННО-СОЦИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ОБРАЗА ВИОЛЕТТЫ ВАЛЕРИ В ОПЕРЕ ВЕРДИ «ТРАВИАТА» *127*

Юй Тяньтянь

ФЕНОМЕН КИТАЙСКОЙ РОК-МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ *134*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Грибкова Ольга Владимировна, Пэй Цзяфань

ПРОФЕССИОНАЛЬНО ЗНАЧИМЫЕ КАЧЕСТВА ЛИЧНОСТИ ДИРИЖЕРА КАК ФАКТОР УСПЕШНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОЛЛЕКТИВА *141*

Варламова Александра Васильевна, Кычкина Альбина Михайловна

РОЛЬ ВАЛЕНТИНЫ ИВАНОВНЫ КОЛОДЕЗНИКОВОЙ В СТАНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЯКУТИИ *147*

Ли Бинь

ТВОРЧЕСТВО ЧЖАН СЯОФУ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ШКОЛЫ ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В КИТАЕ *156*

Свистунова Татьяна Геннадьевна

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ФАКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ *163*

Федосеева Алина Андреевна

«ДЕТСКАЯ ТЕТРАДЬ» Т. А. ВОРОНИНОЙ: К МЕТОДИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЦИКЛА *169*

Сухоруков Виталий Николаевич

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННО-НЕВЕРБАЛЬНОЙ И ТЕХНИЧЕСКИ-НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В УПРАВЛЕНИИ ВОЕННЫМ ОРКЕСТРОМ *179*

Цзинь Гуй, Чжан Инкэ, Новиков Сергей Борисович

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ *186*

Чжу Шици

СВОЙСТВА КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ *192*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Еретин Александр Владимирович, Архипов Александр Александрович, Хлебников Александр Сергеевич, Пензин Иван Сергеевич

МЕТОДОЛОГИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ *200*

Кускашёв Олег Игоревич, Ёлкин Алексей Александрович

ДИРИЖЕРСКОЕ ВНИМАНИЕ: ВИДЫ, СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ *208*

Ли Тин Тин

ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ *216*

Ли Цуй

ПУТИ ПРИОБЩЕНИЯ ВОСПИТАННИКОВ ДЕТСКИХ САДОВ КИТАЯ К ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ *227*

Лю Аолян

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СКРИПИЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ *235*

Михайлюк Елизавета Михайловна

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *242*

Чжан Цзяци

СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ *248*

Ма Кэмин, Цюй Чао

АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С БАРИТОНАМИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ ВОКАЛУ *253*

Сюй Цижуй

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МЕТОДОВ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕМ КИТАЕ *258*

Юсупхаджиева Татьяна Васильевна

ИСКУССТВО ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА *265*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Рощин Сергей Павлович, Лебедева Софья Денисовна

К ВОПРОСУ ПРИМЕНЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ *271*

Попов Степан Александрович

ИННОВАЦИИ В ДИЗАЙНЕ: РОЛЬ ТЕХНОЛОГИЙ В СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННЫХ РЕШЕНИЙ В ИНДУСТРИИ *277*

Ван Исяо, Дун Сюй

ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ШКОЛАХ КИТАЯ: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ *283*

Люй Сымэн

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЕТОДИКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ И КЛАРНЕТЕ *291*

Сун Нин

ИНТЕГРАЦИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И КОГНИТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ: ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ АУДИРОВАНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В УНИВЕРСИТЕТЕ *297*

Тянь Цзя

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА КЕЙСОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ С ЦЕЛЬЮ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ *306*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Цзян Вэйшань
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: jiangwei-736437858@qq.com

Jiang Weishan
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

К. ДЕБЮССИ. СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, АЛЬТА И АРФЫ: ВЕДУЩИЕ СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ И ВОПРОСЫ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аннотация. В статье анализируются две интерпретаций Сонаты для флейты, альта и арфы К. Дебюсси, созданные «Ансамблем де Невё» («The deNeveu Ensemble») в 2009 году и «Формоза Трио» (“Formosa Trio”) в 2012. Выбор Сонаты для флейты, альта и арфы (L. 137) (1915) в качестве материала исследования аргументирован тем, что она считается наиболее «импрессионистической» из сочинений позднего периода Мастера. Цель исследования – выявить элементы стиля, которыми оперируют музыканты для воссоздания в исполнении характерных признаков музыкального импрессионизма. Методы исследования – историко-стилевой подход, методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа. Исследование стилевых признаков импрессионизма опирается на сравнение различных толкований музыкальной интонации. Исполнение «Ансамбля де Невё» опирается на «заражающую» силу интонации (термин В. В. Медушевского), выраженную в особом характере двигательной активности, вызывающих мышечные соматические реакции у слушателя. Здесь Пейдж Брук, Нобуко Имаи и Глория Агостини создают медитативное состояние, обусловленное покоем, внутренним освобождением, слиянием с природой и Миром. В то время как в исполнении «Формоза Трио», музыканты – Цзы-Ин Ву, Джой Йе, Пей-Сан Чиу обращаются к интонационным паттернам в творчестве композитора, связанным с закрепленным смысловым содержанием. Такова звукоизобразительность фактуры, сигнальность музыкальной интонации, ее красочная полиладовость, тонкие динамические градации и филировка динамики в фразировке, авторские ремарки, направленные на создание необходимых чувственных ассоциаций. В результате было установлено, что выражение стилистических признаков импрессионизма через музыкальную интонацию, в исполнении Сонаты для флейты, альта и арфы К. Дебюсси названых ансамблей, оказалось различно и в равной степени достоверно. Это говорит о том, что пути нахождения стилевых решений интерпретации вариативны и множественны, но в большинстве случаев всегда связаны с детальным знанием творческого наследия композитора и контекста его эпохи.

Ключевые слова: стиль эпохи, импрессионизм, Соната для флейты, альта и арфы, К. Дебюсси, ансамбли камерной музыки, интерпретация, индивидуальный стиль композитора.

K. DEBUSSY. SONATA FOR FLUTE, VIOLA AND HARP: LEADING STYLISTIC FEATURES AND ISSUES OF THEIR INTERPRETATION IN CHAMBER MUSIC OF THE EARLY 21ST CENTURY

Annotation. The article analyzes two interpretations of the Sonata for Flute, Viola and Harp by C. Debussy, created by The deNeveu Ensemble in 2009 and the Formosa Trio in 2012. The choice of the Flute Sonata , viola and harp (L. 137) (1915) as research material, it is argued that it is considered the most impressionistic of the works of the Master's late period. The purpose of the study is to identify the elements of style that musicians use to recreate the characteristic features of musical impressionism in their performance. Research methods – historical-style approach, methods of hermeneutics, comparative studies, musicological analysis. The study of the stylistic features of impressionism is based on a comparison of the interpretation of musical intonation. The performance of the "Ensemble de Neveu" is based on the "infecting" power of intonation (the term of V. V. Medushevsky), expressed in the special nature of motor activity, causing muscular somatic reactions in the listener. Paige Brooke, Nobuko Imai and Gloria Agostini create a meditative state of peace, inner liberation, merging with nature and the World. In the performance of "Formosa Trio" Tzu-Ying Wu, Joy Yeh, Pei-San Chiu turn to intonation patterns in the composer's work associated with fixed semantic content. Such is the sound-imagery of the texture, the signal quality of musical intonation, its colorful polymodality, subtle dynamic gradations and thinning of dynamics in phrasing, the author's remarks aimed at creating the necessary sensory associations. The expression of stylistic features of impressionism through musical intonation, in the performance of the Sonata for flute, viola and harp by C. Debussy of the named ensembles, turned out to be different and equally reliable. This suggests that the ways of finding stylistic interpretation solutions are varied and multiple, but in most cases they are always associated with detailed knowledge of the composer's creative heritage and the context of his era.

Keywords: style of the era, impressionism, Sonata for flute, viola and harp, C. Debussy, chamber music ensembles, interpretation, individual style of the composer.

Поиск решения вопросов стиля в современной музыкальной науке образует объемное дискуссионное поле, как и поиск решения ряда других проблем, связанных с осмыслением универсальных основ музыки – онтологии пространства и времени, теории жанра, проблем соотношения формы и содержания, как в отношении отдельных шедевров, так и других музыкальных сочинений. Если в произведениях синтетических жанров есть привязка к иным видам искусства – вербальной, визуальной, хореографической составляющей, то в опусах «чистой», «инструментальной» музыки воссоздание элементов стиля становится для многих музыкантов-исполнителей камнем преткновения. Особенно это касается сочинений для ансамблей, поскольку формирование единой исполнительской трактовки произведения является не только залогом интересной исполнительской интерпретации, но и ее успеха у публики.

Материалом исследования была выбрана Соната для флейты, альта и арфы (L. 137) (1915) К. Дебюсси, как произведение в наибольшей степени, выражающее стиль композитора не только в камерно-инструментальном цикле «Шесть сонат для разных инструментов» (1915–1917) [1], но и среди произведений позднего периода. Именно так описывает данную сонату Густаво Дудамель – художественный директор концертного зала У. Диснея в Лос-Анджелесе. Она вошла в серию «Концерты камерной музыки: вся Франция», отметившую начало музыкального 2022 года [2].

Сам К. Дебюсси в письме к Р. Годэ 11 декабря 2016 года писал: «Вчера <…>, я отправился к моему издателю, Жаку Дюрану, прослушать исполнение Сонаты для

флейты, альта и арфы. На арфе играла барышня, в профиль навязчиво похожая на одну из жриц-музыкантш, изображенных в египетских гробницах! Она только что вернулась из Мюнхена <…>, пробыв некоторое время в тюрьме, она, наконец, уехала, оставив там свою арфу... это лучше, чем ногу! Надо заметить, что она хроматическая (арфа, а не нога), что придает звучанию легкую фальшь. Так или иначе, это звучит неплохо. Не краснея, я могу сказать, что она – тот Дебюсси, которого я больше не знаю! Это ужасно печально, и я, право, не знаю надо ли по этому поводу смеяться или плакать. Может быть, верно и то и другое» [3, с. 265–266].

Часть письма, касающаяся исполнения Сонаты для флейты, альта и арфы приведена почти полностью в виду фиксации стилевых признаков импрессионизма, обозначенных К. Дебюсси через:

- параллели с изобразительным искусством *(«…похожая на одну из жриц-музыкантш, изображенных в египетских гробницах!»);*
- культивирование непривычного звукового колорита *(«…она хроматическая (арфа …), придает звучанию легкую фальшь. Так или иначе, это звучит неплохо»*);
- констатацию композитором изменения индивидуального стиля *(«…она – тот Дебюсси, которого я больше не знаю!»).*

Исследование стилевых признаков импрессионизма проводилось на основе сравнения двух интерпретаций данного произведения, созданных в относительно близкое время в 2009, и в 2012 году. Сравнивались интерпретации камерных ансамблей «Ансамбля де Невё» («The deNeveu Ensemble»)[1] в 2009 году [4] и «Формоза Трио» (“*Formosa Trio*”)[2] – участника Концерта, прошедшего 28 марта 2012 года в Форд-Кроуфорд Холл Университета Индианы в Блумингтоне («Музыкальная школа Джейкобса») [5].

Соната для флейты, альта и арфы входит в цикл «Шесть сонат для разных инструментов», задуманный К. Дебюсси как своеобразный эксперимент по сочетанию различных тембров. Такой подход довольно типичен для композитора, который уже в момент создания «Моря» всерьез размышлял над радикальной реформой традиционного расположения оркестра на эстраде. «Смычковые должны не образовывать барьер, а окружать остальные инструменты. Разлучить деревянные! Приблизить фагот к виолончели, а кларнеты и гобои к смычковым…» [6, с. 191]. В то же время – создание цикла из шести камерных сонат для композитора была своего рода данью уважения своим соотечественникам и предшественникам – французским композиторам эпохи барокко. В Сонате для виолончели и фортепиано (1915) «посвящение» воссоздано на уровне формы – Дебюсси для второй и третьей частей (Серенада и Финал), объединенных общим развитием выбирает старосонатную форму, популярную в творчестве Франсуа и Луи Куперенов. В Сонате для флейты, альта и арфы (1915) дань французским истокам воссоздана благодаря жанрам пасторали[3] и менуэта, ставших основой первой и второй частей: «Пастораль*: Lento, dolce rubato*» и «Интерлюдия: *Tempo di Minuetto*». В Сонате для скрипки и фортепиано (1917) дань французской школе выражается в ладотональных находках, напоминающих клавесинные композиции Рамо и игру света и тени в

[1] «Ансамбль де Невё» включает американского флейтиста Пейджа Брука (Paige Brook), японскую альтистку Нобуко Имаи (Nobuko Imai) и канадскую арфистку Глорию Агостини (Gloria Agostini).
[2] «Формоза Трио» включает альт – Цзы-Ин Ву (*Tze-Ying Wu*); арфу – Джой Йе (*Joy Yeh*); флейту – Пей-Сан Чиу (*Pei-San Chiu*).
[3] Подробнее в издании: Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Коробова Алла Германовна; [Место защиты: ФГОУВПО «Московская государственная консерватория»]. Москва, 2008. 448 с. [7].

живописных полотнах импрессионистов[4]. Остальные сонаты остались незавершенными из-за смерти композитора, но относительно их создания сохранились идеи, касающиеся поиска композитором необходимого ему сочетания тембров инструментов.

«Ансамбль де Невё» выбрал ведущим элементом, отражающим стилевые признаки импрессионизма музыкальную интонацию. Соната открывается меланхоличным монологом флейты. Пейджем Бруком стилистически точно была найдена обобщающая интонация произведения, лишенная окрашенности субъективными эмоциями. Такое «произношение» разительно отличается от интонирования присущего исполнению романтических опусов, в которых музыкальная интонация персонализирована и наполнена личными эмоциональными интенциями исполнителя, зачастую идентифицирующего себя с героем произведения.

В исполнении начала Сонаты для флейты, альта и арфы Пейджем Бруком создана эмоциональность иного плана, связанная с ощущениями тела и той его свободы и расслабленности, присущей моментам непосредственного пребывания человека на природе и любование ее жизнью. При восприятии слушатель легко улавливает «заражающую» силу интонации (термин В. В. Медушевского) [9, с. 37], выраженную в особом характере «…двигательной активности, вызывающих мышечные соматические реакции у слушателя» [9, там же]. Мягкие терцовые покачивания в начальных интонациях мелодии флейты, сохраняющиеся в аккомпанементе арфы, создают медитативное состояние, обусловленное покоем, внутренним освобождением, слиянием с природой и Миром.

Альт (Нобуко Имаи) подхватывает заданное направление интерпретации текста, но толкует его в соответствии со своей партией. Музыкант точно выполняет все ремарки композитора, исполняя кварто-квинтовые интонации как зовы (*pénétrant* – проникновенно), звучащие то близко, то в отдалении, динамически филируя короткие фразы, стремясь к почти полному нивелированию, истаиванию громкости звука. В партии арфы также сохраняется позиция тонкого инкрустирования стилевых деталей. Именно у арфы появляется арпеджированные квинты *f-c* и c^2-g^2 данные в сверхширокомрасположении с октавой, разделяющей их, усиливающей пространственность музыкальной материи и, вызывая ассоциации с металлическими колокольчиками, типичными для дворцовых церемоний в Китае. Пентатонная основа квинтовых созвучий арфы, их повторяемость (т. 9-12) и выполнение композиционных функций (они появляются на гранях формы в первой части) Сонаты отсылает к теме «экзотического Востока», столь популярной в Европе начала XX века и, в том числе, в произведениях французского импрессионизма.

Во второй части «Интерлюдия: *Tempo di Minuetto*» жанровые истоки танца толкуются инструменталистами ансамбля «…де Невё» как всепроникающее движение. Оно начинается от вращения танцевальных трихордовых формул, «притягивающихся» к V ступени *f-moll* и заканчивается повторяющимися убаюкивающими покачиваниями, завершающими развитие второй части. В разделах части осуществляется плавный переход от воплощения менуэта как старинного танца, к звукоизобразительным картинам природы, охваченной дождем и истаиванию танцевальных интонаций в нивелировании движения в финале II части.

В третьей части восточная тематика найдет новое развитие, превратившись в расшифровывание художественной вязи цветной филиграни фактуры, напоминающей ориентальные узоры восточных живописцев. Таким образом, музыкальная интонация в исполнении «Ансамбль де Невё» аккумулировала отличительный признак произведений

[4] Подробнее в издании: Мозгот С.А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси: монография / К. Дебюсси. Майкоп: АГУ, 2008 [8, с. 103].

музыкального импрессионизма – энергию движения, воплощенную в ее разных формах: от медитативного покоя и статики до танцевальных вращений и биения ритмов водной стихии, живописующих внутреннюю пульсацию жизни природы.

В исполнении «Формоза Трио» было найдено иное стилевое решение. В его основу также легла интерпретация музыкальной интонации, которая толкуется в аспекте индивидуального стиля композитора. Наиболее ярким интонационным формулам Сонаты были найдены аналогии из других произведений композитора. Сольные высказывания сыграны Пей-Сан Чиу с характерной интонацией соло флейты, открывающей симфонический прелюд «Послеполуденный отдых Фавна». Присутствие шестнадцатых квинтолей и триолей в соло флейты во вступлении к Сонате, филировка динамики внутри коротких фраз мелодии флейты, виртуозность и легкость исполнения мелодической линии (ремарка *leggiero*) создают нужную музыкальную параллель к раннему шедевру композитора.

Эта параллель дополняется характером диалога между инструментами: переклички между альтом и флейтой и их последующий унисон (т. 4-5 после цифры 1) в начале Сонаты звучат также как и в симфоническом прелюде «Послеполуденный отдых Фавна» (т. 7 после цифры 2) переклички между двумя флейтами. Суть этих перекличек отнюдь не в диалоге, а в передаче движения, которое подобно ветру захватывает кроны деревьев, кустарники и траву, которые «отвечают» с одинаковой отдачей. Именно в таком духе происходит развитие в начале симфонического прелюда.

Игра с динамикой фраз, воспроизводящих эффект эха, типичный для миниатюры «Сиринкс» К. Дебюсси, роднит развитие II части Сонаты и популярной миниатюры для флейты композитора.

Ансамблем «Формоза Трио» был найден необычный тембровый колорит в интерпретации второй части сонаты «Интерлюдия: *Tempo di Minuetto*». Суть находки связана с исполнением темы второй части альтисткой Цзы-Ин Ву и исполнительницей на арфе Джой Йе в характере звучания старинных инструментов – виолы де браччо[5] и лютни. Иными словами, сигнальность музыкальной интонации толкуется здесь в смысле сознательно подчеркиваемой *инструментальной* интонации. Она понимается Л. П. Казанцевой как интонирование, включающее «…моделирование игры на любом инструменте (арфообразные арпеджирования, гитароподбные щипки низких струн и бряцание по всем струнам, дающим аккорд, бурдонное “гудение” волынки), …демонстрирующее технику владения инструментом, приемы музицирования на нем особенно виртуозные (пассажи, гаммы, арпеджио, тремолирования и т.д.)» [10, с. 89].

Для творчества К. Дебюсси довольно типично обращение к знакам-сигналам и инструментальной интонации, воссоздающей в музыке характер игры на различных инструментах. Такова имитация переборов гитарных струн и бряцаний в фортепианной прелюдии «Прерванная серенада»; использование ритмоинтонации восьмая, две шестнадцатые восьмая, напоминающей потряхивание тамбурина в хоровой и инструментальной партии песни «Я тамбурина слышал звон» из цикла «Три песни» на стихи Шарля Орлеанского; звучание отдаленного колокольного звона, венчающего фортепианную пьесу «Отражения в воде» из цикла «Образы» и другие. Этот прием индивидуального стиля композитора тонко подчеркнут музыкантами и передан в их интерпретации Сонаты для флейты, альта и арфы К. Дебюсси.

[5] Viola da braccio – итальянский вариант, образованный от немецкого «Bratsche», означающий альт в музыке нач. XVIII века. См. подробнее в издании: Holman P. “Viola da braccio” / Eds.: S. Sadie, J. Tyrrell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.). London: Macmillan Publishers, 2001. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029445 (application data: 14.12.2023) [11].

Не менее ярко проведены параллели между богатой орнаментикой в репризе II части Сонаты (цифры 9-11) и началом фортепианной пьесы «Остров радости», в котором трели, форшлаги, *sforzando*, арпеджиато словно воссоздает танец бликов на воде. На этот же эффект направлена полиладовость, включающая элементы миксолидийского *(g)* и лидийского *(dis)* от *A* в теме «Острова радости», усиливающие ощущение мажора, словно подсвечивая его и создавая приподнятую солнечную атмосферу вступления пьесы.

Примечательно решен звукоизобразительный фрагмент переливов и капель воды в цифре 13 II части Сонаты. Благодаря арпеджированной фактуре и пасторальному дуэту флейты и альта в отдельных фрагментах развития партий вполне ясно возникает отсылка к сцене у фонтана во II действии оперы «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси. В ней Мелизанда случайно теряет обручальное кольцо в фонтане. В контексте концепции Сонаты подобная интонационная параллель символизирует свободную стихию жизни, олицетворяемую образом воды, живописуемой музыкой.

В третьей части Сонаты для флейты, альта и арфы К. Дебюсси экспериментирует с ладотональностью, вводя в привычное звучание трезвучия *f-moll* звук *ces,* внося в минор «темные» оттенки. Они усиливаются применением II низкой фригийской ступени (*ges*). Игра с «бликами» продолжается благодаря включению звука ***(a),*** подчеркивая *dur-moll* колебания в оформлении темы. Все эти ладотональные «поиски» напоминают красочные хоровые фрески О. Лассо, создаваемые, в том числе и элементами полиладовости. Однако суть их у Дебюсси тонко передал Д. В. Житомирский, считая главной заслугой композитора «…новое соотношение общего и отдельного…» [12, с. 92]. Благодаря рассеиванию тонального притяжения, возникает сложная слуховая иллюзия дезориентации в пространстве, рождая у слушателя невольную потребность в поиске точки опоры. Тем самым, композитор ломает привычное притяжение тонального центра, заставляя слушателя искать «опору» в тех интонационных, гармонических и тонально-ладовых явлениях, которые он «созерцает» и быть внимательным в путешествии по иным, непривычным слуховым маршрутам.

Внимание музыкантов «Формоза Трио» к формулам, играющим роль интонационных паттернов в творчестве К. Дебюсси, обусловлен тем, что такой путь наиболее короткий к сохранению «привычного» в музыке Мастера и тех стилевых констант, помогающих понять «чистую», «инструментальную» музыку, которая не подкреплена программным содержанием. Именно опора на интонационные паттерны, действующие в масштабе всего творчества К. Дебюсси, позволяют инструменталистам найти верный путь к сохранению ведущих признаков музыкального импрессионизма. Кроме перечисленных интонационных параллелей между произведениями К. Дебюсси, к таковым отнесем звукоизобразительность фактуры, сигнальность музыкальной интонации, ее красочную полиладовость, тонкие динамические градации и филировку динамики в фразировке, авторские ремарки, направленные на создание чувственных ассоциаций. Общие стилевые характеристики столь типичные для многих произведений музыкального импрессионизма довольно сложно воплощаются в деталях и, зачастую, только при глубоком знании интонационной палитры всего творчества композитора и контекста эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Debussy C. Six sonates / A. Durand. – Paris: Place de la Madeleine, 1916. – 36 p.
2. Dudamel G. Claude Debussy. Sonata for flute, viola, and harp. About this Piece. – URL: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3401/sonata-for-flute-viola-and-harp (application data: 13.12.2023).

3. Дебюсси К. Избранные письма / Сост., перев., вступ. ст., коммент. А. Розанова. – М.: Музыка, 1986. – 286 с.
4. Шедевры французской и немецкой флейты. – URL: https://music.apple.com/us/album/french-german-flute-masterpieces/342818153 (дата доступа: 13.12.2023).
5. Chamber recital featuring “Formosa Trio”. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=zlt4913an7g (application data: 13.12.2023).
6. Дебюсси К.А. Статьи. Рецензии. Беседы / К.А. Дебюсси. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
7. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Коробова Алла Германовна; [Место защиты: ФГОУВПО «Московская государственная консерватория»]. – Москва, 2008. – 448 с.
8. Мозгот С. А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси: монография / С. А. Мозгот. – Майкоп: АГУ, 2008. – 202 с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
10. Казанцева, Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб пособие / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Факел, 2001. – 368 с.
11. Christian G. Claude Debussy : la musique à vif. / Ed.: G. Christian. – Madrid: Minerve, 2006. – 236 p.
12. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – Москва : Музыка, 1989. – 300 с.

REFERENCES

1. Debussy C. Six sonates / A. Durand. – Paris: Place de la Madeleine, 1916. – 36 p.
2. Dudamel G. Claude Debussy. Sonata for flute, viola, and harp. About this Piece. – URL: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3401/sonata-for-flute-viola-and-harp (application data: 13.12.2023).
3. Debyussi K. Izbrannye pis'ma / Sost., perev., vstup. st., komment. A. Rozanova. – M.: Muzyka, 1986. – 286 p.
4. SHedevry francuzskoj i nemeckoj flejty. – URL: https://music.apple.com/us/album/french-german-flute-masterpieces/342818153 (data dostupa: 13.12.2023).
5. Chamber recital featuring “Formosa Trio”. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=zlt4913an7g (application data: 13.12.2023).
6. Debyussi K.A. Stat'i. Recenzii. Besedy / K.A. Debyussi. M.; L.: Muzyka, 1964. – 278 p.
7. Korobova A. G. Pastoral' v muzyke evropejskoj tradicii: k teorii i istorii zhanra : dissertaciya ... doktora iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Korobova Alla Germanovna; [Mesto zashchity: FGOUVPO «Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya»]. – Moskva, 2008. – 448 p.
8. Mozgot S. A. Muzykal'noe prostranstvo v tvorchestve Kloda Debyussi: monografiya / S. A. Mozgot. – Majkop: AGU, 2008. – 202 p.
9. Medushevskij V. V. O zakonomernostyah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki / V.V. Medushevskij. – M.: Muzyka, 1976. – 254 p.
10. Kazanceva, L.P. Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya: ucheb posobie / L.P. Kazanceva. – Astrahan': Fakel, 2001. – 368 p.

11. Christian G. Claude Debussy : la musique à vif. / Ed.: G. Christian. – Madrid: Minerve, 2006. – 236 p.
12. ZHitomirskij D. V. Zapadnyj muzykal'nyj avangard posle vtoroj mirovoj vojny / D. V. ZHitomirskij, O. T. Leont'eva, K. G. Myalo. – Moskva : Muzyka, 1989. – 300 p.

Ван Мэнтун
магистрант факультета искусств
кафедры семиотики и общей теории искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: 116365858@qq.com

Wang Mengtong
Postgraduate student of the Faculty of Arts
Department of Theory and History of Art
Lomonosov Moscow State University

ФУНКЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНЕНИИ

Аннотация. Фортепиано не только отличается своей изящностью и трогательностью, но и обладает особым очарованием, снискало глубокое восхищение. Тем не менее, в процессе обучения игре на фортепиано многие люди придают чрезмерное значение технике и повышению уровня мастерства, при этом уделяя недостаточно внимания музыкальному восприятию. Это негативно влияет на развитие музыкального чутья и эмоциональной выразительности. В связи в этим в данной статье с целью формирования теоретического руководства по повышению уровня музыкального восприятия и эмоциональной экспрессии фортепианного исполнения будут рассмотрены и проанализированы способы развития музыкального восприятия.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, фортепианное исполнение, эмоциональная экспрессия, формы искусства.

FUNCTIONAL-VALUES ANALYSIS OF MUSICAL PERCEPTION IN PIANO PERFORMANCE

Annotation. The piano is not only distinguished by its elegance and touchingness, but also has a special charm and has earned deep admiration. However, when learning to play the piano, many people overemphasize technique and skill development, while not paying enough attention to musical perception. This negatively affects the development of musical flair and emotional expressiveness. In this regard, in this article, in order to formulate a theoretical guide to increasing the level of musical perception and emotional expression of piano performance, methods for developing musical perception will be considered and analyzed.

Keywords: musical perception, piano performance, emotional expression, art forms.

Введение. В процессе осмысления музыки так называемое музыкальное восприятие, или слух, играет ключевую роль. Оно не просто оказывает непосредственное влияние на понимание музыки человеком, но и неотделимо связано с музыкальной выразительностью исполнения. По своей сути, фортепианное исполнение — это процесс передачи своего музыкального восприятия. Поэтому в процессе музыкального исполнения важно обращать внимание не только на мастерство самого исполнения. Не следует чрезмерно упорствовать исключительно в исполнении произведений высокой сложности, необходимо исходить из самой музыки и делать больший акцент на музыкальном восприятии, что, в свою очередь, усиливает понимание и восприятие музыки. Касательно обучающихся фортепианному мастерству, музыкальное восприятие не только

непосредственно влияет на уровень квалификации, но и неразрывно связано с развитием всесторонней подготовки.

1. Общая информация о музыкальном восприятии

Так называемое восприятие – это способность человека воспринимать и познавать вещи. В целом восприятие делится на три составляющие. В первую очередь, это чувство — отражение объективной реальности посредством органов чувств. Данное отражение осуществляется главным образом посредством мозга и включает вкус, зрение, слух и т.д. Это врожденная естественная способность человека, играющая основную роль в процессе развития познавательных способностей человека. Однако чувства только отражают реакцию индивида на определенные вещи в максимально упрощенном виде. Помимо чувств, следует выделить познание – это способность человека осознавать и воспринимать музыку, осознание музыки посредством органов чувств и мышления, а также выражение и передача посредством музыкального исполнения. Чувство музыки — это воплощение индивидуальных атрибутов музыки, включающий слух, гармонию, ритм и т.д. Помимо этого, познание подразумевает воображение, суждение и другую мыслительную деятельность, нацеленную на получение знаний, основное свойство которого заключается в обработке и получении информации. И, наконец, способность, которая подразумевает исследование природы, способность восприятия и преобразования. Человек обладает множеством врожденных способностей, которые также могут быть развиты в будущем благодаря воспитанию и подготовке.

Музыкальное восприятие – это проявление отдельных атрибутов музыки, которые преимущественно включают слух, гармонию, ритм и т.д. По своей сущности музыкальное познание – это деятельность по распознаванию, анализу и пониманию построенных на основе музыкальных элементов музыкальных тем и чувств. Что касается музыкантов, их музыкальное познание неразрывно связано с их точностью и чувствительностью к музыке. Кроме того, оно также может оказывать непосредственное влияние на их способность понимать и исполнять музыкальные произведения, отражая их глубокие чувства.

2. Ключевые ценности музыкального восприятия в фортепианном исполнении

(1) Музыкальное восприятие как база для обучения фортепианному мастерству играет фундаментальную роль:

Что касается обучения игре на фортепиано, оно строится на гармонии, аккордах, теории музыки, технике исполнения. Данные знания и навыки требуют от обучающегося музыкального восприятия, которое играет фундаментальную роль в процессе обучения фортепианному мастерству. Музыканту необходимо в полной мере использовать свои органы чувств для получения музыкальной информации. Кроме того, важную роль занимает познание, то есть анализ, оценка и реакция музыканта на полученную информацию. Но в настоящее время многие обучающиеся не обладают необходимым чувством музыки, что приводит к многочисленным проблемам в процессе обучения. К примеру, в процессе обучения навыкам исполнения обучающиеся зачастую не могут точно уловить интенсивность и ритм, а во время исполнения не способны выразить свои эмоции. Чтобы решить эту проблему, важно принимать меры по развитию музыкального восприятия.

(2) Проявление профессиональной подготовки: особая ценность музыкального восприятия

Вслед за продвижением реформ в области образования в Китае основной целью образовательной деятельности стало комплексная подготовка учащихся. В процессе обучения исполнительскому мастерству необходимо обладать не только обширными теоретическими знаниями, но и овладеть высокими исполнительскими навыками и необходимым музыкальным восприятием. Баланс и полнота подготовки исполнителя может глубоко повлиять на его профессиональное развитие. Отсутствие всесторонних

теоретических знаний не только негативно скажется на музыкальном восприятии исполнителя, но и на уровне его технических навыков. Без должной техники исполнения у артиста не будет музыкальной выразительности и эмоциональной экспрессии. Поэтому можно заключить, что знания в области теории, навыки исполнения и другие элементы взаимодействуют и дополняют друг друга, в случае отсутствия одной из составляющих комплексный профессионализм исполнителя обеспечен не будет. Поэтому в процессе развития музыкального восприятия закладывается надежный фундамент для развития профессионализма исполнителя.

(3) Определение исполнительского уровня: музыкальное восприятие и техника исполнения

В процессе фортепианного исполнения выдержанность и уровень исполнения артиста зависят не только от его технических навыков, но и неотделимы от его музыкального восприятия. Хотя в Китае существует множество пианистов, но настоящих деятелей сценического фортепианного искусства относительно мало. Такой феномен можно объяснить фактом того, что у множества исполнителей недостаточно развито музыкальное восприятие. К примеру, музыкальное восприятие может предоставить необходимую опору для специализированных навыков, таким образом, обеспечивая возможность исполнения различного репертуара разной степени сложности. Так, это сформирует навыки осознанного исполнения, а также обеспечит естественность переходов от одного стиля к другому. Точное музыкальное восприятие может помочь артисту глубоко осознать глубину произведения и прекрасным образом ее передать, обеспечит получение богатого опыта. Кроме того, музыкальное восприятие поможет исполнителю четко улавливать сюжет и чувства произведения, гарантируя повышение уровня мастерства артиста.

3. Способы развития и улучшения музыкального восприятия при игре на фортепиано

(1) Углубленное изучение музыкальных произведений и развитие способностей музыкальной интерпретации

В процессе освоения знаний, связанных с фортепианным исполнительством, обучающиеся должны не только глубоко изучать содержание музыкальных произведений, но и объединять свои собственные навыки и технику в процесс исполнения. Это делается для того, чтобы укрепить эмоциональное восприятие музыкального произведения обучающимися и избегать в дальнейшем бессодержательного исполнения. Уровень исполнения, а также стабильность исполнения не только неразрывно связаны с уровнем мастерства исполнителей, но и связаны с их музыкальным восприятием. По этой причине исполнителей, которых по-настоящему можно назвать сценическими фортепианными артистами, сравнительно мало. В определенной степени музыкальное восприятие может определять профессиональный уровень исполнителя. С точки зрения мастерства исполнителя фортепиано, только постоянное совершенствование своего музыкального восприятия позволяет исполнителю ощутить ценность и очарование музыкального произведения, а также познать его внутреннее содержание на более глубоком уровне. При игре на фортепиано очень важно развивать и совершенствовать музыкальное восприятие. Во-первых, важным компонентом является контекст, в рамках которого было написано конкретное произведение. Примером может послужить фантазия-соната «После чтения Данте» и симфония «Мотив судьбы». Здесь понимание контекста произведения может помочь исполнителю глубже ощутить эмоциональную глубину композиции. Например, исполнитель может рассмотреть вопрос того, с какими трудностями столкнулся Бетховен, сочиняя «Мотив судьбы» или вопрос о том, какова была мотивация Листа при написании произведения, вдохновленного «Божественной комедией» Данте. Таким образом, благодаря пониманию контекста произведения исполнитель может более точно уловить

эмоции, заложенные в нем. Это, в свою очередь, позволяет лучше выразить эмоциональное содержание музыкального произведения. Во-вторых, музыка интерпретируется с учетом ее настроения. Когда исполнитель слушает сердцем, каждая мелодия и каждый такт является проявлением эмоций. Например, обучающийся может начать с прослушивания успокаивающей фортепианной пьесы и ощутить приносимые ей безмятежность и гармонию. После этого можно прослушать «Мотив судьбы» и прочувствовать ритм и мелодию, наполненные борьбой и надеждой. Такое сравнение позволяет лучшим образом понимать то, как музыка может по-разному передавать эмоции. Далее обучающиеся могут проанализировать мелодические характеристики, особенности ритма и темпа произведения. Для исполнителя фортепиано знакомство с данными элементами и овладение ими является основой для совершенствования своей техники исполнения. Кроме того, данные элементы являются ключом к улучшению музыкального восприятия. Так, например, наполненная напряжением мелодия и резкий ритм в «Мотиве судьбы» наводит на мысли о роке и жизненном предназначении. Помимо этого, выбор и применение тех или иных музыкальных инструментов, количество повторений и смена музыкального регистра могут быть использованы в качестве компонентов анализа. Например, контраст между ярким высоким регистром и хмурым низким регистром может вызывать у слушателя различные эмоции.

(2) Уделение внимания тренировке игре с листа и слуха для укрепления навыков слушания и различения музыки

Острый слух может оказать чрезвычайно положительное влияние на развитие способностей к музыкальному восприятию у исполнителя. Несмотря на врожденное музыкальное восприятие, по-настоящему овладеть обостренным чувством слуха можно только в процессе профессионального обучения. Музыка — это художественная деятельность по формированию образов, носителем которых является звук, то есть процесс отражения собственных эмоций путем комбинирования, изменения, объединения и имитации различных базовых элементов музыки. Только имея способность восприятия музыкальной информации исполнитель может точно понять и выразить эмоции и содержание, заложенные в музыкальной композиции. Эту способность невозможно получить без длительной тренировки и накопления опыта. Музыка – это вид искусства, использующий звук в качестве носителя информации. Как следствие, упражнения делятся на две части: тренировка игры с листа и тренировку слуха. В частности, сюда включается обучение гармонии, акустическому спектру, игре с листа и т.д. Исполнитель прежде всего должен хорошо понимать связь между тональностью, высотой тонов и музыкальным слуха, а также уметь понимать, воспринимать и выражать основное содержание музыки. Развитие музыкального восприятия имеет решающее значение для игры на фортепиано. Сюда включается развитие музыкального слуха и навыков игры с листа. Два данных навыка помогают учащимся глубже понимать и выражать музыку, позволяя им не только играть по нотам, но и чувствовать эмоции в музыке. Прежде всего, благодаря игре с листа обучающиеся могут научиться чувствовать грустную мелодию, скорбные и величественные эмоции конкретного произведения, такого как, например, фантазия-соната «После чтения Данте». Это требует от исполнителей выражать эмоции в музыке вокальным способом, а не просто играть, ориентируясь на серию нот. Обучение игре с листа не только помогает учащимся точнее исполнять музыкальные композиции, но и глубже понимать и передавать эмоции произведения. Тренировка слуха – это ключевой навык, который требует от исполнителя умения слушать и распознавать ноты. Данный процесс включает в себя восприятие на слух отдельных нот или последовательности нот, восприятие ритма или гармонической связи. В качестве примера можно привести «Музыкальную шкатулку», где исполнители должны не только почувствовать мелодию

произведения, но и определить части, которые имитируют звук поворота шкатулки. Это улучшает способность обучающихся распознавать ноты, а также повышает их точность исполнения. Еще один способ улучшить музыкальное восприятие заключается в анализировании различных аспектов музыки. Так, обучающиеся могут анализировать музыкальное произведение с разных сторон, включая контекст, в котором оно было создано, эмоциональные особенности, мелодические характеристики, темп и ритм, используемые инструменты, количество повторений, диапазон тонов и т.д. Так, например, обучающиеся могут понять те или иные факторы вдохновения композитора, побудившие его на создание произведения, прочувствовать эмоции, передаваемые произведением, провести анализ различных особенностей мелодии, провести оценку того, как ритм и темп произведения оказывают влияние на эмоциональное выражение, а также изучить роль различных инструментов в произведении. Такой анализ помогает учащимся глубже понять музыку и сделать ее более выразительной при дальнейшем исполнении. Кроме того, путем сравнения учащиеся могут развивать свое музыкальное восприятие. Например, обучающимся может быть поставлено успокаивающее музыкальное произведение, позволяющее им почувствовать эмоции, после чего им может быть предложено прослушать произведение, содержащее другую эмоциональную окраску. Например, симфония № 5 Людвига ван Бетховена «Мотив судьбы», которая может позволить ощутить разницу в заложенных эмоциях. Подобный контраст помогает обучающимся лучшим образом понимать и выражать различные музыкальные эмоции.

(3) Улучшение навыков музыкального восприятия и обогащение музыкального эстетического опыта

Музыка – это вид искусства, тесно связанный со слуховыми ощущениями. По этой причине исполнитель в процессе прослушивания музыкальных произведений должен понимать содержание и эмоции музыки на более глубоком уровне, а также проникнуться внутренними переживаниями и творческим замыслом автора композиции для того, чтобы по-настоящему воспринять дух автора произведения. Так называемая оценка и прослушивание музыки состоит из двух основных частей: оценка, заключающаяся в прослушивании различных музыкальных видов и стилей, а также оценка, которая заключается в анализе содержания музыкальной темы. Это процесс накопления и постепенного совершенствования, который закладывает основу для музыкального выражения на основе восприятия музыкальных эмоций. В данном процессе учащиеся могут в полной мере задействовать свои слуховые ощущения, чтобы лучше понять музыку, а не просто слушать "звук". Данный процесс помогает слушателю постепенно повысить свой интерес к музыке, а также ощутить ее ценность и очарование. Помимо этого, музыкальное эстетическое воспитание неразрывно связано с музыкальной средой. По этой причине для того, чтобы способствовать совершенствованию музыкальных навыков исполнителей, в первую очередь необходимо сосредоточиться на создании возможностей для развития их восприятия. Так, например, обучающиеся могут проводить занятия по прослушиванию музыки в определенного периода времени, выбирая при этом музыкальные произведения разных стилей, разных исполнителей и разных тем, чтобы с разных сторон проанализировать требующиеся музыкальные инструменты и основные отличительные характеристики тех или иных композиций, а также ритм, мелодию музыкальных произведений. Помимо этого, обучающиеся могут регулярно участвовать в различных музыкальных мероприятиях, чтобы обогатить свое понимание особенностей музыкальной сцены и атмосферы. Исполнители также могут общаться и взаимодействовать с другими людьми, делиться своим опытом и пониманием музыкальных произведений. В процессе обмена мыслями учащиеся могут

совершенствовать свои эстетические навыки, тем самым достигая цели воспитания музыкального восприятия.

(4) Оценка музыки: развитие эстетических представлений и повышение интереса к музыке

Музыка по сути своей является процессом, когда отдельная личность получает наслаждение в ходе своей слуховой деятельности. В процессе оценки и прослушивания музыкальных произведений слушатель может не только прочувствовать содержание музыки, но и испытать эмоции, заложенные в ней, на более глубоком уровне. Это позволяет ему получить эмоциональный отклик. Чтобы иметь возможность постоянного совершенствования своего музыкального восприятия, исполнителям фортепиано необходимо уделять больше внимания деятельности по оценке и прослушиванию музыки, выбирать различные типы и стили фортепианных произведений, понимать и анализировать тему и основное содержание музыкальных произведений, а также объединять собственное восприятие и опыт. Это позволяет постепенно улучшать собственные возможности исполнителя по музыкальному восприятию. В ходе практических занятий исполнители должны не только понимать подтекст произведений на слух, но и анализировать произведения разных стилей, а также проводить их сравнение и обобщение, что позволяет исполнителю -настоящему почувствовать красоту и очарование музыки. В качестве примера можно привести произведение под названием «Осенняя луна над мирным озером осенью». Оценивая музыку данного произведения, преподаватель может не только направлять своих учеников в проведении анализа содержания музыкального произведения, но и помогать им проводить сравнение стилей разных композиторов, помогать сравнивать произведения, использующие один и тот же метод исполнения, помогать анализировать отличительные характеристики разных композиций с точки зрения их содержания, эмоциональной окраски и т. д. Данный подход позволяет развивать эстетическое чувство у обучающихся. Учащиеся должны четко планировать время и частоту ознакомления с музыкой в соответствии с собственными потребностями, выбирать различные музыкальные произведения для оценки, анализировать разные виды музыкальных инструментов, применяемых в тех или иных музыкальных произведениях, а также изучать различные характеристики таких инструментов. Все это позволяет продолжать укреплять восприятие музыкальных эмоций, улучшать понимание ритма произведений и т. д. Кроме того, учащиеся должны в полной мере использовать все возможности для участия во всевозможных мероприятиях по ознакомлению с музыкой, стремясь почувствовать различную музыкальную атмосферу через различные виды деятельности. Одновременно с этим, учащиеся должны повышать свой собственный уровень эстетического восприятия, укреплять интерес к музыкальным произведениям, закладывая основу для дальнейшего развития своего музыкального восприятия.

(5) Практическое исполнение: раскрытие и представление эмоционального выражения музыки

В некоторой степени процесс обучения игре на фортепиано связан с воспитанием и развитием музыкального восприятия. По этой причине исполнитель прежде всего должен понимать и хорошо быть знакомым с тем или иным музыкальным произведением, поскольку это создает надежную основу для надлежащего уровня исполнения произведения и естественности при выражении эмоций в музыке. Для того, чтобы воспитание музыкального восприятия действительно могло достичь установленной цели, следует обратить внимание на внедрение эмоций. Способность вызывать у слушателя сопереживание является важным критерием оценки достоинств музыкальных произведений. И техника, и мастерство должны служить музыке. Отсутствие

необходимых эмоций может привести к механизированному исполнению музыки, которое не сможет по-настоящему подарить слушателю прекрасную мелодию и лучшие музыкальные произведения. Преподаватели должны поощрять учеников усиливать выражение музыкальных эмоций в ходе обучения исполнительским навыкам. Помимо этого, со стороны преподавателя необходимо в полной мере использовать различные метафоры и примеры для усиления чувственного опыта обучающихся и улучшения их понимания содержания произведения. Кроме того, преподаватели также должны уделять внимание созданию хорошей атмосферы во время обучения. Преподаватели должны помогать ученикам снимать напряжение в процессе обучения. Все это позволяет заложить прочную основу для улучшения возможностей обучающихся при обучении. Помимо этого, у исполнителей фортепиано должно иметься желание выразить себя. Однако по причине влияния личных качеств и прочих факторов существуют значительные различия в желании выразить себя у разных исполнителей. Некоторые исполнители имеют открытый характер и хорошие навыки выразительности, по причине чего могут активно проявлять свои сильные стороны. При этом у них есть преимущество, которое заключается не только в стремлении к выражению, но и в отсутствии боязни сцены и публики. Одновременно с этим, некоторые исполнители застенчивы и не умеют выражать свои эмоции. Несмотря на то, что внутренний мир у таких людей достаточно нежный, они не могут в полной мере демонстрировать его и открыться. Кроме того, под влиянием некоторых объективных факторов у некоторых исполнителей возникает проблема боязни сцены. По этой причине такие исполнители склонны сопротивляться или избегать сцену при исполнении. Для решения такой проблемы преподаватели должны давать обучающимся рекомендации, позволяющие им снимать напряжение.

Заключение

Так называемое музыкальное восприятие является навыком восприятия, опирающимся на музыку. Музыкальное восприятие может оказывать влияние как на профессиональные качества, так и творческий рост исполнителя. По этой причине исполнители, играющие на фортепиано, должны уделять внимание не только исполнительским навыкам игры на фортепиано и повышению качества исполнения, но и восприятию музыки. Исполнители фортепиано должны совершенствовать собственное музыкальное восприятие с помощью различных методов, таких как повышение уровня понимания музыки и углубления музыкальных знаний. При постоянном совершенствовании собственных творческих способностей происходит укрепление собственных музыкальных достижений исполнителей, что закладывает прочную основу для развития музыкального мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева, М. Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза / М. Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40. – EDN WQIOJV
2. Зайцева, М. Л. Синестезийное восприятие и познание объективной реальности в пространстве эстетических коннотаций / М. Л. Зайцева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2012. – Т. 18, № 1. – С. 164-167. – EDN PYJEOX.
3. Ян Хао. Анализ важности эстетической оценки музыки для фортепианного исполнения. Ишу пиньцзян. 2023 (21): С. 193-196.
4. Ян Цзе. Размышления на тему исполнения фортепианных произведений на основе музыкального восприятия. Ишу дагуань. 2023 (16): С. 31-33.
5. У Тун. Способы эффективного улучшения навыков восприятия музыки при игре на

фортепиано. Ишу дагуань. 2022 (35): С. 16-18.
6. Вань Ган. Анализ ценности восприятия музыки для фортепианного исполнения. Сицзю чжицзя. 2022 (33): С. 85-87.
7. Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании: Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Е. П. Кабкова [и др.]. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2023. – 148 с. – EDN DQOZCU.

REFERENCES

1. Zaitseva, M. L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaya animatsiya A. Kirillova: k probleme khudozhestvennogo sinteza / M. L. Zaitseva // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – Pp. 33-40. – EDN WQIOJV
2. Zaitseva, M. L. Sinesteziinoe vospriyatie i poznanie ob"ektivnoi real'nosti v prostranstve esteticheskikh konnotatsii / M. L. Zaitseva // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. – 2012. – T. 18, № 1. – Pp. 164-167. – EDN PYJEOX.
3. Jan Hao. Analiz vazhnosti jesteticheskoj ocenki muzyki dlja fortepiannogo ispolnenija. Ishu pin'czjan. 2023 (21): Pp. 193-196.
4. Jan Cze. Razmyshlenija na temu ispolnenija fortepiannyh proizvedenij na osnove muzykal'nogo vosprijatija. Ishu daguan'. 2023 (16): Pp. 31-33.
5. U Tun. Sposoby jeffektivnogo uluchshenija navykov vosprijatija muzyki pri igre na fortepiano. Ishu daguan'. 2022 (35): Pp. 16-18.
6. Van' Gan. Analiz cennosti vosprijatija muzyki dlja fortepiannogo ispolnenija. Siczju chzhiczja. 2022 (33): Pp. 85-87.
7. Dialog kul'tur v muzykal'noi pedagogike i obrazovanii: Kollektivnaya monografiya departamenta muzykal'nogo iskusstva instituta kul'tury i iskusstv GAOU VO MGPU / L. I. Ukolova, O. V. Gribkova, E. P. Kabkova [i dr.]. – Moskva: Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu «Uchebnyi tsentr «Perspektiva», 2023. – 148 p.

Ван Юйцзе
ассистент-стажёр
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова»
e-mail: 364239531@qq.com

Wang Yujie
assistent-stazher
Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov

АРИИ Г. ГЕНДЕЛЯ: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. Цель исследования заключается в попытке построения исполнительской интерпретации вокалиста при работе над барочными ариями. На примере арий «Pena tiranna» и «Sorge infausta una procella» Г. Генделя показано, что выстраивать интерпретацию вокалисту следует, исходя из аффекта арии. В статье раскрывается содержание вокальных номеров Г. Генделя, проведен анализ музыкальных средств, заложенных в ариях, указаны исполнительские трудности партии вокалиста, рассмотрены интерпретации, выполненные ведущими певцами современности. Выбор певцом динамических, темповых, артикуляционных средств должен быть продиктован аффектом вокального номера, принципами музыкального барокко. Установлено, что исполнительская интерпретация арий Г. Генделя должна соответствовать художественной и технической реализации музыкальных текстов композиторов эпохи барокко.

Ключевые слова: барокко, ария, Г. Гендель, исполнительская интерпретация, аффект.

ARIAS OF G. HANDEL: EXPERIENCE OF PERFORMING INTERPRETATION

Abstract. The purpose of the study is to try to construct a performing interpretation of the vocalist when working on Baroque arias. Using the example of the arias “Pena tiranna” and “Sorge infausta una procella” by G. Handel, it is shown that the vocalist should build an interpretation based on the affect of the aria. The article reveals the content of G. Handel's vocal numbers, analyzes the musical means inherent in the arias, indicates the performing difficulties of the vocalist's part, and examines the interpretations performed by the leading singers of our time. The singer’s choice of dynamic, tempo, and articulatory means should be dictated by the affect of the vocal number and the principles of musical baroque. It has been established that the performing interpretation of G. Handel's arias must correspond to the artistic and technical implementation of musical texts by Baroque composers.

Keywords: baroque, aria, G. Handel, performing interpretation, affect.

По определению М. С. Богомольного под «вокальным исполнительским мастерством» понимается «совокупность качеств и свойств, определяющая уровень подготовки обучающегося, которая выступает как креативная субстанция, обуславливающая качество применения профессиональных знаний, умений, навыков, компетенций в практике исполнительской деятельности» [1, с. 277]. Здесь можно выделить такие компоненты исполнительского мастерства как исполнительская культура вокалиста, владение вокальной техникой и основами музыкальной драматургии, актерского мастерства, сценической речи и движения. Вокалист должен уметь

самостоятельно интерпретировать музыкальное произведение, перевоплощаться на сцене в нужный образ, адаптироваться к сценическому волнению.

Формирование исполнительского мастерства современного вокалиста включает обязательную работу над барочными ариями. Они основаны на вокальном стиле бельканто, и поэтому являются важной частью технологии звукоизвлечения и голосоведения, которой должен владеть каждый певец. Исполнение барочных арий требует от певца хорошо настроенного голосового аппарата, большой эластичности голоса, разнообразия дыхания в сочетании со всеми видами атаки звука, подвижности и беглости голоса, тембрального богатства. На примере старинных арий усваиваются многие технические вокальные приемы, в том числе владение орнаментацией. При этом вопросы исполнительской интерпретации барочных арий до сих пор не имеют достаточной изученности, чем обусловлена актуальность настоящего исследования.

Интерпретация музыкального произведения подразумевает, с одной стороны, следование стилистическим и историческим особенностям эпохи, а с другой стороны, создание индивидуального творческого образа. Исполнение барочных арий подчиняется ряду правил, которые были установлены эстетикой эпохи. Певец должен быть осведомлен в вопросах художественной и технической реализации музыкальных текстов композиторов эпохи барокко. Барочная ария соответствует одному аффекту, для выражения которого требуются адекватные исполнительские средства [2, с. 27]. Исполнителю следует принимать во внимание правила использования орнаментации, динамических нюансов, агогики, подхода к темпу, артикуляции. Форма барочной арии также должна быть грамотно выстроена. Творческая свобода певцов эпохи барокко выражалась в использовании на свое усмотрение орнаментики, ритмического варьирования, введения импровизационных каденций, агогической свободы. Анализ интерпретаций старинных арий, выполненных современными вокалистами, показывает, что для исполнительской традиции остается характерным дополнение вокальной партии украшениями, особенно в каденциях, введение незначительных мелодико-ритмических изменений, соблюдение принципа соответствия определенному аффекту, использование агогической свободы. Таковы интерпретации Макса Эммануэля Ценчича, Якуба Юзефа Орлинского, Филиппа Жарусски, Сесилии Бартоли, Лоренцо Регаццо, Эрика Курмангалиева и других певцов, которые специализируются на барочном репертуаре и стиле бельканто эпохи Дж. Россини. Как указывает Круглова, включение «импровизации в каденции и варьирование нотного текста при повторении» являются признаками создания оригинальной исполнительской версии певцом барочной арии [3, с. 13].

Одной из вершин музыкального искусства эпохи барокко является творчество Г. Генделя. Вокальный стиль композитора имеет свои особенности. Если в произведениях итальянских композиторов стиль бельканто связан с выстраиванием длинных мелодических фраз, то в ариям Г. Генделя свойственна большая синтаксическая дробность, и этим его стиль отличается от итальянской традиции. Вокальные партии арий Г. Генделя детализированно отражают слово, композитор часто опирается на жанр.

Современные вокалисты часто обращаются к арии «Pena tiranna» Дарданyса из оперы «Амадис Гальский» Г. Генделя. Опера *seria* «Амадис Гальский» написана Г. Генделем в 1715 году в трех актах. В основе произведения – либретто Дж. Росси, построенное на любовных интригах. Рыцарь Амадис и его друг Дарданус оказываются влюбленными в одну и ту же женщину Ориану. Об этом Дарданус узнает в первом акте оперы, когда Амадис показывает его портрет свой возлюбленной, и Дарданус узнает на портрете Ориану. В этой сценической ситуации звучит ария Дарданyса «Pena tiranna», в которой передаются муки безответной любви героя к Ориане, которая любит Амадиса. Приведем фрагмент теста арии «Pena tiranna»: «Мне сердце разрывают / все муки

безответной любви. / Ориана любит Амадиса, / ко мне же равнодушна. / Мелисса обещала мне
унять мои страдания, / но боже, уже слишком поздно - / мою боль не излечить никакими чарами».

Вокальный номер «Pena tiranna» представляет собой арию *lamento*, соответствующую аффекту скорби, печали. Под аффектами в эпоху барокко понимались «вселяющиеся в человека извне строго типизированные состояния», которые композитор должен по возможности точно описывать с помощью музыкально-риторических фигур [4, с. 60]. Аффекту скорби в арии Г. Генделя отвечает тональность d-moll, умеренный темп *Andante maestoso*, черты жанра сарабанды. Авторская ремарка *maestoso* указывает на свойственный сарабанде характер: как известно, сарабанда в эпоху барокко трактовалась как траурный танец, в тоже время сарабанда отличалась торжественной поступью, поэтому ремарка *maestoso* указывает именно на такой характер. Жанр сарабанды предстает в арии «Pena tiranna» в несколько завуалированном виде. Г. Гендель использует размер ¾, характерные для танца ритмические фигуры, такие как долгий пунктир. В оркестровом вступлении представлены разные типы пунктира – короткий, долгий пунктирный ритм и двойной пунктир. Ритм одного такта составляют две четверти, восьмая пауза и восьмая длительность. Аккордовая фактура придает ровной поступи значительность. Во вступлении также использована золотая секвенция, которая связывается в творчестве Г. Генделя с жанром сарабанды в ряде других произведений.

Квинтэссенцией скорби является интонация малой секунды. Эта интонация обыгрывается уже в оркестровом вступлении, где она чередуется с ходами на октаву. Такое сочетание интервалов сообщают музыке не только скорбь и страдания, но и отчаяние героя, которому уже больше не на что надеяться.

Мелодия вокальной партии также начинается с секундовой интонации, которая звучит в восходящем виде от V ступени d-moll. После показа секундовой интонации в мелодию вводятся широкие скачки на квинту, септиму, которые даются друг за другом без заполнения, создавая напряжение. Постепенно в мелодию вплетаются распевы, поступенное движение. Выразительно звучат распевы в мелодии, представленные восходящим движением в объеме терции с использованием восьмых и шестнадцатых длительностей. Такие мелодические обороты отражают особенности барочной мелодики. Пение героя сопровождается иной фактурой. Г. Гендель отказывается здесь от аккордовой фактуры, и вводит в оркестровую ткань фигурационный пласт восьмыми длительностями, что сообщает музыке необходимую подвижность.

Первый и средний разделы трехчастной формы арии «Pena tiranna» разделяются оркестровой интермедией на материале вступления. Каждый раздел начинается с утверждения тональности d-moll.Средний раздел начинается с развивающего тематизма, за которым следует тематическая реприза. Если в первой части арии композитор совершал отклонения в субдоминанту (g-moll), то развивающий тематизм второй части характеризуется активным тональным движением. Звучат отклонения в c-moll, F-dur, a-moll. А мелодическая повторность связана с одноименным мажором – D-dur.

При исполнении арии «Pena tiranna» Г. Генделя певец должен опираться на выразительные возможности жанра сарабанды — траурного танца-шествия, особенности которого в наибольшей мере способствуют воплощению аффекта скорби, страдания. Обычно в ариях lamento вся выразительная роль поручается вокальной партии. Но в арии «Pena tiranna» в связи с опорой на жанр сарабанды композитором вводится несколько мелодических линий, которые переплетаются между собой. Помимо вокальной партии можно выделить в партии оркестра мелодизированный верхний голос, басовую линию,

гармоническую поддержку в виде аккордов, которые представляют остинатный ритм сарабанды.

В каждом пласте фактуры аффект скорби и страдания выражается разными средствами. Тем не менее, вокальная партия должна превалировать над фактурой оркестра. Исполнители партии Дардануса могут на свое усмотрение вводить динамические и агогические нюансы. Интерпретация австрийского певца-контратенора Макса Эммануэля Ценчича представляет ровное голосоведение. Певец редко использует динамические градации, и вводит их постепенно. Очень внимательно певец соблюдает паузы, которые являются важной частью выразительных средств арии lamento, символизируя вздохи. Макс Эммануэль Ценчич редко выстраивает широкие фразы, его исполнение больше построено на подчеркивании коротких мелодических оборотов.

Польский певец-контратенор Якуб Юзеф Орлинский также выстаивает интерпретацию, следя за ровностью голосоведения. Его исполнение характеризуется сдержанной манерой высказывания. Выразительность вокальной партии раскрывается постепенно, по мере добавления орнаментики и других приемов. Макс Эммануэль Ценчич и Якуб Юзеф Орлинский соблюдают принцип террасообразной динамики, характерной для эстетики барокко.

Исполнение французского певца-контратенора Филиппа Жарусски более эмоционально. Экспрессия мелодической линии выстраивается на введении динамических контрастов, коротких *crescendo* и *diminuendo*. Так, в рамках четырехтакта встречается чередование *piano* (два такта) и *mezzo-forte* (два такта). Интонация секунды у Филиппа Жарусски подчеркивается небольшим *crescendo* с акцентом на верхнем звуке в интонации секунды. Такие небольшие динамические нарастания и последующие за ними спады служат экспрессивности мелодии, вносят в вокальную партию напряжение. Однако данный прием не типичен для исполнения барочной музыки, так как он нарушает принцип терассообразной динамики. С другой стороны, Филипп Жарусски стремится к более детальному отражению текста в музыке, чем Якуб Юзеф Орлинский и Макс Эммануэль Ценчич.

Совершенствуя исполнительское мастерство, вокалист может вводить тонкие динамические градации в арии «Pena tiranna», так как в этом произведении они являются одним из средств музыкального развития. На фоне повторяющегося ритма сарабанды все экспрессивные исполнительские нюансы способствуют нарушению статичности. Допускаются при исполнении и некоторые ритмические изменения, которые могут способствовать обострению эмоций, заложенных в арии.

В средней части арии вокалист может найти контрастные средства выразительности, которые будут способствовать ее более рельефному выделению. Необходимо найти такие исполнительские методы, которые будут способствовать развитию музыкального образа. Для этого вокалист может использовать более детализированные агогические и динамические нюансы, а также артикуляционные средства: *legato, non legato*. Варьированию может подвергаться ритмический рисунок (удлинение или укорачивание длительностей). Так, обострение ровного ритма за счет пунктирного добавляет музыке экспрессию. Внутренняя контрастность и эмоциональность среднего раздела способствует более интенсивному развитию арии.

В 1733 году Г. Генделем была создана опера «Орландо», в которой он обратился к рыцарскому эпосу. В арии «Sorge infausta una procella» Зарастро приказывает своим сопровождающим духам превратить рощу в темную пещеру, где он попытается вернуть Орландо рассудок. Ария «Sorge infausta una procella» – типичный бравурный сольный номер, в котором изображаются бури – как природное явление и как переполняющие чувства героя. Приведем текст арии: «Пусть

поднимается зловещая буря, / Затмевая небеса и море, - / После нее засияет счастливая звезда, / Радующая все сердца».

В соответствии с эстетикой барокко бравурная ария имеет множество украшений, рулад, распевов, отличается широким диапазоном мелодии. Именно такие средства используются в арии «Sorge infausta una procella» Г. Генделя. Ария написана в трехчастной форме *da capo*, и реприза полностью повторяет первый раздел. Для вокального номера выбрана драматическая тональность c-moll, быстрый темп, стремительность движения, которое устанавливается уже в развернутом оркестровом вступлении. Тема арии инструментального склада звучит сначала в оркестре, а затем переходит в партию вокалиста, создавая своего рода соревнование голоса с виртуозными пассажами скрипок, что типично для эпохи барокко. Тема сопровождается фигурациями шестнадцатых, которые усиливают стремительный характер музыки.

Вокальная партия сразу начинается с кварто-квинтовых восходящих скачков, которые охватывают октаву. Вслед за этим следует движение по гамме в обратном направлении, изложенное восьмыми длительностями. Далее в мелодии также появляются активные скачки на кварту, октаву, сексту. В конце первого предложения следуют длительные распевы. На слово *ch'ognicor* дается распев, который занимает шесть тактов. В нем чередуется бег шестнадцатых с трелью на четвертной длительности.

Второе предложение начинается с оборота, который обрисовывает интонацию уменьшенной септимы. Такой яркий диссонанс в начале мелодии сразу создает напряжение. Далее композитор вводит диатоническую секвенцию, звеном которой является нисходящая септима. В процессе развития секвенции получается то малая септима, то большая. Позже в вокальную партию вводится риторическая фигура *zirculatio*: здесь повторяется оборот, который строится на интонациях малых терций. В окончаниях фраз также вводятся длительные распевы.

Заключительная мелодическая фраза первого раздела построена на нисходящем поступенном движении в объеме децимы, за которым также следует нисходящая чистая кварта. В целом, мелодическая линия спускается почти на две октавы, доходя до ноты G большой октавы. Такая риторическая фигура символизирует уход в бездну. Последняя же фраза раздела повторяет начальный оборот арии, но в нисходящем движении.

Переход ко второму разделу содержит такую же оркестровую интерлюдию, что и в начале арии. Смена лада на Es-dur во втором разделе создает контраст. Вокальная партия также строится на другой теме. Она строится на скачках по терциям, квинтам октавам. Начинается фраза с ломанного мелодического движения, а завершается длительным нисхождением. Такой принцип положен в основу построения всего раздела.

Ария «Sorge infausta una procella» технически очень сложная. Бравурность мелодики создается за счет череды сложных оборотов и пассажей, которые непрерывно сменяют друг друга в быстром темпе. Это широкие скачки на октавы, септимы, фразы построенные на ломанном движении мелодии, которое сочетает ходы на разные интервалы. Гаммообразные пассажи очень длинные, они включают движение в пределах полутора октав. Обычная повторность и секвенции вводятся для акцентуации определенного мелодического оборота или яркого скачка. Но главная виртуозность вокальной партии арии состоит в исполнении протяженных распевов. Самый длинный распев на слово *ch'ognicor* составляет шесть тактов. Он содержит группы из четырех шестнадцатых, в которых представлено два типа мелодического движения: одно построено на поступенном движении в объеме терции с возвращением к первой ноте, а второе – на чередовании секундового и терцового шага. Группы из четырех шестнадцатых соединяются между собой либо терцовым нисходящим шагом, либо секундовым восходящим шагом. Первый вариант менее

удобен для пения и требует внимательного подхода к интонации. Четверти, на которых представлены трели, даются скачком (ходы на терцию, на квинту), что также неудобно для пения.

Очевидно, что вокалисту следует брать дыхание перед сменой мелодического движения. Именно так поступает итальянский бас-баритон Лоренцо Регаццо, представляя виртуозную исполнительскую интерпретацию арии «Sorge infausta una procella». Он строит вокальный номер на энергичном движении, на постоянном стремлении вперед. Лишь в каденциях основных разделов арии Лоренцо Регаццо замедляет движение, подчеркивая тем самым значимость высказанных слов. Певец использует принцип «ритмической динамики», заключающийся в том, что быстрому движению соответствует динамический нюанс *forte* [3, с. 14].

Таким образом, исполнение барочных арий требует от вокалиста осведомленности в области художественной и технической реализации музыкальных текстов композиторов эпохи барокко. Анализ арий «Pena tiranna» и «Sorge infausta una procella» Г. Генделя показал, что все средства музыкального языка направлены композитором на создание определенного типа арии и соответствующего аффекта. Выбор вокалистом динамических, темповых, артикуляционных средств оказывается обусловлен аффектом – это ария *lamento*, скорби, и бравурная ария, связанная с образом бури, неукротимой стихии. Анализ исполнительских интерпретаций, выполненных Максом Эммануэлем Ценчичем, Якубом Юзефом Орлинским, Филиппом Жарусски, Лоренцо Регаццо, показал, что певцы демонстрируют отличное владение необходимыми для барочного репертуара вокальными приемами, а также используют элементы варьирования и импровизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомольный М. С. К анализу понятия «исполнительское мастерство вокалиста» // Гуманитарное пространство. – 2020. – Том 9. - № 3. – С. 273-278.
2. Коленько С. Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени: автореф. дисс. … канд. культурологии. – СПб., 2011. – 47 с.
3. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): дисс. … канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2007. – 27 с.
4. Гудимова С. А. Музыкальное пространство барокко // Вестник культурологии. – 2018. - № 4 (87). – С. 57-69.

REFERENCES

1. Bogomol'nyi M. S. Gumanitarnoe prostranstvo, 2020, Tom 9, No. 3, Pp. 273-278.
2. Kolen'ko S. G. Pevtsy-kastraty v kontekste evropeiskoi kul'tury Novogo vremeni: extended abstract of candidate’s thesis, Sankt-Petersburg, 2011, 47 p.
3. Kruglova E. V. Traditsii barochnogo vokal'nogo iskusstva i sovremennoe ispolnitel'stvo (na primere sochinenii G. F. Gendelya): extended abstract of candidate’s thesis, Rostov-na-Donu, 2007, 27 p.
4. Gudimova S. A. Vestnik kul'turologii, 2018, No. 4 (87), Pp. 57-69.

Ли Цзычу
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Li Zichu
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТЕМБРОВЫЕ СОЧЕТАНИЯ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИХ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

В статье рассмотрено сочетание тембров духовых и ударных инструментов в историческом развитии от раннебарочной музыки до музыки XX века. Прослежены тенденции формирования устойчивых сочетаний духовых и ударных и их семантики. Особо отмечена сигнальная музыка, церемониальная, пленэрная, а также Harmoniemusik. Особенно разнообразными стали сочетания духовых и ударных в музыке XX века, они разобраны на примере музыки Э. Вареза, К. Штокхаузена, О. Мессиана, С. Губайдуллиной, Э. Денисова.

Ключевые слова: ударные инструменты, духовые инструменты, Harmoniemusik, функции инструментальных групп, сонорика, семантика тембров.

TIMBRE COMBINATIONS OF WIND AND PERCUSSION INSTRUMENTS IN THEIR HISTORICAL DEVELOPMENT

The article considers the combination of timbres of wind and percussion instruments in the historical development from early baroque music to music of the twentieth century. Trends in the formation of stable combinations of wind and percussion and their semantics are traced. Signal music, ceremonial, plein-air, and Harmoniemusik are particularly noted. The combinations of wind and percussion in the music of the twentieth century have become especially diverse, they are analyzed by the example of the music of E. Varese, K. Stockhausen, O. Messiaen, S. Gubaidullina, E. Denisov.

Keywords: percussion instruments, wind instruments, Harmoniemusik, functions of instrumental groups, sonorica, semantics of timbres.

В XX столетии появилось много музыкальных произведений для разного рода составов – как ансамблевых, так и оркестровых, - где представлено сочетание ударных и духовых инструментов. Знаменитые “Integrales” для одиннадцати духовых и четырех ударных (1924-1925) Э. Вареза, “Kreuzspiel” для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и четырех ударных (1951) К. Штокхаузена, «Чаю воскресения мертвых» для духового оркестра и ударных (1964) О. Мессиана – значительные, и можно сказать, знаковые сочинения для истории музыки. Каждый из трех композиторов был новатором и реформатором музыкального языка, и новации затрагивают, среди прочего, музыкальные тембры и тембровые сочетания. Сочетания духовых и ударных инструментов без струнной поддержки дает непривычное для слуха звучание, где отсутствие теплого и «человечного» звучания струнных объясняется во всех упомянутых случаях особым композиторским замыслом. Однако, помимо всего прочего, оно связано и с некоторыми линиями исторического развития разного рода ансамблей и жанров, и проследить преемственность внешне вроде бы абсолютно авангардных и «опровергающих»

предшествующие традиции сочинений с историческими явлениями представляется довольно интересным, поскольку позволяет более точно определить их место в истории музыки.

Поначалу духовые инструменты использовались вместе с ударными, очевидно, как прикладные, маркируя ритуальные, торжественные и другие значительные ситуации. Именно духовые и ударные стали принадлежностью военной музыки, и уже на древнеегипетских изображениях находят военную трубу с различными ударными инструментами [2, с.187.].

Знаковым для европейской культуры стало сочетание труб и литавр: они использовались в ситуациях приветствия, чествования, для здравиц и славословий. Описывая звучание одной из первых опер, «Орфея» К. Монтеверди, В.Д. Конен упоминает традицию начала спектакля с торжественной интрады, где обязательно звучали трубы и литавры: «Отметим прочно утвердившийся ритуал торжественной фанфары, исполняемой перед началом спектакля в момент появления княжеской четы» [7, с. 173.].

Трубы и литавры использовались для исполнения сигналов, которые, строго говоря, музыкой даже и не были. В музыкальном словаре Г.К. Коха перечислены 13 видов сигналов («Собрать ранцы», «По коням», «Отступление», «К оружию», «Туш» и т.д.) [12, с. 558-559.]. Они, можно сказать, заменяли «громкую связь» и просто передавали команды на большие расстояния. Однако звучание этих сигналов постепенно обрело смысл именно музыкального высказывания, и в музыкальных произведениях и сами сигналы, и их инструментальное воплощение, стали выражением определенных топосов.

В том же сочетании трубы и литавры стали одной из идиом музыкального языка оперы, с одной стороны, их использование могло быть связано с прямой иллюстрацией текста, с другой – с выражением воинственности, храбрости и героичности. В. Конен в книге «Театр и симфония» отмечает: «Так, в опере «Эрминия на Иордане» Микеланджело Росси они звучат как призыв к оружию, а в «Орфее» Луиджи Росси поэтический образ войны использован в переносном смысле, как символ душевной борьбы: «К оружию, мое сердце» («all'armi, mio core»). Эти моменты можно проследить и в ряде других опер: в сцене военного сбора в «Язоне» Кавалли на словах «Трубы, барабаны, звучите!» («timpani, trombe, risonate!») … Мы узнаём эти мотивы и в операх Генделя. Так, в «Ксеркссе» они совпадают со словами «Трубы призывают к оружию» («Le trombe che chiano... all'armi»), в «Ринальдо» в арии демонической Армиды — со словами «Окружите меня, преследуйте меня... страшные фурии» («Circondatemi, seguitatemi... Furie terribili»), в «Роделинде» — со словами «клянусь отомстить» («spietati iovi giurai»)» [8, с. 167.].

Пленэрная музыка, то есть предназначенная для исполнения на открытом воздухе, предполагала использование сочетания духовых и ударных инструментов, поскольку они были самыми громкими. Так, именно для духового и ударного составов написана «Музыка для королевского фейерверка» Г.Ф. Генделя. Она предназначалась для большого празднества в Грин-парке по поводу окончания войны за австрийское наследство в 1749 году, и в первой версии оркестровый состав включал 24 гобоя, 12 фаготов, 9 валторн, 9 труб, три пары литавр и барабаны. Кроме того, предполагалась также пушечная пальба. Отсутствие струнных в партитуре, скорее всего, не было выбором композитора (позже он их добавил), главнокомандующий английской артиллерией, готовивший празднество, писал главному инспектору королевских фейерверков Чарльзу Фредерику: «Гендель предлагает сейчас, чтобы было 12 труб и 12 валторн; вначале думали, пусть играют по 16 инструментов, и я помню, что об этом было сказано королю. Он вообще был против музыки; но когда я сказал ему, сколько будет играть военной музыки, он отнесся к этому уже лучше и сказал: надеется, что не будет скрипок» [цит. по: 5, с. 404.]. Почему король Георг II испытывал такую неприязнь к струнным – неизвестно, но сочетание духовых и

ударных представлялось ему более приятным и допустимым на большом празднестве. Гендель, согласившись на вариант без струнных для парадного исполнения, вероятно, тоже понимал, что на фоне пушечной пальбы и взлетающих и взрывающихся фейерверков струнные все равно не будет слышно – в отличие от громогласных духовых и ударных.

Долгое время из всех ударных инструментов использовались лишь литавры (оперный, симфонический оркестры), большой и малый барабаны (духовой/военный оркестр). Особая область использования ударных в XVIII столетии – так называемая янычарская музыка: «Обычно либо большой, либо малый барабан входил в состав “янычарской музыки” и звучал вместе с тарелками, треугольником и духовыми. Данный инструментарий мог использоваться сам по себе в военной или пленэрной музыке, но мог включаться и в театральный оркестр, особенно в операх с экзотическими сюжетами» [6, с. 301.] «Янычарская музыка» звучит в операх «Пилигримы в Мекку» К.В. Глюка, «Непредвиденная встреча» Й. Гайдна, «Похищение из сераля» В.А. Моцарта. Стучаще-звеняще-свистящие звучности сопровождают появление турков, сообщая музыке одновременно и угрожающий, и комический колорит.

Часто как пленэрная исполнялась музыка, относившаяся к типу Harmoniemusik. В основном это были сочинения, предназначенные для духового состава, но к нему легко присоединялись и ударные. Обычно Harmoniemusik создавалась для состава из пяти-шести музыкантов, классический состав такой: 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны: «Для подобных составов в классическую эпоху писалось невероятно много развлекательной музыки в жанрах дивертисмента, серенады, партиты, а также бальные танцы, парадные марши и другие сочинения» [6, с. 304.]. Мода на «гармоническую музыку» распространилась по всей Европе, а также по России (где обычно вместо гобоев использовались флейты), и репертуар, созданный для Harmoniemusik, поистине огромен.

В этом репертуаре выделяется музыка В.А. Моцарта, есть и такая, где духовые сочетаются с ударными: два дивертисмента для 2 флейт, 2 труб и литавр KV 187 и 188, представляющие собой сочинения для Зальцбургской школы верховой езды (1773-1776), и в них заметны черты стилизации «под барокко», а точнее – под барочную башенную музыку. Об этом говорит, прежде всего, состав: «сочетание флейт с трубами и помпезных литавр в качестве басового голоса – создает реминисценции барочной башенной музыки» [1, с. 77].

Гораздо более привычный облик Harmoniemusik имела во Франции, особенно в эпоху Великой французской революции. Вполне традиционны сочинения Госсека, Мегюля, Кателя, Дювернуа; в основном это музыка, предназначенная для исполнения на открытом воздухе, созданная для больших общественных празднеств, поэтому громкие и ярко звучащие духовые в сочетании с ударными здесь были уместны.

В XX столетии сочетание духовых и ударных получило новое осмысление и применение. Поскольку ударные эмансипировались настолько, что стали рассматриваться как вполне самостоятельная оркестровая группа, ансамбль или даже как сольные инструменты, изменилось и их соотношение с духовыми. Если раньше они служили лишь для поддержки в наиболее громких и интенсивно звучащих разделах, подчеркивая ритмику, иногда давая какую-то дополнительную тембровую краску, то теперь ударные стали полноправными партнерами духовых, и это очевидно на примере музыки композиторов XX века.

В пьесе «Интегралы» Э. Вареза для 11 духовых и 4 ударных (точнее, четырех ударников, потому что самих ударных инструментов гораздо больше) ударные по количеству не только превосходят духовые, но и наравне с ними исполняют тематический материал, участвуют в драматургическом развитии, создают колорит. Если сравнить духовой и ударный составы, то картина будет следующей:

Таблица 1.

Духовые инструменты	**Ударные инструменты**
2 флейты пикколо	Подвешенная тарелка
1 гобой	Малый барабан
1 кларнет in Es	Цилиндрический (теноровый) барабан
1 кларнет	Струнный барабан («львиный рык»)
1 валторна	Кастаньеты
2 трубы (in D, in C)	Тарелки
1 тромбон	3 вудблока
1 бас-тромбон	Бубенцы
1 контрабас-тромбон	Цепи
	Бубен
	Гонг
	Там-там
	Треугольник
	Большой барабан
	Гонг
	Хлыст
	Хлопушка

Ударные вступают практически сразу же после первых нот кларнета, и не замолкают на протяжении всего произведения.

В пьесе “Kreuzspiel” («Перекрестная игра») К. Штохаузена ударным и вовсе принадлежит ведущая роль – они играют от начала до конца, первоначальный мотивный материал излагается у ударных и фортепиано, которое также трактуется в ударном ключе, басовый кларнет и гобой вступают только в 28 и 32 тактах соответственно. Штокхаузен наделяет ударные, таким образом, функциями ведущих инструментов ансамбля, а появление духовых, парадоксальным образом, воспринимается как яркая тембровая краска на фоне суховатого звучания ударных и рояля.

О. Мессиан в сочинении для духового оркестра с металлическими ударными «Чаю воскресения мертвых» (1964) не только очень интенсивно сопрягает звучание духовых с ударными, но и видит в нем совершенно определенные краски; к этой же группе сочинений относятся опусы «Из каньонов к звездам» и «Цвета града небесного». Сам композитор говорил: «Каждый звуковой комплекс имеет очень определенный цвет» [цит. по: 4, с. 349.].

Уже судя по названию, «Чаю воскресения мертвых» воплощает католическую доктрину, которая, как известно, была одним из оснований творчества французского композитора. А главным инструментом католической церкви является орган, кроме того, О. Мессиан всю жизнь проработал в церкви органистом, и именно это звучание должно было олицетворять для него самые важные, возвышенные идеи. Собственная органная музыка была для композитора особой областью творчества: «Органная музыка для Мессиана была той областью его музыкального творчества, где прежде всего проявилась индивидуальность его стиля, где оттачивались самые важные для него идеи: магистральные философские и теологические концепции, связанные с образами Апокалипсиса, таинствами святой Троицы, явлением Святого Духа, осмыслением бытия земного и небесного» [9, с. 258.].

Сочетание духовых инструментов с металлическими ударными – это вариант сочетания звучания органа с церковными колоколами, и в наборе инструментов преобладают именно колокола: 3 больших набора мексиканских колокольчиков (cencerros), набор трубчатых колоколов, 6 гонгов, 3 там-тама; у всех есть четко

обозначенная высотность. Сам композитор в предисловии к партитуре определяет функции ударной группы как инструментов, «предназначенных для создания ритмических контрапунктов, усиления низких частот, и особой оркестровой краски, усиливающей величие символов и почитание Священного начала с помощью ужасающих фортиссимо или таинственных резонансов» [13, с. 4.].

Композиторы более позднего времени продолжают расширять возможности тембрового сочетания духовых и ударных, и даже делают его предметом своеобразного «исследования», сравнивая их исполнительские и выразительные возможности. Так, в пьесе “In Erwartung” («В ожидании») для квартета саксофонов и шести перкуссионистов С. Губайдуллиной (1994) автор так поясняет концепцию сочинения: «Само объединение этих двух ансамблей подсказывало мне некую музыкально-театральную фабулу: ожидание и встреча. В моем распоряжении имеются два разнородных способа звукоизвлечения — самое непосредственное (дыхание исполнителей на духовых инструментах) и опосредованное (извлечение звука с помощью палочек, смычков, упругих пластиковых шариков и т.п. при игре на ударных). При всей контрастности этих типов возникает и возможность компромисса между ними, возможность схождения в общую точку» [3]. Духовые инструменты изображают звучание ударных: pizzicato на саксофонах напоминает звучание темплблоков; обе группы инструментов могут давать сходные звуковые эффекты: «Непредсказуемые аккордовые сочетания призвуков нелинейного спектра свойственны как трехмерным пластинам ударных, так и извилистым формам труб саксофонов» [3]. И результатом становится драматургия, основанная на игре тембров, именно она определяет конечную форму целого: «В ожидании этой общности и развертывается композиционная фабула пьесы, создавая в итоге ее форму» [3].

Очень широко и разнообразно сочетание духовых и ударных представлено в творчестве Э. Денисова. С «Музыки для одиннадцати духовых и литавр» (1961) композитор отсчитывает время формирования собственного стиля: «Пожалуй, первое произведение, в котором я начал радикально искать свой язык – это, всё-таки, была “Музыка для одиннадцати духовых и литавр”» [11, с. 137]. Также следует назвать «Оду» для кларнета, фортепиано и ударных (1968) и «Силуэты» для флейты, двух фортепиано и ударных (1969).

В «Оде» возникает парадоксальная ситуация «перемены функций»: единственный кларнет воспринимается как солист на фоне ударного оркестра (2 бонго, 3 том-тома, 2 подвешенных тарелки разного размера, 1 колокол неопределенной высоты, низкий там-там), и сам композитор мыслит именно так, комментируя свое сочинение, он отмечает следующие важные идеи: «Первое — непрерывно проводимая линия к возникновению мелодического начала (здесь пока приходится говорить лишь о тенденции к возникновению мелодизма, ибо эта идея в части (а) остается практически нереализованной); второе — изолирование кларнета как солиста из остальной звуковой массы» [цит. по: 10, с. 150]. Если ранее мелодическое, определенное звуковысотное начало было в музыке основным, а на его фоне выступали незвуковысотные ударные инструменты, то здесь возникла противоположная ситуация: музыкальная ткань складывается из нефиксированных точно по высоте звуков (хотя относительно друг друга они дифференцируются, есть более высокая и более низкая тарелки), а на их фоне выступает кларнет, выделяясь как солист благодаря и тембровым, и мелодическим качествам звучания.

Список сочинений, созданных для различных составов духовых и ударных на сегодня очень обширен. Помимо уже упомянутых выше сочинений можно назвать Сонатину для духовых инструментов, литавр и ксилофона (1935) А. Черепнина, «Мистерию» для альтовой флейты и шести групп ударных (1964) и «Проекции на

клавесин, вибрафон и колокола» (1965) В. Сильвестрова, «Слово» для духовых и ударных (1975) А. Вустина, “Agnus Dei” для саксофонов, клавишных и ударных (1985) А. Кнайфеля, “Five” для сопрано-саксофона, альт-саксофона и трех перкуссионистов (1991) Дж. Кейджа, «Арбо» для восьми духовых инструментов и ударных (1977) А. Пярта, также в версии в том числе для духового октета и ударных (1990) существует его знаменитое политембровое сочинение “Fratres”.

Тембровое сочетание духовых и ударных из-за большого разнообразия и тех, и других инструментов дает практически неисчерпаемое количество вариантов. Кроме того, поскольку оно имеет не слишком длинную историю в музыке, за ним нет закрепленной области выразительности – пожалуй, если говорить о музыкальных идиомах, то здесь определенностью торжественно-праздничной музыки обладает лишь сочетание труб и литавр, отчасти духовая банда с ударными связана с музыкой военных оркестров, есть также достаточно специфическая область изображения янычарского стиля (со звенящими ударными). В остальном композиторы не ограничены практически ничем кроме возможностей самих инструментов.

В осмыслении функций оркестровых и ансамблевых голосов в XX веке произошли заметные изменения. И по мере эмансипации и развития ударной группы инструментов они стали брать на себя все больше основных функций более привычного оркестрового инструментария: тематические, аккомпанирующие, драматургические, формообразующие; ударные инструменты начинают формировать вертикальные сочетания, горизонтальные линии разворачивания интонационного материала. На этом фоне функции духовых могут редуцироваться, как видно из анализа, до сонорных. Очевидно, что развитие подобных тенденций будет продолжаться в музыке и дальше, поскольку возможности сочетания духовых и ударных инструментов далеко не полностью исчерпаны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин, В.В. Серенады Моцарта для духовых инструментов в контексте эпохи // Проблемы Творчества Моцарта / Сб. научных трудов Московской консерватории. Вып. 5. — М.: Издательство Московской государственной консерватории, 1993. – С. 72-86.
2. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры / Проф. Р. И. Грубер. Т.1. Ч. 1. - Москва; Ленинград: Гос. муз. изд., 1941. – 593 с.
3. Губайдуллина, С. Аннотации к своим произведениям. [Электронный ресурс]. URL: http://www.famhist.ru/famhist/gub/001bed16.htm (Дата обращения 22.10.2023).
4. История зарубежной музыки. XX век / [Н. А. Гаврилова и др.]. - Москва: Музыка, 2007. - 572 с.
5. Кириллина, Л.В. Гендель / Л. Кириллина. - Москва: Молодая гвардия, 2017. – 478 с.
6. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3. Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 376 с.
7. Конен, В. Дж. Клаудио Монтеверди. - Москва: Сов. композитор, 1971. - 323 с.
8. Конен, В. Дж. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - Москва: Музыка, 1975. - 376 с.
9. Кривицкая, Е.Д. История французской органной музыки. –М.: Издательство «Композитор», 2010. – 336 с.
10. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. - Москва: Владос, 2004. - 231 с.

11. Шульгин, Д.И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед / Д. И. Шульгин. - Москва: Композитор, 1998. - 438 с.
12. Koch, H. Chr. Musikalisches Lexikon (1802): Faksimile. – Hildesheim, 1964. – 924 p.
13. Messiaen, O. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Partition. – Paris: Leduc, 2002. – 91 p.

REFERENCES

1. Berezin, V.V. Mozart's serenades for wind instruments in the context of the epoch // Problems of Mozart's Creativity / Collection of scientific works of the Moscow Conservatory. Issue 5. — Moscow: Publishing House of the Moscow State Conservatory, 1993. – Pp. 72-86.
2. Gruber, R. I. History of Musical culture / Prof. R. I. Gruber. Vol.1. Part 1. - Moscow; Leningrad: State Music Publishing House, 1941. – 593 p.
3. Gubaidullina, S. Annotations to her works. [electronic resource]. URL: http://www.famhist.ru/famhist/gub/001bed16.htm (Accessed 22.10.2023).
4. The history of foreign music. XX century / [N. A. Gavrilova et al.]. - Moscow: Music, 2007. - 572 p.
5. Kirillina, L.V. Classical style in music of the XVIII – early XIX century. Part 3. Poetics and stylistics / L.V. Kirillina. – M.: Publishing house “Composer”, 2007. – 376 p.
6. Kirillina, L.V. Handel / L. Kirillina. - Moscow: Molodaya gvardiya, 2017. – 478 p.
7. Konen, V. J. Theater and Symphony: The role of opera in the formation of classical symphony / Institute of Art History of the USSR Ministry of Culture. - Moscow: Music, 1975. - 376 p.
8. Konen, V.J. Claudio Monteverdi. - Moscow: Soviet composer, 1971. - 323 p.
9. Krivitskaya, E.D. The history of French organ music. –M.: Publishing house “Composer”, 2010. – 336 p.
10. Sokolov, A. S. Introduction to the musical composition of the twentieth century / A. S. Sokolov. - Moscow: Vlados, 2004. - 231 p.
11. Shulgin, D.I. Recognition of Edison Denisov: Based on the materials of conversations / D. I. Shulgin. - Moscow: Composer, 1998. - 438 p.
12. Кох, Х. Хр. Музыкальный словарь (1802): Факсимиле. – Хильдесхайм, 1964. – 924 p.
13. Мессиан, О. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Партитура. – Париж: Ледюк, 2002. – 91 с.

Ли Цзянь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Li Jian
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИСКУССТВО НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ: ИЗ ИСТОРИИ ФИЛЬМА И БАЛЕТА «КРАСНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОТРЯД»

Аннотация. Данная статья посвящена взаимодействию киноискусства и театральных жанров (балет и опера). Активнее всего это происходит в рамках фильма-оперы или кинобалета. Классические жанры не просто транслируются в постановке, а переосмысляются режиссером. Сокращения текста, использование монтажа, участие актеров (певцы за кадром) придает этому произведению новую форму. Нередко перед зрителем возникает художественное высказывание, дополняющее основные мысли автора оригинального произведения. Участие известных исполнителей или режиссеров сделало этот жанр популярным у широкого зрителя. Постепенное развитие техники (цветное ТВ, спецэффекты, усовершенствование камер и др.) заметно улучшило качество киноопер и фильмов-балетов, охвативших практически всю мировую театральную классику.

Во второй части статьи проводится исследование образцового китайского фильма «Красный женский отряд». Эта кинолента по сценарию Лян Синя была снята в 1961 году. Сценарий о событиях 1930-х годов стал основой балета с одноименным названием (1964). Его и в настоящее время считают основополагающим произведением китайского балета. В 1970 году появился фильм-балет. Музыка Ду Минсиня с коллективом других авторов регулярно исполняется в разных версиях для фортепиано соло и для симфонического оркестра (с использованием китайских инструментов).

Ключевые слова: история кино, фильм-опера, фильм-балет, балет «Красный женский отряд», Ду Минсинь.

ART ON STAGE AND SCREEN: FROM THE HISTORY OF FILM AND THE BALLET "RED WOMEN'S FORM"

Abstract. The article is devoted to the interaction of cinema and theatrical genres (ballet and opera). This happens most actively within the framework of a film opera or film ballet. Classic genres are not simply broadcast in the production, but are reinterpreted by the director. The shortening of the text, the use of editing, and the participation of actors (singers behind the scenes) give this work a new form. Often the viewer is presented with an artistic statement that complements the main thoughts of the author of the original work. The participation of famous performers or directors made this genre popular among a wide audience. The gradual development of technology (color TV, special effects, camera improvements, etc.) has noticeably improved the quality of film operas and ballet films, which have covered almost all of the world’s theatrical classics.

The second part of the article examines the exemplary Chinese film «The Red women’s detachment». This film, written by Liang Xin, was filmed in 1961. The scenario about the events of the 1930s became the basis for the ballet of the same name (1964). It is still considered the fundamental work of Chinese ballet. In 1970, a ballet film appeared. The music of Du Mingxin

and a group of other composers is regularly performed in various versions for solo piano and for symphony orchestra (using Chinese instruments).

Keywords: history of cinema, film opera, film ballet, the ballet “The Red women’s detachment”, Du Mingxin.

С момента своего возникновения кино стало выстраивать тесные связи с другими видами искусства, в первую очередь, с зрелищными синтетическими жанрами, такими как опера и балет. Стремительное развитие цифровых технологий способствовало включению музыкального и театрального искусства в «повседневную» жизнь общества. На пересечении понятий театр — музыкальное искусство — кинематограф возникает произведение «экранного музыкального театра». С.С. Севастьянова определяет это новое явление XX века так: «музыкально наполненное экранное зрелище, обладающее перспективным сценическим потенциалом» [5, *4*]. Произведениями экранного музыкального театра исследователь называет спектакли, фильмы, мультипликацию и видеоклипы.

В настоящее время существует достаточно разветвленная классификация, связанная с перенесением опер и балетов в формат видеозаписи. Е.И. Ногайбаева-Брайтмэн предложила разделение форм воплощения произведений на экране по принципу: оригинал (*трансляция*) и интерпретация (*транскрипция*). Первый вариант — это различные версии съемок театрального спектакля «одним дублем», то есть в момент действия (прямая трансляция, запись по трансляции и специальная съемка в театре). У этой версии есть свои особенности, связанные с техническими возможностями. Например, статичное (трансляция неподвижной камерой) или динамичное репродуцирование, которое позволяет сохранить дистанцию между зрителем и артистами, имеющуюся в концертном зале. Транскрипцией исследователь называет «оригинальную форму спектакля, предполагающую самостоятельность режиссерской интерпретации и воплощения оперного произведения» [4, *9*].

Запись сценической версии отмечена рядом достоинств. Среди них, например, документальность (редко исполняемые произведения, первая или последняя работа дирижера, режиссера). Например, большинство опер С.М. Слонимского не находятся в постоянном репертуаре театров. Зато были сделаны записи. Премьера «Видений Иоанна Грозного» состоялась в Самаре в 1999 году под управлением М. Ростроповича (режиссер Р. Стуруа), телетрансляцию проводил канал Культура (комментарии и интервью с постановщиками С. Бэлзы). Опера «Король Лир», написанная в начале 2000-х, впервые была поставлена в 2016 году в Москве и в Петербурге (запись из Эрмитажного театра в рамках XVI фестиваля «Международная неделя консерваторий»).

Д. Жаме в исследовании фильмов-опер, фильмов-балетов, фильмов-мюзиклов достаточно критично оценивал постановку в киностудии. Он отмечал бесспорные преимущества: хорошо подобранные актеры, декорации, акустика. При этом авторы фильма сокращают оригинальные произведения ради кинорамок и часто используют крупный план, что приводит к опрощению смыслов и искажению сюжетных линий, выбору только культовых номеров. Таким образом появляется «улучшенная» версия. Наиболее совершенным Жаме считал авторский фильм: блестящий актерский состав дополняется операторской работой и личным вкладом идей режиссера. Музыковед писал: «представляемая режиссеру свобода изменений в либретто и партитуре, поистине прометеевская смелость трактовки, оправданная стремлением показать шедевры прошлого с позиций современного художника — все эти возможности служат залогом создания оригинального фильма» [2, *30*].

Первые опыты перенесения оперного и балетного спектакля в киноформат произошли в 1930-40-е годы. Хотя эксперименты на пересечении жанров происходили и раньше. Например, фильмы, основанные на одном танцевальном номере («Дьявольский кекуок» Ж. Мельеса, 1903). Для облегчения работы в студийных условиях оперу объединяли с литературным первоисточником или либретто частично представляли в виде «разговорного диалога». Примерами такой транскрипции являются телеспектакли «Сэр Джон Фальстаф» (реж. Н.И. Баранцева, 1968), «Моя Кармен» (реж. В.Ф. Окунцов, 1977). В художественный кинофильм могли добавлять балетные сцены, согласующиеся с сюжетом: фрагменты существующего балета или специально созданные хореографические номера («Электрический балет» в фильме «Мадам Сатан» С.-Б. Демилля, 1930).

Второй тип транскрипции был связан с поиском сюжетов, близких идеям кинематографа, представляющим сильные эмоциональные переживания, которые легко показать средствами кинокамеры и музыки. Стали появляться телеспектакли на сюжеты опер П.И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», Ж. Бизе «Кармен», Дж. Верди «Травиата», С.В. Рахманинова «Алеко», «Скупой рыцарь». В СССР проходила параллельная работа над созданием фильмов-опер по общепризнанным шедеврам XIX века и по операм современных композиторов. Так, например, появились музыкальные фильмы по опере Н. Лысенко «Наталка Полтавка» (1936) и С. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем» (1937) режиссера И. Кавалеридзе. Наибольшее внимание уделялось смысловой насыщенности, правильности трактовки образов в соответствии с существующей идеологией.

Художественный фильм-опера или фильм-балет представляет собой полнометражную киноленту, где оперные и балетные формы представлены средствами кинематографа в наиболее полном виде (исключение: сокращение репризных разделов или количества куплетов, проходных диалогов). Образцами такого типа являются произведения 1960-х годов режиссеров В. М. Гориккера («Моцарт и Сальери», 1962), Ю.М. Богатыренко («Игрок», 1968). В процессе работы сценарист, режиссер и музыкальный руководитель (дирижер, который проводил не только запись аудиодорожки, но и согласовывал купюры) стремились использовать более совершенные технические средства: комбинирование натурных и павильонных съемок, цветную кинопленку и другие.

В 1952 году был представлен один из первых советских мультипликационных фильмов по опере. Сюжет произведения Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка» был выбран неслучайно — это давало возможность приобщения детской аудитории к оперному искусству. Во многом из-за этого и в связи со сложностью создания рисовки (трудоемкость и дороговизна) полнометражного мультфильма (1 час 5 минут) многие смысловые линии, заявленные Римским-Корсаковым, оказались без внимания авторов. Основной конфликт представляет противостояние сил Деда Мороза и Ярилы-солнца. Герои повторяют пластику настоящих людей, присутствует и певческая мимика, а Лель играет на дудочке. Благодаря мультипликационным средствам удалось воплотить фантастические образы, которые невозможны в театральной постановке. Например, оживающие животные и птицы (танцуют), леший, заснеженный лес, который преображается весной, таящая (растворяющаяся) Снегурочка.

К середине 1950-х годов на центральных киностудиях создают полнометражные цветные фильмы-балеты, экранизирующие спектакли из Большого театра (Москва) и Театра имени Кирова (Ленинград). Наиболее успешной оказалась постановка «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева (1954) в хореографии Л.М. Лавровского на киностудии

«Мосфильм» (режиссер Л. Арнштам). В главных ролях выступили Г.С. Уланова и Ю.Т. Жданов. В 1955 году фильм получил награду Каннского кинофестиваля.

Варианты соединения телевидения и балета стали определять разными категориями, что изначально дает представление об особенностях появления данного произведения. Помимо перекликающихся с оперой фильмов-балетов и экранизаций постановок, записанных в театре, еще существует категория документальных и художественных фильмов о балете. Материалами для такой картины являются архивные фото- и видеоматериалы (интервью, съемки репетиций, записные книги, вещи из личных коллекций). Нередко это фильмы о реально существовавших личностях («Анна Павлова» Э. Лотяну, 1984) или о вымышленных персонажах («Красные башмачки» М. Пауэлл и Э. Прессбургер, 1948).

Частым приемом становится использование драматических актеров в кадре, а озвучивание оперными певцами в студии. В экранизации оперы Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» по повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1966) всех героев играют драматические актеры. Вокал записывали, в том числе, известные оперные певцы Василий Третьяк (Сергей) и Александр Ведерников (Борис Тимофеевич). Но главную героиню спела и сыграла Галина Вишневская.

В западном кинематографе расцвет жанра фильма-оперы проходил в конце 1970-х – начале 1990-х. Широкое признание получили произведения в постановке известных режиссеров И. Бергмана («Волшебная флейта», 1975), Дж. Лоузи («Дон Жуан», 1978), Ж.-Д. Поннеля («Риголетто», 1982), Ф. Рози («Кармен», 1984). Франко Дзеффирелли параллельно работал режиссером в театре и киноиндустрии. Нередко им были представлены оперные постановки и фильмы-оперы на одни и те же сюжеты. Например, «Травиата»: постановка с Марией Каллас в Далласе и кино с Терезой Стратас на экране (1983). В фильме режиссер себе позволил отступить от либретто: начинается картина со смерти главной героини не как в опере Дж. Верди, а как в романе А. Дюма-сына.

В фильме-опере и фильме-балете участвуют такие направления искусства, как музыка, изобразительное искусство, литература, кинематограф, искусство актера. Благодаря средствам кинематографического искусства появляются возможности расширения ресурсов музыкального театра. Например, техника монтажа дает возможность для объединения разных временных и географических пространств. Режиссер может использовать контрапунктическое сочетание аудио и видео ряда для более явного представления скрытых смыслов или добавления своей интерпретации имеющихся фактов. Оператор за счет света и определенных ракурсов съемки представляет эмоциональное наполнение, невозможное в условиях сценического исполнения или ускользающее от зрителя в театре.

Опера, снятая известным режиссером, получает большее количество возможностей, так как финансовые и эстетические условия на достаточно хорошем уровне. Режиссер следует законам музыкальной драматургии: раскрытие внутренних мыслей через личное высказывание. В фильме-опере это возможно представить в виде закадрового голоса. Но при этом в таком фильме возможны отличия трактовки характеров героев, наполнения ситуаций, локаций и костюмов композитора и режиссера.

Самой важной отличительной особенностью фильма-оперы и фильма-балета является выход за рамки сценического пространства. Изменение (расширение, детализация и др.) этой сферы ведет к переосмыслению зрительского взгляда и эстетической концепции. В качестве обобщения приведем основные вопросы, которые приходится решать при экранизации:

1) Драматургия. Возможно купирование сцен, перестановка, сокращение, замена словесного текста для соответствия экранному хронометражу (65–90 минут).

Порой это способствует концентрации внимания на главном драматургическом конфликте, схематизации и упрощению концепции.

2) Время. В крупных театральных жанрах нередко встречается неоднородность событийной последовательности. В сольных номерах действие останавливается. В кадре это рождает статичность. Приемами динамизации назовем введение хореографического движения (не заявленные в партитуре балетные сцены), наложение кадров (пейзаж, воспоминания событий, портреты других героев), перевод камеры на окружающих персонажей (показ их реакции).

3) Массовые сцены. Сложность размещения большого количества участников в кадре, а также одновременного преподнесения ракурсов видения больших сцен.

4) Эстетика. Сочетание идеальной картинки и совершенного вокального и балетного исполнения дает возможность зрителю воспринимать представление на экране как образец того, что он может увидеть в театре. А.П. Груцинова отмечает, что «наиболее предпочтительным с точки зрения искусства может явиться именно жанр телебалета, в котором создается новое произведение <…>. В подобной постановке авторы могут сконцентрировать внимание зрителя на конкретных ракурсах, движениях или мизансценах» [1, *69*].

Среди фильмов-опер по произведениям русских композиторов особое место занимает экранизация опер П.И. Чайковского. Впервые фильм-опера с его музыкой появилась в 1944 году — это было произведение «Черевички» (реж. М. Шапиро и Н. Кошеверова). Режиссер музыкального театра и кино Роман Тихомиров выполнил две работы — «Евгений Онегин» (Киностудия Ленфильм, 1958) и «Пиковая дама» (1960).

В опере «Евгений Онегин» действие происходит в усадьбе Лариных и в Петербурге. Эти две локации сохранены в фильме. В первых кадрах на фоне звучания увертюры показана главная героиня Татьяна с книгой, которая сидит у березки, гуляет по берегу водоема (часть натурных съемок проходила в Павловске). Между действиями в фильме вставили закадровый голос, читающий строки из романа А.С. Пушкина. Это позволило связать события: смена времен года, показ видов усадьбы и Петербурга. Переход к Третьему действию сделан с использованием строчек из Восьмой главы: «Но грустно думать, что напрасно была нам молодость дана». Первым кадром дается памятник «Медный всадник» — один из основных символов Петербурга, куда возвратился Онегин.

Сложность вокальных партий у Чайковского и юный возраст главных героев часто приводят к тому, что сценическое исполнение внешне не соответствует нужной картинке. Это возможно изменить в фильме. Вокалисты исполняют партии за кадром, а актеры играют героев в кадре. В фильме-опере «Евгений Онегин» удачным оказалось утрированно романтическое преподнесение образа пылкого поэта Владимира Ленского (актер — И. Озеров, певец — А. Григорьев) и надменно-холодного Евгения Онегина (актер — В. Медведев, певец — Е. Кибкало).

В настоящее время преобладает тенденция трансляции спектаклей, особенно актуальным это стало в связи с пандемией. На различных онлайн-киноплощадках проводили показы постановок из всех театров мира. Осенью 2023 года состоялась премьера фильма-оперы «Пиковая дама», выпущенного телеканалом «Культура» и музыкальным театром «Геликон-опера». В советской версии фильма по опере Чайковского в главных ролях выступили известные актеры: Олег Стриженов (Герман), Ольга Красина (Лиза). Пели артисты Большого театра: Зураб Анджапаридзе (его исполнение партии Германа стало эталонным), Тамара Милашкина (ее голос звучит и в других художественных фильмах, например, «Каменный гость», «Князь Игорь»).

«Пиковая дама» является одним из популярных произведений мирового репертуара, что могло повлиять на выбор режиссера Дмитрия Бертмана. Он говорил в

интервью: «Я поставил около 180 спектаклей в своей жизни, и из них 8 постановок “Пиковой дамы” в разных театрах мира. И я разные решения пробовал. Снять спектакль – очень сложно, хотя он очень сильно воздействует и имеет успех у публики в театре. Но у нас была сверхзадача: сделать “Пиковую даму” не телевизионной съемкой, а именно художественным фильмом» [6] . Всех героев играют артисты Геликон-оперы, съемки проходили в здании театра (особняк княгини Шаховской-Глебовой-Стешневой).

Фильм «Красный женский отряд»

Кинолента Се Цзиня «Красный женский отряд» по сценарию военного журналиста Лян Синя была снята в 1961 году. Действие в фильме происходит в 1930-е годы на острове Хайнань, где находилась рота женщин-солдат. Девушка У Цюнхуа попыталась убежать от эксплуатации, но была поймана. От смерти ее спас офицер Красной армии Хун Чанцин. Девушка стала бойцом «Красного женского отряда» и участвовала в освобождении своей деревни.

Фильм практически сразу стал популярен. Первый успех пришел после вручения премии КНР в ноябре 1961 года (лучшая режиссура, лучший сценарий, лучшая женская роль). Новый виток успеха произошел в 1964 году, когда в Пекине состоялся показ балета «Красный женский отряд». Это совпало с поисками в области национального искусства (Культурная революция). Существовал запрос от государства и общества на создание крупных произведений, в том числе в жанре оперы и балета, с яркими народными элементами (музыкальные инструменты, песни, упоминание местности). Идея была в том, чтобы на основе фильма создать яркий китайский балет. Раскрыть сюжет о конфликте добра и зла, представить красочные сценические декорации природы острова Хайнань, женские танцы с элементами, отражающими жизнь боевого отряда.

«Красный женский отряд» в настоящее время считают основополагающим произведением китайского балета. Балетная версия была тщательно продумана. Технической и художественной основой является классический балет из СССР. К этой версии добавили хайнаньские народные танцы, акробатические движения из Пекинской оперы и боевых искусств, а также позу лян сян (застывающие движения для усиления эмоциональных акцентов). Среди ключевых черт балета, в своей диссертации Чень Синьхэн называет: «принципы “хореодрамы” с господством pas d’action, индивидуальными музыкально-хореографическими характеристиками героев, превращением кордебалета в полноправного участника сценического действия. Новаторство активно развивающегося сюжета заключается в отражении реальных событий, происходивших в Китае в 30-х годах XX века» [6, 6]. В 1970 году появился фильм-балет.

Авторов музыки у балета несколько, что соответствует установке на коллективное творчество в китайском искусстве того времени. В творческую группу вошли: У Цуцян, Ду Минсинь, Дай Хунвэй, Ши Ваньчун, Ван Яньчао. Хуан Цзунь для фильма написал «Песню о женском отряде», она стала одной из сквозных тем в балете. У Цуцян и Ду Минсинь стоят у истоков национального балета в Китае. В 1958 году они написали балет «Русалка» на собственное либретто. В 1964 году создали «Красный женский отряд». В 1972 году этот балет был показан во время визита американского президента Р. Никсона в Пекин.

Балет «Красный женский отряд» состоит из шести действий (49 картин). Используется лейтмотивная система. Основная песня Отряда становится источником лейтмотивов персонажей, имеющих отношение к отряду, например, лейтмотива Цюнхуа. Для обогащения звучания в партитуру добавлены национальные инструменты (21 вид наравне с европейскими инструментами симфонического оркестра). Из них: 12 ударных

[6] Репортаж телеканала «Культуры»: https://smotrim.ru/article/3650272 (дата обращения 20.11.2023).

инструментов (4 гонга, 4 вида тарелок, китайский бубенчик «пенлин», барабаны сяотангу и бангу, джутон), струнно-щипковые (пипа, люцинь, да-саньсень и джон-жуан), деревянные духовые (флейта сяо, гобой хайди, кларнет зурна, шэн, лу-шень). Чень Синьхэн пишет: «только две из пятнадцати сцен включают одинаковый состав китайских инструментов, таким образом в балете представлено четырнадцать их различных тембровых сочетаний, по-разному взаимодействующих с европейским оркестром» [7, *93*].

В третьем и четвертом действиях воплощены ликские народные танцы. Четвертое действие называется «Народ и армия едины в борьбе против угнетателей». Главной темой выступает песня Ду Минсиня «Речка Ваньцюань чистая и ясная». Она основана на элементах хайнаньских народных песен, исполняется хором со словами. Прием введения хора в балетный номер является новаторским в китайском балете. Пример, композитор мог узнать из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» («Вальс снежных хлопьев» исполняется танцорами вместе с хором без слов).

Существует несколько сценических переложений балета: оркестровая сюита из шести частей (запись 2021 года), девятичастная версия для оркестра и фортепианная сюита Ду Минсиня (1975), в которую вошли семь программных частей. Все эти варианты включают основные эпизоды из фильма, где представлен путь главной героини, тренировки отряда, героическая гибель Хун Чанцина и объединение армии и народа.

Прелюдия. Это краткая первая часть в оркестровых сюитах. В музыке заключены типичные маршевые черты: движение из затакта в размере 4/4, восходящие скачки на кварту, акценты, пунктирный ритм в сочетании с упорным движением восьмая-два шестнадцатых, динамика ff, темп moderato eroico, в оркестровке малый барабан и литавры.

Сольный танец Цюнхуа. В расширенной оркестровой версии вторая и пятая часть показывают главную героиню. Тема звучит у английского рожка и передается скрипке (Рис. 1). Границы лада размыты, изначально идет опора на ре миксолидийский, далее тоникой становится соль. Трихорды и опевания, бесполутоновые ходы придают мелодии национальные черты.

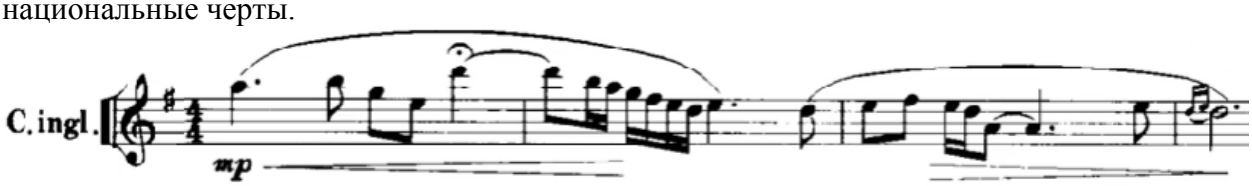


Рис.1. Тема английского рожка из второй части сюиты.

Третья сцена в фортепианной сюите — «Цюнхуа присоединяется к армии» — написана в трехчастной форме. Начинается она «пустым» кварто-квинтовым диатоническим созвучием в низком регистре. Основная тема звучит в дорийском ре миноре с переходом в натуральный фа мажор. В гармонии используются септаккорды всех ступеней. При повторе первоначальной темы меняется фактура, в качестве подголосков добавляются пунктирные квартовые ходы, что придает интонации героические черты.

Строевой танец отряда женщин. Танец хунвейбинов с пятидюймовыми кинжалами. В этих частях представлены мелодии, сопровождающие тренировки отряда. Используется трёхчастная форма с темповым контрастом. В крайних быстрых разделах участвуют китайские ударные инструменты и трубы с сурдиной. Равномерное движение, повторяющиеся ритмоформулы (синкопы, акценты) и мажорные интонации являются основой строевого танца. Лишь краткая средняя часть звучит у струнных, что придает лирической мелодии мягкости и плавности.

Именно солирующие деревянные духовые инструменты нередко проводят заглавные темы. Например, в **танце девушек Ли-национальности** медленную траурную

мелодию в соль миноре ведет английский рожок. А в **танце пяти женщин-солдат и старшей кухарки** (в фортепианной версии он еще называется «Веселые женщины-солдаты») вступительная медленная тема звучит у соло гобоя в сопровождении арфы на фоне тремоло струнных (Рис. 2).

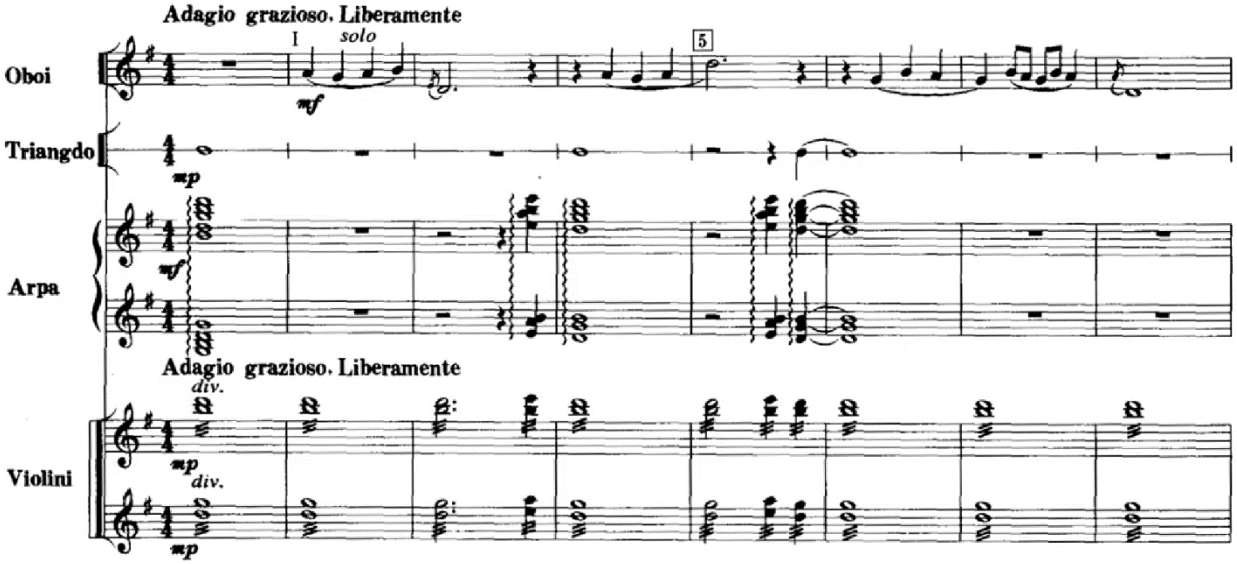


Рис.2. Танец пяти женщин-солдат и старшей кухарки

Эта музыка имитирует течение реки Ванцюань. В среднем разделе появляется перекличка между трубами и струнными на стаккато, что передает бытовую сценку, где женщины помогают солдатам стирать одежду и веселятся. В завершающем разделе основная тема поднимается на октаву выше и дается в аккордовом изложении, при этом фактура не утяжеляется, постепенно замедляясь, она быстро заканчивается.

Соберитесь вместе с солдатами и гражданскими лицами. В фортепианной сюите Ду Минсиня это четвертая часть, которая названа «Армия и народ — одна семья». Светлый колорит (мелодия в ля мажоре) соответствует сцене на берегу Ваньцюань. Ощущение бурного водного потока передается непрерывными пассажами шестнадцатыми и тридцатьвторыми у струнного и появлением параллельного движения у деревянных духовых с акцентом на высокой ноте и как бы «скатывающимся» окончанием мотивов.

Завершается оркестровая сюита частью «**Мученичество Чанцина».** В фортепианной версии это шестая пьеса «Чанцин умирает за правое дело». Напряженно-трагическое звучание возникает благодаря использованию тональности ми минор, медленному темпу (крупные длительности в аккомпанементе) с окраской *pesante (*тяжело). Пунктирный ритм и тремоло в низком регистре, опора на медные духовые инструменты придают части черты траурного марша. Тема проводится несколько раз с изменениями. В среднем разделе появляется новая мелодия (си минор) у деревянных духовых — это тема из Прелюдии, но в медленном темпе, фрагментарно, словно отголосок. Новый виток развития — аккордовое ускоренное движение первой темы в ля миноре с постепенным заполнением всех регистров. Это апофеозное звучание в высоком регистре на остинатном ритме показывает непоколебимость воли героя — вот, что оказывается главным.

В феврале 2018 года на международном кинофестивале «17 мгновений» им. В. Тихонова (Павловский Посад) состоялся показ фильма «Красный лебедь». Эта картина была снята в 1995 году. В основе ленты сцены из «Лебединого озера» и балета «Красный отряд женщин». Сюжет развивается вокруг постановки балета Чайковского под

руководством известного российского балетмейстера Гущева. Его роль исполнил Вячеслав Тихонов.

В балете «Красный женский отряд» композиторам удалось соединить следование традициям европейской музыки: конфликтная драматургия, выраженная в разветвленной лейтмотивной системе; классические формы куплетная, вариационная, двух и трехчастная, рондо. Включение в балет пения, где в тексте сформулировала главная идея балета (что показывает воспитательную функцию искусства, продвигаемую идеологами Культурной революции).

Обращение к национальному позволило этому балету стать образцовым спектаклем. Это проявилось на уровне комбинации музыки, пения, танца, декламации и элементов боевых искусств по примеру Пекинской оперы. А также гармоничное сочетание европейских и национальных музыкальных инструментов, ладовая и интонационная опора на китайский фольклор, разнообразие ритмов (синкопы и остинато, сочетание танцев с маршевым движением) — все эти средства позволили объединить части фильма, представленного в жанре балета.

Музыкальное решение основано на развитии тем из мелодий-идей. Женский отряд и природа острова Хайнань являют собой главную объединяющую силу. Это позволяет весь тематизм услышать, как состоящий из элементов ключевых тем. При этом балет возник на пересечении разных искусств, что позволило насытить танцевальную драму множеством уникальных деталей. Классические черты балета, элементы боевых искусств, кинематографический сюжет и народные китайские мелодии в исполнении подлинных инструментов — тесное переплетение данных моментов позволило создать тенденцию переосмысления произведений киноискусства в хореографическом аспекте. Продолжение и развитие этой линии происходило и в дальнейшем. В 2001 году был представлен балет «Зажгите красный фонарь» на основе кинофильма Чжана Имоу (1991) с музыкой Чэнь Цигана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Груцынова, А.П. Балет на современном телеэкране // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусство знания. — 2020. — №1 (7). — С. 64–70.
2. Жаме, Д. Опера на экране // Курьер ЮНЕСКО. — 1986. — Май. — С.26–30.
3. Ногайбаева, Е. И. Опера в эпоху ТВ // Телевидение и радиовещания. — 1985. — №10. — С.33–34.
4. Ногайбаева-Брайтмэн, Е. И. Опера на экране: принципы воплощения : автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. — Магнитогорск, 1998. — 23 с.
5. Севастьянова, С.С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. — Астрахань, 2004. — 27 с.
6. Чень, Синьхэн. Китайские балеты периода культурной революции: связь с европейской традицией : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. — Нижний Новгород, 2022. —26 с.
7. Чень, Синьхэн. Китайские инструменты в балете «Красный женский отряд» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — №1. — С. 88–93.

REFERENCES

1. Grucynova, A.P. Balet na sovremennom telejekrane // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvo znanija. — 2020. — №1 (7). — Pp. 64–70.
2. Zhame, D. Opera na jekrane // Kur'er JuNESKO. — 1986. — Maj. — Pp. 26–30.

3. Nogajbaeva, E. I. Opera v jepohu TV // Televidenie i radioveshhanija. — 1985. — №10. — Pp. 33–34.
4. Nogajbaeva-Brajtmjen, E. I. Opera na jekrane: principy voploshhenija : avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija: 17.00.02. — Magnitogorsk, 1998. — 23 p.
5. Sevast'janova, S.S. Problema sinteza iskusstv v jekrannom muzykal'nom teatre : avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija : 17.00.02. — Astrahan', 2004. — 27 p.
6. Chen', Sin'hjen. Kitajskie balety perioda kul'turnoj revoljucii: svjaz' s evropejskoj tradiciej : avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija : 17.00.02. — Nizhnij Novgorod, 2022. —26 p.
7. Chen', Sin'hjen. Kitajskie instrumenty v balete «Krasnyj zhenskij otrjad» // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. — 2020. — №1. — Pp. 88–93.

Лю Иннань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: liuyingnanfox@gmail.com

Liu Yingnan
postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ПРЕЛОМЛЕНИЕ СИНЬЦЗЯНСКОГО СТИЛЯ В ПЬЕСЕ САН ТУНА «В ДАЛЕКОМ КРАЮ»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики преломления традиционного музыкального стиля провинции Синьцзян в китайском фортепианном искусстве на примере пьесы Сан Туна «В далеком краю». Определяются наиболее репрезентативные черты музыкальной культуры Синьцзян, обозначаются этнические группы, оказавшие существенное влияние на формирование синьцзянского музыкального стиля. Выявляются особенности обработки Сан Туном народного материала в пьесе «В далеком краю», исследуются закономерности применения композитором атональной техники с целью обновления средств выразительности. В заключении представлен вывод об исключительной роли пьесы Сан Туна «В далеком краю» в контексте эволюции фортепианного творчества китайских композиторов.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, традиционное искусство Китая, Сан Тун, «В далеком краю», Синьцзянский стиль.

REFRACTION OF XINJIANG STYLE IN SAN TUN'S PLAY «IN A DISTANT LAND»

Annotation. The article is devoted to the consideration of the specifics of the refraction of the traditional musical style of the Xinjiang province in Chinese piano art using the example of San Tong's play «In a Distant Land». The most representative features of the musical culture of Xinjiang are determined, and the ethnic groups that had a significant influence on the formation of the Xinjiang style are identified. The peculiarities of San Tong's processing of folk material in the play "In a Distant Land" are revealed, and the patterns of the composer's use of atonal technique are explored in order to update the means of expression. In conclusion, a conclusion is presented about the exceptional role of the play «In a Distant Land» in the context of the evolution of the piano work of Chinese composers.

Keywords: Chinese piano music, traditional art of China, San Tong, «In a Distant Land», Xinjiang style.

С древних времен до наших дней Синьцзян называют «местом, где смешиваются восточная и западная культуры», где пересекаются пути Восточного и Западного Китая. Синьцзян-Уйгурский автономный район (кратко Синьцзян) расположен в глубине Евразийского континента в северо-западной части Китая и граничит с Россией, Казахстаном, Таджикистаном, Пакистаном и другими странами. Он является одним из пяти автономных районов страны, представляя собой полиэтнический ареал проживания

этнических меньшинств. На территории Синьцзян мирно сосуществуют в общей сложности 47 народностей, 13 из которых относятся к автохтонному населению Китая.

Район обладает уникальным рельефом, в котором высокие горы чередуются с глубокими котловинами. Природная среда и географическое положение обусловили относительную обособленность региона и некоторую затрудненность общения с внешним миром. Ландшафтные особенности стали одной из важнейших причин формирования оригинальной культуры, отличающейся неповторимым своеобразием стилей и форм. В связи с тем, что на территории Синьцзян проживает большое количество этнических групп, традиционная культура выделяется многообразием древних обычаев, традиций [1, с. 83–86].

Местные жители издавна славились искусством пения и танцев, благодаря чему Синьцзян получил широкую известность как бесценная кладовая народного творчества. Соседство уйгуров, казахов, таджиков и других народностей привело к обогащению музыкальной жизни провинции. Синьцзян-Уйгурский автономный район является основным местом обитания уйгурского этноса, язык которого принадлежит к тюркской языковой группе. Уйгуры исповедуют ислам, имеют самостоятельную письменность на основе арабского алфавита. Истоки уйгурской музыки уходят глубоко в прошлое, первые упоминания о музыкальной культуре этноса встречаются в IX в. до н.э. [2]. Древние песни и танцы уйгуров многообразны по форме и содержанию. Многовековой обмен с ханьской культурой Центральной равнины, а также с индийской, персидской, арабской музыкой сформировал современную уйгурскую музыкальную среду. Народные уйгурские песни легли в основу традиционной музыки и духовной культуры современного населения Синьцзян.

В уйгурской народной музыке используется три разные музыкальные системы:

- традиционная китайская пентатоника;
- музыкальная система, характерная для арабских стран;
- западный европейский семиступенный лад [3, с. 86–87].

Богатейший пласт уйгурских народных песен охватывает весь спектр жанров и стилей – от обрядового фольклора и повествовательных эпических сказаний до лирических любовных песен и различных танцев. По жанровому признаку традиционная музыка уйгуров подразделяется на «повествовательные народные песни» и «плясовые народные песни» [2]; по тематическому признаку – на любовные, трудовые, исторические, повествовательные и бытовые, среди которых наибольшую долю занимают любовные песни.

Уйгурское народное творчество представляет собой уникальное явление в традиционной культуре Китая, органично сочетая в себе особенности музыкально-эстетической культуры этноса. В ходе длительного процесса исторической эволюции уйгурские народные мелодии постепенно влились в систему китайской народной музыки, сохранив при этом яркую индивидуальность, обусловленную своеобразием географических, экономических, социальных и природных условий. В уйгурском фольклоре сохранилась многовековая традиция богатейшей художественной культуры этноса, отражение народных обычаев уйгурского народа, его религиозных убеждений и верований.

Казахи – тюркоязычный народ, который на территории Китая сформировался в самостоятельную общину в середине XVII века. На территории Китая казахи по большей части занимались животноводством и на протяжении тысячелетий вели кочевой образ жизни. Жизнь казаха немыслима без лошадей и песен, о чем говорит народная поговорка: «песни и кони – два крыла казахов». В музыке этого народа встречаются примеры трактовки как китайской, так и европейской ладовых систем. По содержанию среди

казахских народных песен выделяются трудовые, хвалебные, любовные и бытовые, среди которых значительную долю занимает любовная лирика. В группу бытовых песен также включаются свадебные обрядовые песни.

С музыкальной точки зрения особый интерес представляют казахские народные песни «ан» и «олен». «Ан» по-казахски означает «мелодия». Песни данного типа характеризуются наличием виртуозных фраз широкого диапазона. Большинство из них имеют четкую структуру с многократным повтором куплета и припева, для них характерен размер 2/4 и 3/4. Песни подобного рода исполняются под аккомпанемент домбры или сопровождаются унисонным пением двух певцов, оттеняющих звучание солиста. «Олен» в переводе с казахского означает «поэзия». Песни «олен», как правило, представляют собой свободную импровизацию, их мелодия в отличие от песен «ан» более узкого диапазона, однако при этом они выделяются сложными ритмическими фигурами, что придает повествованию непосредственность. По стилю песни «олен» близки к китайским «песням-сказам» и оперным речитативам.

Бесспорно, богатые этнические традиции способствовали обогащению музыкальной культуры Синьцзянского региона. Этот край можно без преувеличения назвать сокровищницей народной музыки. Песни и танцы Синьцзян обладают ярко выраженной индивидуальностью и неповторимым стилем с точки зрения ладового строения, музыкальной формы, метроритма, композиции и использования инструментария. Многие китайские композиторы обращались к народной музыкальной культуре Синьцзян, используя лучшие образцы в качестве фундамента для создания произведений.

После основания КНР такие мастера, как Дин Шаньдэ, Го Чжихун, Ши Фу и другие уделяли внимание в своем фортепианном творчестве наследию Синьцзян. Это привело к обновлению средств выразительности, а также открыло новые перспективы развития фортепианного искусства. В 1941 году Сянь Синхай написал фортепианную пьесу «Три казахских танца», в основу которой была положена казахская народная музыка. Это произведение стало одним из наиболее ранних примеров создания авторского фортепианного сочинения на основе синьцзянского музыкального материала [4, с. 184–185]. Смелые эксперименты привели к появлению большого количества оригинальных музыкальных произведений, позволивших добиться плодотворных результатов в области фортепианного творчества [5, с. 65–66].

Пьеса для фортепиано «В далеком краю» была написана композитором Сан Туном (畔 晗, 1923–2011) в 1947 году и представляет собой яркий пример сочетания синьцзянского стиля и современных методов композиции. Она примечательна принципом обработки традиционной народной песни провинции Синьцзян – автор использует приемы свободной атональности, добиваясь органичного сочетания атональной музыки и китайского традиционной музыки.

В 2007 году Сан Тун писал профессору факультета композиции Уханьской консерватории в Чжэну Инли: «Кодай (примечание 1) и Барток (примечание 2) вдохновили меня на обработку народной песни – это обработка с применением приема “сегментированное варьирование”, когда народная песня повторяется несколько раз в измененном виде. Поэтому, хотя это и повторяющаяся тема одной и той же народной песни, она имеет последовательное вариационное развитие. Я создал пять вариаций с развитием разных эмоциональных оттенков: 1. Глубокая тоска, 2. Искренняя тоска, 3. Страстная тоска, 4. Тихая тоска и 5. Пламенная тоска, поэтому каждое изменение в мелодии и оформление аккомпанемента строится в соответствии с требованиями и экспрессией данной степени» [6, с. 110–115].

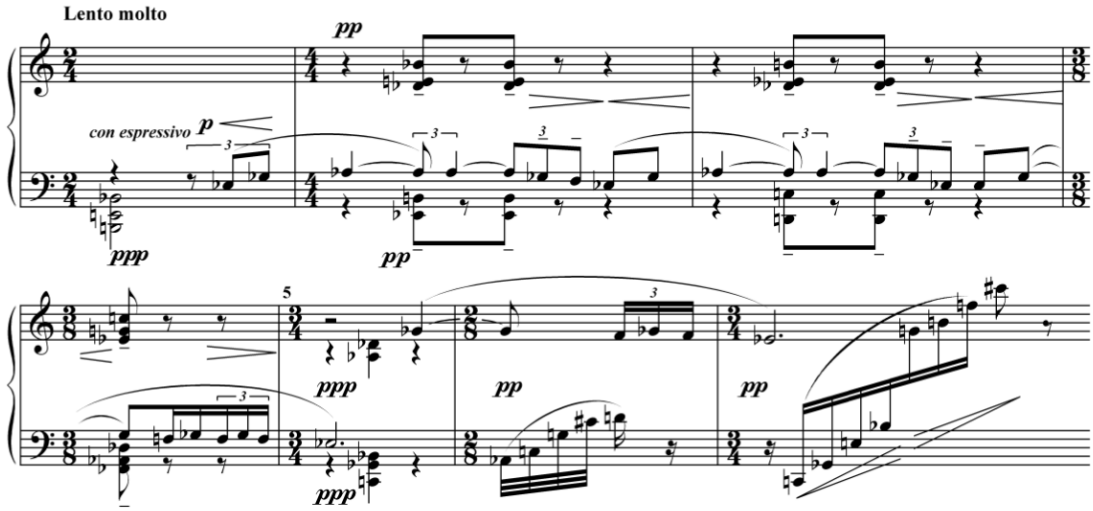
Действительно, каждое измененное повторение основной темы пьесы «В далеком краю» обусловлено определенной фазой эмоционального состояния, при этом композитор

варьирует не только фактуру – преобразования затрагивают ритм, метр, гармонию и темп. Сан Тун, будучи приверженцем свободной атональности [7], в данном произведении избегает устоев, характерных для мажоро-минорной системы. Тональность проявляется только в последнем, пятом, проведении темы, когда она обретает устремленно радостное жизнеутверждающее звучание. В четырех проведениях основные контуры мелодии, с опорой на пентатонику, обогащаются посредством разнообразных сонорных комбинаций, подчеркивающих изменения в эмоциональном состоянии от задумчивого *Lento* до стремительного фортиссимо *Allegro*.

Форма пьесы «В далеком краю» приближается к вариационной, однако Сан Тун использует свободно принцип варьирования темы – в отличие от классических вариаций, пять проведений темы проникнуты сквозным развитием, между ними отсутствует явное конструктивное членение и типовые завершающие кадансовые обороты. Окончание каждого проведения и последующее появление мелодии связывают несколько тактов, которые служат переходами к следующей фазе смены настроения.

Открывается пьеса спокойным медитативным проведением основной темы (пример 1), синьцзянский напев звучит в мягком низком регистре, частая смена метра, применение триолей и синкоп придает мелодии свободу вольной импровизации. Вместе с тем в сопровождении композитор прибегает к сложным гармоническим сочетаниям – резкое звучание тритона создает ощущение скрытой тревоги. Медленный темп, динамика *piano*, сумрачные диссонирующие аккорды в низком регистре подчеркивают состояние глубокой тоски.

Пример 1. Сан Тун. «В далеком краю» (т. 1–7).



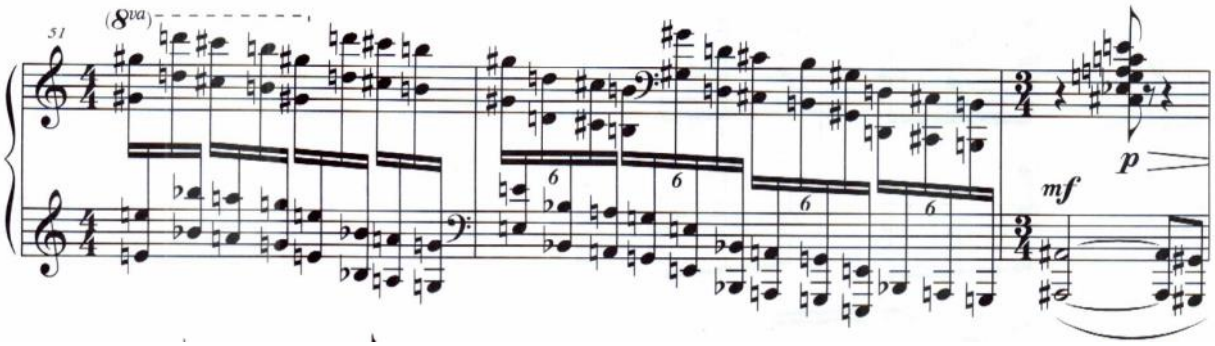
Противопоставление устойчиво повторяющихся пентатонических оборотов мелодии с постоянной сменой гармонии и фактуры в аккомпанементе составляет основу драматургии произведения. Разнообразные аккордовые последовательности не повторяются по вертикали, в соответствии с принципами атональной гармонии. Они перемежают основные звуки напева как бы в шахматном порядке, не перекрывая ее, что обеспечивает четкость артикуляции основной темы.

Второе проведение темы (т. 22–39) контрастно по отношению к первому – смена регистра на более светлый, смещение опорного тона с *as* на *f* придают ее звучанию более мягкий, лиричный характер. Особую полетность придает многоплановый аккомпанемент, охватывающий четыре октавы и разделяющийся на три самостоятельных пласта: первый представляет собой арпеджированные фигурации в нижнем регистре в левой руке; второй

– порывистые всплески фигураций в высоком регистре, имитирующие трели птиц, третий – выдержанные аккорды в среднем регистре. В этом фрагменте композитор прибегает к записи текста на трех нотоносцах.

Эмоциональное напряжение нарастает в третьем проведении темы (т. 40–59), для выражения «страстной тоски» Сан Тун использует богатый спектр средств выразительности – мелодия звучит в октавном удвоении в высоком регистре, в сопровождении арпеджированных фигураций, охватывающих широкий диапазон от низкого до среднего регистров. Возвращение к основному тону *as* в данном проведении создает своеобразную арку к первому появлению темы, но в динамическом нарастании. Стремительно низвергающиеся октавные пассажи, напоминающие виртуозные каденции Ф. Листа, приводят к временному спаду напряжения перед последним витком кульминации (пример 2).

Пример 2. Сан Тун. «В далеком краю» (т. 51–53).



Подготавливается он четвертым проведением, в котором мелодия проходит в нижнем регистре в тоне *f*, словно незаметно угасая. Плавное замедление темпа (*più lento*) приводит к сумрачному звучанию резко диссонирующего тремоло, состоящего из двух уменьшенных квинт (в правой руке *e–b*, в левой *d–as*). Постепенное ускорение темпа, увеличение громкости звучания (*molto cresc. e accel*) приводит к последнему, самому драматичному проведению темы (т. 61).

Пятое проведение резко контрастирует с предыдущими, это своего рода финал произведения, итог развития основной темы. Оно выделяется темповым обозначением *Allegro brioso,* кроме того здесь впервые автор обращается к тональной основе – тема звучит в *es-moll,* при этом в аккомпанементе подчеркнуто скандируются первая и пятая ступень тональности. Характер мелодии кардинально меняется – она обретает черты радостного танца. По словам автора, «мелодия здесь близка к оригинальной народной песне, но характер иной. Здесь волнение и радость встречи» [6, с. 110–115]. Октавные удвоения в мелодии и сопровождении подчеркивают торжественный, жизнеутверждающий настрой, фактура напоминает лучшие виртуозные образцы фортепианных этюдов Листа. Сан Тун воспринял достижения великого предшественника, органично сочетая виртуозность с индивидуальным фортепианным стилем. Заканчивается произведение стремительно взлетающими пассажами на четыре *f* и решительным аккордом, в котором утверждаются в одновременном звучании две квинты *es–b* и *e–h.*

Пьеса Сан Туна «В далеком краю» является ярким примером преломления в фортепианной музыке китайских композиторов музыкальной культуры Синьцзян. Она представляет собой одно из самых ранних произведений в истории китайского музыкального искусства, созданных с применением свободной атональной техники. Обработка народного материала в стиле свободной атональности, обогащение средств выразительности фортепиано при помощи расширения фактурных, динамических,

метроритмических структур представляет новый виток в развитии китайского фортепианного творчества.

В произведении Сан Туна органично сочетается бережное отношение к национальным традициям с яркой индивидуальностью, новаторские находки мастера в области композиционной техники послужили вдохновляющим примером для последующего поколения композиторов. Пьеса «В далеком краю» по праву входит в музыкальную сокровищницу китайской культуры XX столетия как пример органичного воплощения музыкальной культуры региона Синьцзян. Появление композиций на основе синьцзянского стиля в сочетании с использованием современных европейских технических приемов стало основой для «национализации» китайской фортепианной музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кодай – Золтан Кодай, венгерский композитор, музыкант и теоретик музыки, педагог.
2. Барток – Бела Виктор Янош Барток, венгерский композитор, пианист и музыковед-фольклорист. Признан классиком музыки XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сяо Жуэй. Анализ происхождения персидско-арабской музыкальной системы, используемой в китайской уйгурской национальной народной музыке // Журнал Создание музыки. – 2005. – №. 6. – С. 83–86.
2. Рейчел Харрис, Ясин Мухпул. Уйгурская музыка. – Энциклопедия тюрков URL: https://ru.uyghurcongress.org/uyghur-music/ (дата обращения: 21.10.2023).
3. Лу Энсюн. Размышления о национальных и региональных стилях китайских фортепианных произведений // Журнал Художественное образование. – 2011. – №. 9. – С. 86–87.
4. Чжоу Синьхуа. Общая ситуация со стилем фортепианной музыки в Синьцзяне, Китай // Журнал Создание музыки. – 2011. – №. 6. – С. 184–185.
5. Ан Бинбин. О влиянии элементов оперной музыки на китайское фортепианное искусство // Журнал Исследование музыки. – 2008. – №. 3. – С. 65–66.
6. Чжэн Инлэр. Гениальное сочетание темы народной песни и атональной гармонии – 60-летие фортепианной композиции Сан Туна «В далеком краю» // Журнал Музыкальное искусство. – 2007. – №.4. – С. 110–115.
7. Пэн Чэ. Китайские композиторы XX века (обзор) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – №4 (25). – С. 19–23.

REFERENCES

1. Syao Zhuej. Analiz proiskhozhdeniya persidsko-arabskoj muzykal'noj sistemy, ispol'zuemoj v kitajskoj ujgurskoj nacional'noj narodnoj muzyke // Zhurnal Sozdanie muzyki, 2005, №. 6, Pp. 83–86.
2. Rejchel Harris, Yasin Muhpul. Ujgurskaya muzyka. – Enciklopediya tyurkov URL: https://ru.uyghurcongress.org/uyghur-music/ (data obrashcheniya: 21.10.2023).
3. Lu Ensyun. Razmyshleniya o nacional'nyh i regional'nyh stilyah kitajskih fortepiannyh proizvedenij // ZHurnal Hudozhestvennoe obrazovanie, 2011, №. 9, Pp. 86–87.
4. Chzhou Sin'hua. Obshchaya situaciya so stilem fortepiannoj muzyki v Sin'czyane, Kitaj // ZHurnal Sozdanie muzyki, 2011, №. 6, Pp. 184–185.
5. An Binbin. O vliyanii elementov opernoj muzyki na kitajskoe fortepiannoe iskusstvo // Zhurnal Issledovanie muzyki, 2008, №. 3, Pp. 65–66.

6. Chen Inler. Genial'noe sochetanie temy narodnoj pesni i atonal'noj garmonii – 60-letie fortepiannoj kompozicii San Tuna «V dalekom krayu» // Zhurnal Muzykal'noe iskusstvo, 2007, №.4, Pp. 110–115.
7. Pen Che. Kitajskie kompozitory XX veka (obzor) // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2012, № 4 (25), Pp. 19–23.

Майданевич Тамара Леонидовна
доцент
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: Tlm_2@rambler.ru

Maydanevich Tamara L.
Docent
Moscow State Institute of Culture

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ЖАНРА ИНВЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СЕРЕДИНЕ XX ВЕКА

Аннотация. Среди фортепианных циклов итальянских композиторов первой половины XX века значительное место занимают сочинения, в которых обнаруживается непосредственная связь с полифоническими произведениями эпохи барокко. Неоклассические тенденции проявляются в обращении к характерным для того времени жанрам, формам и приемам развития. Обладающие несомненной художественной ценностью, востребованные в современной западноевропейской музыкальной культуре, данные сочинения остаются практически неизвестными отечественным исполнителям и музыковедам. В связи с этим их изучение и введение в научный обиход представляются актуальнми. Основная цель статьи заключается в рассмотрении фортепианных циклов инвенций Гоффредо Петрасси и Риккардо Мальпьеро, созданных в сороковые годы XX века, в свете развития жанра. Главная проблема состоит в характеристике данных сочинений как характерных образцов неоклассического направления. Статья включает следующие разделы: введение, с краткой характеристикой некоторых особенностей неоклассицизма и жанра инвенции; основной раздел, в котором рассматриваются циклы инвенций Гоффредо Петрасси и Риккардо Мальпьеро в контексте их творчества, выявляются особенности строения циклов, определяется связь с традицией и новаторство; краткие выводы. В статье используется комплексный подход, включающий системно-исторический и сравнительный методы анализа.

Ключевые слова: инвенция, фортепианный цикл, итальянские композиторы, неоклассицизм, додекафония, Гоффредо Петрасси, Риккардо Малипьеро.

SOME FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE INVENTION GENRE IN THE WORK OF ITALIAN COMPOSERS IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY

Annotation. Among the piano cycles of Italian composers of the first half of the 20th century, a significant place is occupied by works that reveal a direct connection with the polyphonic works of the Baroque era. Neoclassical tendencies are manifested in an appeal to the genres, forms and methods of development characteristic of that time. Possessing undoubted artistic value and in demand in modern Western European musical culture, these compositions remain practically unknown to domestic performers and musicologists. In this regard, their study and introduction into scientific use seem relevant. The main purpose of the article is to examine the piano cycles of inventions by Goffredo Petrassi and Riccardo Malpiero, created in the forties of the 20th century, in the light of the development of the genre. The main problem is to characterize these works as typical examples of the neoclassical movement. The article includes the following sections: introduction, with a brief description of some features of neoclassicism and the invention genre; the main section, which examines the cycles of inventions of Goffredo

Petrassi and Riccardo Malpiero in the context of their work, identifies the structural features of the cycles, defines the connection with tradition and innovation; brief conclusions. The article uses an integrated approach, including systemic-historical and comparative methods of analysis.

Keywords: invention, piano cycle, Italian composers, neoclassicism, dodecaphony, Goffredo Petrassi, Riccardo Malipiero.

Проблема традиций и новаторства нашла яркое претворение в рамках неоклассицизма – важнейшего стилевого направления XX века. В. Варунц в исследовании «Музыкальный неоклассицизм» заключает: «Едва ли не впервые во всей истории музыки обращение к традициям далекого прошлого вылилось в художественное новаторство» [1, с. 72].

Благодаря неоклассицизму музыкальная культура значительно обогатилась различными инструментальными формами и жанрами, явно указывающими на возвращение к эпохе барокко. Среди них такие, как кончерто-гроссо, дивертисмент, партита, сольная инструментальная соната, полифонический диптих, самые разнообразные камерно-инструментальные ансамбли.

Несмотря на многоликость жанрового состава сочинений неоклассиков все они объединены одной общей чертой, сводящейся в камерности концепции, уходу от грандиозных философско-обобщенных идей крупных симфонических форм предшествующих периодов.

Обращение взора к искусству барокко не привело к точному копированию музыки прошлого. Напртив, возвращение к национальным традициям способствовало рождению большого количества инструментальных сочинений, отличающихся художественным новаторством.

В. Варунц выделяет следующие принципы, на которых базировался метод неоклассицизма:

- воскрешение приемов, форм, жанров, языка, то есть основ композиторского мышления эпохи барокко (реже – позднего Возрождения и раннего классицизма);
- переосмысление, «осовременивание» названных сторон старинной музыки при самом широком использовании композиционных средств музыки XX века;
- органичное соединение в рамках неоклассического сочинения модернизированных приемов старинной музыки с приемами, формами, жанрами, языком музыки XX века [1, с.75].

Исследователь делает вывод: «Это триединство стиля неоклассицизма дает ощущение стилевой объемности, привносит контраст стилистический, предполагает симбиоз стилей, жанров, форм различных художественных эпох (своеобразное двуязычие), органично трансформируясь в целостный язык произведений» [1, с. 76].

Значительное количество сочинений итальянских композиторов указывало на связь с *полифонической традицией* эпохи барокко: «Прелюдия и фуга» Э. Карабеллы, «Два ричеркара на имя BACH» А. Казеллы, «Хорал, вариация и финал» для двух фортепиано В. Риети, «Фантазия и фуга на григорианские темы» Б. Беттинелли, «Прелюдия и фуга», «Три прелюдии и одна фуга», «Прелюдия к воображаемой фуге», «Прелюдии, ритмы и грегорианские напевы» Д. Ф. Малипьеро; отдельные жанры эпохи барокко – Токката, Сарабанда, Павана, Вариации на чакону А. Казеллы.

Среди других выделяются сочинения, называемые авторами инвенциями. Часто в данном жанре писал Г. Петрасси: «Маленькая инвенция для фортепиано» (1941), «Инвенции для фортепиано» (1944), «Инвенции для двух флейт» (1944), «Концертная инвенция для оркестра» (Шестой концерт, 1956-1957), «Вступление и пять инвенций для оркестра» (1961-1962).

С педагогической и исследовательской точек зрения интерес представляют фортепианные циклы инвенций и, прежде всего два из них, написанных приблизительно в одно время: Г. Петрасси (1944) и Р. Малипьеро (1949). Помимо времени создания они имеют много общего, что определяется явной связью с инвенциями И. С. Баха.

В предисловии к редакции инвенций Баха Ф. Бузони отмечал: «Художник в своем творении следовал хорошо продуманному плану… В каждой отдельной композиции скрыта своя тайна и свой определенный смысл» [2, с. 10]. Характеризуя данный жанр в эпоху барокко, М. Н. Лобанова подчеркивала, что в тот период инвенция представляла собой жанр «открытия или нового в старом, или нового задания, или новой техники. Инвенция таила некую загадку, нечто чудесное, забавное, странное и причудливое, а равно – искусное, ловкое, хитроумное, умелое, изощренное и мастерское. Инвенция была часть “поэтики чудесного”. В инвенции ставились задачи и отгадывались загадки, задачи поучительные и загадки забавные. Научить и найти – эти дидактические и занимательные цели, обострявшие природные способности остроумного ума, всячески подчеркивались» [3, с. 46-47]. То же качество инвенций отмечает и В. В. Голованов: «Само наименование цикла – инвенции – надо понимать как загадки, которые Бах давал разгадать своим ученикам» [4, с. 85-86].

Инвенция в словарях и энциклопедиях определяется как изобретение, открытие, нововведение. Несмотря на свойственную ей миниатюрность, она заключает в себе черты, характерные для фуги: наличие темы, ее многократное повторение с имитационным развитием, преобразования с использованием разнообразных полифонических и контрапунктических приемов. Однако каждая пьеса таит в себе индивидуальные особенности. Высокое полифоническое мастерство сочетается в инвенциях со стройностью формы и проявлением богатой авторской фантазии.

Такие характеристики жанра можно отнести и к инвенциям Г. Петрасси и Р. Малипьеро. Обращаясь к жанровому стилю барочных инвенций Баха, композиторы трактуют данный жанр оригинально, находя новое в старом, обращаясь к новым техникам, искусно, мастерски открывая современному слушателю исторически устоявшийся жанр заново.

В своих ранних сочинениях ***Гоффредо Петрасси*** (1904-2003) обнаруживает себя как продолжатель неоклассических традиций И. Стравинского, Б. Бартока, а также старших представителей национальной музыкальной культуры – Д. Ф. Малипьеро и А. Казеллы. Такова, например, «Партита», написанная им в 1932 году и принесшая композитору широкую известность. Н. Копчевский выделяет следующие особенности музыкального письма композитора: «Его творческий стиль отмечен напевностью и тяготением к дифференцированной, подчас изощренной ритмике – при явном воздействии И. Стравинского и А. Казеллы. Ощущается также влияние вокальной полифонии XVI века. Поздние сочинения Петрасси отмечены индивидуальным преломлением двенадцатитоновой техники» [5, с. 4].

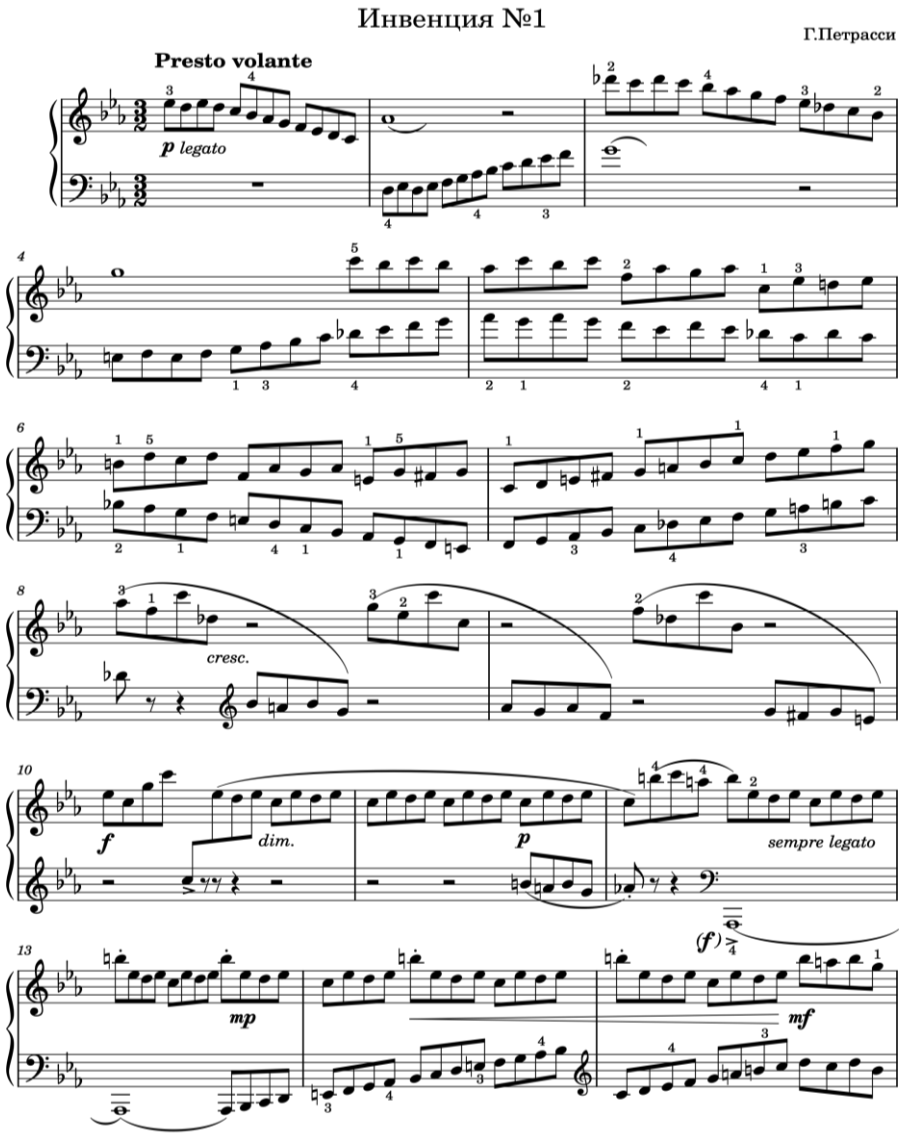
Композитор не часто создавал сочинения для фортепиано, так как считал, что фортепиано – это инструмент прошлого, а не будущего [6]. Обращение к фортепиано для него было связано с воспоминаниями о мирах, которые давно ушли. Может быть поэтому он писал фортепианные сочинения в жанрах, связанных с исторически сложившимися традициями: Партита (1926), Токката (1933), Дивертисмент в стиле Скарлатти (1942). Цикл инвенций – последнее масштабное сочинение, написанное композитором для фортепиано.

Фортепианный цикл инвенций состоит из 8 разнохарактерных пьес. Само название «инвенции» отсылает к творчеству И. С. Баха. Однако это не строгие полифонические сочинения; влияние полифонической техники в них проявляется по-разному. Помимо

ассоциаций с эпохой барокко в данном произведении явно обнаруживаются «отсылки» к Стравинскому, Прокофьеву и даже Шопену. Алессандро Солбьяти вспоминал, что Петрасси открыто выступал против додекафонии [6], и в данном сочинении он не обращается к этой технике.

Инвенция №1 имеет авторское указание Presto e volante (быстро и летяще). Она миниатюрна и производит впечатление прелюдии к следующей пьесе. На эту ассоциацию наводит цитата из прелюдии к фуге c-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Барочная техника письма проявляет себя с самого начала. Пропоста представлена в виде гаммообразного нисходящего движения. Ей отвечает риспоста, развивающая тему в обращении. Два голоса как бы соревнуются в скорости между собой. Цитата из прелюдии Баха формируется постепенно из отдельных мелодических оборотов и в полном виде появляется в середине инвенции в 12 такте, как символ ушедшего мира. Интересно то, что вместо начального звука «с», то есть устойчивой первой ступени, представленной у Баха, Петрасси выписывает звук «*h*» – седьмую повышенную ступень, которая придает остроту и диссонантность общему звучанию. Таким образом, сама цитата не точная, но в ее искажении заключен глубокий смысл – как бы размывание, деформация того устойчивого, «правильного» мира.

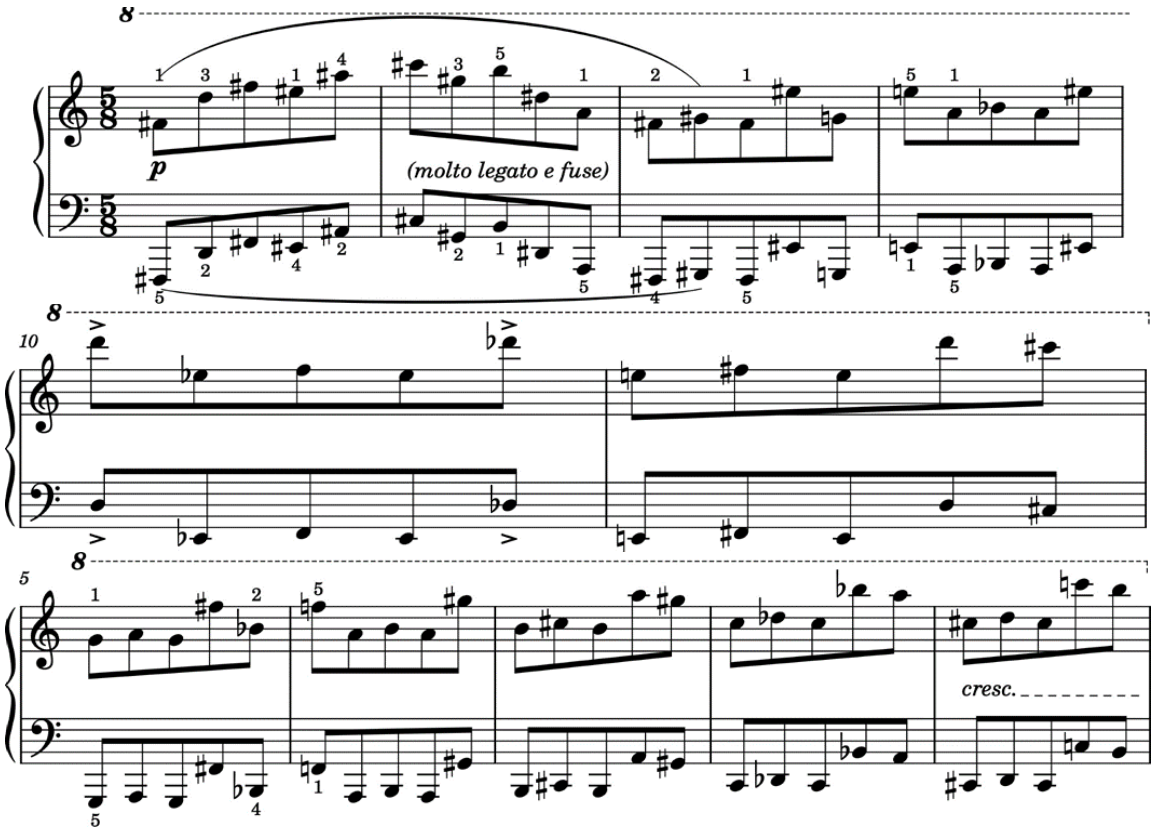
Пример 1



Инвенция №2 (Tranquillo) более спокойна, вводит слушателя в атмосферу размышления. В ней представлены два противоположных жанровых начала: мелодическая линия песенного характера и ироничный, гротескный второй элемент танцевального плана. На эпоху барокко здесь, как и в других инвенциях данного цикла, настраивает использование имитационного изложения и секвенционного развития.

Инвенция №3 своим стремительным параллельным движением в скрипичном и басовом ключах напоминает финал сонаты b-moll Шопена, однако, расстояние между двумя линиями намного больше, оно охватывает четыре октавы, захватывая самый низкий и самый высокий регистры фортепиано. Широкие скачки, в том числе на септимы, динамические контрасты, акценты на сильных и слабых долях, неустанное повторение одного звука *fis* в тактах 14-19 – все это способствует трактовке фортепиано как ударного инструмента, созданию ощущения вихревого движения, неудержимого порыва и ассоциации с жанром токкаты.

Пример 2. Инвенция №3 Г.Петрасси Presto leggero



В каждой из последующих инвенций композитор изобретает что-то новое, оригинальное, отсутствовавшее в предшествующих пьесах. Так, по своему характеру инвенция №4 близка второй, однако, в техническом отношении она напоминает третью пьесу цикла. Интерес представляет эпизод, в основе которого находится гротескный, взрывной вальс. Инвенция №6 строится на имитационном развитии, напоминающем четырехголосную фугу. В заключительной инвенции №8 благодаря необычному аккомпанементу возникает аллюзия на джаз. В процессе изложения материала композитор цитирует тему инвенции №2, но в конце возвращается к первоначальной теме.

Таким образом, связь с традиционным жанром эпохи барокко и его стилистикой в данном цикле осуществляется путем цитирования темы прелюдии c-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, применения различных имитационных форм и секвенцирования, как важного приема развития музыкального материала. Вместе с тем

все пьесы опираются на расширенную тональность, которая определяет общее острое диссонантное звучание целого.

Цикл инвенций ***Риккардо Малипьеро*** (1914-2003) значительно отличается от сочинения, рассмотренного выше. Он написан в серийной додекафонной технике.

Как показывает исторический опыт, метод додекафонии не ограничивается заданными правилами и нормами, а допускает многообразные индивидуальные решения, в том числе связанные с более свободным применением серии. Усвоив додекафонную технику композиции, авторы нередко модифицируют ее в соответствии со своим замыслом. Многие композиторы не применяли додекафонию, другие – использовали ее отдельные элементы в сочинениях, в которых ярко обнаруживается опора на современную тональность.

Л. В. Кириллина отмечает: «Вовсе не утрачивая национальной специфики, итальянская музыка “заговорила” на универсальном современном языке, каким в начале 50-х казался язык дармштадтского авангарда», приобщение оказалось чрезвычайно полезным и «сочетание средиземноморской эмоциональности и германского интеллектуализма принесло замечательные своеобразные плоды» [7, с. 7].

Р. Малипьеро наряду с Л. Даллапикколой был в ряду первых наиболее значительных приверженцев додекафонии в Италии. Он заинтересовался этой техникой в конце 1930-х годов. С середины 1940-х гг. стал писать исключительно серийную музыку. Его додекафонные работы, такие как «Маленький концерт» (1945) и «Священная кантата» (1947), по своему характеру лиричны и достаточно экспрессивны.

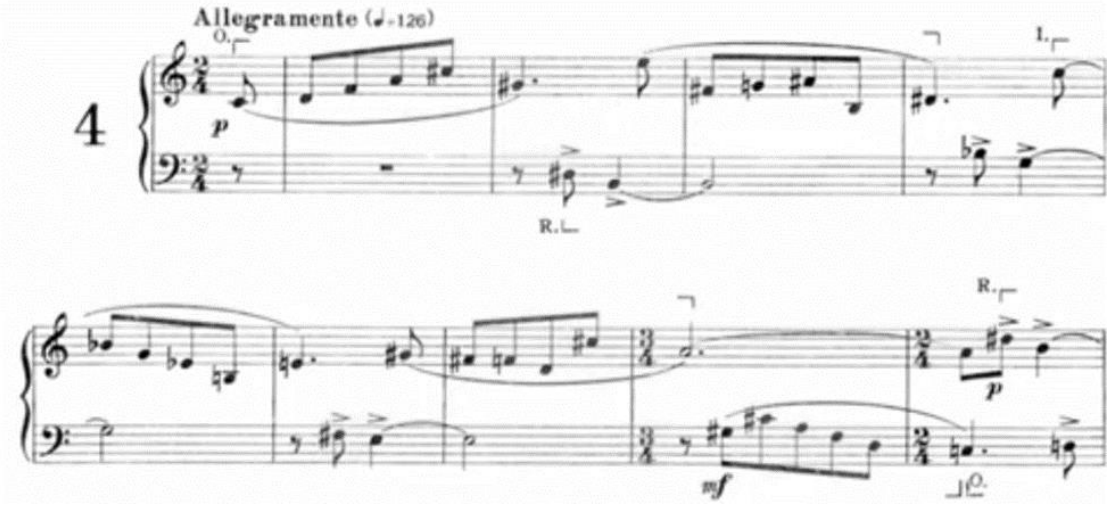
Р. Малипьеро – один из первооткрывателей в области создания *педагогического* додекафонного репертуара. Именно с этой целью в 1949 году им был написан строго додекафонный цикл «Инвенции», в котором обнаруживаются многочисленные аллюзии на инвенции И. С. Баха.

Данное произведение состоит из девяти разнохарактерных пьес, имеющих вторичные признаки других легко узнаваемых жанров.

В их распределении в цикле можно обнаружить определенную логику, связанную с идеей обрамления, симметрии, расходящейся кругами от центра. Четвертая и пятая инвенции, занимающие центральную позицию, близки друг другу, более того, возникает ощущение продолжения идеи, заложенной в четвертой инвенции, в следующей за ней пьесе. И действительно, они обе двухголосны, в подвижном темпе с преимущественным движением ровными восьмыми длительностями. В соотношении голосов рождается своеобразный *диалог*, в котором реплики в своем чередовании создают картину «разговора», обмена мнениями, вопросов и ответов, категоричных утверждений и размышлений. Собеседники меняются ролями: на первый план выходит то один участник «разговора», то другой. Итогом становятся оживленные жанровые сценки.

В четвертой инвенции «разговор» начинает верхний голос, в котором представлена выразительная мелодическая линия. Лигами композитор выделяет отдельные мотивы и фразы. Нижний голос вступает с короткими мотивами, состоящими из двух нот, обозначенными акцентами. Так рождается сценка, в которой первый участник высказывает свою мысль, а второй его поддерживает отдельными короткими утвердительными репликами.

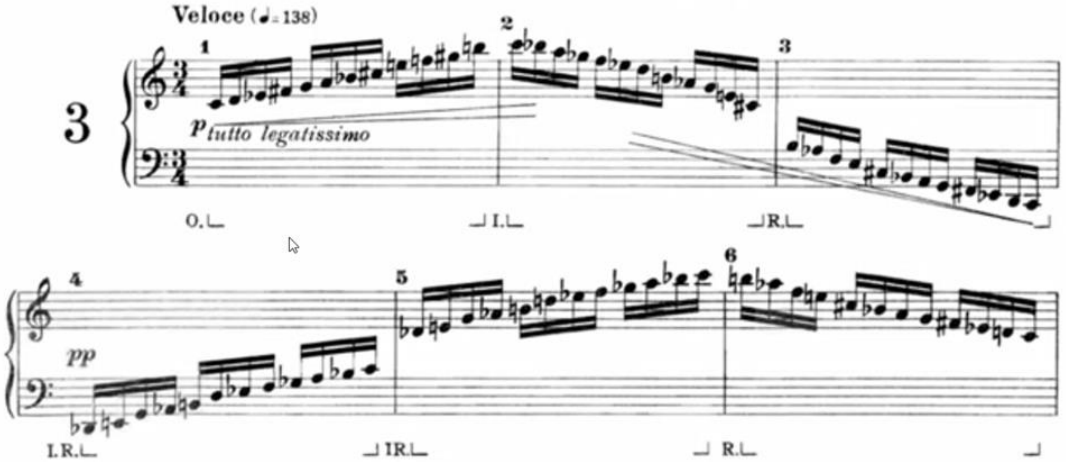
Пример 3. Инвенция №4 Р.Малипьеро



Этот удивительный диалог продолжается дальше вплоть до 18 такта, в котором создается ощущение возникшего разногласия: оба участника «говорят» одновременно и в сочетании голосов явно преобладают диссонансы. В 21 такте «разговор» прерывается: меняется фактура, вместо горизонтального изложения происходит переориентация на вертикаль, в сочетании голосов преобладают консонансы. Далее следует целый такт молчания – композитор выставляет паузу, после которой развитие восстанавливается и перед слушателями возникают новые повороты обозначенной коллизии.

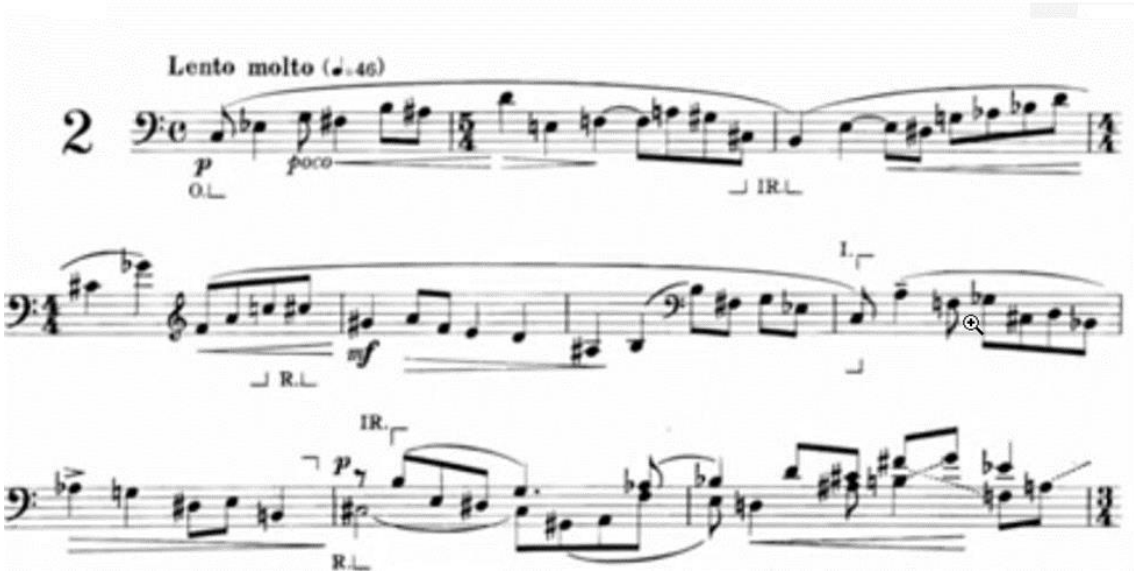
Обрамляют четвертую и пятую инвенции пьесы под номерами три и шесть, которые явно имеют этюдный характер с подчеркнутым движением шестнадцатыми длительностями. Более ярко жанровые признаки этюда проявляются в инвенции №3. В ней чередуются различные варианты прямолинейного восходящего и нисходящего движения.

Пример 4. Инвенция №3 Р.Малипьеро



Следующая арка представлена во второй и седьмой инвенциях. Здесь господствует сфера лирики. Во второй пьесе – это глубокие размышления. Пьеса начинается одноголосно в низком регистре. Волнообразное, неспешное развитие мелодической линии в процессе изложения достигает все более высоких звуков.

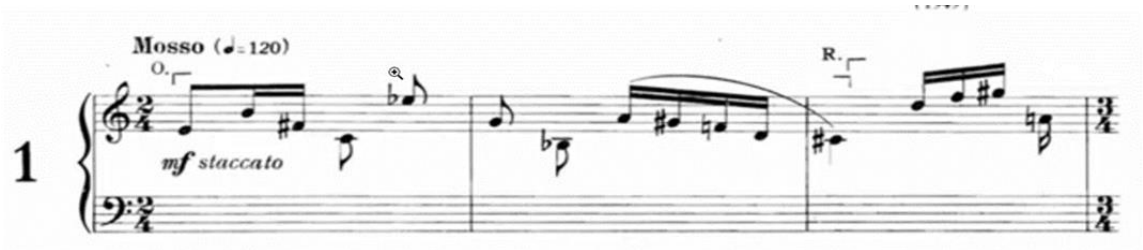
Пример 5. Инвенция №2 Р.Малипьеро

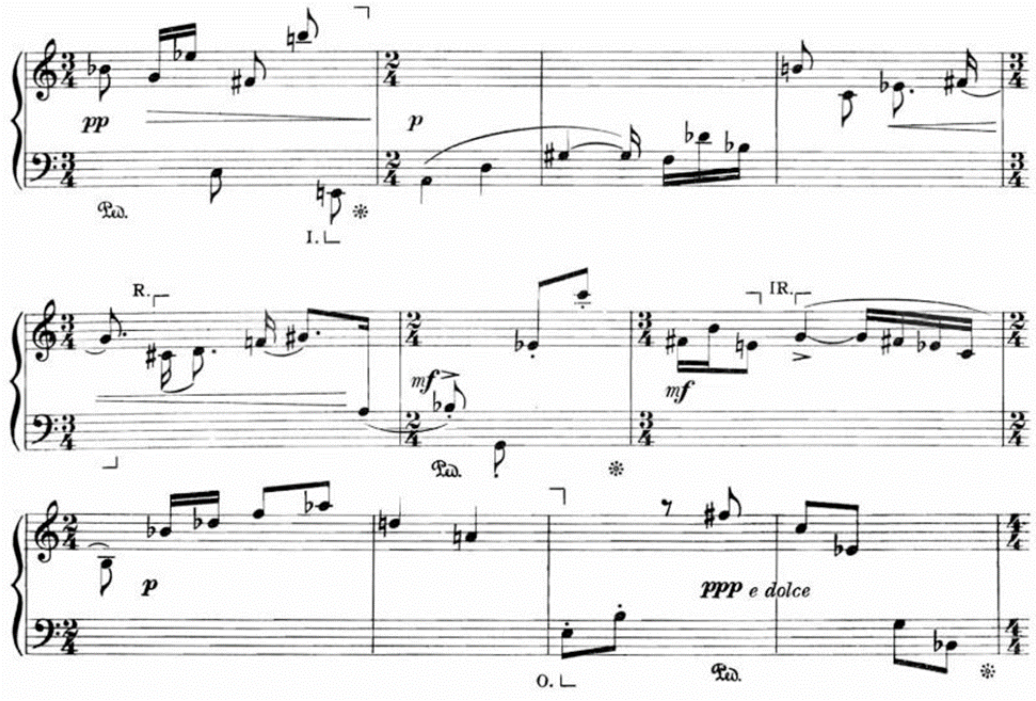


Обрамляют весь цикл скерцозные первая и девятая пьесы.

Как отмечалось выше, композитор обращается к додекафонной серии. В соответствии с жанровыми особенностями каждой инвенции их темы достаточно разнообразны в интонационном, ритмическом, динамическом, агогическом отношениях. В процессе развития используются различные формы преобразования серии: транспозиция, инверсия, ракоход, инверсия ракохода. Интересно то, что, как правило, композитор при переходе от одного додекаряда к другому чаще всего использует эллиптический мост: совпадение последнего звука серии с первым последующего ряда. В первой инвенции этот прием выдержан на протяжении всей пьесы. С самого начала композитор представляет различные формы преобразования основного ряда. Так, первоначальному проведению серии отвечает ее ракоход с применением эллиптического моста от звука *cis*:

Пример 6. Инвенция №1 Р.Малипьеро





Это создает ощущение текучести, непрерывности мелодического движения. Важным также представляется частая опора на диатонические последовательности в начале инвенций, указывающие на связь с определенной тональностью. Это подтверждают заключительные каденции и остановки в процессе развития. В одних инвенциях ладовое наклонение выявляется более четко, в других – нет. Таким образом, композитор, используя додекафонную технику, в то же время опирается на некоторые закономерности тональной организации.

Обобщая вышеизложенные наблюдения, можно сделать ряд выводов. Прежде всего, несомненной представляется связь данных циклов с инвенциями эпохи барокко, что обнаруживается в названиях сочинений итальянских композиторов, применении имитационных форм и преобладании секвенционных приемов развития. Цитирование темы прелюдии И. С. Баха в инвенции Г. Петрасси непосредственно отсылает к творчеству великого немецкого композитора. Вместе с тем, обращаясь к жанру, характерному для эпохи барокко, авторы анализируемых сочинений находят оригинальные формы его претворения, опираясь на расширенную тональность (Г. Петрасси) и додекафонную технику письма (Р. Малипьеро), разнообразные жанровые истоки.

Балансирование на грани старого и нового, «осовременивание» издавна известного жанра рождает ощущение безвозвратной потери того идеально чистого и комфортного бытия, соответствующего нашим представлениям о барокко.

Обращение в педагогической практике к полифоническим произведениям итальянских композиторов будет способствовать расширению репертуара пианистов, обогащению его яркими в художественном отношении образцами, знакомству с современными техниками композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. – М.: М., 1988. – 80 с.

2. Бузони Ф. Предисловие // И. С. Бах. Инвенции для фортепиано. – М.: М., 1968. – 11 с.
3. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: М., 1994. – 322 с.
4. Голованов В. В. Структурно-полифонические особенности двухголосных инвенций И. С. Баха. – М.: Композитор, 1998. – 87 с.
5. Копчевский Н. А. Итальянская фортепианная музыка XX века // Пьесы современных итальянских композиторов для фортепиано. Вып. 2. – М.: М., 1981. – С. 2-7.
6. Solbiati Al. Lezioni di Musica dall'archivo del campus con Alessandro Solbiati. Goffredo Petrassi: Invenzioni per pianoforte. Youtube.con. Fondanzione Campus Internazionale di Musica. https://www.youtube.com/watch?v=glg894N8NQM (дата обращения 19.09.2023).
7. Кириллина Л. В. XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. – М: М., 1995. – 127 с.

REFERENCES

1. Varunc V. P. Muzykal'nyj neoklassicizm. Istoricheskie ocherki. – M.: M., 1988. – 80 p.
2. Buzoni F. Predislovie // I. S. Bah. Invencii dlja fortepiano. – M.: M., 1968. – 11 p.
3. Lobanova M. N. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy jestetiki i pojetiki. – M.: M., 1994. – 322 p.
4. Golovanov V. V. Strukturno-polifonicheskie osobennosti dvuhgolosnyh invencij I. S. Baha. – M.: Kompozitor, 1998. – 87 p.
5. Kopchevskij N. A. Ital'janskaja fortepiannaja muzyka XX veka // P'esy sovremennyh ital'janskih kompozitorov dlja fortepiano. Vyp. 2. – M.: M., 1981. – Pp. 2-7.
6. Solbiati Al. Lezioni di Musica dall'archivo del campus con Alessandro Solbiati. Goffredo Petrassi: Invenzioni per pianoforte. Youtube.con. Fondanzione Campus Internazionale di Musica. https://www.youtube.com/watch?v=glg894N8NQM (data obrashhenija 19.09.2023).
7. Kirillina L. V. XX vek. Zarubezhnaja muzyka. Ocherki. Dokumenty. Vyp. 2. – M: M. 1995. – 127 p.

Ольшанская Анастасия Сергеевна
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: a.olshanskaaaay@gmail.com
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
О.М. Судакова

Olshanskaya Anastasia S.
graduate student
Russian Academy of Music named after. Gnessins
Scientific supervisor – candidate of art history, professor
O.M. Sudakova

ФРАГМЕНТЫ РУССКОГО ОПЕРНОГО НАСЛЕДИЯ В РЕПЕРТУАРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА

Статья посвящена важной проблеме исполнения хоров и ансамблей русских классических опер в современном учебном процессе средних музыкальных учебных заведений. Рассмотрены причины малоинтенсивного использования русской оперной классики в учебном репертуаре исполнительских дисциплин музыкальных и музыкально-педагогических колледжей – хорового класса и класса вокального ансамбля.

Ключевые слова: русская оперная классика, хоры и ансамбли русских опер, хоровой класс, вокальный ансамбль, музыкальный и музыкально-педагогический колледж.

FRAGMENTS OF RUSSIAN OPERA HERITAGE IN THE REPERTOIRE MUSIC COLLEGE

The article is devoted to the important problem of the performance of choirs and ensembles of Russian classical operas in the modern educational process of secondary music schools. The reasons for the low-intensity use of Russian opera classics in the educational repertoire of performing disciplines of music and music-pedagogical colleges - choral class and vocal ensemble class - are considered.

Keywords: Russian opera classics, choirs and ensembles of Russian operas, choral class, vocal ensemble, music and music-pedagogical college.

Воспитание подрастающего поколения сегодня в первую очередь сопряжено с освоением нравственных и духовных ценностей, идущих из багажа национального художественного наследия во всех жанрах искусства.

В современном художественном профессиональном образовании разных уровней, жанров и направлений особенно необходимо обращаться к сокровищнице русской классики художников прошлого. Это благодатный материал, без которого не мыслится формирование профессиональных качеств.

Ныне с необыкновенной остротой и ясностью стоит вопрос использования классического наследия в современном профессиональном образовании будущего учителя музыки.

Это убеждение – одна из причин, побудивших автора провести настоящее исследование, касающееся вопросов использования отечественного оперного наследия XIX – начала XX столетий в профессиональном музыкальном образовании среднего звена.

Как будущие музыкальные исполнители, так и будущие педагоги-музыканты, получающие образование в музыкальных и музыкально-педагогических колледжах, зачастую изучают оперную классику путем ее *пассивного восприятия* (например, через аудио источники), тем самым формируют получаемые знания как бы «из вне», «со стороны», в качестве наблюдателей.

А*ктивное восприятие,* связанное непосредственно с исполнением русской оперной классики, доступное на любом этапе профессионального образования в ее отдельных образцах и фрагментах, на наш взгляд, представлено крайне скупо в современном учебном процессе музыкальных и музыкально-педагогических колледжей.

Это еще раз доказывается в проведенном автором статьи исследовании сегодняшнего педагогического процесса с точки зрения учебного репертуара исполнительских дисциплин ряда конкретных учебных заведений, а именно: были осуществлены профессиональные консультации с педагогами-хормейстерами музыкальных и музыкально-педагогических колледжей Москвы и Подмосковья, Белгорода, Воронежа, Екатеринбурга, Калининграда, Краснодара, Твери и Ростова-на-Дону. В итоге стало ясно, что практическое изучение русской оперной классики в учебном репертуаре музыкальных и музыкально-педагогических колледжей осуществляется в достаточно ограниченном диапазоне. Удельный вес фрагментов русских опер в дисциплинах, связанных с исполнительством, коими являются хоровой класс и класс вокального ансамбля, необходимо увеличить.

Кроме формирования и шлифовки профессиональных навыков студентов в процессе исполнения мы получаем целый ряд информации и для создания интеллектуального багажа будущего педагога-музыканта.

И сегодня, как никогда важно обратить внимание на затронутый вопрос. По мнению автора настоящей статьи, изучение оперного наследия русских композиторов в музыкальных и музыкально-педагогических колледжах должно осуществляться именно через *активные* методы познания, то есть через непосредственное исполнение в учебном процессе хотя бы отдельных доступных фрагментов.

Вернемся еще раз к вопросам сегодняшнего воспитания.

В современном образовательном процессе нашей страны видится тенденция к усилению значимости патриотического и нравственного воспитания детей и молодежи. Безусловно, в непростых политических условиях функционирования нашего государства такие процессы абсолютно необходимы.

Как мы видим из выступлений Главы нашего государства, касающихся образования и воспитания современного гражданина России, во главу угла ставится патриотическое воспитания как ведущий аспекта всего обучающего процесса.

Безусловно, важность и актуальность вышеизложенного вопроса трудно переоценить, но сложность его в том, что поверхностные шаблонные навязанные мнения могут только навредить молодежи. Поэтому необходима вдумчивая и серьезная работа, а также изыскание тонких путей реализации общегосударственной цели.

В связи с этим, воспитание патриотического чувства сквозь призму художественного наследия – один из значимых путей решения данного вопроса. И сегодня как никогда полезным и необходимым в рамках учебного процесса будет более пристальное обращение к классическому оперному наследию нашей страны. Ведь именно в жанре классической оперы в большей мере сложились эстетика и принципы российской национальной композиторской школы.

Изучение опер помогает осознанию основных вех многовековой истории России, ведь значимые события нашей страны отражены именно в оперном творчестве русских композиторов. Сегодня, пожалуй, не стоит объяснять, что фрагменты исторического

прошлого ярко раскрыты в таких операх как «Жизнь за царя» М.И. Глинки, «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Царская невеста» и «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова, «Мазепа» П.И. Чайковского и других.

Также ключевым аспектом важности изучения оперного искусства сегодня является тот факт, что либретто и сюжеты опер хранят и синтезируют в рамках жанра образцы исключительно шедевров русской литературы и поэзии.

Следует добавить и то, что целостное формирование культурной личности будущего педагога-музыканта невозможно без знания традиционных образцов фольклора нашей страны. В сокровищнице народного творчества, где представлены традиции, обряды, поверья, мифы и былины, русские оперные композиторы всегда черпали идея для вдохновения. Также ценно отметить, что иногда только в опере студент может найти малоизвестные древние обряды дохристианской эпохи.

Отметим также, что практическое освоение оперной классики позволяет познать юным музыкантам семантику русской мелодики, ее природу и многоплановую характерную интонационность.

Кроме того, актуальный сегодня в любом профессиональном образовании вопрос интеграции учебных дисциплин в процессе приобретения в студенческом возрасте профессионального мастерства и раннее формирование навыков профессии здесь как никогда востребован. Введение оперного наследия в дисциплины исполнительского плана (хоровой класс, класс вокального ансамбля) способствует более глубокому освоению дисциплин теоретического цикла: «История русской музыки», «Народное творчество», а также прослеживается взаимосвязь с занятиями в классе по постановке голоса, и с курсом «Чтения хоровых партитур».

Бесспорно, исполнение русской оперной классики – это бесценный учебный материал, касающийся исполнительских дисциплин – хорового класса и класса вокального ансамбля.

Так, например, хоровой класс – одна из важнейших профилирующих дисциплин при обучении на дирижерско-хоровых и вокальных отделениях в музыкальных колледжах и одна из важнейших дисциплин в музыкально-педагогических колледжах, где она спроецирована непосредственно в будущую практику молодых специалистов.

Благодаря хоровому классу студенты приобретают базовые технические навыки по практическому владению певческим голосом, правильному вокальному дыханию и звукообразованию, а также культуре хорового пения и навыкам ансамблевого музицирования. Именно эти навыки и необходимы в профессии будущего педагога-музыканта широкого профиля.

На занятиях студентами приобретается первоначальный опыт руководства хоровым коллективом, навыки будущего хормейстера. Освоение этих квалификаций особенно важны в дальнейшей практической деятельности выпускников музыкальных и музыкально-педагогических колледжей, которая часто проецируется в область обязательного школьного образования, детского музыкального воспитания и дополнительного музыкального образования.

Хоровые и ансамблевые фрагменты из русских опер – это благодатный учебный материал, который, к сожалению, крайне мало используется в образовательном процессе.

Что же останавливает педагогов средних музыкальных учебных заведений использовать фрагменты русских опер более интенсивно в учебном репертуаре?

В результате личных бесед-консультаций с педагогами ряда столичных и периферийных колледжей выявлены причины, которые мешают интенсивному применению хоров и ансамблей в их педагогической практике.

В первую очередь это *проблема неполноты певческих составов* исполнительских классов: недостаточность певческих голосов, исключающая укомплектованность отдельных вокальных групп, и прежде всего – мужских.

В большинстве музыкальных колледжей состав женских голосов по численности в несколько раз превышает мужскую группу певцов-студентов. А в музыкально-педагогических колледжах в подавляющем большинстве случаев и вовсе мужская певческая группа не представлена.

В современной педагогике среднего звена неукомплектованность учебного хорового коллектива мужскими голосами не позволяет в полной мере использовать фрагменты русского оперного наследия в учебном репертуаре хорового класса и класса вокального ансамбля. Однако бесспорно, что даже в этой ситуации, пожалуй, есть возможность исполнять женские оперные хоры, поскольку сочинения для женского однородного хорового состава достаточно широко представлены в оперных партитурах русских композиторов XIX – начала XX столетий. На наш взгляд, есть целый ряд женских однородных хоров, которые по трудности исполнения доступны хорам среднего профессионального звена.

Интересно в этой связи заметить, что совсем недавно исполнение одного из таких хоров, прозвучавшее в конкурсном шоу телепередачи было удостоено первой степени среди прочих песенных и фольклорных ансамблей. Женский хор Московского областного музыкального колледжа имени С.С. Прокофьева (г. Пушкино) под управлением Устьянцевой Ирины Олеговны приняли участие в шоу «Ну-ка все вместе!» на телеканале «Россия-1», где исполнили хор «Девицы-красавицы» из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского и по достоинству заняли первое место и прошли в финал.

Вернемся к причинам, которые на наш взгляд усложняют исполнение хоровых фрагментов оперы в учебном репертуаре колледжей. Еще одной из таких причин является то, что *певческий аппарат* студентов-юношей в возрасте от 14 до 19 лет *находится в мутационном и послемутационном периоде.* Это значит, что большинство студентов обладают серьезными ограничениями в области рабочего певческого диапазона и динамики звучности необходимой для исполнения оперных фрагментов.

Необходимо здесь вспомнить, что у юношей по мере взросления обозначенная проблема постепенно исчезает благодаря физиологическому созреванию организма в целом и окончательному формированию голосового аппарата, а также за счет приобретения певческого опыта. Однако именно в период получения среднего профессионального образования в музыкальном или музыкально-педагогическом колледже, данная проблема крайне актуальна.

Оперные хоры в авторском оригинале, рассчитанные для исполнения неполным смешанным составом, где в силу изложенных причин в учебном коллективе может отсутствовать одна из хоровых партий и чаще всего мужских, достаточно редки в русском оперном наследии, но являются неоценимо полезным материалом именно для использования в репертуаре учебных хоров, где зачастую отсутствует желаемая укомплектованность хоровых партий.

В оперном наследии при подавляющем количестве смешанных и однородных хоров все же встречаются примеры отдельных оригинальных фрагментов, самим композитором предусмотренных для исполнения неполным смешанным составом. Как пример рассмотрим хор гребцов «Лед реку в полон забрал» из оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» (в советской редакции «Ивана Сусанина» текст иной – «Хороша у нас река»). В хоре задействованы лишь партии альтов и теноров, что позволяет успешно использовать его в хоровом классе дирижерско-хоровых и вокальных отделений.

Педагогическая практика прошлого показывает, что вопросы мутации вокального аппарата существовали и ранее. Педагоги-практики задавались и продолжают задаваться вопросом – нужно ли петь в период мутации голоса или же нет?

Знаменитый педагог-хормейстер Д.Л. Локшин в своей книге «Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе» придерживается точки зрения, выдвинутой И. Пономарьковым о том, что правильно организованное пение на верном репертуаре и нужном диапазоне поддерживает голосовой аппарат в певческом состоянии и не принесет вреда голосу.

Результатом является известный вывод, что исполнение оперной музыки в хоровом классе музыкальных и музыкально-педагогических колледжей, имеющих неполный смешанный состав в его классическом понимании возможно и абсолютно необходимо.

«Инструментом» в реализации сказанного может послужить адаптация авторского нотного текста к реальным возможностям конкретного учебного хора, предварительно реализованная непосредственно руководителем. Путем инициативы педагога-хормейстера учебного хорового класса возможна реализация включения в репертуар неполного смешанного состава хора сочинений, написанных композитором для полного смешанного состава.

Говоря об адаптации хоровых фрагментов русской оперной классики в целях исполнения ее неполным смешанным (или юношеским) составом, мы имеем в виду видоизменения, касающиеся исключительно хоровой фактуры при сохранении цельности архитектоники и всех выразительных средств произведения, которые не нарушают композиторский замысел.

В формулировке правил мы основываемся на рекомендациях и приемах аранжировки хоровых сочинений, изложенных дирижерами-практиками и исследователями – работы Я.Г. Медыня, И.Г. Лицвенко, В.А. Самарина, Н.В. Авериной, О.В. Девуцкого.

Избранные страницы русских опер на занятиях вокального ансамбля решают сразу несколько важных педагогических задач. Это и обращение к шедеврам русской поэзии и литературы, и разножанровость музыкального письма, и яркое понимание стиля песенного фольклора, и возможности укрепления навыков академической «общеевропейской» манеры вокального звукообразования и конечно же осознание великой истории своего народа и своей страны. Поэтому изучение образцов ансамблевых фрагментов оперной музыки XIX – начала XX столетия, явившегося золотым веком русской музыкальной классики и русской классической поэзии, побуждает студентов к изучению культуры и истории своей страны, формирует музыкальный кругозор, художественный вкус, интеллект и эрудицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Девуцкий О.В. Искусство хоровой аранжировки. Учеб. пособие. М.: Композитор, 2005. 161 с.
2. Лицвенко И.Г. Практическое руководство по хоровой аранжировке: Учебное пособие для муз. училищ и консерваторий. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. 296 с.
3. Локшин Д.Л. Хоровое пение в русской школе. М.: Изд - во Акад. пед. наук РСФСР, 1957. 296 с.
4. Медынь Я.Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. Учебное пособие для дир.-хор. отделений муз. вузов и училищ. М.: Музыка, 1978. 134 с.
5. Наумова Е.Е. Камерный вокальный ансамбль в русской музыке: история и типология жанра: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2002. 374 с.

6. Примерная программа учебной дисциплины «Вокальный ансамбль». М.: РАМ имени Гнесиных, 2004. 13 с.
7. Рабочая программа междисциплинарного курса «Постановка голоса, вокальный ансамбль». М.: Музыкально-педагогический колледж, 2019. 24с.

REFERENCES

1. Devuckij O.V. Iskusstvo horovoj aranzhirovki. Ucheb. posobie. M.: Kompozitor, 2005. 161 p.
2. Licvenko I.G. Prakticheskoe rukovodstvo po horovoj aranzhirovke: Uchebnoe posobie dlja muz. uchilishh i konservatorij. 2-e izd., dop. M.: Muzyka, 1965. 296 p.
3. Lokshin D.L. Horovoe penie v russkoj shkole. M.: Izd - vo Akad. ped. nauk RSFSR, 1957. 296 p.
4. Medyn' Ja.G. Metodika prepodavanija dirizhersko-horovyh disciplin. Uchebnoe posobie dlja dir.-hor. otdelenij muz. vuzov i uchilishh. M.: Muzyka, 1978. 134 p.
5. Naumova E.E. Kamernyĭ vokal'nyĭ ansambl' v russkoĭ muzyke: istorija i tipologija zhanra: dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija: 17.00.02. M., 2002. 374 p.
6. Primernaja programma uchebnoĭ discipliny «Vokal'nyĭ ansambl'». M.: RAM imeni Gnesinyh, 2004. 13 p.
7. Rabochaja programma mezhdisciplinarnogo kursa «Postanovka golosa, vokal'nyj ansambl'». M.: Muzykal'no-pedagogicheskij kolledzh, 2019. 24 p.

Поликарпова Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств
им. А.Г. Рубинштейна»
e-mail: osigva3@mail.ru

Polikarpova Olga V.
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory
Transnistrian State Institute of Arts named after. A.G. Rubinstein

МЕМОРИАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Аннотация. В статье автор останавливается на трёх аспектах в исследовании мемориальной темы: типология произведений в области мемориальной музыки; проблема названия в мемориальных сочинениях; проблема собственных средств выразительности. Отмечается определённая сложность и неоднозначность в определении дефиниции “мемориальная музыка”. Подробно рассматривается традиция посвящений в музыкальных сочинениях живым людям, приводятся многочисленные примеры. Дается краткое описание оформления посвящений на титульных листах нотных изданий, принятых в 19 в.

Ключевые слова: мемориальная тематика, проблема названия, выразительные средства, оформление посвящений, музыкальное искусство.

MEMORIAL THEMES IN MUSICAL ART: TOWARDS POSING THE QUESTION

Annotation. In the article, the author dwells on three aspects in the study of the memorial theme: typology of works in the field of memorial music; the problem of titles in memorial works; the problem of one's own means of expression. There is a certain complexity and ambiguity in defining the definition of “memorial music”. The tradition of dedications in musical compositions to living people is examined in detail, and numerous examples are given. A brief description is given of the design of dedications on the title pages of music publications adopted in the 19th century.

Keywords: memorial themes, the problem of the name, means of expression, design of dedications, musical art.

Словосочетание “мемориальная тематика”, вынесенное в заглавие статьи, скрывает ряд значений. Прежде всего, слово «мемориал» закрепилось в сознании как произведение архитектуры, изобразительного и декоративного искусства, создаваемое в память о значительных событиях и лицах. Я напомню, что архитектурными формами мемориала могут быть памятник, монумент, пирамида, мавзолей, гробница, усыпальница, триумфальная арка, триумфальные ворота, триумфальная колонна, обелиск.

Но наряду с этим можно говорить о “музыкальном мемориале”. В музыкальных словарях выделяют даже особый мемориальный жанр[7], к которому относятся реквием,

[7] Затруднительным является идентификация автора-исследователя, который первым ввёл это словосочетание. Тем не менее, отталкиваясь от косвенного упоминания «так называемых мемориальных жанров» [1, с. 538], через осторожные заявления, что «в жанре мемориала не сложилось никаких законов» [2, с. 114], открывается путь к сознательному исследованию характерных признаков, способов классификации жанра.

похоронный марш, траурная кантата, эпитафия. В эмоциональном тоне данные сочинения содержат горестные стенания, оплакивания, скорбно-мрачные размышления об ушедших из жизни.

Но широта и многообразие явлений, причисляемых к области мемориальной музыки, представляют определённую сложность при их однозначной дефиниции. В трактовке слова «мемориальный» мы отталкивается от лат. «memorialis», дословно переводимое как «**памятный**». Во главу угла ставится тема отношения человека к человеку, событию, явлению; и его прямое желание, в данном случае композитора, зафиксировать в музыкальном произведении память о нём. С этих позиций круг эмоций не будет ограничиваться сферой скорби. Запечатление радостных моментов, восторженных воспеваний, искренних пожеланий друзьям, коллегам, возлюбленным требует других названий. К ним относятся ряд понятий, которые принадлежат романской группе языков и поэтому звучат почти одинаково – лат. “dedicatio”, франц. “dedicace”, англ. “dedication”, исп. “dedicacion”, рум. “dedicaţie”, польск. “dedikacja”, что в переводе на русский означает **“посвящение”.** Лат. “offero”, англ. “offering”, франц. “offrande”, исп. “ofrenda”, рум. “ofrandă”, “omagiă”, нем. “das Opfer”, швед. “offer” – **“приношение”, “дар”.** В разных языках используется также словосочетание лат. “in honorem”, итал. “in onore di…”, исп. “in honor”, франц. “en l’honneur de qn.”, англ. “in honour of”, рум. “in onoara”, нем. “zu Ehren” – **“в честь кого-либо”.**

Во французском языке есть следующее выражение – “rendre hommage a…” (принести дань уважения), часть которого – “hommage a…” явилась заглавием целого ряда мемориальных сочинений: Hommage a Brahms Д. Лигети, En Hommage de Debussy Б. Бартока, Hommage a Pierre (Пьеру Булезу) Э. Денисова и др.

В любом случае почти всегда требуется дополнительное авторское указание на мемориальный характер произведения, и, в частности, внесение в текст посвящения. По утверждению О. Лосевой, «Посвящение…принадлежит сочинению. И эта протянутая автором нить, которая навеки связывает сочинение с неким лицом или лицами, обществом или институтом, событием или отвлеченным понятием, есть то, что для нас в посвящении важнее всего, что составляет его загадку, иногда тайну» [3, с. 163].

В проблеме исследования мемориальной тематики в музыке можно выделить три аспекта: типология произведений в области мемориальной музыки; проблема названия в мемориальных сочинениях; проблема собственных средств выразительности.

Мы предлагаем один из вариантов классификация данных произведений:

- По силе и глубине выражения памяти:
- ✓ Музыкальный мемориал – произведение, написанное вскоре после печальных или трагических событий (смерть людей, катастрофы); присутствие в нем явного указания на увековечивание памяти в виде названия In memoriam, Памяти. Tombeau и др.; задействование всех средств музыкальной выразительности для создания характера скорби и траура.
- ✓ Сочинения с мемориальным компонентом – предполагают менее мрачные обстоятельства для своего появления; временной отрезок от памятного события до момента создания произведения значения не имеет; используются свободные названия, прямо не “привязанные” к слову «память»: Элегия, Приношение, Hommage à, Привет и др.; образная сфера музыки варьируется в широком диапазоне: от передачи настроения мрачной подавленности до веселого юмора.
- ✓ Сочинения со скрытой мемориальностью (скрытым посвящением) – трудно идентифицируются вследствие отсутствия какого-либо указания на посвящение; но названия могут содержать некую подсказку: Musica dolorosa, Concerto lugubre; как правило, пишутся после скорбных событий; нежелание выносить на всеобщее

обозрение своё горе; художественные средства определяют образный строй сильного эмоционального переживания.

- ✓ Сочинения около мемориального характера (с формальным посвящением) – принадлежат к области мемориальной музыки достаточно условно. Выписанное посвящение зачастую не находит должного подтверждения в музыкальном тексте и образности (Романс Мне жаль тебя А. Варламова с посвящением С. В. Невзоровой).
- ✓ Немемориальные сочинения с привносимой мемориальностью - сочинения или отдельные части сочинений скорбно-трагического или печально-элегического характера, исполняемые в дни траура и скорби (например, Грезы Шумана, марш из Сонаты си-бемоль минор Ф. Шопена и др.).
- По побудительным мотивам: основополагающая художественная идея (изначальный замысел); сопутствующая мотивация, появившаяся в процессе создания произведения или по окончании работы.
- По эмоциональному тону: эмоции «+» (выражение радости и т.д.); эмоции «-» (выражение скорби и т.д.).
- По событиям посвящений: события планетарного, общечеловеческого масштаба (полёт человека в космос, 1000-летие Крещения Руси, памяти жертв Хиросимы); события истории отдельной страны, народа (Чёрная элегия жертвам Чернобыля); события личной жизни.
- По объекту посвящения: материальному объекту (Музыка для города Кётена); человеку (живому/ умершему); природному или иному явлению.

Интересную область сочинений мемориальной тематики составляют произведения, посвященные **живым.** Эта традиция имеет глубокие корни в литературном жанре и воплощена в разного рода одах, дифирамбах, куплетах. При этом в музыкальном искусстве отсутствуют собственные жанры подобного типа посвящений за некоторым исключением в виде поздравительных кантат. Намечены лишь общие тенденции, где посвящения вынесены мелким шрифтом над названием сочинения, написанном в другом определённом жанре. Такой вид посвящения, когда композитор (как и представители других видов искусств) дарит, преподносит кому-то свои творения в знак почтения, благодарности, восхищения, дружбы, любви – был наиболее популярным во все времена. И. С. Бах, создавая все свои великие творения «во славу Господа», иногда всё же указывал имена влиятельных светских особ. Всё это делалось, видимо, в силу принятых в те времена условностей.

Особо “удобным” жанром были светские кантаты, писавшиеся им очень часто в честь разных светских событий: дней рождений (в честь дня рождения курфюрста Саксонского Августа II, дня ангела Августа III), свадеб, праздников в Лейпцигском университете. Упомянем такие известнейшие посвящения Баха как посвящение Музыкального приношения королю Фридриху II, Каприччио с посвящением брату (Capriccio Ми мажор, in honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufiensis, BWV 993).

Немаловажную роль в мемориальных произведениях играют формулировка и графическое оформление посвящений. Так, в 1726 году И. С. Бах опубликовал свою первую Клавирную сюиту, одну копию которой посвятил первенцу принца Леопольда со следующим текстом:

Всемилостивый князь, хоть в люльке ты лежишь,
Но зрелый ум в глазах сиятельных лучится.
За то, что разбудил, молю, прости, малыш,
Дозволь тебя почтить веселою страницей [4, с. 117].

Такие послания, надо полагать, не единичны не только в творчестве И. С. Баха, но и у других композиторов, являются весьма показательными для того времени. Помимо оформления посвящения на титульном листе (весьма свободного), оно могло содержаться в дополнительном сопровождающем письме.

В XIX веке сложились некие негласные правила посвящений. Так, традиционным подношением представительницам слабого пола (подругам, возлюбленным, ученицам, жёнам и дочерям друзей) был цикл песен, инструментальные сонаты и даже циклы фортепианных пьес. Таковы, например, посвящения в сонатах Л. Бетховена Д. Гвиччарди (ор.27 № 2), Т. Брунсвик (ор. 78), Д. Эртман (ор. 101), посвящения у Шумана: Три сонаты для юношества ор.118 своим дочерям Юлии, Элизе, Марии, Танцы Давидсбюндлеров - Кларе Шуман.

Камерная и оркестровая музыка чаще предназначалась представителям мужского пола, покровителям, сильным мира сего. Так, Симфонию № 3 Л. Бетховен предполагал адресовать Бонапарту, в № 5 и № 6 обозначены князь Ф. Лобковиц и граф А. Разумовский, в № 9 значится имя Фридриха Вильгельма III.

Отдельную, но наиболее многочисленную группу посвящений составляют подписи коллегам-композиторам, исполнителям, издателям, учителям. По тонкому наблюдению О. Лосевой, коллегиальными посвящениями в XIX веке «обменивались как визитами, и на посвящение принято было отвечать посвящением, не особенно затягивая этот ответ» [3, с. 165]. Так, посвящение Ф. Мендельсоном Кларе Шуман Пятой тетради Песен без слов в начале 1844 года было прямым ответом на посвящение ему Шуманом Трёх квартетов ор.41 в 1843 году. Ф. Шопен посвятил Р. Шуману свою Вторую балладу Фа-мажор ор.38 в ответ на посвящение Крейслерианы. Композиторы «Могучей кучки» также обменивались творческими посвящениями: М. Балакирев посвятил своему любимому ученику Н. А. Римскому-Корсакову Симфоническую картину на темы трёх русских песен 1000 лет в 1-ой ред. 1864 года. Ответом послужили Романс Южная ночь (1866), Музыкальная картина для симфонического оркестра Садко (1867). В том же 1867 году Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин посвятили друг другу Сербскую фантазию для симфонического оркестра и Сказку для голоса с фортепиано Спящая княжна соответственно.

Не остались в стороне от этой хорошей традиции и композиторы XX века. Квартетными опусами с выражениями глубокого почтения обменялись между собой ученик и учитель – В. Шебалин (квартет № 3 ор. 28, 1938) и Н. Мясковский (квартет № 5 ор. 47, 1938-1939). Интересно, что тональность обоих сочинений одна – ми-минор. Посвящениями концертов одарили друг друга два величайших пианиста XX века – С.Рахманинов (Концерт для фортепиано № 4, 1926) и Н. Метнер (Концерт для фортепиано № 2, 1927). Молодой С. Прокофьев в заглавии Скифской сюиты выставил следующее: «Посвящается основателям Вечеров современной музыки В. Каратыгину, И. Крыжановскому, А. Медему, В. Нувелю, А. Нуроку».

Дидактической направленностью отличаются такие сборники, вошедшие в педагогический репертуар, как Детский альбом П. И. Чайковского с посвящением Володе Давыдову – племяннику композитора, Детский уголок (Моей дорогой Шушу) К. Дебюсси. Простое выражение любви дедушки В. Шебалина к своим внукам осталось в четырёх хорах без сопровождения для детей Моим внучатам ор. 57. Каждый хор имеет посвящение – Мике, Лене, Пете, Кате.

Вторым аспектом является проблема названия мемориальных сочинений. Мемориальный характер произведения может отражаться в двух уровнях названия. Первый из них – уровень заглавия, собственно имени сочинения, например: In memoriam, Hommage a…, In honorem…, Память, Памяти…, Посвящение, Приношение и др. -

Concerto-fantasia In nomine A. Durer Дамбиса, Hommage a Grieg для камерного оркестра А. Шнитке, В честь Малера гимн №1 для симфонического оркестра Н. Корндорфа. Второй уровень названия мемориального сочинения представлен собственно посвящением, которое указывается часто уже перед нотным текстом. Его наличие становится обязательным, если не вынесено в заглавие произведения. В нижеследующей таблице приводятся примеры двух произведений композиторов Республики Молдова Ткач Златы Моисеевны (1928-2006) и Бориса Семеновича Дубоссарского (1947-2017):

автор	Ткач Злата	Дубоссарский Борис
заглавие	In memoriam	Памяти М. Эминеску
жанр	Симфоническая поэма	Симфония-поэма
инструментальный состав	Симфонический оркестр	Симфонический оркестр, сопрано, цимбалы
посвящение	Închinat memoriei soţului meu (Посвящается памяти моего мужа)	В. Г. Загорскому

Собственные средства выразительности. В процессе рассмотрения мемориальных сочинений мы столкнулись с очевидным разнообразием способов их исполнения. Обнаружено использование практически всех известных музыкальной науке инструментальных составов – начиная от сольных пьес для отдельных инструментов, ансамблевых сочинений и заканчивая оркестровыми полотнами. Выбор музыкальной формы, в зависимости от содержания, варьируется от лирических миниатюр в простых формах до крупных многочастных симфонических циклов.

Одной из существенных проблем для сочинений мемориальной тематики, принадлежащих различным эпохам, явился поиск наиболее органичного метода, позволяющего отразить объект памяти в произведении. Таким творческим методом явилась полистилистика. Данный метод особенно актуален, так как «выработал различные типы и приёмы семантического использования музыкального стиля» [6, с. 187]. Именно в этом ракурсе семантика индивидуальных стилей композиторов становится особенно существенной. «Включение в сочинение фрагмента из музыки другого автора, – не это ли самый простой и ясный в своей однозначности способ воплощения своего почтения к нему», замечает Людмила Казанцева [7, с. 20]. Рассмотрим метод применения полистилистики на примере Полифонической сюиты памяти Д.Шостаковича В.Симонова (1976), содержащее ряд цитат. В IV раздел Ричеркара введена тема вальса из III части Симфонии №7 Д. Шостаковича. Изменив тональность Ми-мажор на Ми-бемоль мажор и ускорив темп – Piu mosso вместо Adagio, В. Симонов сохраняет первоначальный безыскусный характер тематизма Д. Шостаковича. Мелодия вальса приобретает черты песенности благодаря широкому развёртыванию. По мнению М. Сабининой, к ней вернее всего применимы слова самого композитора: «упоение жизнью, преклонение перед природой» [8, с. 189]. Тем сильнее становится контраст, когда постепенно растворяемый тематизм вальса трансформируется в начальные интонации средневековой секвенции Dies irae, этой вестнице смерти. Так на простом примере В. Симонов воплощает одну из магистральных тем Д. Шостаковича – дуализм жизни и смерти.

В заключении остановимся еще на одном вопросе в связи с мемориальностью и её графическом воплощении в нотном тексте. История оформления титульных листов нотных изданий, и в частности, местоположение посвящений, еще ждет своего исследователя. Следует заметить, что функциональная сторона нот — суть издания — оформлялась весьма прозаично и строго, чтобы не отвлекать внимания исполнителей.

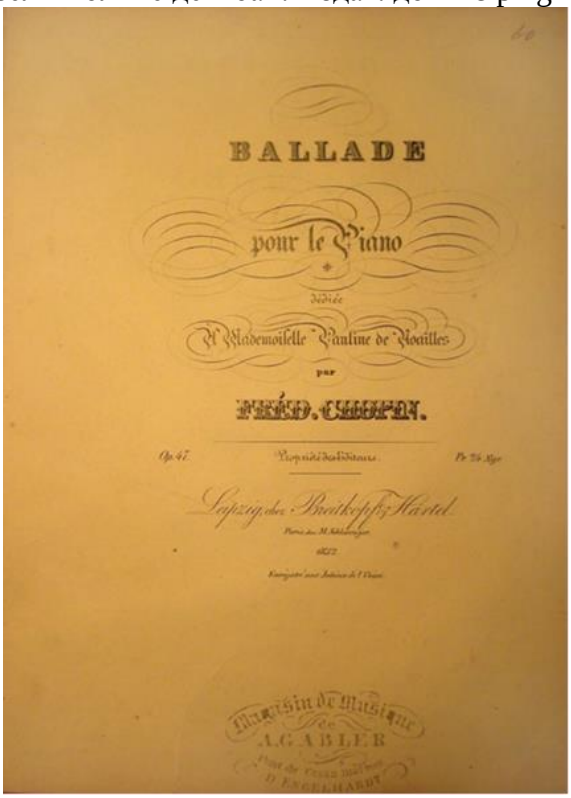
Обложки же нотных изданий красочно иллюстрировались и представляли собой отдельный раздел книжной графики. Оформлявшие их художники-графики, как правило, не подписывали свои работы. В лучшем случае, ставили инициалы или монограммы, которые не всегда поддаются расшифровке. Традиция такого оформления сложилась в XIX веке и особенно касалась первых изданий, отличавшихся поистине огромной художественной ценностью. Некоторыми авторами рисунков, украшавших обложки нот, изданных в российских столицах в самом начале XX века, были известнейшие российские художники: И. Репин, И. Билибин, Л. Бакст и др. А уже с 30-х годов XX века с совершенствованием издательского дела титульные листы произведений стали принимать унифицированный вид (Музгиз). В прежние времена издателями нот в большинстве случаев выступали владельцы магазинов - издательский дом Breitkopft, Diabelli, Belaieff, Юргенсон, Кестнер и К°, фирма «Герстенберг и Дитмар» и общепринятым было ставить фирменные штампы магазина на продаваемых нотах. Размер большинства нотных изданий стандартный — 36х26 см, но в 1910-1920-е годы вошли в моду серийные нотные издания размером 27х18 см.

Посвящение в XIX веке отличается краткостью, но, вместе с тем, чётко продуманным порядком изложения. В крупных сочинениях посвящение размещалось на титульном листе между названием и примыкающим к нему указанием исполнительского состава и фамилией композитора. Ниже указывались номер сочинения, место издательства, фамилия владельца или основателя издательства. Наличие, таким образом, трех имен на титуле (носителя посвящения, композитора, издателя) требовало их зрительного отделения. С особым тщанием было оформлено имя носителя посвящения – крупным шрифтом, очень часто прописью, с использованием особых художественных приемов украшения в виде вензелей, амуров, лавровых венков и т.д. Имя композитора могло быть выполнено двояко (прописью или печатано), но обязательно другим шрифтом, а фамилия издателя обычно набиралась мелким кеглем.

Полнота формулировки посвящения могла варьироваться в зависимости от сведений, сообщенных композитором. Так, помимо собственно фамилии (иногда с добавлением “госпожа”, “господин”, “мадмуазель”), она могла содержать информацию о том, по какому поводу или с какими чувствами относится автор к личности посвящаемого.

Мемориальность в эпоху Античности, Средние века, эпоху Возрождения в традиционных культурах и профессиональной музыке действительно была синонимом траурного содержания. В эпоху Нового времени и особенно в XX веке это понятие затрагивает более широкую гамму содержательно-смысловых интерпретаций. Формы актуализации памяти в художественном творчестве становятся в XX веке ещё более многообразными. Художники предлагают помнить не только об ушедших, но и других объектах, событиях, феноменах, которые следуют хранить в памяти (относительно музыки – стиль определённого исполнителя, композитора). И здесь важен не аспект трагического переживания смерти, а культурные источники творческого вдохновения. Ограничение только поминальным ракурсом неоправданно сужает круг музыкальных мемориальных произведений и не соответствует современной художественной практике.

Пример титульного листа: Ф. Шопен Баллада для фортепиано № 3 ор. 47 с посвящением мадемуазель Полине де Ноай. Издат. дом Leipzig Breitkopft



ЛИТЕРАТУРА

1. Герцман Е. Эпитафия // Музыкальная Энциклопедия. – М., 1982, т.6. – С. 538.
2. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – 350 с.
3. Лосева О. Что, кому и почему? // Музыкальная Академия. 2006, № 4. – С. 162-165.
4. Доули Т. И.С. Бах. – Челябинск: «Урал Л. Т. Д.», 2001. – 147 с.
5. Гордеева Е. Композиторы «Могучей кучки». – М., 1985. – 445 с.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб: Лань, 2000. – 320 с.
7. Полистилистика в музыке: лекция по курсу “Анализ музыкальных произведений” / Л. Казанцева. Казанская консерватория. – Казань, 1991. – 36 с.
8. Сабинина М. Д. Шостакович – симфонист. Исследование. – М., 1976. – 477 с.

REFERENCES

1. Gercman E. Epitafiya // Muzykal'naya Enciklopediya. – Moscow, 1982, t.6. – P. 538.
2. Holopova V., Chigaryova E. Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva. – Moscow, 1990. – 350 p.
3. Loseva O. Chto, komu i pochemu? // Muzykal'naya Akademiya. 2006, № 4. Pp. 162-165.
4. Douli T. I.S. Bah. – Chelyabinsk: «Ural L. T. D.», 2001. – 147 p.
5. Gordeeva E. Kompozitory «Moguchej kuchki». – Moscow, 1985. – 445 p.
6. Holopova V. Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie. – SPb: Lan', 2000. – 320 p.
7. Polistilistika v muzyke: lekciya po kursu “Analiz muzykal'nyh proizvedenij” / L. Kazanceva. Kazanskaya konservatoriya. – Kazan', 1991. – 36 p.
8. Sabinina M. D. Shostakovich – simfonist. Issledovanie. – Moscow, 1976. – 477 p.

Сун Цзянь
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: 307222728@qq.com

Song Jian
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПЕРИОДИЗАЦИЯ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX - НАЧАЛО XXI В.)

Аннотация. Китайское фортепианное исполнительское искусство прошло извилистый и тернистый путь развития, однако, несмотря на все сложности, оно все же достигла высот. С развитием фортепианного образования, и углублением международных обменов, в Поднебесной стало появляться все больше талантливых пианистов. В рамках статьи осуществляется анализ развития исполнительского искусства на фортепиано во второй половине XX - начале XXI века, рассматриваются основные исполнители, конкурсы и концерты фортепианной музыки.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, пианисты, Китай, национализация, развитие, периодизация.

PERIODIZATION OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO PERFORMING ART (SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY - BEGINNING OF THE 21ST CENTURY)

Annotation. Chinese piano performing art has gone through a winding and thorny path of development, however, despite all the difficulties, it has still reached heights. With the development of piano education and the deepening of international exchanges, more and more talented pianists began to appear in the Celestial Empire. The article analyzes the development of piano performing arts in the second half of the 20th - early 21st centuries, and examines the main performers, competitions and concerts of piano music.

Keywords: piano, performing arts, pianists, China, nationalization, development, periodization.

Китайские исследователи теории фортепианной музыки провели серию исследований создания китайской фортепианной музыки во второй половине двадцатого века с разных точек зрения в различных трактатах, диссертациях и опубликованных статьях. Однако, просмотрев и извлекая различные литературные материалы, автор обнаружил, что никто до сих пор систематически не систематизировал, не проанализировал и не обобщил творчество китайской фортепианной музыки второй половины XX - начала XXI века, что обуславливает актуальность и теоретическую значимость настоящего исследования.

С момента основания Нового Китая[8] в стране стали активно развиваться все сферы жизнедеятельности, в том числе музыкальная культура и образование, что положительно сказалось и на фортепианном исполнительстве.

Концепция «Китайской фортепианной школы» зародилась на Яньаньском форуме литературы и искусства в 1942 году. В последующие двадцать лет она постепенно развилась в концепцию «трех модернизаций» (национализация, революционизация, и массовизация), и всегда была важным ориентиром для развития китайской музыки. Еще в 1950-х годах все студенты-фортепианцы по всей стране были обязаны собирать, играть и создавать произведения в китайском стиле.

После 1950-х годов, большое количество фортепианных произведений было написано в основном пианистами, среди которых Лю Шикунь, Инь Чэнцзун, Го Чжихун, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжун, Сунь Ицян, Сюй Фэйсин, Цуй Шигуан и др. Они не являются профессиональными композиторами, а потому экспериментировали на основе своего личного опыта и таланта, несмотря на отсутствие профессионализма, который был присущ многим западным композиторам, китайские мастера создали в этот период большое количество композиций. Например, такие произведения, как «Битва тайфуна» Лю Шикуня и «Засада летающих кинжалов» Инь Чэнцзуна, имитирующие звуковые эффекты национальной инструментальной музыки, такой как гучжэн и пипа на фортепиано, что стало «беспрецедентным» в развитии национальной фортепианной музыки и исполнительства [1, с.9].

После 1960-х годов товарищ Мао Цзэдун дал указание «служить прошлому ради настоящего, служить зарубежным странам на благо Китая, позволить расцвести сотням цветов, выпалывать старое и порождать новое». Музыкальная индустрия практикует «Китайскую музыкальную школу» и «Китайскую школу фортепиано», но формулировки разные.

Во время «Культурной революции» (1966–1971 гг.) иностранная музыкальная культура была отвергнута. Люди не слушали и не играли иностранные произведения, в частности Гайдн, Бетховена и Моцарт. Вместе с тем, фортепианное искусство нашло свой путь и в этих сложных условиях.

В этот период, фортепианная музыка воспринималась на государственном уровне, как «продукт загнивающего запада», а потому западные музыкальные композиции отрицались и были запрещены. Музыкантам не разрешалось играть западные произведения, фортепианная музыка, музыкальная культура, зародившаяся в западном капиталистическом мире, была несовместима с музыкой и искусством социалистического Китая под руководством пролетариата. Однако появление образцовых опер с фортепиано аккомпанемент под давлением крайней политической этики обеспечивает национализированный путь выживания для развития западного фортепианного искусства в Китае. В 1967 году молодой пианист Инь Чэнцзун, вернувшийся после учебы в Советском Союзе, с полным энтузиазмом присоединился к команде революционной пропаганды литературы и искусства, но при этом стал продвигать фортепианное искусство в стране. В 1967 году во Дворце национальной культуры в Пекине состоялась премьера фортепианного произведения «История красного фонаря», созданного в сотрудничестве Инь Чэнцзуна и Лю Чанъюя, что вызвало сенсацию и привлекло внимание центрального правительства. Благодаря одобрению и поддержке Цзян Цина, Инь Чэнцзун наконец-то смог на законных основаниях заниматься сочинением и исполнением фортепианных произведений [2].

[8] Образование в 1949 году Китайской Народной Республики, управляемой КПК во главе с Мао Цзэдуном.

В июле 1968 года, после одобрения центрального руководства, «Красный фонарь» в сопровождении фортепиано начал транслироваться по всей стране. После прослушивания этой новой формы искусства, сочетающей в себе китайские и западные элементы, Мао Цзэдун и другие центральные лидеры выразили их признательность за это. Позднее «произведение «Красный фонарь» в сопровождении фортепиано было использовано в документальных и художественных фильмах» [3, с.69]. Появление образцовых опер с фортепианным сопровождением в годы Культурной революции способствовали масштабной популяризации и распространению фортепианного искусства в Китае.

В декабре 1969 года, вдохновленные успешным опытом фортепианного сопровождения в «Истории Красного Фонаря», такие пианисты и композиторы, как Инь Чэнцзун, Лю Чжуан и Чу Ванхуа, использовали кантату «Желтой реки» Сянь Синхая в качестве основного произведения. Они совместно создали и завершили фортепианный концерт «Желтая река». Эта фортепианная адаптация была уникальной в развитии фортепианной музыки во время Культурной революции.

В сентябре 1976 года десятилетняя «Культурная революция» наконец подошла к концу. В стране начали всесторонне продвигать политику «открытия внешнего мира и оживления внутреннего рынка». Волна реформ была запущена во всем обществе, что принесло большие изменения в музыкальную индустрию Китая. Это не только возможность и пространство для свободного творчества, но, что более важно, оно принесло из-за границы концепции и методы создания современной музыки. Руководители фортепианного отделения при Шанхайской консерватории дали полную творческую свободу пианистам первого поколения: У Легу, Ли Цзялу, Чжан Цзюньвэй, И Кай Цзи, Хун Шиси, и позволила второму поколению пианистов среднего возраста Чжу Гунъи, Чжоу Гуанжэнь, Ли Минцян, Ли Жуйсин, Хун Тэн, Ли Миндуо, Тан Люси, Чжэн Шусин, Линь Эряо, Ли Цифан, Чжао Пин Го, Пань Имин, Ин Шичжэнь, Ян Цзюнь взять на себя работу по подготовке новых пианистов.

В 1980-х годах, благодаря политической поддержке со стороны министерства образования и культуры национального правительства, а также финансовой поддержке производителей фортепиано, по мере того, как система обучения игре на фортепиано продолжала совершенствоваться, а строительство системы образования продолжало укрепляться, в Китае также появилась своя собственная система образования. Все началось с конкурса пианистов «Шанхайская весна» в некоторых городах в 1980 году, затем конкурса пианистов «Жемчужная река», спонсируемого фортепианной фабрикой Жемчужной реки в 1983 году, и Национального детского конкурса пианистов «Кубок Синхая» в 1985 году. Позже первый «Национальный конкурс пианистов» спонсировался Министерством культуры и проводился крупными профессиональными музыкальными школами при поддержке различных спонсорских организаций. Он завершился в Пекинском концертном зале 25 декабря 1989 года. В этом конкурсе приняли участие десять студентов со всей страны.

После этого возникли различные национальные конкурсы пианистов, такие как: «Первый национальный молодежный конкурс пианистов», проходивший в Фучжоу в декабре 1992 года, «96-й Национальный молодежный конкурс пианистов Жемчужной реки», проходивший в Пекине в 1996 году, «Национальный конкурс фортепианных концертов». «проведённый в Пекине в ноябре 1997 года», «97-й Национальный молодёжный конкурс двойных пианистов», проведённый в Шэньчжэне в ноябре 1997 года, «Первый конкурс китайских произведений пианистов», проведённый в Гонконге в ноябре 1997 года, и т. д. Форматы этих конкурсов становились все более разнообразными.

Форматы выступлений от сольного до ансамблевого предоставляют участникам более широкий выбор. Репертуар также становился все сложнее.

Первый Китайский международный конкурс пианистов, спонсируемый Министерством культуры, состоялся в Пекине с 19 по 28 сентября 1994 года. В нем приняли участие 160 конкурсантов из 18 стран и регионов. В качестве судей на конкурс были приглашены первоклассные профессиональные пианисты со всего мира. обеспечить профессионализм и влияние фортепианного конкурса. По итогам десятидневного периода соревнований победителями стали: первое место во взрослой категории Шин Сянчжэнь из Южной Кореи; второе место Шэн Юань из Китая; третье место Криста из Венгрии. Ковач, четвертое место Чжу Е из Китая, пятое место Игорь из России. Леснянского; шестое место Гао Пин из Китая. Первое место в молодежной группе – Чэнь Са из Китая, второе место – Чэнь Юньцзе из Китая, третье место – У Чи из Китая, четвертое место – Ирина из России. Сику Линзина [4]. Половину рейтинга завоевали китайские пианисты, что демонстрирует высокий уровень фортепианного исполнительства в Поднебесной.

Таким образом, благодаря развитию фортепианного образования, углублению международных обменов, существенно повышался уровень исполнительства китайских пианистов. Рассмотрим несколько выдающихся мастеров фортепианного исполнительства, которые стали известны не только в рамках страны, но и за ее пределами:

Ланг Ланг занимает первое место в рейтинге современных китайских пианистов. Художественные достижения исполнителя высоки, в его репертуаре «Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Чайковского», «Концерт для фортепиано с оркестром Хуанхэ», «Песня о реке Янцзы». Исполнитель привнес в произведения свой стиль, и уникальный шарм.

Фу Конг имеет репутацию «фортепианного поэта» и известен как истинный интерпретатор произведений Шопена. Он обладает чрезвычайно высокими достижениями в области фортепианного исполнения. У него широкий репертуар - от Баха и Скарлатти до Бартока и Скрябина. Особенно хорошо он исполняет произведения Моцарта, Шопена и Дебюсси.

Лю Шикунь также имеет высокие достижения в игре на фортепиано, он относится к старшему поколению исполнителей. В 1956 году он занял третье место на «Международном конкурсе пианистов имени Листа» и премию за исполнение «Венгерской рапсодии». В 1958 году он занял второе место на первом международном конкурсе пианистов имени Чайковского. В 1978 году он занял второе место на первом Международном конкурсе пианистов имени Чайковского Competition. В 1992 году он отправился в Соединенные Штаты на гастроли и был приглашен выступить в Белом доме. В 1992 году он основал Центр фортепианного искусства своего имени в Гонконге [5].

Инь Чэнцзун, учитель Ланг Ланга в рейтинге китайских пианистов, также является выдающимся исполнителем. В 1959 году, в возрасте 18 лет, он выиграл конкурс пианистов на 7-м Всемирном молодежном фестивале в Вене. Будучи главным композитором и премьером фортепианного концерта «Желтой реки», Инь Чэнцзун за годы своей деятельности, исполнил тысячи выступлений со многими известными ансамблями по всему миру и получил китайскую премию «Золотая пластинка».

Еще одна китайская пианистка с мировой известностью - Чэнь Са (Чен Са). Главный приз на Первом международном китайском конкурсе в 1994 году положили начало ее успешной карьеры. В 2002 году ей также было присуждено первое место на Конкурсе им. Бетховена. В настоящее время она гастролирует по всему миру, ее исполнение убеждает выразительностью и глубоким проникновением в лирическую стихию одного из самых трудных для восточного пианиста композиторов [6].

Каждый из исполнителей Китая, прошел путь от «слепого» повторения шедевров мировой фортепианной классики, до собственной уникальной интерпретации этих произведений, создания собственного стиля. Все они прославили фортепианное исполнительство Китая на весь мир.

Подводя итог, следует отметить, что, несмотря на то, что фортепиано – западных инструмент, и развитие фортепианного искусства, образования и исполнительства длится в Китае чуть больше ста лет, музыканты смогли достичь больших высот. Несмотря на множество сложностей, сопровождавшие политические изменения в Поднебесной, была создана собственная фортепианная школа, пианисты освоили инструмент, национализировав его, композиторы создали множество выдающихся произведений в китайском стиле. Китайские пианисты активно участвуют в международных конкурсах и занимают на них почетные места.

ЛИТЕРАТУРА

1. У Чжао, Лю Дуншэн. Краткая история китайской музыки. Издательство «Народная музыка». – 1997. – № 3. – С. 8-12.
2. Фань Личжи. Несколько вопросов об исполнении китайской фортепианной музыки. Симфония - Журнал музыкальной консерватории Сианя, 2002.
3. Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Издательство «Народная музыка», 1996. – С. 65-70.
4. Сун Сяонань. Предварительное исследование о развитии и социальной роли китайских конкурсов пианистов. Северо-Восточный педагогический университет, 2019.
5. Лю Сяо Лун. Китайское фортепианное искусство. 60 лет развития // Фортепианное искусство. - 2009.
6. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya (дата обращения: 30.10.2023).

REFERENCES

1. U Chzhao, Lju Dunshjen. Kratkaja istorija kitajskoj muzyki. Izdatel'stvo «Narodnaja muzyka». – 1997. – № 3. – Pp. 8-12.
2. Fan' Lichzhi. Neskol'ko voprosov ob ispolnenii kitajskoj fortepiannoj muzyki. Simfonija - Zhurnal muzykal'noj konservatorii Sianja, 2002.
3. Bjan' Mjen. Stanovlenie i razvitie kitajskoj fortepiannoj kul'tury. Izdatel'stvo «Narodnaja muzyka», 1996. – Pp. 65-70.
4. Sun Sjaonan'. Predvaritel'noe issledovanie o razvitii i social'noj roli kitajskih konkursov pianistov. Severo-Vostochnyj pedagogicheskij universitet, 2019.
5. Lju Sjao Lun. Kitajskoe fortepiannoe iskusstvo. 60 let razvitija // Fortepiannoe iskusstvo. - 2009.
6. Sjuj Bo. Kitajskie pianisty na rubezhe HH-HHI vekov: ispolnitel'skie dostizhenija i sistema obuchenija // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2011. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya (data obrashhenija: 30.10.2023).

Цай Сыбэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: a954052271@qq.com
Научный руководитель – доцент, кандидат искусствоведения
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
А.А. Тимофеев

Cai Sibei
Graduate Student
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific supervisor – associate professor, candidate of art history
The Herzen State Pedagogical University of Russia
A.A. Timofeev

РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО И ИНТЕГРАЦИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Аннотация. На протяжении многих тысячелетий этнические традиции и особенности китайского народа являются основой культуры страны, которая содержит в себе глубокие духовные ценности. В последние годы, с развитием современного общества, разнообразие музыкальных жанров тоже постоянно расширяется, в китайские произведения для фортепиано добавляется всё больше элементов национальной культуры, в которых отражаются народные чувства и подчеркивается национальный характер вместе с оттенком их глобальности, то есть приверженности миру. Органическое сочетание китайских произведений для фортепиано с народной культурой позволяет не только придать им больше художественного очарования, но также полностью проявить выразительность культуры и искусства. Китайское искусство игры на фортепиано уже достигло многих успехов, как в создании музыкальных произведений, так и в их исполнении. В данной статье основное внимание уделяется художественной интерпретации народной культурной сущности в китайских произведениях для фортепиано.

Ключевые слова: китайский стиль, национальный характер, фортепианная музыка, интеграция.

DEVELOPMENT OF THE CHINESE ART OF PIANO PLAYING AND INTEGRATION OF FOLK MUSIC INTO THE CREATIVE PROCESS

Annotation. For many millennia, the ethnic traditions and characteristics of the Chinese people have been the basis of the country's culture, which contains deep spiritual values. In recent years, with the development of modern society, the variety of musical genres is also constantly expanding, and more and more elements of national culture are being added to Chinese piano works, which reflect popular feelings and emphasize national character along with a touch of their globality, that is, commitment to the world. The organic combination of Chinese piano works with folk culture can not only give them more artistic charm, but also fully express the expressiveness of culture and art. The Chinese art of piano playing has already achieved many successes, both in the creation of musical works and in their performance. This article focuses on the artistic interpretation of folk cultural essence in Chinese piano works.

Keywords: Chinese style, national character, piano music, integration.

Искусство игры на фортепиано впервые появилось в Европе, в Китае фортепиано считается чужеземным музыкальным инструментом. При изучении влияния национальной специфики на развитие китайского фортепианного искусства, сначала следует обратить внимание на особенности выражения европейской фортепианной музыки в разные периоды. Анализ показывает, что в западном музыкальном мире барокко, классика, романтизм, импрессионизм и другие периоды развития музыкальных школ в конечном итоге не выходили за рамки инноваций в гармонии и тональности.

И только в начале 20-го века модернисты начали стремиться к новым звуковым оттенкам. В период зарождения китайского фортепианного искусства композиторы начали вкладывать национальные музыкальные особенности в погоне за гармонией музыки для фортепиано, а некоторые известные композиторы начали использовать фортепиано для имитации уникальных звуков народных китайских инструментов и отражения структуры традиционной китайской музыки. Благодаря таким исследованиям взаимосвязь фортепиано, обладающего особенностями западной музыки, с традиционными чертами китайского народного искусства значительно способствовала развитию фортепианного искусства и придала китайскому фортепианному искусству яркую национальную окраску.

1. Национальный характер китайского стиля в создании произведений для фортепиано.

Уже в 30-х годах XX века российские пианисты приезжали в Китай, чтобы ближе познакомиться с произведениями в традиционном китайском стиле. В это время китайские музыканту уже начали создавать фортепианную музыку с национальным характером, и именно в этот период китайское фортепианное искусство начало приобретать глубокие национальные черты.

Из истории развития китайского фортепианного искусства видно, что на начальном этапе оно находилось в процессе имитации западного классического и романтического стилей, пока в 1915 году Чжао Юэньжень не опубликовал своё первое произведение "Марш мира", которое положило начало развитию китайского фортепианного искусства с национальным колоритом.

Богатая культура народных музыкальных традиций Китая является плодородной почвой для китайской фортепианной музыки со своим уникальным стилем и отпечатком изящества, она любима публикой и передается из поколения в поколение. Национальная музыкальная культура состоит в основном из национального духа и элементов этнической музыки, а слияние национальных музыкальных элементов в создании фортепианных произведений помогает сформировать особенный китайский стиль музыкального искусства.

Включение оттенков китайской традиционной культуры в западное музыкальное искусство является неизбежной тенденцией в развитии китайской фортепианной музыки, процесс такого слияния способствует созданию новых произведений с национальным вкусом или адаптации традиционных мелодий, расширяя их форму существования, также это в определённой степени помогает обогатить технику игры на фортепиано и композиторские методы создания музыки, формируя китайское фортепианное искусство, сочетающее в себе западную классическую гармонию и национальный колорит.

С точки зрения творчества и мышления, специфика традиционной народной музыки оказывает глубокое и долгосрочное влияние на развитие фортепианного искусства. С другой стороны, традиционная культура Китая и народная музыка являются важным

культурным наследием страны, которое предоставляют больше аспектов для развития фортепианного искусства, а также стимулируеют творческий потенциал композиторов для поиска вдохновения.

В процессе создания фортепианной музыки музыканты не только используют классическую технику игры на фортепиано, сочетая ее особенности с элементами национальной музыкальной культуры, но также пытаются адаптировать свои произведения под местные устои общества и особенности культуры, открывая новые пути для развития китайского фортепианного искусства.

2. Особенности создания фортепианных произведений в китайском стиле.

В процессе национализации фортепианной музыки композиторы черпают вдохновение из национальной музыки и сохраняют оригинальный стиль и мотив национальной музыки, подчеркивая тем самым национальные черты фортепианной музыки. Многие композиторы используют гармонические приемы в своих произведениях на основе оригинальных традиционных мелодий, ловко имитируя звучание других инструментов и придавая национальной музыке более яркий и оживлённый "китайский облик"[9].

После аранжировки национальная музыка приобретает совершенно новое звучание в исполнении на фортепиано. Например, знаменитый китайский композитор Ли Инхай создал произведение "Сяо и барабаны в сумерках" [10], основанное на сольном исполнении пипа (род лютни), которое превратилось в очень насыщенное национальными чертами фортепианное произведение. "Сяо и барабаны в сумерках" – это древнее классическое китайское музыкальное произведение, изначально исполняемое на пипа, которое Ли Инхай[11] аранжировал в национальное фортепианное произведение. В процессе аранжировки он в основном сохранил оригинальный стиль исполнения, четко выражая национальные черты при имитации звучания пипа.

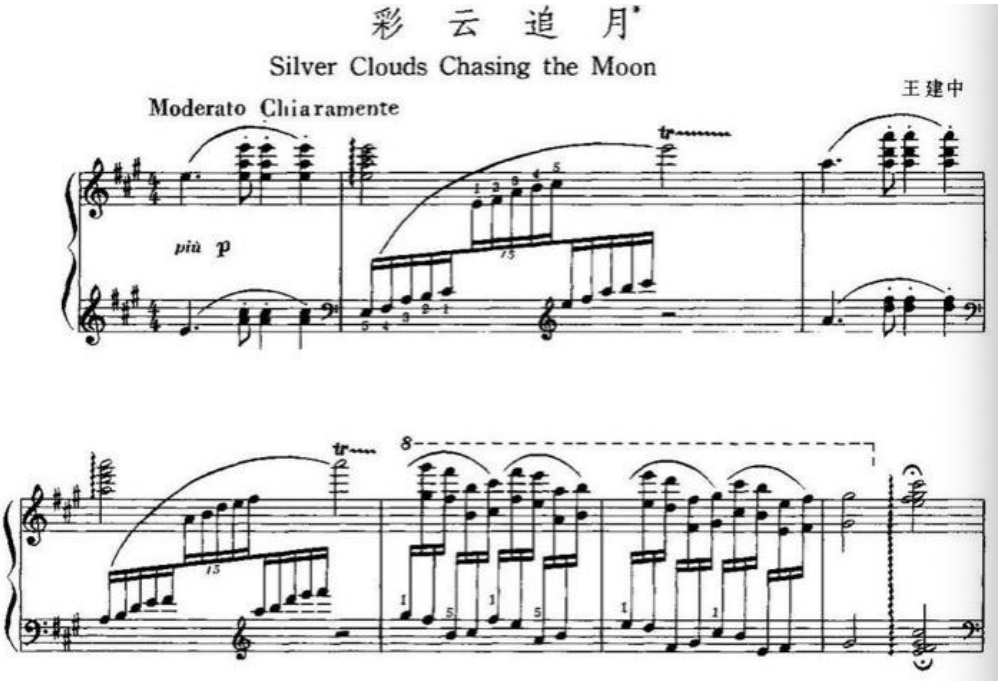
Другая известная композиция "Разноцветные облака гоняются за луной" [12] использует пентатонический звукоряд в китайском национальном стиле; мелодия звучит плавная, простая, изящная и трогательная. Фортепианная композиция состоит из шести разделов: первый раздел – вступление или увертюра, первая часть имитирует игру на духовых инструментах, вторая часть состоит из длинных нот, плавной пятизвуковой гаммы и дрожащих нот, ярко выражая национальные черты в звучании мелодии. Весь раздел исполнения создает четкую мелодическую линию из нот, изображая красивый воздушный рисунок, луна плавно колышется на воде, словно наблюдает за облаками, гоняющимися за ней.

[9] By Дан. Интеграция народной музыки и китайского искусства игры на фортепиано[J]. Оценка искусства, 2023, №3, с. 17-20

[10] "Сяо и барабаны в сумерках" – одно из великих произведений древней китайской музыки для пипы, также известное как одно из десяти великих античных музыкальных произведений Китая. Благодаря адаптации из этого музыкального произведения на свет появилось великое литературное произведение, которое называется "Лунная ночь среди цветов на весенней реке", оно было широко известно в Южном Китае уже в XVIII веке.

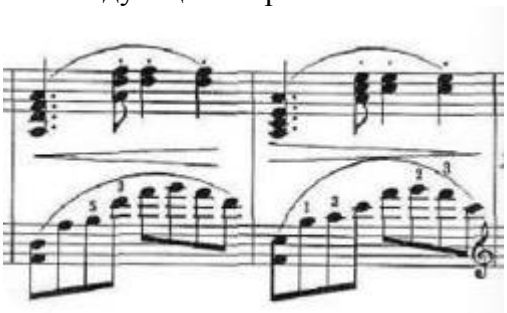
[11] Ли Инхай (1927 год – 5 января 2007 год) – родился в уезде Фушун провинции Сычуань, знаменитый современный китайский композитор, музыкальный теоретик, деятель музыкальной жизни, профессор Китайской академии музыки и заместитель директора Китайской академии музыки.

[12] "Разноцветные облака гоняются за луной" – знаменитая композиция кантонской музыки, характеризующаяся легким и уникальным стилем, описывающая непринуждённую и свободную жизнь обычных горожан и отражающая типичный стиль народной музыки провинции Гуандун в Китае.



Второй музыкальный отрывок (экспозиция А) представляет собой имитацию звучания народных инструментов – флейты и эрху (струнный музыкальный инструмент, разновидность фиделя). Оба инструмента звучат поочерёдно, левая рука повторяет мелодию правой руки, изображая сцену с облаками, играющими и преследующими друг друга. Тут же вслед за этим правая рука легко и непринуждённо исполняет мелизмы, а левая имитирует игру на народных щипковых инструментах, что создает идеальное сочетание в звучании восточных и западных инструментов, проявляет восхищённое настроение, добавляет орнаментику в музыкальной аккомпанементе, используя аккорды VI ступени и септаккорды III ступени в гармонии.

Мелодия яркая и насыщенная, с ярко выраженным национальным колоритом. В правой руке используется ритмическая фигурация танго, а также имитация традиционного китайского щипкового инструмента пипа, а левая рука берёт привычные аккорды арпеджио. Постепенное усиление на 20-м такте и ослабление на 21-м создают сильный контраст и подготавливают начало следующего отрывка В.



Третий эпизод – это отрывок В (разработка), в котором музыка продолжает имитировать звучание флейты и народных щипковых инструментов. Мелодические линии гармоничные и гибкие. Используется разделенная фактурная техника для игры левой и правой рукой, создавая образ мелодической гонки, а также используется полифонический приём для олицетворения музыкальных образов "цветущие облака" и "луна".

Пятый эпизод – это повторение отрывка А (реприза), который является повторением отрывка А из второго эпизода (экспозиция), где мелодическая фактура

утолщается, динамика усиливается и проявляется в виде октав, а аккомпанемент использует пентатонический звукоряд в виде квинтолей.

Шестой эпизод – это заключение, которое в целом аналогично увертюре, изменения в мелодической линии также не велики, они отображают дух бесконечного стремления цветущих облаков вперёд, что также является отражением национального духа китайского народа[13].

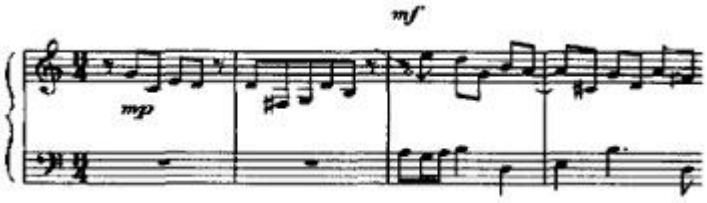
Помимо аранжировки этнической музыки, написание музыкальных произведений для фортепиано также основывается на народном фольклоре, отображающем реальную жизнь людей. Национальная музыка включает в себя народные песни, инструментальные произведения, песенно-танцевальные композиции, народную музыку китайской оперы, а также музыку речитатива, в которых отображается богатая и характерная региональная культура, и которые могут служить материалом для музыкальных фортепианных произведений, воссоздавая врожденные музыкальные особенности народа.

Например, в произведениях для фортепиано, созданных на основе народных песен, существует известная композиция "Цветет гортензия красная" композитора Ван Цзяньчжуня и является обработкой традиционных народных песен "Когда братец красноармеец вернулся" и "Девушка несет воду", выражая радостные и веселые сцены приветствия Красной Армии северным народом Шэньбэй, а также изображая широкие просторы живописного и грубого пейзажа Лёссового плато.

Просторные степи вырастили монгольский народ, который до сих пор сохраняет свою любовь к свободе и традиционную культуру, ведя кочевой образ жизни. Монгольский композитор Морджиху использовал западную технику полифонического написания музыкальных произведений, сочетая национальные мелодии, чтобы создать два характерных для монгольского народа произведения для фортепиано "Увертюра и фуга"[14].

Основой в увертюре служат триольные фигуры, это быстрая небольшая прелюдия, полная энергии, ритм которой пронизывает от начала до конца; фуга использует пятизвучную гамму для написания темы, в нескольких коротких тактах используются дорийский и эолийский лады, мелодия начинается с ноты А на слабом такте и заканчивается на той же ноте на сильном такте, но композитор придает двум одинаковым нотам разные концепции: первая нота – дорийский лад, после развития красивой мелодии она снова падает на ту же ноту, но вторая уже стала нотой в эолийском ладу из предыдущей части, изменяя тональность предыдущей части.

В музыке используется западная полифоническая техника написания, но мелодия типично китайская, специально подчёркивающая национальный стиль и характер произведения. Этот приём помогает получить квинтэссенцию восприятия западной классической музыки и одновременно развития китайской этнической мелодии.



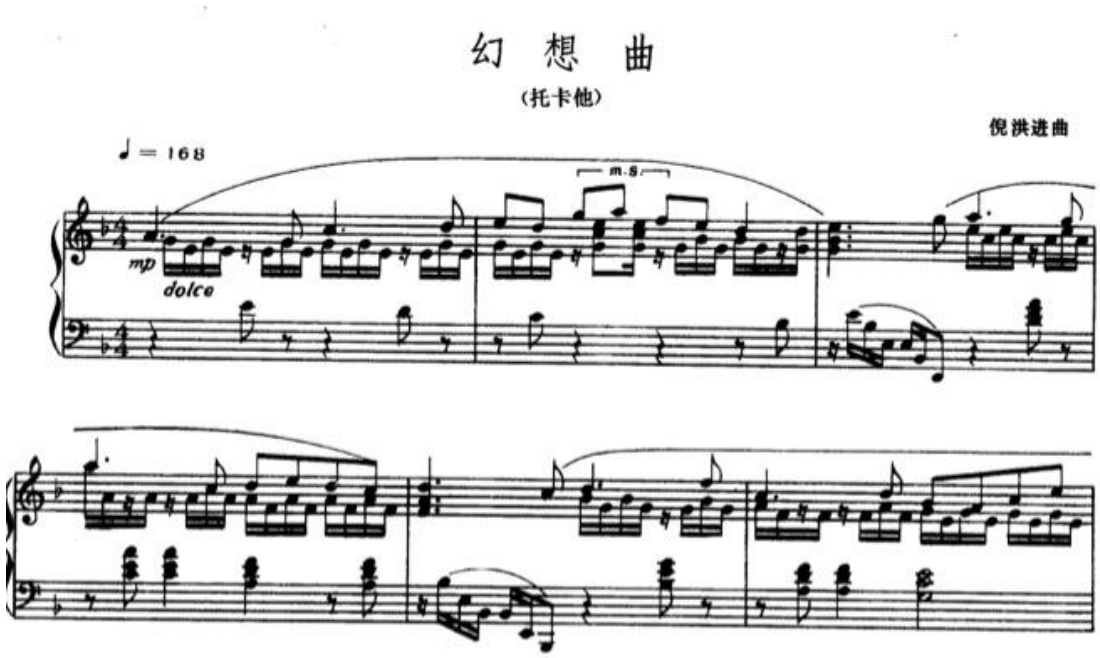
Кроме того, красивая народная музыка и китайская оперная культура имеют древние корни и представляют собой комплексное художественное выражение,

[13] Чжао Син, Чжон И. Национальный стиль в исполнительском искусстве китайских произведений для фортепиано[J]. Семья искусства, 2015, спецвыпуск, с. 229-273

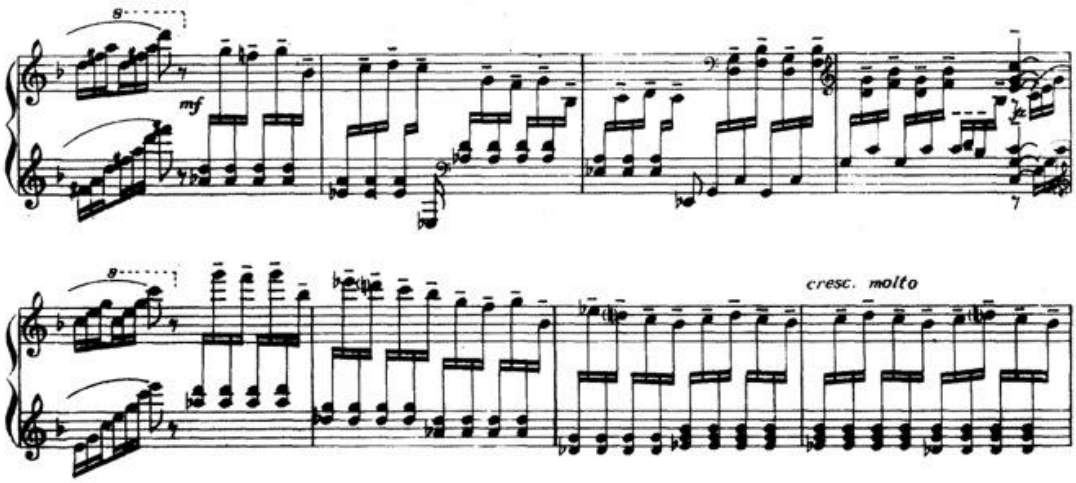
[14] Чжан Пэн. Мощные звуки степей, душевные мелодии фортепиано – краткий обзор аранжировок монгольских народных песен для фортепиано[N]. Исследование искусства: журнал Харбинского педагогического университета, 2007, №1, с. 74-75

объединяющее литературу, музыку, танец, изобразительное искусство, боевое искусство, акробатику, национальное искусство и другие виды искусства.

Китайская традиционная опера имеет множество разновидностей и оказывает огромное влияние на народ, а пекинская опера является "национальным достоянием" в области оперного искусства. Поэтому ритм, способ повествования и мелодия в опере могут стать музыкальными элементами в создании произведений для фортепиано. Например, известный пианист Ни Хунцзин создал фортепианное произведение "Фантазия – Токката"[15], где эпизоды А и С – это арии из пекинской оперы,



а эпизод В – это переплетение звуков национальных барабанов и эрху.



Еще один пример – "Осенняя луна над мирным озером осенью", изначально является юэ-оперой, ее мелодия происходит из северного мелодического стиля "танца в гареме". Эта песня также известна как "Пьяный Тайпин", затем была переделана в

[15] Фэн И. Влияние национальных особенностей на развитие китайского искусства игры на фортепиано[J]. Дом театра, 2018, №33, с. 52-53

народную музыку гуандунским музыкантом Лю Вэньчэнем[16] и широко распространена в музыке кантонской оперы.

В 1975 году известный композитор Чэнь Пэйсюнь переделал ее в сольное произведение для фортепиано, что сделало эту богатую китайской спецификой мелодию ещё более известной. Это сольное произведение для фортепиано полностью учитывает особенности национальных инструментов и творчески применяет их в произведении для фортепиано, отражая плавную музыкальную картину осенней ночи, лунного света и его отражения в водной глади озера.

3. Путь развития, сочетающий в себе национальные особенности и китайское искусство игры на фортепиано.

Взглянув на столетнюю историю развития китайской фортепианной музыки, можно отметить, что с 1915 года, когда мистер Чжао Юэньжэнь (1892-1982) официально опубликовал первую китайскую фортепианную композицию "Марш мира" в первом номере журнала "Наука", отмечается зарождение китайской фортепианной музыки. До 1934 года, когда Хэ Люйтин создал полностью зрелую первую китайскую фортепианную композицию "Флейта пастуха", отмечается переход от раннего этапа развития фортепианной музыки к настоящему этапу художественного творчества.

В период противостояния японской агрессии фортепианист Дин Шаньдэ[17] создал в 1945 году первую фортепианный сюиту "Весеннее путешествие", что сделало фортепианное творчество более аутентичным и придало ему национальный характер. После освобождения страны и провозглашения КНР, композиции Санг Туня "Семь тематических песен монгольской народной музыки", Дин Шандэ "Первый уйгурский танец", "Второй уйгурский танец" и другие, начали исследовать "национализацию" и "китаизацию" фортепианной музыки, используя традиционные мелодии и создавая новые.

В период культурной революции из-за особой историко-культурной обстановки в стране основное внимание уделялось аранжировкам для фортепиано, таким как "Сяо и барабаны в сумерках" Ли Инхай, "Отражение луны в двух родниках" Чжу Ваньхуа[18], "Четыре фортепианных сольных произведения по шаньбэйским народным мотивам" Ван Цзянчжун[19] и другие.

Только с началом политики реформ и открытости музыкальные произведения стали более глубокими в своих мыслях и чувствах, преодолевая рамки "добавления гармонии к народной песне". Такие композиции как "Тайцзи" Чжао Сяошэн, "Серия пейзажей" Пэн Чжимина, "Первая пьеса для фортепиано" Цзян Цзучин и другие отмечают

[16] Лю Вэньчэн (1898-1981 гг.) родился в деревне Нансия в округе Сяншань провинции Гуандун, китайский композитор и музыкант, специализирующийся на музыке для фортепиано, сочетающий национальные черты с развитием китайского фортепианного искусства.

[17] Дин Шандэ (1911-1995), родом из Шаосин, провинция Чжэцзян, родился в Куншане, провинция Цзянсу. В 1928 году поступил в Шанхайскую национальную музыкальную академию, где сначала изучал пипа, а через год перешел на фортепиано. В 1934 году он впервые исполнил произведения Хэ Лютин "Флейта пастуха" и "Колыбельная", записав их на пластинки, и став первым китайским фортепианным исполнителем, записавшим свою пластинку.

[18] Чжу Ваньхуа, фортепианный исполнитель и композитор, проживал в Инсян, провинции Цзянсу, родился в Ланьтяне, провинции Хунань, в 1941 году. Его отцом был Чжу Аньпин. Еще в детстве проявились его музыкальные таланты, и в 1956 году его сольная композиция для эрху "Деревенская песня" была исполнена на Неделе музыки по всей стране. Газета "Народная ежедневная" назвала его "композитором в красной галстуке".

[19] Ван Цзянчжун (1933-2016), композитор и фортепианный исполнитель, жил в Цзяньин, провинция Цзянсу, родился в Шанхае. В 10 лет начал учиться играть на фортепиано. В 1950 году поступил в Шанхайскую музыкальную академию, где изучал композицию и фортепиано. В 1958 году окончил учебу и остался работать преподавателем. В 70-е годы работал как композитор в Центральной филармонии.

новый этап независимого творчества в фортепианной музыке. С тех пор фортепианная музыка начала новый этап своего развития.

Уникальная китайская традиционная музыкальная культура является неизбежным выбором для создания фортепианных произведений, наполненных национальным оттенком творчества, и для передачи и развития китайского искусства игры на фортепиано. Современная мировая культура является многообразной и равноправной, и музыка каждой страны несет в себе уникальные культурные ценности и художественное содержание, ярко выражая духовное состояние и эмоции народа. Каждая нация нуждается в непрерывном развитии своего национального духа и создании собственной уникальной фортепианной культуры, чтобы благодаря музыкальному искусству пополнять свои духовные ценности и ценности нации.

Это является корнем существования любой нации и важной частью всей мировой музыкальной культуры. Конечно, на пути непрерывного развития мировой музыки необходимо относиться с уважением и пониманием ко всем уникальным культурам любой страны и нации. Только в эпоху мира и взаимного обучения друг у друга можно обогатить и усовершенствовать общемировую фортепианную культуру, а также развивать китайское фортепианное искусство и лучше интегрировать его в мировое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ву Дан. Интеграция народной музыки и китайского искусства игры на фортепиано[J]. Оценка искусства, 2023, №3, С. 17-20.
2. Чжао Син, Чжон И. Национальный стиль в исполнительском искусстве китайских произведений для фортепиано[J]. Семья искусства, 2015, спецвыпуск, С. 229-273.
3. Чжан Пэн. Мощные звуки степей, душевные мелодии фортепиано – краткий обзор аранжировок монгольских народных песен для фортепиано[N]. Исследование искусства: журнал Харбинского педагогического университета, 2007, №1, С. 74-75.
4. Фэн И. Влияние национальных особенностей на развитие китайского искусства игры на фортепиано[J]. Дом театра, 2018, №33, С. 52-53.
5. Ли Руолин. Художественные особенности музыки для фортепиано в "китайском стиле" с точки зрения национальной культуры[J]. Голос Жёлтой реки, 2022, №22, С. 60-62.
6. Люй Ифань. Художественное толкование национального культурного содержания в китайских произведениях для фортепиано[J]. Художник, 2023, №1, С. 74-76.
7. Ван Хуа. Обсуждение влияния национальных особенностей на развитие китайского искусства игры на фортепиано[J]. Оценка искусства, 2022, №1, С. 21-24.
8. Тань Личин. Интеграция и применение национальных элементов в китайских произведениях для фортепиано – также о национальности китайской музыки для фортепиано[J]. Музыкальное творчество, 2015, №4, С. 113-115.
9. Сунь Цзинан. История современного музыкального образования в Китае[M]. Цзинань: Издательство Шаньдунского образования, 2004, С. 132-133.

REFERENCES

1. Vu Dan. Integracija narodnoj muzyki i kitajskogo iskusstva igry na fortepiano[J]. Ocenka iskusstva, 2023, №3, Pp. 17-20.
2. Chzhao Sin, Chzhon I. Nacional'nyj stil' v ispolnitel'skom iskusstve kitajskih proizvedenij dlja fortepiano[J]. Sem'ja iskusstva, 2015, specvypusk, Pp. 229-273.
3. Chzhan Pjen. Moshhnye zvuki stepej, dushevnye melodii fortepiano – kratkij obzor aranzhirovok mongol'skih narodnyh pesen dlja fortepiano[N]. Issledovanie iskusstva: zhurnal Harbinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2007, №1, Pp. 74-75.

4. Fjen I. Vlijanie nacional'nyh osobennostej na razvitie kitajskogo iskusstva igry na fortepiano[J]. Dom teatra, 2018, №33, Pp. 52-53.
5. Li Ruolin. Hudozhestvennye osobennosti muzyki dlja fortepiano v "kitajskom stile" s tochki zrenija nacional'noj kul'tury[J]. Golos Zhjoltoj reki, 2022, №22, Pp. 60-62.
6. Ljuj Ifan'. Hudozhestvennoe tolkovanie nacional'nogo kul'turnogo soderzhanija v kitajskih proizvedenijah dlja fortepiano[J]. Hudozhnik, 2023, №1, Pp. 74-76.
7. Van Hua. Obsuzhdenie vlijanija nacional'nyh osobennostej na razvitie kitajskogo iskusstva igry na fortepiano[J]. Ocenka iskusstva, 2022, №1, Pp. 21-24.
8. Tan' Lichin. Integracija i primenenie nacional'nyh jelementov v kitajskih proizvedenijah dlja fortepiano – takzhe o nacional'nosti kitajskoj muzyki dlja fortepiano[J]. Muzykal'noe tvorchestvo, 2015, №4, Pp. 113-115.
9. Sun' Czinan. Istorija sovremennogo muzykal'nogo obrazovanija v Kitae[M]. Czinan': Izdatel'stvo Shan'dunskogo obrazovanija, 2004, Pp. 132-133.

Цай Сюэцзяо
аспирант
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова»
e-mail: 964350589@qq.com

Cai Xuejiao
graduate student
Saratov State Conservatory named after. L.V. Sobinova

АНАЛИЗ ИСПОЛНЕНИЯ СОПРАНО В ОПЕРЕ «СВАДЬБА ФИГАРО» В.А. МОЦАРТА

Аннотация. В.А. Моцарт, выдающийся представитель классической музыки, создал поразительное количество произведений, включая оперу, симфонию, сонату и другие жанры. Он был фигурой, с которой многие композиторы того времени не могли сравниться. За свою короткую творческую жизнь он оставил человечеству чрезвычайно драгоценное и богатое музыкальное наследие. «Свадьба Фигаро» — одно из самых представительных оперных творений Моцарта. В этой опере много арий сопрано, которые до сих пор являются часто исполняемыми и входят в репертуар студентов-вокалистов. В данной статье анализируется стиль исполнения арий сопрано в «Свадьбе Фигаро» и ставится цель вдохновить студентов и исполнителей на правильную и яркую интерпретацию произведения.

Ключевые слова: В.А. Моцарт, ария, сопрано, «Свадьба Фигаро», вокал, бельканто, опера.

ANALYSIS OF THE PERFORMANCE OF THE SOPRANO IN MOZART'S OPERA LE NOZZE DI FIGARO

Annotation. W.A. Mozart, an outstanding representative of classical music, created an amazing number of works, including opera, symphony, sonata and other genres. He was a figure that many composers of that time could not match. During his short creative life, he left an extremely precious and rich musical legacy to mankind. The Wedding of Figaro is one of Mozart's most representative operatic creations. There are many soprano arias in this opera, which are still frequently performed and are included in the repertoire of vocal students. This article analyzes the style of performance of soprano arias in "The Wedding of Figaro" and aims to inspire students and performers to correctly and vividly interpret the work.

Keywords: Mozart, aria, soprano, The Marriage of Figaro, vocal, bel canto, opera.

Опера «Свадьба Фигаро», в частности исполнения её ключевых арий сопрано, не становилась предметом отдельного анализа в российской и китайской музыковедческой литературе, а потому данная тема привлекает автора исследования своей актуальностью.

Начать необходимо с краткого дискурса в историю создания произведения. Опера имеет интересный культурный фон, так, в 1789 г. буржуазная революция вспыхнула в больших масштабах, в этот период было создано много трагических пьес под влиянием войны и настроений в обществе [2], также в это время была официально создана Ассоциация драматургов для защиты законных прав и интересов писателей. Одной из представительных фигур данной ассоциации был Пьер Бомарше, произведения которого получили большой резонанс, среди них была пьеса «Женитьба Фигаро», на основе которой, позже, была создана опера «Свадьба Фигаро». Впервые премьера состоялась

накануне революции, она имела огромный успех в Театре Франции в Париже, но была запрещена в Вене, несмотря на признание критиков в Европе, из-за сатиры на феодальную аристократию [4].

Итальянская публика благосклонно относилась к комплексному использованию традиционных музыкальных приемов бельканто, и Моцарт глубоко уловил эту особенность, позволив певцам в ариях импровизировать и максимально раскрывать силу и красоту своего голоса [3, с.20]. Это не только обеспечивало уникальный эффект повторной партии в мюзикле, но и связывало весь мюзикл через гибкие и разнообразные певческие формы, так что персонажи пьесы были тесно связаны и работали вместе для продвижения сюжета.

Музыкальное сопровождение оперы - это в основном динамическая музыка, которая объединяет всю оперу, энергичная и страстная, она раскрывает эмоции и характер персонажей. Как комплексное художественное выражение, «Свадьба Фигаро» отражает высочайший уровень вокального исполнения [1, с.30]. Причина, по которой Моцарт может стать бессмертной легендой в истории, заключается в том, что он мог точно понять внутренний мир каждого персонажа и интерпретировать его с помощью музыки.

Выступления разных сопрано в «Свадьбе Фигаро» требуют твердого певческого мастерства, голос должен быть полным и взрывным, он должен действительно резонировать с полостью головы, а не полагаться исключительно на выразительность голосовых связок. Певец должен разумно контролировать использование полости по смене мелодии, обращать внимание на ритм, дыхание и правильность артикуляции, чтобы исполнение было более естественным и плавным.

Большинство сопрано выступают в форме соло с аккомпанементом, поэтому исполнителям необходимо быть более осторожными в использовании таких элементов, как дыхание и голосовые связки, чтобы защитить голосовой аппарат певца, а также улучшить исполнение роли. Что касается артикуляционной части, то классическое сопрано должно при пении выражать зрителям эмоции текста, чтобы они могли лучше понять основное содержание каждой части «Свадьбы Фигаро». В то же время, чтобы усилить визуальные и слуховые эффекты «Свадьбы Фигаро», необходимо добавить достаточное количество драматических представлений, а также придать каждой партии сопрано более точное позиционирование через мимику и части тела, сделав эмоциональное выражение более конкретным и ярким [5].

Обязательным элементом репертуара сопрано бельканто является ария сопрано «Бог любви». При обучении пению необходимо тщательно анализировать содержание произведений и овладевать мелодией и стилевыми характеристиками, что является предпосылкой более точного пения, а также эффективным способом отражения неповторимого стиля исполнения. Необходимо обратить внимание на следующие моменты:

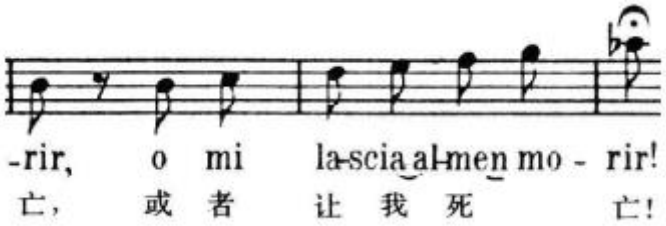
1. Характер персонажей.

«Музыкальный портретист» - это репутация, данная Моцарту, и из этого мы можем видеть, что композитор обладает высокой способностью использовать музыку для изображения персонажей, их характера, чувств. Он наделил каждого персонажа неповторимой индивидуальностью. Все герои «Свадьбы Фигаро» - яркие личности, каждая из которых запоминается зрителем. Поэтому исполнитель должен глубоко понять и освоить эмоциональный фон персонажа. Рассмотрим в качестве примера арию графини «Бог любви», Узнав о предательстве графа, героиня испытала всю палитру горестных чувств и разочарования, обессилив, она молила Бога о помощи и утешении. Для отражения этих чувств, исполнительница должна петь с грустью.

2. Важно уловить изменения в мелодии, тональности и темпе произведения. Ария сопрано в «Женитьбе Фигаро» имеет изменения в ладе и тональности, а также сильные контрасты в мелодии. Поэтому певец должен отразить эти изменения в пении. Что касается лада, то при преобразовании мажорной музыки в минорную суть состоит в том, чтобы напомнить певцу, что веселый певческий голос должен превратиться в мягкий, более тихий и меланхоличный.

Ария графини «Бог любви» привлекает лиризмом и благородной сдержанностью чувства; пластичность и красота вокальной мелодии сочетаются в ней с тонкостью оркестрового сопровождения. Что касается подъемов и спадов мелодической гаммы, процесс крещендо требует от певца выражения голоса и эмоций, что является требованием для большинства восходящих гамм. Возьмем анализ «Бог любви», мелодия которого восходит (пример 1) и требует от певца изменения голоса и эмоций.

Пример 1:



Изменяющаяся скорость ударов определяет, что пение должно исполняться с переменами, отражающими живость эмоционального тона, являющегося реакцией исполнителя на быстрый темп. Поэтому при пении произведений необходимо иметь определенное углубленное представление о череде изменений в музыке, стремиться к точному и глубокому пению произведения.

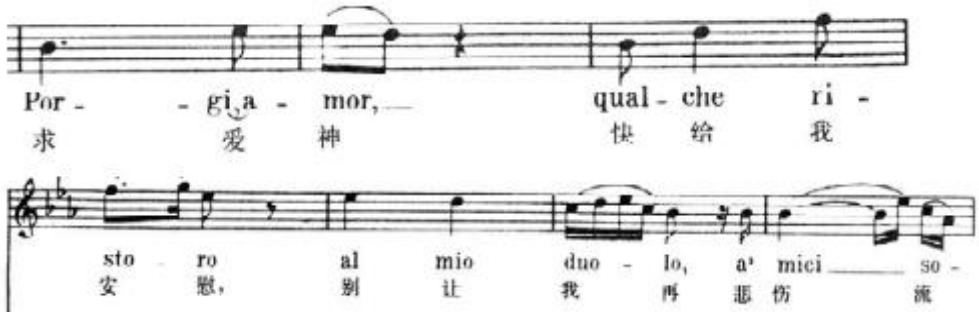
3. Вокальная техника исполнителя должна быть безупречной для обеспечения выразительной силы произведения.

Ария требует высокого уровня художественного мастерства, чтобы быть искренним при пении произведений. Элегантность и связность - характеристики мелодии. При пении следует исходить из требований, ориентируясь на связность и беглость мелодии, отражающие ощущение течения музыки. Стандартизация и строгость - основные характеристики классических музыкальных произведений Моцарта. Петь необходимо в соответствии с требованиями партитуры.

Сверхвысокое певческое мастерство требуется для исполнения оперных арий, а благородство и изящество — требования к сопрано-ариям в этой пьесе, требующей высокой способности к стабилизации и управлению тембром. При пении арий важно обратить внимание на разные тембры, соответствующие психологии разных персонажей, важен контроль силы голоса. Поэтому гибкое исполнение таких элементов, как быстрота произведения, требует от певца твердых вокальных навыков, позволяющих свободно управлять силой и чистотой голоса. Не менее важен контроль дыхания, в арии «Где те счастливые мгновения», чувственность требует медленной лиричности и в основном оперирует более длинными фразами. В последней части есть большой скачок. Для достижения таких художественных эффектов необходим также контроль дыхания.

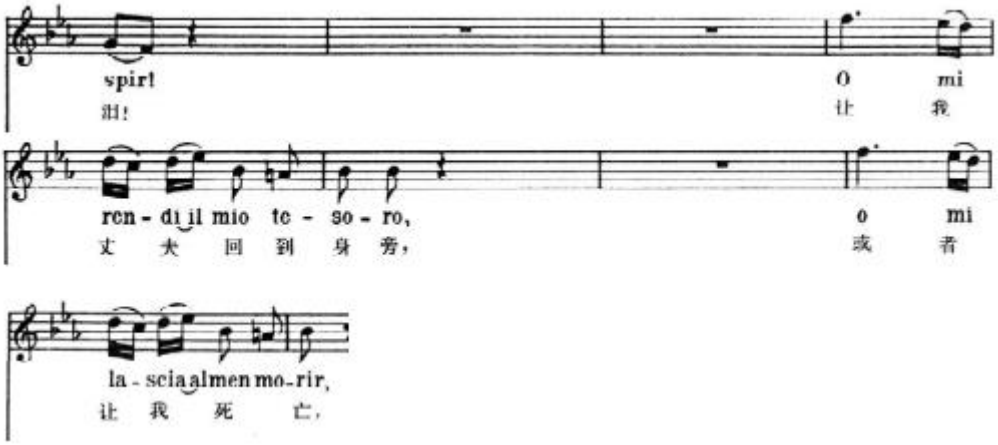
Рассмотрим арию сопрано «Бог любви, сжалься надо мною» во втором акте. Композиция выражает беспомощность чувств графини Розины (пример 2). Граф холоден к ней. Горестные чувства выражены в задушевных интонациях с мягкими секундовыми окончаниями фраз. Все произведение имеет относительно стабильную мелодию. При исполнении вокалист должен стремиться к тому, чтобы все произведение было плавным и связным, для выражения печали и беспомощности графини. Для этого необходимо соблюдать четкую артикуляцию, опираться на дыхание и сохранять мягкий тембр.

Пример 2



Затем следуют две небольшие фразы, каждая из которых начинается с «О» (пример 3), они демонстрируют искреннюю надежду графини на то, что всё еще наладится. Исполнительница должна исполнить фразу плавно, без пауз, а потому необходимо контролировать дыхание, чтобы его хватило для завершения.

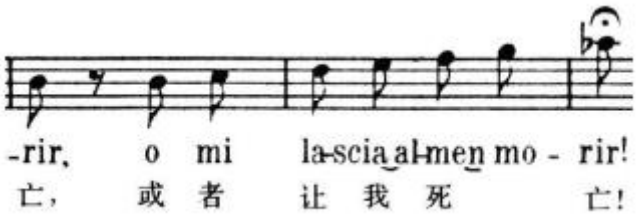
Пример 3:



Следующая строка (пример 4) — кульминация всей арии и самая трудная часть всего произведения. Мелодия представляет собой серию восьмых нот, отражающих крайнюю боль и беспомощность графини, здесь ее пение становится более захватывающим и интенсивным, чем раньше. В пении надо уловить тембр и громкость, и стремиться к длительному и чистому исполнению.

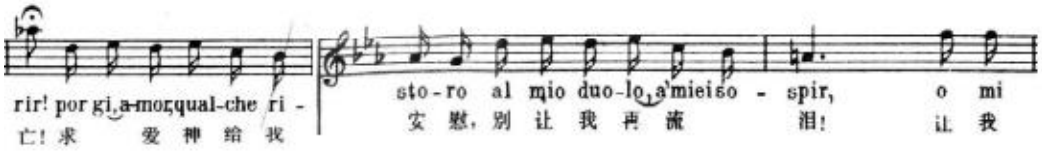
Акцент необходимо сделать на последнем звуке, его нельзя петь слишком коротко, но и не следует петь слишком долго, нужно получить полный и округлый звуковой эффект.

Пример 4:



Следующая небольшая фраза после кульминации - интермедия (пример 5), тесно связывающая части произведения. Графиня несмотря на свое отчаяние, всё еще надеется на утешение. Здесь, певица-сопрано должна петь более быстро.

Пример 5:

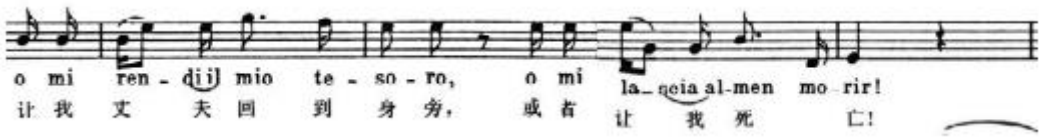


Есть определенный контраст между этой фразой и всей первой половиной (пример 6). Мелодия представляет собой последовательность шестнадцатых девятых нот, восходящих и затем скользящих вниз. Требуется, чтобы каждый звук при исполнении оставался ясным, чистым и ярким, чтобы голос можно было петь легко и непринужденно при поддержке дыхания.

Пример 6:

Лирика последней части (пример 7) такая же, как и в предыдущей, но эмоциональное изображение изменилось, продемонстрировав последний беспомощный возглас графини. В пении голос должен быть мягким, богатым, элегантным и продолжительным, и хотя это внутренний беспомощный вздох графини, он не должен терять полной и нежной красоты, которой он должен обладать. Чтобы спеть арию, необходимо уловить эмоциональный мир персонажа, не следует торопливо заканчивать ее только потому, что она в конце находится в нижнем регистре, нужно поддерживать полное певческое состояние от начала до конца.

Пример 7:



Таким образом, оперные арии Моцарта обладают сильной художественной жизненной силой и привлекательностью. Для сопрано необходимо детально анализировать и изучать оперные арии Моцарта, так как это способствует укреплению художественного фундамента певца и повышению его художественных стандартов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сяо Шао. Путеводитель по классике немецких и австрийских мастеров классической музыки. Цзянсу: Народное издательство Цзянсу, 1996. С.29-36.
2. Оутан. Ли Ли. Оперная классика. Чжэцзян: Чжэцзянское народное издательство, 2003. С.78-81.
3. Ху Сянъян, Чжоу Сюеши. Курс оценки музыки. Ухань: Издательство Уханьского университета, 2005. – 42 с.
4. Чжоу Сяоцзин. Краткая история и шедевры западной оперы. Пекин: Издательство высшего образования. 2006.
5. Шэнь Сян. Искусство преподавания вокальной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. House, 1998.

REFERENCES

1. Sjao Shao. Putevoditel' po klassike nemeckih i avstrijskih masterov klassicheskoj muzyki. Czjansu: Narodnoe izdatel'stvo Czjansu, 1996. Pp.29-36.

2. Outan. Li Li. Opernaja klassika. Chzhjeczjan: Chzhjeczjanskoe narodnoe izdatel'stvo, 2003. Pp.78-81.
3. Hu Sjan#jan, Chzhou Sjueshi. Kurs ocenki muzyki. Uhan': Izdatel'stvo Uhan'skogo universiteta, 2005. – 42 p.
4. Chzhou Sjaoczin. Kratkaja istorija i shedevry zapadnoj opery. Pekin: Izdatel'stvo vysshego obrazovanija. 2006.
5. Shjen' Sjan. Iskusstvo prepodavanija vokal'noj muzyki. Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo. House, 1998.

Ци Юэцзюй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Qi Yueju
Graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ УЗОРОВ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ КЕРАМИКИ

Аннотация. После основания Нового Китая восстановление и быстрое развитие производства керамики началось по всей стране. Художники-керамисты, опираясь на наследие традиционных техник, в основном занимались вторичным творчеством и усовершенствованием традиционных узоров. Следуя тенденциям развития эпохи, они создавали разнообразные и яркие произведения искусства из керамики. Современное китайское искусство керамики начало постепенно обращаться к традициям в таких аспектах, как живопись, скульптура, концепция творчества. Традиционные узоры отражают социальную культуру и окружающую среду того времени. Сегодня люди, сочетая современные социальные условия, создают современное искусство керамики с помощью таких методов, как деконструкция узоров и сочетание глазурей. Это привлекает большое внимание, хотя трансформация традиционных узоров является двойственным процессом, требующим определенной сдержанности. Необходимо постоянно исследовать новые пути реформ и инноваций в современном искусстве керамики. С развитием и применением научно-технических достижений общества, искусство керамики вступает в эру многоаспектных инноваций.

Ключевые слова. Современное искусство керамики; Традиционные узоры; Трансформация.

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL PATTERNS IN MODERN CHINESE CERAMIC ART

Abstract. After the establishment of the New China, the restoration and rapid development of ceramic production began throughout the country. Ceramic artists, relying on the heritage of traditional techniques, mainly engaged in secondary creation and improvement of traditional patterns. Following the developmental trends of the era, they created a variety of vibrant ceramic art pieces. Modern Chinese ceramic art has gradually started turning to traditions in aspects such as painting, sculpture, and creative concept. Traditional patterns reflect the social culture and environment of that time. Today, combining modern social conditions, people create contemporary ceramic art using methods like pattern deconstruction and glaze combinations. This attracts considerable attention, although the transformation of traditional patterns is a dual process requiring certain restraint. There is a constant need to explore new paths of reform and innovation in contemporary ceramic art. With the development and application of scientific and technological achievements of society, ceramic art enters an era of multi-faceted innovations.

Keywords: Contemporary ceramic art; Traditional patterns; Transformation.

1. Развитие современного китайского искусства керамики

Искусство керамики в Китае после освобождения, пережив несколько трудностей, в конце концов начало восстанавливаться и развиваться благодаря поддержке и руководству правительства, а также относительной стабильности общей обстановки. Внимание и развитие ручного производства керамики также увеличивались. Развитие современной керамической промышленности в Китае по-прежнему сосредоточено в Цзиндэчжэне, известном как «столица керамики». По всей стране проводятся выставки керамических изделий и обучающие курсы по ремесленному производству керамики, в результате чего вырастает большое количество образованных и технически подкованных художников-керамистов, которые ведут китайскую керамическую технику вперед и участвуют в мировом диалоге своими работами.

В Китае раннее исследование искусства керамики было относительно слабым, с недостатком анализа и теоретических исследований в области керамического искусства в целом. Кроме того, из-за политической централизации и экономической унификации мышление и духовный мир людей находились в состоянии однообразия. Под влиянием западной культуры и, в частности, влиянием знаменитого французского просветителя Дидро, который в XVIII веке в своей энциклопедии упомянул, что искусство включает в себя живопись, скульптуру, архитектуру, поэзию и музыку, появились такие идеи, как разделение искусства на «прекрасное» и «практичное». Это новое понимание искусства оказало значительное влияние на китайское искусство керамики в плане творческих идей, тем, способов выражения и формирования стиля. Сегодня основные направления современного китайского искусства керамики включают: Цзиндэчжэньскую художественную керамику, Исинский художественный зиша (фиолетовый песчаник), Фошаньскую художественную керамику Шивань, Лилинскую художественную керамику, Дэхуаскую художественную керамику, Чаочжоускую художественную керамику Фэнси, Лунчуаньскую художественную зелёную керамику, Цзыбоскую художественную керамику, Таншаньскую художественную керамику, Гуанчжоускую цветную керамику, Ючжоускую Юньский фарфор, Динчжоускую белую керамику, Цзычжоускую керамику из печи, Яочжоускую зелёную керамику, Жуцжоускую Рускую керамику, Наньчангские керамические изображения, Шанхайскую керамику Ханьгуан, тайваньскую художественную керамику.

Китайское искусство керамики начинает соответствовать международным стандартам и находит влияние в западном искусстве керамики. В методах выражения это позволило традиционной китайской керамике постепенно приближаться к текущим тенденциям развития и использовать новые инновационные методы для пересоздания традиционных узоров керамики, создавая дизайны, которые больше соответствуют современным эстетическим вкусам и потребностям. Традиционные узоры в китайской керамике в основном истекают из жизни, охватывая темы, такие как животные, растения, пейзажи, птицы и цветы, а также мифологические персонажи, включая различные техники, такие как надглазурная, подглазурная и среднеглазурная роспись, а также стили, такие как фенцин, сине-белая роспись, новые цвета, старинные цвета, эмалевые краски, цветные глазури и другие комплексные украшения. Особенно в последние годы многие произведения керамики стремятся к новым прорывам, развивая ремесло на основе традиционных техник и методов, что ведет керамику к новому периоду процветания. Особенно значимыми фигурами здесь являются Пань Вэнфу и Чжу Лэгэн. Пань Вэнфу, родившийся в Цзиндэчжэне в семье керамистов, был учеником знаменитого художника-керамиста Чжан Чжитана, изучал живопись пейзажей в стиле фэнцай и получил настоящее искусство. Он создал высокотемпературные цветные глазури и разработал совершенно новый язык украшения керамики. Он специализируется на украшении

высокотемпературными цветными глазурями и обладает глубокими навыками в традиционной росписи фэнцай. Его пейзажи, персонажи и керамические картины с птицами и цветами отражают естественную красоту материала и обладают интересом к керамической росписи гонби. Он также посещал Гонконг, Японию и США, участвуя в выставках керамики и проводя мастер-классы по рисованию. Его представительное произведение – «Золотой Гуйлин», как показано на рисунке 1.1.

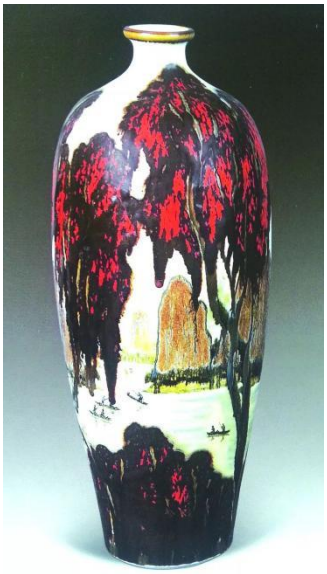


Рисунок 1.1. Пань Вэнфу – «Золотой Гуйлин».

Эта работа участвовала во Второй национальной выставке искусства керамики, проведенной в Шанхае в 1979 году. Сначала она получила первый приз на Национальной выставке керамики в Пекине, а затем была выставлена в зале Народного большого зала собраний в Пекине. Вся композиция произведения величественна и мощна, с яркими цветами и сильными контрастами. В ней использован абстрактный метод изображения с применением глазурей, таких как железно-красная, воронено-золотая и теневая синяя, придающих фарфоровой вазе насыщенность и яркость цвета, блеск и натуралистичность изображения пейзажа, где не видно следов ручной работы. Использованные в работе цветные глазури гармоничны и разнообразны в своем сочетании: воронено-золотая глазурь создает вид осенних гор, железно-красная глазурь придает осенним листьям огненный оттенок, а теневая синяя глазурь создает ощущение бурлящей воды, словно горы Гуйлина обладают божественной красотой, а вода реки Ли напоминает стихи и мечты, вызывая у зрителя сильное чувство красоты. Это отражает видение Гуйлинских гор и вод в глазах автора и является пионерской работой в области комплексного украшения и высокотемпературной цветной глазури современной керамики Цзиндэчжэня. Работы Пань Вэнфу по разработке цветных глазурей и производству имитаций старинного фарфора принесли Цзиндэчжэню значительную экономическую выгоду. После «Золотого Гуйлина» Пань Вэнфу создал такие произведения, как «Джинганшань», «Весенний дождь», «Гуйлинский пейзаж», «Новый вид горной деревни», «Проходящая красавица», «Слушающие цитру в Западной комнате», «Хуаншань», «Впечатления от заката», «Цветы вьюнка», и другие произведения с использованием цветных глазурей, которые были широко оценены на выставках и многократно награждены на конкурсах.

Чжу Лэгэн — китайский художник-керамист из Цзянси. Он специализируется на техниках пятицветной росписи, новых цветах и комплексном украшении, стремясь создавать керамические произведения, отличающиеся яркой национальной

идентичностью и глубоким историко-культурным содержанием. В последние годы он сосредоточился на «пятицветной» технике как на своем основном направлении исследований, постоянно исследуя новые пути для керамики как в теории, так и на практике. Он также неоднократно участвовал в международных семинарах по керамическому искусству и опубликовал ряд статей, завоевав высокую репутацию. В последние годы в керамической сфере появилось множество талантливых молодых художников, таких как Ли Вэнюэ и Лай Дэцюань. Их произведения отличаются разнообразием стилей и форм, от строгости и детальности до преувеличенной брутальности, все они активно ищут инновации и преодолевают препятствия. Они не только наследуют дух традиционной керамики, но и разрабатывают собственные стили и виды, присущие молодому поколению, вдыхая новую жизнь в китайскую керамику, вдохновляя многих на исследовательский дух и способствуя развитию керамики Цзиндэчжэня на более высоком художественном уровне.

Современное искусство керамики — это результат долгосрочного развития, накопления и усвоения исторической и культурной традиции, являющейся символическим художественным языком, созданным через обучение и творчество нашей нации. С развитием и изменением времён символическая и образная выразительность художественного языка также постоянно совершенствуется. В современном творчестве керамики пересоздание традиционного керамического искусства является более непосредственным отражением разнообразных творческих концепций и эстетических вкусов керамических художников. Отсюда видно, что современное искусство керамики не только стремится к реализации функциональности керамических изделий, но и уделяет больше внимания культурному и гуманитарному содержанию, лежащему в их основе, постепенно двигаясь к более чистому художественному стремлению.

2. Основные сведения о китайских традиционных узорах

Китай обладает пяти тысячелетней историей и культурой, в результате чего традиционная культура включает в себя богатую коллекцию традиционных узоров, используемых на предметах повседневного использования различных исторических эпох. Как и история Китая, традиционные узоры также берут своё начало из первобытного общества, постепенно развиваясь в первобытные общественные узоры, более классические древние узоры и происходящие из народных традиций народные узоры. Учитывая, что в Китае 56 национальностей, каждая из них имеет свои уникальные узоры национальных меньшинств. Первобытные узоры - это темы, переданные из первобытного общества, включая человеческие фигуры, животных, растения, волны, пламя, плетёные и геометрические узоры, главным образом использующие методы симметрии, разделения и наложения. Классические узоры - это типичные узоры, передаваемые из древности до наших дней, и узоры каждого исторического периода обладают своими особенностями. Народные узоры в основном разрабатываются в соответствии с местными обычаями и традициями каждого региона.

Узоры национальных меньшинств являются одними из наиболее характерных традиционных узоров в Китае. Каждая национальность создаёт узоры и цветовые решения, отражающие свои особенности. Например, религиозные узоры тибетцев, вышивка мяо и восковые батики чжуанцев. Каждый традиционный узор несёт в себе мысли и идеи автора, что тесно связано с социальной средой того времени. Они в основном используют свои работы для передачи экономического, морального и этического состояния общества. Эти традиционные узоры в разные исторические периоды обрабатывались различными способами и постепенно стали основными темами для украшений.

Древние китайцы, исходя из реальности жизни, умели обнаруживать и сохранять красивые вещи, передавая их красоту через методы абстракции и выразительности. Например, такие растения как слива, орхидея, бамбук и хризантема символизируют стремление людей к благородству, а такие фигуры, как дракон, феникс, килин, пишиу и лев, символизируют власть и богатство. Китайцы умело наблюдают за жизнью, находят в ней красоту и добавляют к ней элементы воображения, благодаря чему созданные традиционные узоры, хотя и вдохновлены жизнью, обладают богатым внутренним содержанием и красивыми значениями. Китайский народ очень любит красивые вещи, например, такие темы, как счастье, процветание, феникс, играющий с пионами, дракон и феникс, приносящие удачу, Восемь бессмертных, переходящие море, карп, прыгающий через драконовые врата, и другие, являются любимыми темами ремесленников и глубоко любимыми народом, также отражая стремление людей к прекрасной жизни. Например, работа мастера керамики Се Цзиньхуа 'Радость на кончиках бровей', как на рисунке 2.1, является одной из форм выражения радости, а работа Ван Силяна 'Три друга холодной поры', как на рисунке 2.2, символизирует благородство и очень популярна среди людей.

Рисунок 2.1. Произведение Се Цзиньхуа «Радость на кончиках бровей».

Рисунок 2.2. Произведение Ван Силяна «Три друга холодной поры».

3. Анализ случаев преобразования традиционных узоров современной керамикой в Китае

В течение последних десятилетий развития современного китайского искусства керамики в Китае появилось много молодых талантливых керамистов, таких как Чжу Данянь, Гао Цзуан, Мэй Вэндин, Ли Баонянь, Яо Юнкан, Лю Пинчан, Ли Чжэнвэнь, Луо

Сяопин и другие. Они внесли значительный вклад в развитие китайской керамики, постоянно преодолевая границы и экспериментируя в своих областях. У них разнообразные стили и формы. Несмотря на то, что современное китайское искусство керамики еще не достигло уровня, который поразил бы весь мир, оно явно демонстрирует открытость и терпимость. Международные и национальные выставки проводятся всё чаще, усиливая культурный обмен в области керамики между странами. Одним из наиболее выдающихся представителей является Лу Вэйсунь с его произведением «Небо и Земля», как показано на рисунке 3.1.

Рисунок 3.1. Лу Вэйсун «Небо и Земля».

Лу Вэйсун в своём произведении «Небо и Земля» использует форму «круглое небо, квадратная земля», разделяя и смещая целый кусок керамической глины. На верхней части керамического изделия добавлен круглый крышечка, создавая визуальный баланс между квадратной и круглой формами. На теле керамической вазы также использованы традиционные китайские узоры, такие как облака удачи и волновые узоры, что делает его работу современной по эстетике, но в то же время демонстрирующей величие и изысканность традиционной керамики.

Кроме того, есть также произведение Хуан Хуаньи «Лежащая мэйпин» (ваза для сливы), как показано на рисунке 3.2.

Рисунок 3.2. Хуан Хуаньи «Лежащая мэйпин» (ваза для сливы).

Автор использует традиционный метод рисования, изображая на теле вазы цветы сливы, которые символизируют благородство, гордость и упорство. Однако в этой серии произведений автор применяет техники сжатия и искажения, нарушая традиционные правила изготовления керамики. Это заставляет задуматься и способствует развитию нового эстетического восприятия, поощряя смелость к преодолению традиций. Ещё одним примером является произведение Лю Цзиньцюаня «Свободное время мальчика», как показано на рисунке 3.3.

Рисунок 3.3. Лю Цзиньцюань «Свободное время мальчика».

Весь керамический корпус произведения имеет форму полукруга, а в середине вазы изображена сцена, на которой маленький ребёнок уютно отдыхает, что делает всё произведение интересным и вызывает воображение. Яо Юнкан также создал произведение «Ребёнок века», как показано на рисунке 3.4.

Рисунок 3.4. Яо Юнкан «Ребёнок века».

Основная символика этого произведения происходит из влияния народного искусства, такого как «лотос рождает благородного ребенка», «благополучие и изобилие» и «килин приносит ребенка». Произведение в основном использует такие традиционные символы,

как семена лотоса, рыбки и дети, сочетая их в соответствии с китайскими эстетическими принципами, что придаёт работе глубокий народно-художественный характер. Если мы пойдем глубже в понимании с культурной точки зрения, мы обнаружим, что процесс создания керамики и разработки новых узоров тесно связан с культурой, потому что культурное воздействие происходит медленно, через каждую работу, каждый узор. Во многих современных китайских керамических произведениях мы также видим, что всё больше художников активно изучают традиционную культуру, всасывают её суть и затем интегрируют её в свои современные произведения. Например, скульптурное произведение Луо Сяопина «Серия об обычных людях – Глупец», как показано на рисунке 3.5.

Рисунок 3.5. Луо Сяопин «Серия об обычных людях – Глупец».

Хотя в произведении используются преувеличенные и деформированные художественные приемы, образ персонажа очень выразителен и воздействующий. Это также отражает глубокое изучение и понимание автором китайской традиционной культуры, оставляя при этом пространство для свободного мышления у зрителя.

Керамический скульптор Чжоу Гоцжэн также владеет многими художественными языками керамической культуры. Его произведение «На рассвете», как показано на рисунке 3.6.

Рисунок 3.5. Чжоу Гоцжэн «На рассвете».

Чжоу Гоцжэн также обладает языком традиционного искусства керамики китайской нации. В своём керамическом творчестве он обладает обширным практическим опытом и в современной среде создания керамики неустанно интегрирует традиционную культуру и узоры в свои работы. Он также является одним из пионеров современного китайского искусства керамики.

4. Общий анализ и выводы

Как родина фарфора, Китай на протяжении веков накопил богатое наследие в области изготовления керамики, благодаря усилиям многих поколений. Через многочисленные произведения керамики мы можем увидеть важность фарфора в нашей стране. Развитие современного искусства керамики в Китае всегда было долгим процессом изучения и адаптации, и каждое поколение несет свою миссию, усердно ища наиболее подходящий путь развития для китайского искусства керамики. В рамках современного китайского искусства керамики, через исследования, анализ случаев и полевые исследования, мы видим, что развитие этой сферы всегда находится в процессе поиска путей развития современного китайского искусства керамики, настойчиво развивая местное и национальное современное искусство керамики. Отражение традиционных культурных элементов в современных керамических произведениях особенно заметно в работах таких художников, как Лу Вэйсунь, Хуан Хуаньи, Лю Цзиньцюань, Яо Юнкан, Луо Сяопин, Чжоу Гоцжэн и других, которые, стремясь к прорывам в своём творчестве, также способствуют развитию китайской традиционной культуры. Отсюда видно, что, хотя история Китая всегда была полна перемен, развитие искусства керамики продолжалось на протяжении всего времени, глубоко отражая реальное лицо эпохи. Современное китайское искусство керамики должно больше использовать традиционные элементы культуры, включая живопись и глазури, так как это наиболее наглядные способы отражения культурных особенностей современной китайской керамики, демонстрируя её привлекательность и богатую традиционную культуру Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Се Минлян. Формы, узоры и изображения китайской керамики. Чжэцзян: Издательство Чжэцзянского университета, 2023. 399 с.
2. Лин Цзе. Эхо современности - Обзор современного китайского искусства керамики. Чжэцзян: Издательство культуры и искусств, 2021. 165 с.
3. Лю Фэн. Известные мастера и шедевры современной художественной керамики Китая / Чжан Чжунцин, Ван Ин. Пекин: Издательство "Хуалин", 2011. 351 с.
4. Редакционный комитет "Современное искусство керамики Китая". Современное искусство керамики Китая. Ухань: Издательство Уханьского технологического университета, 2018. 178 с.
5. Чжан Минцзе. Чтение 'Гор и морей'. Хунань, Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2023. 736 с.
6. Шэнь Синь. Классические горы и моря - Глава о морских чудовищах. Пекин: Пекинское объединенное издательство, 2021. 481 с.
7. Джа Вэй. Попытка обсудить взаимосвязь между изобразительным искусством и артом. Ухань: Исследовательский и разработочный центр по принятию решений Вухани, 2009, № 8, с. 102-103.
8. Лю Цзяньхун. Неправильное понимание и отклонение от 100-летней истории "изобразительного искусства" в искусстве. Фучжоу: Художественный колледж Сямень Университета Фучжоу, 2005, № 1, с. 20-23.

9. Лю Цзимэй. Обсуждение классификации искусства и её принципов. Хэнань: Ассоциация эстетики Хэнаня и Исследовательский институт эстетики Чжэнчжоуского университета, 2005, № 4, с. 11-12.
10. Син Ли. Формирование понятия изобразительного искусства - обсуждение развития и изменений концепции "искусства" на Западе. Чаннин Шэн, Пекин: Китайский институт искусства, 2006, № 4, с. 105-115.
11. Вэнь Тин. Напряжение между различными искусствами: отношения между несколькими искусственными категориями в современной системе искусства. Ухань: Журнал Уханьского университета технологии (Социальные науки), 2015, № 4, с. 759-764.
12. Чжао Хуэй. Переанализ китайского традиционного искусства керамики и современного керамического искусства. Ли Яньцзе, Хэфэй, Аньхой: Оценка и оценка культурных реликвий, 2020, с. 108-109.
13. Хуан Си Хуа. Исследование развития китайской традиционной керамики и современного языка искусства керамики. Йе Шуан Гуй, Пекин: Искусство и дизайн (теория), 2018, № 12, с. 123-124.
14. Чен Цзинцзе. Применение китайских традиционных культурных элементов в современном искусстве керамики. Сычуань: Исследование и применение, 2022, № 06, с. 80-81.
15. Лю Цзянь. Применение китайских традиционных культурных элементов в современном искусстве керамики. Шицзячжуан, Хэбэй: Бренд-маркетинг старых марок, 2021, № 2, с. 9-10.
16. Янь Хуань, Чжан Ли. Применение китайских традиционных культурных элементов в современном искусстве керамики. Шицзячжуан, Хэбэй: Журнал "Большая сцена", 2013, № 01, с. 274-275
17. Чжун Деци. Китайский дизайн керамики и традиционное декоративное искусство. Цзиндэчжэнь, Цзянси: Журнал "Цзиндэчжэньская керамика", 2003, Том 13, № 3, с. 36-38.
18. Ю Фан, Чжан Ганьлинь. Исторический взгляд на исследование современного китайского искусства керамики. Цзиндэчжэнь, Цзянси: Журнал "Китайская керамика", 2005, Том 41, № 3, с. 70-72.
19. Юань Хун, Ван Руй. Анализ эстетической ценности современного китайского керамического искусства. Пекин: Журнал "Наблюдение за искусством", 2022, № 12, с. 65-66.

REFERENCES

1. Xie Mingliang. Shapes, patterns and images of Chinese ceramics. Zhejiang: Zhejiang University Press, 2023. 399 p.
2. Ling Jie. Echo of Modernity - An overview of contemporary Chinese ceramic art. Zhejiang: Publishing House of Culture and Arts, 2021. 165 p.
3. Liu Feng. Famous masters and masterpieces of modern artistic ceramics of China / Zhang Zhongqing, Wang Ying. Beijing: Hualin Publishing House, 2011. 351 p.
4. The Editorial Committee of the "Contemporary Art of Ceramics of China". The modern art of ceramics in China. Wuhan: Wuhan University of Technology Press, 2018. 178 p.
5. Zhang Mingjie. Reading 'Mountains and Seas'. Hunan, Changsha: Publishing House of Hunan Literature and Art, 2023. 736 p.
6. Shen Xin. Classic Mountains and Seas - A chapter about sea monsters. Beijing: Beijing United Publishing House, 2021. 481 p.
7. Ja Wei. An attempt to discuss the relationship between visual art and art. Wuhan: Wuhan Research and Development Center for Decision-Making, 2009, No. 8, Pp. 102-103.

8. Liu Jianhong. Misunderstanding and deviation from the 100-year history of "fine art" in art. Fuzhou: Xiamen Art College of Fuzhou University, 2005, No. 1, Pp. 20-23.
9. Liu Jimei. Discussion of the classification of art and its principles. Henan: Henan Aesthetics Association and Zhengzhou University Aesthetics Research Institute, 2005, No. 4, Pp. 11-12.
10. Xing Li. The formation of the concept of fine art is a discussion of the development and changes of the concept of "art" in the West. Changning Sheng, Beijing: Chinese Institute of Art, 2006, No. 4, Pp. 105-115.
11. Wen Ting. Tension between different arts: the relationship between several artificial categories in the modern art system. Wuhan: Journal of Wuhan University of Technology (Social Sciences), 2015, No. 4, Pp. 759-764.
12. Zhao Hui. A reanalysis of Chinese traditional ceramic art and modern ceramic art. Li Yanjie, Hefei, Anhui: Assessment and Appraisal of Cultural Relics, 2020, Pp. 108-109.
13. Huang Xi Hua. A study of the development of Chinese traditional ceramics and the modern language of ceramic art. Ye Shuang Gui, Beijing: Art and Design (Theory), 2018, No. 12, Pp. 123-124.
14. Chen Jingze. The application of Chinese traditional cultural elements in the modern art of ceramics. Sichuan: Research and Application, 2022, No. 06, Pp. 80-81.
15. Liu Jian. The application of Chinese traditional cultural elements in the modern art of ceramics. Shijiazhuang, Hebei: Brand Marketing of old brands, 2021, No. 2, Pp. 9-10.
16. Yan Huan, Zhang Li. The application of Chinese traditional cultural elements in the modern art of ceramics. Shijiazhuang, Hebei: Big Stage Magazine, 2013, No. 01, Pp. 274-275.
17. Zhong Deci. Chinese ceramic design and traditional decorative art. Jingdezhen, Jiangxi: Journal of Jingdezhen Ceramics, 2003, Volume 13, No. 3, Pp. 36-38.
18. Yu Fan, Zhang Ganlin. A historical look at the study of modern Chinese ceramic art. Jingdezhen, Jiangxi: Chinese Ceramics Magazine, 2005, Volume 41, No. 3, Pp. 70-72.
19. Yuan Hong, Wang Rui. Analysis of the aesthetic value of modern Chinese ceramic art. Beijing: Art Observation Magazine, 2022, No. 12, Pp. 65-66.

Цинь Цзяцзе
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им А. И. Герцена»
e-mail: liuluyao3263@gmail.com

Qin Jiajie
Postgraduate
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

НАСЛЕДОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. Китайская национальная музыкально-художественная культура является важной составной частью выдающейся традиционной китайской культуры. Передача и развитие китайской национальной музыкально-художественной культуры являются одной из важных задач современной работы по сохранению и передаче китайского национального музыкального наследия. Китайская национальная музыкально-художественная культура обладает выраженной национальной спецификой, отражая эстетические ценности китайской культуры и обладая обширными возможностями для выражения эмоций. Укрепление образования и передачи наследия, повышение музыкальной грамотности населения, акцент на междисциплинарном слиянии, расширение глубины и ширины музыкальных исследований, укрепление сбора и защиты китайской национальной музыки, продвижение традиционных музыкальных инструментов и их мастерства, уделяя внимание технологическим инновациям, содействие современности в области китайской национальной музыкально-художественной культуры - все это имеет глубокое значение для развития и процветания национальной музыкально-художественной культуры Китая.

Ключевые слова: Китайская национальная музыка, культурный смысл, эстетическая ценность, наследование и развитие.

INHERITANCE AND DEVELOPMENT OF CHINESE NATIONAL MUSIC

Abstract. Chinese national musical and artistic culture is an important part of the outstanding traditional Chinese culture. The transmission and development of Chinese national musical and artistic culture is one of the important tasks of modern work to preserve and transmit the Chinese national musical heritage. Chinese national musical and artistic culture has distinct national characteristics, reflecting the aesthetic values of Chinese culture and having extensive opportunities for expressing emotions. Strengthening education and heritage transmission, enhancing the musical literacy of the population, emphasizing interdisciplinary fusion, expanding the depth and breadth of music research, strengthening the collection and protection of Chinese national music, promoting traditional musical instruments and their craftsmanship, focusing on technological innovation, promoting modernity in the field of Chinese national music musical and artistic culture - all this is of deep importance for the development and prosperity of the national musical and artistic culture of China.

Keywords: Chinese national music, cultural meaning, aesthetic value, inheritance and development.

Китайская национальная музыка обладает долгой историей, глубоким культурным наследием и является важной частью выдающейся традиционной китайской культуры. Начиная с древних времен искусства гу-юэ (древняя музыка) и я-юэ (музыка для церемоний), до различных видов оперы и народной музыки, китайское национальное музыкальное искусство прошло тысячелетия развития и трансформаций. До нового времени передача китайской национальной музыки в основном осуществлялась устно, с музыкантами, учащимися у своих учителей и усваивающими музыкальные навыки через постоянные упражнения и выступления. Хотя такой метод способствовал сохранению и развитию традиционной музыки, он также предоставлял возможность искажения информации и перерыва в передаче наследия.

С появлением иностранной культуры пространство для существования китайской национальной музыки стало уменьшаться. Традиционные музыкальные привычки и эстетические взгляды были отвергнуты новыми поколениями, и интерес молодежи к традиционной музыке продолжал снижаться. Тем не менее, государство по-прежнему обеспечивает определенную поддержку в области передачи китайской национальной музыки, акцентируя внимание на охране и передаче культурного наследия. Были реализованы ряд мер по защите, таких как создание множества общественных и оркестров народной музыки, а также подготовка множества выдающихся музыкантов и исполнителей. Кроме того, были введены политики в области музыкального образования и культурного наследия, что является важной опорой для передачи и развития китайской национальной музыки. Уникальный музыкальный стиль и формы выражения китайской национальной музыки приносят удивительные эстетические впечатления, и чтобы не допустить ее забвения, необходимо принимать меры, такие как планирование и организация музыкальных событий, открытие и систематизация классических произведений, акцент на образование и подготовку нового поколения музыкантов. Это способствует передаче и развитию китайского национального музыкального искусства [1].

В течение долгого процесса исторического развития китайское национальное музыкальное искусство постоянно впитывало, соединяло и инновировало различные культурные и музыкальные элементы, формируя уникальный характер и культурное содержание. Во-первых, мелодии, ритмы и формы китайских национальных музыкальных произведений проявляют выраженные национальные особенности, отражая историю, культуру и эмоциональные аспекты китайского народа. Например, известные композиции для древнего инструмента гуцзин, такие как "Guangling San" ("Разбросанные листья в Гуанлинге"), "Yangchun Baixue" ("Весенний снег на ярком солнце") и "Pingsha Luoyan" ("Оседающие гуси на песчаных берегах"), демонстрируют глубокие культурные корни и уникальный музыкальный стиль китайского народа. Кроме того, у каждого региона имеется свой уникальный стиль и особенности в народной музыке, такие как Сучжоу пиньдан, кункву, банцзы и другие [2]. Во-вторых, мелодии китайского национального музыкального искусства также обладают выраженными национальными чертами. Кроме того, традиционные китайские музыкальные инструменты, такие как пипа, гуцзин, эрху, флейта, флейта-хао, барабан и другие, имеют тесную связь с китайской культурой и традициями в своих тембрах, технике игры и способах использования.

Китайское национальное музыкальное искусство стремится к гармонии звучания, подчеркивая согласованность и единство между инструментами, музыкой и вокалом, нацеленное на общую гармонию. Эта идея "гармонии" занимает важное место в китайской культуре, являясь одной из сущностей традиционной китайской культуры и касаясь философии, образа жизни и социальной этики китайского народа. "Историческое наследие и современное развитие традиционной музыкальной культуры представляют собой важный аспект конструкции системы ценностей китайской культуры." Следовательно,

эстетические ценности в китайском национальном музыкальном искусстве отражают важные аспекты китайской традиционной культуры, представляя собой важное выражение идеи "гармонии" в китайской культуре с ее богатым культурным содержанием и значительной исторической ценностью [3].

Китайское национальное музыкальное искусство в основном выражается через мелодию, часто представляя собой естественное проявление эмоций. С эстетической точки зрения, с одной стороны, национальная музыка отражает идею конфуцианского единства ритуала и музыки. В традиционной китайской национальной музыке большинство произведений включают в себя песнопения и тексты. Примерами служат "Shijing" ("Книга песен") и "Chuci" ("Песни Чу") периода Весны и Осени, "Xianghege" ("Согласованные песни") эпохи Хань, и "Bianwen" ("Изменчивые стихи") периода Тан [4].

С другой стороны, концепции даосизма также оказали влияние на развитие китайского национального музыкального искусства. Даосская художественная философия более акцентирована на соответствии красоты и истины, полагая, что красота должна быть подлинной и чистой, а искусство несовместимо с фальшивыми вещами и эмоциями. Концепции даосизма о естественности в искусстве полностью отражаются в развитии китайской национальной музыки. Китайское национальное музыкальное искусство подчеркивает выражение естественных чувств человека и обладает обширной способностью выражения эмоций.

Образование играет ключевую роль в содействии передаче и развитию китайского национального музыкального искусства, а музыкальное образование является важной частью современной системы образования качества. В настоящее время, хотя в Китае начинается акцент и усиливается внимание к образованию и исследованию национальной музыки, общее образовательное видение всё еще подвержено воздействию "евроцентризма", что приводит к явлению "приоритет Запада, пренебрежение Китая". Таким образом, первоначальные шаги должны быть предприняты для изменения привычки исследования традиционной музыки с использованием западной музыкальной теории и анализа национальной музыки с использованием западной эстетики.

Во-вторых, необходимо усилить основное образование в области китайской национальной музыки, поскольку оно занимает значительную долю в музыкальном образовании. Следует подчеркнуть ведущую роль традиционной национальной музыки, укреплять формирование у студентов культурной грамотности национальной музыки, начиная с детства, и повышать способности студентов в музыкальном восприятии, эстетическом восприятии и творчестве. Необходимо обнаруживать интерес студентов к традиционной музыке, популяризировать её среди широкой аудитории, создавая основу для передачи и развития китайской национальной музыки.

В-третьих, следует усилить высококвалифицированное и специализированное образование в области подготовки исследователей в области национальной музыки. Через профессиональное обучение специалистов, занимающихся сбором, систематизацией и исследованием традиционной музыки, можно более глубоко раскрыть суть и содержание китайской национальной музыки, повысив уровень понимания и осознания её среди людей.

Китайское национальное музыкальное искусство обладает богатым культурным содержанием и является важным носителем национального духа, а также символом культуры нации и страны. Оно отражает множество аспектов китайской истории, философии, нравственности и искусства. В связи с этим исследование китайского национального музыкального искусства требует междисциплинарного подхода для более глубокого исследования его внутренней ценности.

Например, литература представляет собой важную область исследования

китайского национального музыкального искусства, поскольку оно тесно связано с литературными произведениями. В китайской классической поэзии, театре и романах часто встречаются описания слов и музыки, поэтому для исследования китайского национального музыкального искусства важно понимать взаимное воздействие литературных произведений на музыку и наоборот. Примеры включают стихотворения Ли Бай "Песня о Лушане" и Су Ши "Город на реке Янцзы", которые имеют соответствующие музыкальные мелодии, представляя важные данные для исследований в области музыки [5].

Также важно интегрировать философию в исследование китайского национального музыкального искусства. Древняя китайская философия является ключевой составляющей традиционной культуры и оказала глубокое влияние на формирование и развитие китайского национального музыкального искусства. Например, идеи даосизма, такие как "правление без управления" и "смягчение силы", тесно связаны с элементами китайской классической музыки, подчеркивая значение "мягкости" и "спокойствия". Следовательно, исследование китайского национального музыкального искусства требует глубокого анализа и понимания древних китайских философских мыслей.

С течением времени и постоянным вливанием иностранной культуры, культурное наследие китайской национальной музыки сталкивается с множеством вызовов, таких как природные катастрофы, человеческое вмешательство, быстрое исчезновение культуры и т.д. Поэтому защита культурного наследия китайской национальной музыки имеет важное значение для поддержания непрерывности и устойчивости китайской национальной культуры. Прежде всего, следует создать специализированные учреждения для коллекционирования и хранения ценных артефактов и материалов китайской национальной музыки, таких как музыкальные инструменты, ноты, звукозаписи, аудио- и видеоматериалы. В то же время необходимо классифицировать, систематизировать, цифровать и стандартизировать коллекции артефактов и материалов для удобства управления и использования.

Во-вторых, защиту культурного наследия китайской национальной музыки следует включить в систему защиты культурного наследия страны. Это можно достичь путем усиления разработки и внедрения законов и политик для обеспечения защиты культурного наследия китайской национальной музыки и гарантирования ее передачи и развития.

Кроме того, следует усилить исследования и обследования культурного наследия китайской национальной музыки, чтобы предоставить научные основы для ее защиты, передачи и развития.

Наконец, можно использовать цифровые технологии для цифровой обработки и хранения ценных артефактов и материалов китайской национальной музыки, создавая цифровые музыкальные библиотеки и интернет-музей музыки, чтобы обеспечить долгосрочное сохранение и распространение богатых ресурсов китайской национальной музыки.

Китайская национальная музыка, её традиционные инструменты и методы их исполнения обладают глубоким историческим корнем и уникальной национальной особенностью. Они являются важной частью китайского национального музыкального искусства. В наше время, несмотря на постоянный приток различных западных музыкальных инструментов в Китай, традиционные национальные инструменты китайской музыки по-прежнему оказывают значительное влияние в мире и пользуются популярностью среди зарубежных слушателей, сохраняя своё важное положение в музыкальном искусстве.

Поэтому необходимо усилить защиту и передачу традиционных китайских национальных музыкальных инструментов и методов их исполнения, интегрировать их в

музыкальное образование и выступления, чтобы больше людей могли оценить уникальное очарование китайской национальной музыки.

В первую очередь, традиционные китайские национальные инструменты обладают богатым историко-культурным содержанием, и через музыкальные выступления на этих инструментах можно передать уникальные эмоции и культурные выражения китайского народа. Учитывая долгую историю развития этих инструментов, необходимо уделять больше внимания передаче их мастерства. Это можно достичь путем продвижения музыкального образования и предоставления культурных мест для передачи и популяризации традиционных китайских национальных музыкальных инструментов, чтобы больше людей могли узнать и изучить традиционные инструменты китайской национальной музыки.

Во-вторых, техника исполнения китайской национальной музыки является важной частью китайского национального музыкального искусства и важной составной частью культурного наследия китайского народа. Необходимо усилить передачу и развитие техники исполнения китайской национальной музыки, предоставив больше возможностей для исполнения и обучения, чтобы больше людей могли изучать и понимать технику исполнения китайской национальной музыки, повысив уровень исполнения и художественную ценность китайской национальной музыки [7].

Усиление дальнейшего изучения и передачи китайского национального музыкального искусства имеет важное значение для поддержания и развития культуры китайского народа, поддержания культурной уверенности и укрепления культурного мягкого потенциала китайского народа. Наследие и развитие китайского национального музыкального искусства требует внимания и усилий всего общества, а также участия и поддержки со стороны правительства, академического сообщества, художников и общественности. В контексте эпохи многонационального обмена наследие и развитие китайского национального музыкального искусства будут сталкиваться с новыми вызовами, и поэтому необходимо усилить исследование связанных вопросов, проводя мероприятия по укреплению музыкального образования, акцентированию на инновациях, а также уделять внимание защите и развитию традиций и исторической культуры. Надеемся, что это обеспечит исследователям больше материалов для изучения и способствует перспективному будущему наследия и развития китайского национального музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А. П. "Динамика наследования и развития китайской национальной музыки." Журнал культурных исследований. 2023. № 1. С. 78-92.
2. Петров Б. Н. "Инновационные подходы в развитии китайской музыкальной традиции." Музыка и современность. 2022. № 3. С. 105-120.
3. Кузнецов В. М. "Культурные особенности наследования китайской национальной музыки." Вестник культурологии. 2021. № 2. С. 45-60.
4. Смирнов Г. С. "Сопоставительный анализ китайской и русской музыкальной традиции." Азиатские музыкальные исследования. 2020. № 4. С. 33-48.
5. Новиков Д. О. "Трансформация звучания китайских национальных инструментов в музыке XXI века." Музыкальные тенденции современности. 2019. № 6. С. 121-136.
6. Зайцева М. Л. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ. – 2019. – № 4. – С. 53-60. – EDN CLVDCL.
7. Григорьев Е. В. "Интеграция китайской национальной музыки в глобальный музыкальный контекст." Мировая культура и искусство. 2018. № 5. С. 56-71.

REFERENCES

1. Ivanov A. P. "Dynamics of inheritance and development of Chinese national music." Journal of Cultural Studies. 2023. No. 1. Pp. 78-92.
2. Petrov B. N. "Innovative approaches in the development of the Chinese musical tradition." Music and modernity. 2022. No. 3. Pp. 105-120.
3. Kuznetsov V. M. "Cultural features of the inheritance of Chinese national music." Bulletin of cultural studies. 2021. No. 2. Pp. 45-60.
4. Smirnov G. S. "Comparative analysis of Chinese and Russian musical traditions." Asian Music Studies. 2020. No. 4. Pp. 33-48.
5. Novikov D. O. "Transformation of the sound of Chinese national instruments in the music of the 21st century." Musical trends of our time. 2019. No. 6. Pp. 121-136.
6. Zaitseva M. L. Traktovka ponyatii «massovaya kul'tura» v sovremennoi gumanitarnoi nauke // IKONI. – 2019. – № 4. – Pp. 53-60. – EDN CLVDCL
7. Grigoriev E. V. "Integration of Chinese national music into the global musical context." World culture and art. 2018. No. 5. Pp. 56-71.

Чжан Бойя
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
Научный руководитель - доктор искусствоведения, доцент
А.В. Устюгова

Zhang Boya
postgraduate student
Moscow State Pedagogical University University
Scientific adviser - Art History Ph.D., docent
A.V. Ustyugova

КИТАЙСКИЕ ОБРАЗЫ В МУЗЫКЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XYIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКОВ

Аннотация. Ориентализм (от лат. *orientalis* – восточный, свойственный восточным странам), прошедший в своем развитии путь от использования сюжетов, образов, а также прямых заимствований или стилизаций фольклорного материала до философско-мировоззренческого осмысления духовных практик Востока, оказал заметное влияние на европейскую культуру. Образы произведений раннего европейского музыкального ориентализма, как правило, не отличались этнографической достоверностью и четкостью территориальной локализации, а оперировали эклектическим набором условных, исторически изменчивых и далеких от первоисточника «маркеров» Востока. Например, в XVIII– первой трети XIX века Китай воспринимался европейцами как древняя, великая и загадочная восточная цивилизация, соединившая в себе мудрость Востока. Но после первой и второй опиумных войн, когда территория Китая открылась для политической, экономической, религиозной и военной экспансий Запада, он трансформировался в умах части европейских обывателей в символ дикости и культурной отсталости. Ориентализм XX века нацелен на поиск органичного диалога культур и создание произведений, доступных пониманию представителей как западной, так и восточной музыкальных традиций. В статье рассматривается динамика сюжетов и художественных образов, созданных европейскими и русскими композиторами XYIII- первой трети XX веков, посвященных теме Китая.

Ключевые слова: музыкальный ориентализм, шинуазри, диалог культур.

CHINESE IMAGES IN THE MUSIC OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE XYIII – FIRST THIRD OF THE XX CENTURIES

Annotation. Orientalism (from the Latin orientalis - eastern, characteristic of eastern countries), which has passed in its development from the use of plots, images, as well as direct borrowings or stylizations of folklore material to the philosophical and ideological understanding of the spiritual practices of the East, has had a noticeable influence on European culture. The images of works of early European musical Orientalism, as a rule, were not distinguished by ethnographic authenticity and clarity of territorial localization, but operated with an eclectic set of conventional, historically changeable and far from the original “markers” of the East. For example, in the 18th – first third of the 19th centuries, China was perceived by Europeans as an ancient, great and mysterious eastern civilization that united the wisdom of the East. But after the first and second opium wars, when the territory of China opened up to the political, economic, religious and military expansion of the West, it was transformed in the minds of some European inhabitants into a symbol of savagery and cultural backwardness. Orientalism of the 20th century

is aimed at searching for an organic dialogue of cultures and creating works that are understandable to representatives of both Western and Eastern musical traditions. The article examines the dynamics of plots and artistic images created by European and Russian composers from the 18th to the first third of the 20th centuries, dedicated to the theme of China.

Keywords: musical orientalism, chinoiserie, dialogue of cultures.

Интерес европейцев к философии, культуре, искусству, технологиям Китая, после его открытий первопроходцами Марко Поло (XIII в.) и Жоао де Барроша (XYI в.), на протяжении веков переживал всплески и охлаждения. Благодаря португальским, испанским, голландским, английским мореплавателям и купцам между европейскими странами и Китаем уже с XYII-XYIII веков постепенно наладились устойчивые торгово-экономические связи, и пресыщенная европейская знать получила доступ к шелковым и хлопковым тканям, предметам декоративно-прикладного (статуэткам, чайным сервизам, вазам и др.) и изобразительного искусства из Поднебесной, качество отделки и образы которых поражали воображение [1]. Поначалу в силу чрезвычайной сложности доставки и дороговизны они приобретались исключительно для королевских резиденций, но постепенно заказчиками и потребителями этих шедевров стали «верхи» общества, так как обладание ими превратилось в признаки социально-экономической элитарности.

Знакомясь с фондами музеев и частными коллекциями, в которых представлены произведения средневековых китайских ремесленников и художников, современный зритель не перестает удивляться их утонченному эстетическому чувству, изобретательности и ювелирному мастерству. Но нам хочется особо подчеркнуть, что эти поражающие воображение художественные ценности созданы вовсе не руками представителей социальных элит (которые нередко считали унижением своего достоинства владение каким-либо ремеслом), а именно народными мастерами.

К XYIII веку сложился и постоянно увеличивался спрос не только на оригинальные китайские предметы декоративно-прикладного искусства, но также и на подражательные произведения, созданные уже европейскими мастерами рококо в стиле «шинуазри» (от фр. *chinoiserie* – «китайщина»), то есть вдохновленными китайскими первоисточниками [1, 2, 3]. Например, придворной живописец Людовика XV Франсуа Буше Стиль, выполняя заказ маркизы де Помпадур, создал обширную серию рисунков на китайскую тему для гобеленов и тканевых обоев, росписей на посуде и мебели. Сюжеты этих рисунков можно обозначить как безмятежные «аркадские идиллии», экзотические и умиротворенные пасторали китайских персонажей на пленэре. Ансамбли европейских императорских дворцов и придворцовых пространств украшались стилизованными садово-парковыми архитектурными сооружениями («чайными домиками», пагодами, павильонами) и помещениями (залами, гостиными, будуарами, опочивальнями и др.). Часто элементы собственно китайских архитектуры, ландшафта, интерьера и предметной среды дополнялись другими популярными в конкретный период времени стилевыми признаками (классицизма, ампира и др.) [4]. Отметим при этом характерную черту: стремясь сымитировать в своих работах внешние атрибуты китайской образности, европейские мастера, возможно, и не догадывались, что каждый ее элемент неслучаен и опосредуется национальной историей, а также глубинными пластами культуры, философии и мироощущения китайцев. Вот почему знакомясь с имеющими европейское происхождение предметами изобразительного и декоративно-прикладного искусства в стиле шинуазри носители культуры и языка нередко переживают чувство недоумения.

Адресуясь к анализу исторических путей развития европейской и китайской музыки, можно сказать, что они различались весьма кардинально. Увлеченность европейского сознания декоративной стороной восточного искусства на фоне явной

недооценки его мировоззренческих конструктов отчасти объясняет прохладное отношение европейских музыкантов к аутентичной музыкальной культуре и музыкальному мышлению, сформировавшихся на китайской культурной ниве. Европейская и китайская музыки прошли длительную эволюцию в своем развитии. В истоках и та, и другая имели религиозно-мистические ритуалы и монодию. Однако европейское рацио на протяжении многих веков подчеркивало принадлежность музыки к циклу математических наук: в античном и средневековом образовании музыка являлась обязательной частью семи свободных искусств, точнее – естественнонаучного квадривиума (арифметика, геометрия, астрономия, музыка), но не гуманитарного тривиума (грамматика, риторика, диалектика), так как еще Пифагор утверждал родство музыкальной и вселенской гармоний, а также совпадение музыкальных интервалов с интервалами между Землей и планетарной системой. Считалось, что через осознание музыкальной гармонии человек приближает свое сознание к постижению гармонии мироздания [5. С. 18]. Отсюда интерес композиторов и слушателей к полифонии, сначала – строгого, где числовая символика интервалов играет едва ли не решающее значение, а затем свободного стиля, в недрах которого постепенно вызрело гомофонное музыкальное мышление, чтобы уже на рубеже XIX-XX веков вновь обострить выразительное значение полифонии и равноправия отдельных голосов в сериальных композициях. Возможно, именно доминирование рациональной установки европейского сознания способствовало становлению, в сущности, единственной в мире письменной культуры, обеспечивающей детальную фиксацию музыки на бумаге одними людьми и ее точное воспроизведение другими людьми даже в тех случаях, когда они никогда ее до этого не слышали. Наличие способа записи музыки в европейской музыкальной традиции стало мощным стимулом развития музыкальной теории, сочинительства, исполнительских процессов и музыкального образования. Все другие известные системы записи музыки, включая и те, которые культивировались в Китае, не позволяли этого достичь, что предопределяло преимущественно устный способ бытования музыки и импровизационный характер музицирования в целом.

В конфуцианстве, даосизме и буддизме музыка тоже трактовалась в русле космологической концепции, а также как важное средство воспитания, духовного самосовершенствования человека в его слиянии с природой. Но для китайской музыки монодия и линеарно-горизонтальный характер музыкального развития, обогащенные многочисленными ладовыми наклонениями, глиссандо, различными типами вибрато, разнообразием ритмических формул и смысловой выразительностью тембра все-таки остались доминирующим типом оформления музыкальной мысли. Поэтому если в сфере декоративно-прикладного и изобразительного искусства XVIII века европейские поклонники прекрасного были «заражены бациллой ориентализма», то различия в музыкальном мышлении Европы и Востока явились серьезным, а в некотором смысле – непреодолимым препятствием к взаимопониманию и полноценному культурному диалогу и обмену. Чаще всего обращения европейских композиторов к китайским темам связано с драматургией и поэзией, но не собственно с музыкальным материалом.

По данным А.А. Амраховой и Шэнь Хунбо, в XVIII веке на оперных подмостках Европы было поставлено свыше 20 различных музыкально-драматических произведений, воплощающих китайские образы в европейской интерпретации. Например, А. Вивальди написал оперу «Теудзин» (в 1718 г.), вдохновленную сюжетами Марко Поло из «Книги чудес света», а К.В. Глюк создал одноактную оперу «Китаянки» (1754 г.), в которой ирония над оперными штампами подготавливала его знаменитую оперную реформу[20]. Оба

[20] Заметим, что опера «Китаянки» представляет интерес для современного слушателя и недавно поставлена театром «Трикстер» на московской сцене.

эти композитора придали некоторые черты ориентальности (впрочем, в значительной мере более турецкой, нежели китайской) лишь музыке увертюр, применив в них большое количество разнообразных ударных инструментов. Музыка всех других частей практически ничем не отличалась от традиционного европейского стиля [4].

К аналогичному выводу можно прийти и при знакомстве с инструментальными сочинениями европейских композиторов XYIII-XIX веков, в названиях которых присутствуют ссылки на Китай. Но в большинстве из них нет ничего, кроме абстрактно понимаемой восточной экзотики, что могло бы ассоциироваться с ментальностью и многотысячелетними историей, культурой и музыкой Китая. В русской музыке китайские образы и сюжеты также не имели принципиальных отличий от доминирующей в Европе тенденции шинуазри: комическая опера Ц.И. Кюи «Сын мандарина» (1859 г.), также, как и «Китайский танец Чай» из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1892 г.), создавали не имеющий ничего общего с реальным Китаем и китайской музыкой декоративный игрушечно-фарфоровый мир.

Лишь на стыке XIX-XX веков идиллический характер восприятия европейцами культуры и музыки Китая как «восточного рая» был потеснен информацией о стихийном бунте ихэцюаней 1898-1901 годов (об опасности которого, кстати, русский религиозный философ В.С. Соловьев предупреждал еще в 1890 г.), направленном против политического, экономического, культурного и религиозного «давления» западной цивилизации. Проявившееся в ходе бунта насилие изменило лубочные образы Китая, ранее доминировавшие в европейском сознании и искусстве, новым мифом, «в котором Восток представал преимущественно с позиций инаковости, брутальности, дикости» [6. С. 107]. Вероятно, опера «Принцесса Турандот» Дж. Пуччини (1924 г.), также как и балет-пантомима «Чудесный Мандарин» Б. Бартока (1924 г.) как раз и воплощают эту грозную, разрушительную и даже инфернальную стихию, хотя, например, образ принцессы Турандот вступает в резкое противоречие с конфуцианской концепцией идеальной китайской женщины («тихая», покорная, «без мыслей» и т.д.), с одной стороны, и предписываемыми ей правилами «троякого повиновения» (отцу, мужу, сыну) и «четырех добродетелей» (супружеская верность, услужливость, опрятность и хозяйственность), с другой стороны [7. С. 329]. Включение Дж. Пуччини в музыкальный материал оперы девяти фольклорных цитат – китайских песен, гимнов, маршей и храмовых напевов выполняет драматургически важную роль, но ничего не меняет в исходной целевой установке [8].

И все-таки на рубеже XIX-XX веков европейские композиторы получили возможность гораздо ближе познакомиться с музыкой Востока и в поисках новых тем для вдохновения обратили внимание на ее причудливую образность, характерные музыкальные интонации, особенности ладовой, метроритмической организации и формообразования. Конечно, вряд ли можно утверждать, что в этот исторический период диалог культур в системе «Восток-Запад» полностью оформился как целостный феномен, но определенно можно говорить о постепенном складывании для него ментальных предпосылок в виде формирования у ряда европейских композиторов и публики отношения к восточной музыке как к полноценной и равноправной художественной системе с характерным для нее типом мироощущения и миропонимания.

Так к высокохудожественным примерам синтеза восточной образности и европейского музыкального мышления может быть отнесена фортепианная пьеса «Пагоды» К.А. Дебюсси, открывающая цикл «Эстампы»[21] (1903 г.). В ней не только

[21] Эстамп (от франц. *estamper* – оттискивать) – произведение печатной графики. В китайской традиции термином «няньхуа» – обозначается ксилография (с конца XVI – начала XVII века цветная), то есть оттиск изображения на бумаге, ткани или пергаменте.

используется «черноклавишная» пентатоника. Пьеса убедительно передает характерную для восточного менталитета статическую созерцательность и принцип развития материала, в котором пентатонический лейтмотив ритмически варьируется, сплетаясь в целостный художественный образ на фоне мерных ударов, имитирующих китайские ударные инструменты. Позднее К.А. Дебюсси будет неоднократно обращаться к восточным образам и созданному им выразительному языку: «И луна опускается над развалинами храма», «Золотые рыбки», «Терраса, посещаемая лунным светом» и др.

Примеру К.А. Дебюсси последовал М. Равель в пьесе «Дурнушка, императрица пагод» из ориентированного на детское восприятие цикла «Моя Матушка-Гусыня» (1908 г.). В ней также используется пентатонный лад на черных клавишах фортепиано, прихотливый узор кратких повторяющихся мотивов, дополненных звучащим в низком регистре каноном. Можно сказать, что именно творчество К.А. Дебюсси и М. Равеля впервые открыло для европейского музыкального сознания точки пересечения с восточной образностью, благодаря которым поверхностное любопытство к экзотике постепенно трансформировалось в художественно оправданный интерес к синтезу культурных линий, который еще совсем недавно казался невозможным. В.Дж. Конен очень точно обозначила этот факт как «падение Великой китайской стены», разделяющей восточную и западную культуры, поскольку постепенно складывались критерии европейского музыкального ориентализма, связанных не только с заимствованием сюжетов и прямых музыкальных цитат, но и с использованием характерных ритмоинтонационных оборотов, ладогармонических средств, элементов восточной музыкальной декоративности и орнаментики [9. С. 45].

Важную роль в поиске способов полноценной реализации синтеза восточного и западного типов художественного мышления на уровнях либретто, драматургии и собственно музыкального языка сыграла опера «Соловей» И.Ф. Стравинского (по одноименной сказке Г.Х. Андерсена, 1914 г.). Это произведение, написанное уже после вызвавших неподдельный интерес публики и музыкантов экспериментов со славянской музыкальной архаикой и национальным мелосом «Жар-птицы» (1910 г.), «Петрушки» (1911 г.), «Весны священной» (1913 г.), насыщено образами, которые принесли с собой эстетика русского модерна и французского импрессионизма. В опере воплощается разнообразная гамма эмоций, включая тонкую иронию и бурный гротеск по поводу пародируемого композитором стиля шинуазри и бытующего у части европейского общества отношения к Востоку как варварской, отсталой культуре. Контраст между условностями шинуазри и глубоко искренними интонациями живого соловья, усиливает философско-смысловой фундамент сказки Г.Х. Андерсена. Композитор использовал широкую гамму художественных средств: ангемитонные лады[22], параллельные кварты и квинты, имитирующие звучание национальных инструментов, расширенную тональность, колористическую трактовку гармонии, тончайшую и невероятно поэтичную мелизматику, звуковые эффекты ударных инструментов, в совокупности отсылающих слушателя к «русскому Востоку» Н.А. Римского-Корсакова – его «Шехерезаде» (1888 г.) и «Золотому петушку» (1907 г.) [1. С. 90].

В начале XX века австрийский композитор Г. Малер познакомился со сборником «Китайская флейта», включавшим переводы Х. Бетге на немецкий язык китайской поэзии эпохи Тан (VIII в.). Философская глубина стихов средневековых китайских поэтов Ли Бо, Чжан Цзи, Ван Вэя и Мэн Хаожаня, в которых смерть понимается и принимается как неизбежность, оказалась созвучной настроениям и мыслям композитора, недавно пережившего ряд трагических семейных событий. Так он пришел к идее создания

[22] От греч. πέντε – пять *и* греч. τόνος – напряжение, натяжение; тон. Пятиступенная ладовая система без полутонов, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам и/или квартам.

вокально-симфонического сочинения «Песнь о земле» для меццо-сопрано и тенора с оркестром (впервые было исполнено уже после ухода автора из жизни в 1911 г.). В этом глубоком, можно сказать – концептуальном в мировоззренческом плане произведении отсутствуют какие-либо ориентальные стилизации или цитаты из музыки Востока за исключением 3-й («О юности») и 4-й («О красоте») частей, где сквозь мажоро-минорную диатонику слегка «просвечивается» пентатоника. В китайском поэтическом первоисточнике Г. Малер услышал и воплотил в музыкальном тексте смысловые константы, которые, с одной стороны, характерны для сознания, слуха и музыкального мышления европейцев, а с другой стороны, объединяют человечество в единое целое: отношение к страданию, одиночеству, юности, красоте, расцвету и уходу [10; 11]. Мы не случайно здесь использовали слово «уход», так как слово «смерть» присутствует лишь в первой части произведения («Застольная песня о горестях земли»), а в финале («Прощание»), в русле присущей Востоку деликатности и иносказательности высказываний, даются лишь намеки на нее: «Чтоб навсегда проститься с ним», «О, где же ты? Меня надолго одного оставил!» (перевод Т.М. Лопатиной).

Весьма интересную попытку интерпретации китайского фольклорного материала сквозь призму европейских и русских музыкальных традиций представляет балет «Красный мак» (1927 г.) советского композитора Р.М. Глиэра. Его вполне можно считать важной вехой в истории музыкально-драматического искусства. Он с большим успехом был поставлен не только балетными труппами СССР, но и других стран – в частности, Болгарии, Польши, Чехословакии, Румынии и США.

Композитор прежде, чем приступить к сочинению музыки балета, много времени и усилий посвятил изучению китайского национального музыкального материала и поиску способов художественно убедительной его интеграции в дивертисментную партитуру балета. В нее включено более десяти различных танцев с «китайской тематикой»: «Танец с золотыми пальчиками», «Сольный танец Тао Хоа», «Танец с зонтиками», «Танец чаши», «Танец с красными шелками», «Танец кули» и др. Контрастируют с ними фокстрот, чарльстон и матросский танец русских моряков «Яблочко». Однако на китайских зрителей балет произвел двойственное впечатление, что, в первую очередь, относится не собственно к музыкальному материалу, а к общей идее и драматургии. Дело в том, что в контексте балета присутствуют элементы, которые для европейского и китайского менталитета имеют принципиально различающиеся смыслы. Это, в частности, относится уже к самому цветку. Если для европейцев маки ассоциируются с погибшими во время Первой мировой войны солдатами, то китайцы, поначалу отождествлявшие мак с успехом и отдыхом, после двух опиумных войн середины XIX века символически связали его с национальным унижением, смертью, агрессией, насилием и т.п. «Танец с золотыми пальчиками» также вызывал у них негативные эмоции, так как невольно напоминал о существовавшей на протяжении тысячи лет традиции травмирования и бинтования ступней ног китайских девочек из аристократических семей, чем подчеркивалось их «высокое» положение (такие целенаправленно изуродованные ступни назывались «золотые лотосы»). Негативная реакция возникала у китайских зрителей также в связи с трактовкой образов советских моряков с позиций «старшего брата».

Эти и некоторые другие соображения позволяют резюмировать, что для создания музыкальных произведений, которые представители европейского и восточного сообществ смогли бы воспринять с сопоставимым энтузиазмом, недостаточно обращения к пентатонике и фольклорному материалу, необходимо понимание исторически сложившегося «культурного кода» и готовности к культурному диалогу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилова А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства / А. В. Данилова // Южно-Российский музыкальный альманах, 2017, No 3. С. 89-93.
2. Сун Юй. Влияние китайской культуры на творчество европейских композиторов : (XVII – первая половина XX в.) / Сун Юй // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навуковай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Минск, 2018. С. 513-518.
3. Чжан Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство / Чжан Юань ; Учреждение образования "Белорусская гос. акад. музыки". Минск, 2016. 24 с.
4. Амрахова А. А. Образ Китая в культуре Европы и формы его музыкального воплощения (до XX века) / А. А. Амрахова, Шэнь Хунбо // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. No 4 [54], 2019. С. 65-73.
5. Александров Е. П. Педагогика профессионального образования: Учебно-методическое пособие для магистрантов / Е. П. Александров. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. 140 с.
6. Лядов В. И. Восточные образы в творчестве Клода Дебюсси / В. И. Лядов // ART HISTORY / «Colloquium-journal». No 10(62), 2020. С. 105-108.
7. Ню Янь. Рецепция традиционной китайской культуры в стихотворении Н.С. Гумилева «Китайская девушка» / Ню Янь // Мир науки, культуры, образования. No 1 (92) 2022. С. 329-331.
8. Субботняя А. Г. Восточные традиции в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века : монография / А. Г. Субботняя. Витебск : УО "ВГУ им. П. М. Машерова", 2011. 156 с.
9. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для музыки XX века: (К постановке проблемы в ист. плане) / В. Дж. Конен // Музыкальный современник. 1973. Вып. 1. С. 32-81.
10. Девятова О. Л. Европейские и китайские культурные традиции в музыке Густава Малера и Игоря Стравинского / О. Л. Девятова // Россия и Восток: культурные связи в прошлом и настоящем : материалы IX Международной научной конференции 16-17 апреля 2014 года. Екатеринбург, 2014. С. 150-155.
11. Некрасова Г. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) / Г. Некрасова // Научный вестник Московской консерватории. 2012. No 4. С. 16-27.

REFERENCES

1. Danilova A. V. Obrazy Kitaya v zerkale zapadnoevropejskogo i russkogo muzykal'nogo iskusstva [Images of China in the mirror of Western European and Russian musical art]. YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah, 2017, No 3. Pp. 89-93.
2. Sun YUj. Vliyanie kitajskoj kul'tury na tvorchestvo evropejskih kompozitorov : (XVII – pervaya polovina XX v.) [The influence of Chinese culture on the work of European composers: (XVII – first half of the XX century)]. Minsk, 2018. Pp. 513-518.
3. CHzhan YUan'. Obrazy Kitaya v tvorchestve russkih i belorusskih kompozitorov XIX – nachala XXI vekov [Images of China in the works of Russian and Belarusian composers of the 19th – early 21st centuries] : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya 17.00.02. Minsk, 2016. 24 p.

4. Amrahova A. A., SHen' Hunbo. Obraz Kitaya v kul'ture Evropy i formy ego muzykal'nogo voploshcheniya (do XX veka) [The image of China in European culture and the forms of its musical embodiment (until the 20th century)]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. No 4 [54], 2019. Pp. 65-73.
5. Aleksandrov E. P. Pedagogika professional'nogo obrazovaniya: Uchebno-metodicheskoe posobie dlya magistrantov [Pedagogy of vocational education: Educational and methodological manual for undergraduates]. Krasnodar: Krasnodarskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2018. 140 p.
6. Lyadov V. I. Vostochnye obrazy v tvorchestve Kloda Debyussi [Oriental images in the works of Claude Debussy]. ART HISTORY / «Colloquium-journal». No 10(62), 2020. Pp. 105-108.
7. Nyu YAn'. Recepciya tradicionnoj kitajskoj kul'tury v stihotvorenii N. S. Gumileva «Kitajskaya devushka» [Reception of traditional Chinese culture in the poem by N.S. Gumilyov "Chinese Girl"]. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. No 1 (92) 2022. P. 329-331.
8. Subbotnyaya A. G. Vostochnye tradicii v evropejskom muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka [Eastern traditions in European musical art of the second half of the 20th – early 21st centuries]. Vitebsk : UO "VGU im. P. M. Masherova", 2011. 156 p.
9. Konen V. Dzh. Znachenie vneevropejskih kul'tur dlya muzyki HKH veka: (K postanovke problemy v ist. plane) [The significance of non-European cultures for the music of the twentieth century: (Towards the formulation of the problem in historical terms)]. Muzykal'nyj sovremennik. 1973. V. 1. Pp. 32-81.
10. Devyatova O. L. Evropejskie i kitajskie kul'turnye tradicii v muzyke Gustava Malera i Igorya Stravinskogo [European and Chinese cultural traditions in the music of Gustav Mahler and Igor Stravinsky]. Rossiya i Vostok: kul'turnye svyazi v proshlom i nastoyashchem. Ekaterinburg, 2014. Pp. 150-155.
11. Nekrasova G. Koncepciya orientalizma v otechestvennom muzykoznanii HKH veka (po materialam issledovanij i publikacij) [The concept of Orientalism in Russian musicology of the twentieth century (based on research and publications)]. Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2012. No 4. Pp. 16-27.

Чжао Юйсы
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 569591819@qq.com

Zhao Yusi
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА ПЕСЕН С.М. СЛОНИМСКОГО НА СТИХИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ)

Аннотация. В статье исследуются способы воплощения поэтической образности в музыкальном тексте (на примере цикла песен С.М. Слонимского на стихи М.И. Цветаевой). Актуальность исследования продиктована интересом музыковедческой науки к взаимодействию музыки и текста в музыкальном произведении. В ходе исследования автор приходит к выводу о том, что яркая образность цикла «Песни на стихи Марины Цветаевой для голоса и фортепиано» обусловлена идеальным соответствием поэтики музыкального и стихотворного материла.

Ключевые слова: песня, романса, образность, средства выразительности, Слонимский, Цветаева.

INCARNATION OF POETIC IMAGERY IN A MUSICAL TEXT (ON THE EXAMPLE OF S.M. SLONIMSKY'S CYCLE OF SONGS TO POEMS BY M.I. TSVETAEVA)

Abstract. The article studies the ways of embodiment of poetic imagery in a musical text (on the example of S.M. Slonimsky's cycle of songs to poems by M.I. Tsvetaeva). The relevance of the study is dictated by the interest of musicological science to the interaction of music and text in a musical work. In the course of the study the author comes to the conclusion that the vivid imagery of the cycle «Songs on poems by Marina Tsvetaeva for voice and piano» is due to the perfect correspondence between the poetics of musical and poetic material.

Keywords: song, romance, imagery, means of expression, Slonimsky, Tsvetaeva.

С.М. Слонимский – известный современный российский композитор, доктор искусствоведения, народный артист. Лауреат высшей награды Российской Федерации за достижения в области музыки и искусства – художественной премии, медали имени М.И. Глинки (2002). В настоящее время является профессором Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова [1, с. 130].

Композитор имеет выдающиеся заслуги – является пропагандистом русских народных музыкальных традиций, новых музыкальных техник, сторонником многостилевого синтеза, отражающего современное мышление.

Сочинения С.М. Слонимского разнообразны по жанру и тематике, а его музыкальный язык чрезвычайно богат. В ранних сочинениях часто использовались авангардные приёмы (например, додекафония, микротональная техника) и своеобразно

развивались традиции русской народной музыки. В области симфонической композиции он считался преемником талантливого С.С. Прокофьева. С.М. Слонимский создал множество произведений в различных жанрах [1, с. 67].

Писал композитор и вокальные циклы на стихи известных поэтов, и один из них – пять песен на стихи М.И. Цветаевой. В него вошли следующие произведения поэтессы:

1. «Цельный день мне было душно»
2. «Смотри, чтобы другой дорожкою»
3. «Вот опять окно»
4. «Где слезиночки роняла»
5. «Проста моя осанка» [3].

Все они объединены одной темой – темой женской судьбы, сокровенных женских переживаний. В первом романсе цикла «Цельный день мне было душно» использован лишь фрагмент стихотворения, лирическая героиня которого переживает тяжёлый разлад с собой и с миром. Ситуация в произведении не конкретизируется, но острая драматическая ситуация; боль, которую почти невозможно сдерживать – очевидны:

Бог, внемли рабе послушной!
Цельный век мне было душно
От той кровушки – крови.

Цельный век не знаю: город
Что ли брать какой, аль ворот.
Разорвать своей рукой [3].

Стихотворениям М.И. Цветаевой присущи определённые специфические черты: экспрессивный синтаксис (и особенно часто инверсия), особый нервный ритм, повторы, использование устаревшей или просторечной лексики [2]. Именно эти стилевые признаки встречаются в данном стихотворении и, благодаря им и создаётся необходимое настроение – остро-драматичное, экспрессивное, глубоко эмоциональное.

С.М. Слонимский в своём романсе сумел сохранить цветаевскую атмосферу и нкл чувств, использовав для этого оптимально соответствующие средства музыкальной выразительности:

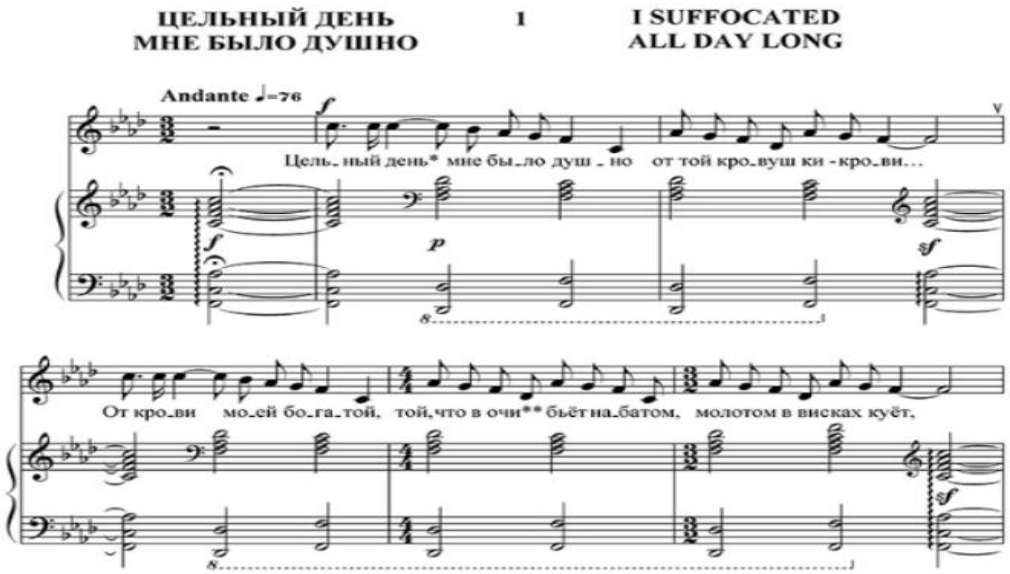


Рис. 1. Фрагмент романса «Цельный день мне было душно»

Размер 3/2, пунктирный ритм, короткая фразировка – всё это позволило втору передать своеобразную ритмику цветаевского стиха; резкие скачки, намеренное однообразие мелодии в тональности f-moll, ярко выраженная динамика на forte, мощные аккорды, плагальные обороты являются возможностью создать драматичное, местами, трагическое звучания, в котором слышен плач русской души.

Во втором романсе под названием «Смотри, чтобы другой дорожкою» композитор также положил на музыку только фрагмент стихотворения М.И. Цветаевой. Это произведение более мягкое и лиричное – в отличие от предыдущего, повествующее о любовной трагедии в жизни женщины. В нём также обращают н себя внимание ритм и синтаксис, а кроме того – приём аллитерации:

– Не вытосковала тоски – вытаскивала
Всей крепостью неженских рук! [3].

Композитор, хотя и выбрал только эпизод стихотворения М.И. Цветаевой, использовал аналогичный с поэтессой приём, которая начинает лирическое повествование как-бы из-за такта:

. . .коль делать нечего!
Неужели — сталь к виску? [3].

Из-за такта начинается и вокальная партия в романсе С.М. Слонимского, которой предшествует лирическое вступление:

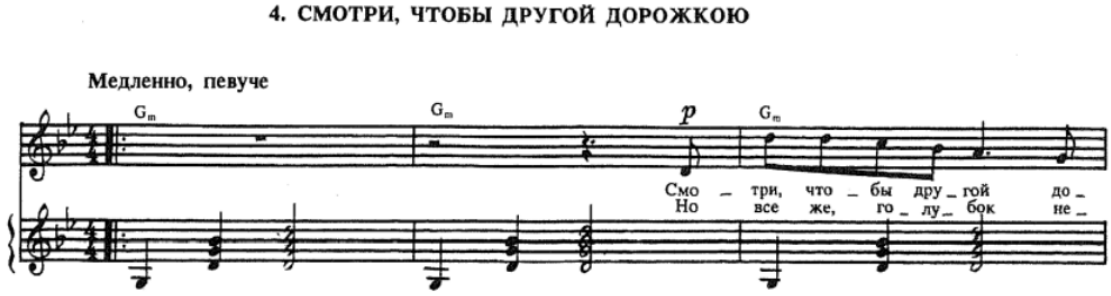


Рис. 2. Фрагмент романса «Смотри, чтобы другой дорожкою»

В мелодии и фактуре автор стремился передать народную стилистику. Распевность, широта мелодии роднят её как с народной песней, так и романсом. Избранная композитором эстетика соответствуют стилистике стихотворения, тяготеющего к народной поэзии, к воплощению русскости с её исповедальностью и задушевностью.

Следующее произведение «Вот опять окно» носит совсем иной характер и вносит разнообразие в драматическое содержание цикла. Это стихотворение принадлежит к числу наиболее известных цветаевских стихотворений:

Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может – пьют вино,
Может – так сидят [3].

Для лирической героини стихотворения картина горящих в домах окон становится поводом для размышления над собственной жизнью, в результате которого относительно спокойный рассказ постепенно набирает эмоциональное напряжение и в итоге перерастает в крик:

Крик разлук и встреч –
Ты, окно в ночи!
Может – сотни свеч,
Может – три свечи… [3].

На этот раз композитор использовал весь поэтический текст, разбив его на смысловые части и придав каждой из них самостоятельный характер. Следуя поэтической логике, композитор сделал первый куплет наименее экспрессивным, но, тем не менее, придал ему лёгкую взволнованность и эмоциональность посредством быстрого темпа, отрывистой фразировки и ритма. Это решение С.М. Слонимского вполне объяснимо, поскольку героиня не может созерцать окна беспристрастно, и поскольку они заинтересовали её, она переживает волнение.

Второму куплету предан более лирический характер, и это также является логичным, так как в нём идёт речь о чувствах влюблённых:

Или просто – рук
Не разнимут двое.
В каждом доме, друг,
Есть окно такое [3].

Но и здесь присутствует определённая экспрессия, которой автор добивается благодаря насыщенной мелодии, идущей вверх, и богатому аккомпанементу. Кульминацией становится третий куплет – он наиболее насыщен экспрессией, но в то же время в нём присутствуют и лирические оттенки, которые отражают неровность эмоционального состояния героини. Художественным достижением данного романса является имитация крика – как высокой тесситуре вокальной партии, т.к. и в аккомпанементе.

В основу четвёртого романса, вошедшего в цикл, легло стихотворение «Где слезиночки роняла». В нём втор особенно явственно использует имитацию народного стих, народной песни:

Где слезиночки роняла,
Завтра розы будут цвесть.
Я кружавчики сплетала,
Завтра сети буду плесть [3].

Композитор также прибегнул к особым музыкальным средствам, которые позволили ему создать народность звучания. Поскольку это стихотворение отличится бодрым и достаточно оптимистическим настроением, то композитор нашёл оптимально верное решение, придав песне характер частушки, но разнообразив её различными агогическими и динамическими нюансами, что, с одной стороны, усложняет структуру этого фольклорного жанра; с другой, – удачно передаёт специфику синтаксиса Цветаевой.

Завершает цикл песня на стихотворение «Проста моя осанка», которую, тем не менее, следует расценивать как наивысшую точку развития цикла. В нём лирическая

героиня с отчаянием раскрывает боль, которую ей причиняют любовные отношения и одиночество, из которого она никак не может выйти:

Гляжу на след ножовый:
Успеет ли зажить
До первого чужого,
Который скажет: пить [3].

Героиня этого стихотворения Цветаевой позиционирует себя как личность, противостоящую всему обществу, выделяющуюся среди других:

Проста моя осанка,
Нищ мой домашний кров.
Ведь я островитянка
С далёких островов! [3].

Музыка отражает монологичный характер стихотворения, усиливает его страстность и исповедальное настроение, которое является в нём доминирующим. Чтобы достичь этого эффекта вплетает в ткань сочинения интонации народной песни, что позволяет более выразительно воплотить в музыке чувства героини, её внутренний мир. Это замечание касается как вокальной партии, так и инструментальной. Богатая фактура способствует эмоциональному накалу, который постепенно нарастает в произведении. В этом отношении стихотворение и музыка развиваются во взаимодействии друг с другом:

Живу – никто не нужен!
Взошёл – ночей не сплю.
Согреть чужому ужин –
Жильё своё спалю [3].

В этом куплете душа героини раскрывается ещё глубже и пронзительнее, и композитор демонстрирует большую чуткость, к слову Цветаевой, применяя декламационный тип мелодии, широкие интервалы, переход в высокую тесситуру. Органичная перекличка текста и музыки осуществляется и благодаря размеренному темпу и использованию ritenuto. Наибольшей экспрессивности достигает мелодия на фразе «Жильё своё спалю», что также соответствует логике текста. После этого после короткого проигрыша в романсовой стилистике происходит переход к третьему, финальному куплету:

Гляжу на след ножовый:
Успеет ли зажить
До первого чужого,
Который скажет: пить [3].

Очевидно, что в этом произведении (в отличие от предыдущих) композитор отказывается от народной стилистики, так как текст не даёт для этого никаких предпосылок, поэтому в этом случае автор очень точно выбирает форму романса. Богатую и насыщенную мелодию широкого диапазона сопровождает романсовая фактура.

Переживания героини убедительно передаются с помощью выразительной мелодии, которая сочетается с речитативами и декламацией. Последнее слово «пить» становится неожиданной и драматической кульминацией.

Итак, н основе всего вышесказанного можно сделать следующий вывод: способами поэтической образности в стихотворениях М.И. Цветаевой являются такие средства, как экспрессивный синтаксис, нервный ритм, повторы, использование устаревшей или просторечной лексики, звуковая выразительность. С.М. Слонимскому удалось подобрать аналогичные музыкальные средства и точно отобразить образность и атмосферу стихотворений М.И. Цветаевой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Девятова О.Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2003. 408 с.
2. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 232 с.
3. Слонимский С.М. Песни на стихи Марины Цветаевой для голоса и фортепиано. СПб.: Композитор, 2010. 9 с.
4. Умнова И. Г. Сергей Слонимский – композитор и музыковед // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 61. С. 130-137.

REFERENCES

1. Devjatova O.L. Hudozhestvennyj universum kompozitora Sergeja Slonimskogo: Opyt kul'turologicheskogo issledovanija. Ekaterinburg: Izd-vo Ural, un-ta, 2003. 408 p.
2. Zubova L.V. Jazyk pojezii Mariny Cvetaevoj (Fonetika, slovoobrazovanie, frazeologija). Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1999. 232 p.
3. Slonimskij S.M. Pesni na stihi Mariny Cvetaevoj dlja golosa i fortepiano. SPb.: Kompozitor, 2010. 9 p.
4. Umnova I. G. Sergej Slonimskij – kompozitor i muzykoved // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2022. № 61. Pp. 130-137.

Чжу Цзыи
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: 527304583@qq.com

Zhu Ziyi
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ОБЩЕСТВЕННО-СОЦИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ОБРАЗА ВИОЛЕТТЫ ВАЛЕРИ В ОПЕРЕ ВЕРДИ «ТРАВИАТА»

Аннотация. Предметом статьи является исследование философско-этических, религиозно-мифологических и литературных источников образа Виолетты Валери в опере Верди «Травиата». Интерпретируется сложность, амбивалентность и внутренняя противоречивость оперного образа парижской куртизанки в свете социокультурных предпосылок возникновения подобного типажа в романе Дюма-сына «Дама с камелиями» и опере Верди. Автор анализирует психологические характеристики, связанные с новым типом оперной выразительности Верди. С помощью сравнительного анализа раскрывается генезис образа Виолетты, восходящий к архетипическим образам кающихся грешниц в англо- и франкоязычной сентименталистской литературе конца XVIII– начала XIX веков и работах художников. Родство образа Виолетты с архетипами Марии Магдалины и Персефоны дает возможность выйти на более высокий уровень культурологических обобщений.

Ключевые слова: Дж. Верди, А. Дюма-сын, роман, пьеса, либретто, опера, архетип, Виолетта, «Травиата».

RELIGIOUS, MYTHOLOGICAL AND SOCIO-SOCIAL ORIGINS OF THE IMAGE OF VIOLETTA VALERIE IN VERDI'S OPERA "LA TRAVIATA"

Annotation. The subject of the article is the study of philosophical, ethical, religious, mythological and literary sources of the image of Violetta Valerie in Verdi's opera La Traviata. The complexity, ambivalence and internal contradictions of the operatic image and the Parisian courtesan are interpreted in the light of the sociocultural prerequisites for the emergence of such a type in the novel by Dumas the Son of "The Lady of the Camellias" and Verdi's opera. The author analyzes the psychological characteristics associated with Verdi's new type of operatic expressiveness. Using a comparative analysis, the genesis of the image of Violetta is revealed, going back to the archetypal images of penitent sinners in English- and French-language sentimentalist literature of the late 18th and early 19th centuries and the works of artists. The kinship of the image of Violetta with the archetypes of Mary Magdalene and Persephone makes it possible to reach a higher level of cultural generalizations.

Keywords: G. Verdi, A. Dumas the Son, novel, play, libretto, opera, archetype, Violetta, La Traviata.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что «Травиата» – самая известная и популярная опера Верди. По количеству спектаклей, идущих в течение сезона во всем мире, опера прочно занимала первое место. «Травиата» стала важнейшим репрезентантом оперного жанра как такового, практически символом оперного искусства. В характере

героини оперы сплелись важнейшие культурные архетипы: в многосложности образа кроется секрет невероятной притягательности, «манкости» Виолетты Валери. История любви и смерти блестящей куртизанки, умирающей от чахотки дамы парижского полусвета, превращающейся в свободную личность, в живую, любящую, самоотверженную женщину готовую на самопожертвование ради любимого продолжает волновать. Она затрагивает глубинные, архетипические основания, на которых покоится общественная мораль, понятия о добре и зле, добродетели и пороке. История Виолетты вызывает сочувствие и сострадание; однако такое отношение к образу оперной героини, осмелившейся пойти даже не против общепринятой морали, но против канонов социально одобряемого поведения, установилось далеко не сразу.

День 6 марта 1853 года ознаменовался премьерой «Травиаты» на сцене венецианского театра La Fenice, которая потерпела, если полагаться на свидетельство автора, сокрушительное фиаско [1, с. 101]. Однако не стоит полностью доверять словам Верди; судя по отзывам прессы, реакцию на новую оперу скорее можно было бы охарактеризовать как умеренно прохладную [2, с. 2]. Уже на следующий год, постановка «Травиаты» в венецианском театре Сан-Бенедетто, хоть и с незначительными правками, внесенными в партитуру, имела бесспорный успех [1, с. 123].

Роман Дюма-сына «Дама с камелиями» в каком-то смысле завершил эпоху сентиментализма во французской литературе. Образ кающейся грешницы в христианской картине мира устойчиво рифмовался с образом Марии Магдалины; жизнь и страдания ее, покаяние и вознесение были излюбленной темой в живописи. Архетип Марии Магдалины – падшей женщины, искупившей грехи покаянием, имел множество перверсий и трактовок в европейской литературе и живописи XVIII–XIX веков. Главный вопрос заключался в том, как высоконравственное буржуазное общество и буржуазная мораль отреагирует на появление на театральных подмостках женщины легкого поведения, продающей любовь за деньги. Безусловно, падшие женщины во все времена заслуживали жалости и призрения. К середине XIX века уже существовала традиция связывать сентиментальный стиль, историю о Магдалине и социальные проблемы падшей женщины [3, с. 39-40].

Портрет кающейся падшей женщины в литературе характеризуется слезливой сентиментальностью. В XVIII веке повествование о Магдалине стало пробным камнем сентиментальной литературы. К примеру, классик сентиментальной английской литературы Сэмюэл Ричардсон описывает героиню своего знаменитого романа «Кларисса», апеллируя к образу Магдалины. Так архетип Магдалины в искусстве постепенно сливается с «архетипом мелкобуржуазной сентиментальности» по определению Ролана Барта [4, с. 254]. Но лицезреть современных Магдалин на сцене, показывать драму из реальной жизни куртизанки считалось недопустимым, безнравственным и даже опасным. Тонкую грань между жалостью и состраданием, с точки зрения буржуазной морали, переходить было нельзя, как нельзя было и оправдывать поведение падших женщин их происхождением, обстоятельствами жизни или болезнью. Образ современных Магдалин должен был быть отчужден, дистанцирован, отделен от остального общества. Толерантность буржуазного XIX века имела четко очерченные границы.

Пьеса Дюма-сына, созданная на основе одноименного романа, четыре года пробивала себе путь на сцену, и постановка имела сенсационный успех. Однако история Маргариты воспринималась как потенциально опасная для аудитории. При всей толерантности парижан, куртизанка трепыхалась между божьим наказанием и покаянием и не была признана в «приличном обществе». Лишь в начале 60-х годов образ парижской куртизанки переосмысляется в творчестве Эдуара Мане (1832-1883), окончательно

эмансипируясь от семантики кающейся грешницы. В знаменитом полотне Э. Мане «Завтрак на траве», художник исследует теплые цветовые тона женского тела, контрастирующие с темно-зеленым травяным фоном и темными одеждами мужчин, одетых как парижские денди. Тематически картина отсылает к классическим живописным мотивам, трактованным в новой эстетике (5, с. 161-163). Продолжением темы становится написанная в том же 1863 году «Олимпия» Мане: обнаженная куртизанка в образе Венеры. Картина, выставленная на Парижском салоне 1865 года, вызвала самый шумный скандал в истории искусства: художника обвиняли в вульгарности, а картину называли непристойной. Вероятно Мане использовал образ известной куртизанки, подруги императора Наполеона Бонапарта Маргариты Белланже. Ролан Барт в «Мифологиях», в статье, посвященной роману Дюма-сына «Дама с камелиями» пишет: « … центральный миф “Дамы с камелиями” – это миф не о Любви, а о Признании. Маргарита любит, желая быть признанной…< >. Что касается Армана (Дюваля), то этот сын генерального сборщика налогов являет собой образец любви классически-буржуазной, унаследованной от эссенциалистской культуры …это сегрегативная любовь, любовь собственника, завладевающего добычей; Различие двух чувств происходит оттого, что двое любящих в разной мере осознают свое положение: Арман переживает любовь как некую вечную сущность, а Маргарита живет в сознании своей отчужденности и только в нем и может жить; она осознает себя куртизанкой. Все ее попытки социальной адаптации всецело основаны на идее признания: то она с горячностью расписывается в собственной порочности…». [4, с.253-254].

Появление Виолетты на балу у Флоры, после ее побега из деревенской идиллии в урбанистический ад Парижа, надо трактовать как явление свету новой ипостаси «сверхкуртизанки». Женщины, которая, на взгляд непосвященного, оказалась испорченной настолько, что отвергла чистую и искреннюю любовь Альфреда ради фривольной жизни. Истинные мотивы ее возвращения неизвестны никому, кроме Жоржа Жермона. Только он знает, что Виолетта вернулась, радея о счастье любимого и благополучии его семьи. Явившись на бал с нелюбимым кавалером, она как бы транслирует отчаянную мольбу о «признании» ее отцом Альфреда: ее искупительная жертва – отказ от любви Альфреда, которую она демонстративно преподносит Жоржу Жермону. И эта жертва требует возмещения, в виде упоминания о ней в семье Альфреда, что фактически означает признание ее равной им в социальном плане. Она молит Жермона прижать ее к груди, как родную дочь («Qual figlia, quai figlia m'ambracciate…») [6, с. 136] и рассказать о ее жертве Альфреду в заключительной части их дуэта во втором акте («Conosca il sagrifizio ch’io consumai d’amore») [6, с.139-140]. Жорж Жермон дает ей это обещание; но судя по последующему развитию событий, не сдерживает его. Ее великая жертва по умолчанию требует от членов семьи подчеркнуто уважительного отношения к ней. Но договор нарушается Альфредом, так как он остался в неведении относительно истинных мотивов побега возлюбленной.

Бал у Флоры, в котором выяснение отношений и яростная ссора Альфреда и Виолетты разворачивается на фоне веселящейся толпы (излюбленный прием Верди), становится подиумом для шумного общественного скандала, оттеняемого нарочитыми «испанскими» коннотациями, аллюзивно отсылающими к смысловой сцепке «любовь-смерть», столь характерной для испаноязычной литературы [7, с. 27].

Если же попытаться провести аналогии с более архаичными мифологическими структурами, отраженными в сюжете и драматургии «Травиаты», то античный миф о Персефоне при первичном структурном анализе оказывается неявным образом родственен амбивалентной природе образа Виолетты. Двойственность Персефоны, делящей свое бытие между двумя мирами – земным и загробным, и свою любовь между двумя мужьями

– богом подземного царства Аидом и земным пахарем Триптолемом оказываются структурно схожи с двумя измерениями жизни и двум, столь различным локусам ее существования - сельским и городским. Персефона две трети года живет в подземном мире Аида, но ежегодно возвращается к матере-Деметре на землю, принося с собою весну, обновление природы и цветение [8, 204-206].

Миф о Персефоне связан с природным циклом смены времен года и вечной переменчивостью. Доминантные признаки архетипа Персефоны – жертвенность, кроткое служение и послушание: матери, мужу, возлюбленному. Виолетта на первый взгляд – беспечная куртизанка, игрушка богатых мужчин, в глубине души жаждет чистой любви, покоя и тихого счастья семейной жизни. Это ее тайное желание, в котором она не признается самой себе, пока в ее жизни не появляется отчаянно в нее влюбленный юноша, предложивший то, о чем она неосознанно мечтала. Впервые мы начинаем догадываться о потаенных стремлениях души в знаменитой ее развернутой сцене-арии из первого акта «E strano!... E strano!...» («Как странно, как странно…) [6,83]. В следующем разделе «Ah, forse lui che l'anima solinga ne' tumulti, godea sovente pingere» («Ах, может быть он тот, кого моя душа, столь одинокая среди всей этой суеты, так часто вдохновенно рисовала») Виолетта дает волю сокровенным надеждам, которые так долго заглушала соблазнами светской жизни [6, 84].

Во втором акте Виолетта преображается в любящую возлюбленную, которая жертвует ради Альфреда роскошной жизнью в Париже, всем своим состоянием, тем самым подтверждая, что по архетипу она – природная Персефона. И ради него же возвращается обратно, в Париж; как и Персефона, послушная дочь и верная супруга, осознавшая свой долг перед скорбными тенями – обитателями Аида, покидает своих подруг и любящую мать, стремясь и под землей и на земле исполнять свою миссию богини и царицы подземного мира.

В самом общем виде амбивалентность образа Виолетты восходит к юнгианской классификации базовых архетипов. Стиль жизни и манера поведения беспечной дамы полусвета, та сторона личности, которую она предъявляет миру и обществу есть ни что иное как социальная маска, скрывающая ее истинный характер, то что в юнгианской терминологии обозначается как «Персона». Оборотной стороной «Персоны» является «Самость» - центральный архетип личности, средоточие ее целостности. [9, 95]

Согласившись признать свою истинную природу (архетип Персефоны), Виолетта обретает внутреннее согласие с собой и мир в душе, и тем гармонизирует свою сущность («Самость»). Благодаря гармонизации личности она обретает субъектность во втором акте, но вновь теряет ее в третьем акте, возвращаясь к новой-старой роли содержанки, снова примеряя на себя маску социальной роли куртизанки, (архетип «Персоны», согласно юнгианской классификации архетипов) [10]. Подлинная любовь делает отношения Виолетты и Альфреда неприемлемыми для общества и крайне шокирует отца, Жоржа Жермона, явившегося в тихую обитель влюбленных с намерением разрушить их связь. Однако проникнувшись благородством души и бескорыстностью побуждений Виолетты, он сменяет жесткий приказной тон на мольбу о помощи и получает душевный отклик Виолетты, сыграв на ее лучших чувствах. В финальном разделе дуэта Жермон, окончательно войдя в доверие к девушке и приняв личину сочувствующего Виолетте старшего друга, призывает ее «плакать» над своей судьбой: «Sì, piangi, o misera..» («Да, плачь, несчастная…») [6,132]. Истинные мотивы отца более чем прозрачны: иметь содержанку в социальных кругах upper-middle class, в которых вращаются Альфред и его отец, выходцы из старинной уважаемой прованской семьи с патриархальными нравами, отнюдь не возбраняется; в этом нет ничего предосудительного, это и есть социально одобряемая норма. Другое дело – всерьез влюбиться в куртизанку, увидеть в ней но

женщину, личность, достойную того, чтобы связать с нею жизнь. Такой поворот в отношениях любовников воспринимается как оскорбление нравственных законов, по которым живет буржуазное общество. Серьезность отношений Альфреда Жермона с Виолеттой Валери, побудившая их бежать из Парижа к райской идиллии сельской жизни, отказ от навязанных обществом социальных ролей, позорит семью и становится препятствием на пути к браку сестры Альфреда с избранным женихом. Именно осознание того, что она разрушает жизнь семьи Альфреда, и жизнь его самого, в конце концов склоняет Виолетту к великой жертве – к отказу от возлюбленного. И в момент принесения этой жертвы она становится объектом сочувствия, потому что ее жертвенность и смирение в принятии страдания сближает ее с образом Марии Магдалины.

Это противостояние между властным отцом, оплотом буржуазной традиционалистской морали и свободной, любящей женщиной предельно обостряет извечный конфликт [11, с. 6]. При этом Верди рисует Жоржа Жермона не сплошь черными красками. Его герой не злой человек, он всего лишь человек с принципами, любящий отец, озабоченный счастьем своей дочери (и сына). В дуэте Жоржа Жермона и Виолетты (2 акт) Верди искусно манипулирует чувствами аудитории, вызывая сострадание и жалость к обоим участникам конфликта; каждый из участников противостояния имеет моральные основания своей правоты, тут, в сущности, нет неправых, у каждого – своя правда. И решать, кому отдать свои симпатии Верди предоставляет публике, оставляя пространство для свободы выбора. Именно эта свобода выбора, многовариантность интерпретирования поведения героев в сочетании с искусно возбуждаемым чувством эмпатии к героям, делает оперу Верди подлинным шедевром. Отчетливо выраженный феминистский дискурс «Травиаты», ставший особенно заметным в наше время, инициирует в XXI веке широкий спектр современных режиссерских интерпретаций.

В завершение следует еще раз подчеркнуть значимость оперы Верди для истории оперы и современного музыкального театра. «Травиата» заложила основы жанра французской лирической оперы; это типичная лирико-психологическая драма, в которой внимание сосредоточено на внутреннем мире и душевных переживаниях главной героини, обрисованных предельно реалистично. Виолетта Валери проходит свой крестный путь, от блеска салона – до могилы, проживает личностную трансформацию, от беспечной чаровницы, разбивательницы сердец, живущей сегодняшним днем – до страдающей и любящей женщины, умирающей в нищете от чахотки. Своими страданиями и верной жертвенной любовью к Альфреду она искупает грехи прежней жизни в финале оперы, окрашенном меланхоличной вальсовостью, и умирает на руках Альфреда, под шум беззаботного карнавала, бушующего на улице. Образ Виолетты – гламурный, ускользающий, нежный, с самого начала оставляет впечатление двойственности, внутренней противоречивости. Эта ускользающая амбивалентность отражена уже в оркестровой Прелюдии к опере, своеобразном музыкальном портрете, где впервые экспонируются две темы – две музыкальных характеристики Виолетты. Прелюдия начинается с истаивающего divisi струнных в си-миноре, напоминающим знаменитым прием divisi, используемый Вагнером в Vorspiel к «Лоэнгрину». Верди безусловно отталкивался от содержательной стороны образа. Истаивающие, дематериализующиеся звуки divisi – назовем ее «темой хрупкости Виолетты», предвосхищают печальный финал. Героиня умирает в объятьях возлюбленного, так и не осуществив последней мечты: «Париж мы покинем, где так страдали, где было так много слез и печали». Душа Виолетты в объятиях Альфреда воспаряет в эмпиреи, «где нет ни слез, ни воздыхания», покидает бренный мир. Это прочитывается как совершенно библейский мотив противопоставления мира земного и небесного. Явственно артикулируемый в финале, он сопряжен с другой, дополняющей базовую, парой оппозиций. Противопоставление урбанистического молоха

Парижа, пожирающего жизни и души героев пасторальной идиллии второго акта - важнейший драматургический и смысловой стержень оперы. Генезис этого противопоставления восходит к идеям Просвещения о «естественном человеке» и гармонизирующей силе природы, особенно отчетливо выраженный в «Новой Элоизе» Руссо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верди Дж. Избранные письма/ ред. А. Бушен. М.: Госмузиздательство, 1953. 673 с.
2. May Thomas, A Heroine of Singular Complexity: Verdi's Timely, and Timeless, La Traviata, 2014. URL: https://memeteria.com/2014/06/13/a-heroine-of-singular-complexity-verdis-timely-and-timeless-la-traviata/
3. Wiebe H. Spectacles of sin and suffering: La Traviata in Victorian London. // Verdi in Victorian London. Repercussions 9/2 (2001): С. 33–67.
4. Барт Р. «Дама с камелиями»: «Мифологии». М.: Академический проект, 2008. 353 с.
5. Свидерская М. И. Миф и реальность: диалог на территории любви (Образ прекрасной женственности в искусстве Западной Европы от античности до конца XIX века) //Искусствознание: журнал по истории и теории искусства № 1-2. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 154- 205.
6. Верди Дж. Травиата: опера: клавир. М.: Музыка,1972. 312 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви: Увертюра к Дон-Жуану. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003. 416 с.
8. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. С. 347-350.
9. Приходовская Е. А. Бинарные оппозиции и архетипы как механизм структурной организации оперного замысла//Теория и практика общественного развития. М.: 2014. № 6. М.: Хорс http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/6/kulturologiya/prikhodovskaya.pdf
10. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М.: ЗАО «Совершенство»; Киев: Порт-Рояль, 1997. 382 с.
11. Шапинская Е. Н. Любовь как отношение власти: политика репрезентации в социальных дискурсах // Человек, культура, образование. Сыктывкар: государственный педагогический институт, 2013. №3 (9). 174 с.
12. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1981. 418 с.
13. Тароцци Дж.. Верди. М.: Молодая гвардия, 1984. 351 с.
14. Budden Julian. The Operas of Verdi, rev. ed., vol. 2, From Il Trovatore to La Forza del destino (Oxford: Clarendon, 1992), 544 с.
15. Budden Julian. The Two Traviatas //Proceedings of the Royal Musical Association 99 (1972-73). С. 43-66.
16. Kimbell D.R.B. Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge.: Cambridge University Press, 1981. 720 с.
17. Operabase. com URL: https://www.operabase.com/statistics/en

REFERENCES

1. Verdi Dzh. Izbrannye pis'ma/ red. A. Bushen. M.: Gosmuzizdatel'stvo, 1953. 673 p.
2. May Thomas, A Heroine of Singular Complexity: Verdi's Timely, and Timeless, La Traviata, 2014. URL: https://memeteria.com/2014/06/13/a-heroine-of-singular-complexity-verdis-timely-and-timeless-la-traviata/
3. Wiebe H. Spectacles of sin and suffering: La Traviata in Victorian London. // Verdi in Victorian London. Repercussions 9/2 (2001): Pp. 33–67.

4. Bart R. «Dama s kamelijami»: «Mifologii». M.: Akademicheskij proekt, 2008. 353 p.
5. Sviderskaja M. I. Mif i real'nost': dialog na territorii ljubvi (Obraz prekrasnoj zhenstvennosti v iskusstve Zapadnoj Evropy ot antichnosti do konca XIX veka) //Iskusstvoznanie: zhurnal po istorii i teorii iskusstva № 1-2. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2016. Pp. 154- 205.
6. Verdi Dzh. Traviata: opera: klavir. M.: Muzyka,1972. 312 p.
7. Ortega-i-Gasset H. Jetjudy o ljubvi: Uvertjura k Don-Zhuanu. SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2003. 416 s.
8. Taho-Godi A.A. Grecheskaja mifologija. M.: Iskusstvo, 1989. Pp. 347-350.
9. Prihodovskaja E. A. Binarnye oppozicii i arhetipy kak mehanizm strukturnoj organizacii opernogo zamysla//Teorija i praktika obshhestvennogo razvitija. M.: 2014. № 6. M.: Hors http://teoria practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/6/kulturologiya/prikhodovskaya.pdf
10. Jung K. G. Dusha i mif. Shest' arhetipov. M.: ZAO «Sovershenstvo»; Kiev: Port-Rojal', 1997. 382 p.
11. Shapinskaja E. N. Ljubov' kak otnoshenie vlasti: politika reprezentacii v social'nyh diskursah // Chelovek, kul'tura, obrazovanie. Syktyvkar: gosudarstvennyj pedagogicheskij institut, 2013. №3 (9). 174 p.
12. Solovcova L. A. Dzhuzeppe Verdi. M.: Muzyka, 1981. 418 p.
13. Tarocci Dzh.. Verdi. M.: Molodaja gvardija, 1984. 351 p.
14. Budden Julian. The Operas of Verdi, rev. ed., vol. 2, From Il Trovatore to La Forza del destino (Oxford: Clarendon, 1992), 544 p.
15. Budden Julian. The Two Traviatas //Proceedings of the Royal Musical Association 99 (1972-73). Pp. 43-66.
16. Kimbell D.R.B. Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge.: Cambridge University Press, 1981. 720 p.
17. Operabase. com URL: https://www.operabase.com/statistics/en

Юй Тяньтянь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 875026486@qq.com

Yu Tiantian
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФЕНОМЕН КИТАЙСКОЙ РОК-МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Статья носит обобщающий характер и посвящена выявлению специфики китайской рок-музыки с позиций отражения в ней национальных ценностей. Изучение путей развития этой влиятельной ветви популярной музыкальной культуры в последней четверти XX века предпринято на материале творчества Цуй Цзяня, с именем которого связаны первые шаги в сторону освоения нового для страны вида творчества, а также наследия представителей двух наиболее репрезентативных для рок-музыки ветвей (хард-рок и хэви-метал): Доу Вэя и коллектива «Династия Тан». Внимание автора направлено на выявление национальной самобытности: идейной направленности текстов, языковых примет традиционной музыкальной культуры Китая в их соотношении с западными образцами. Автор приходит к выводу о социальной и художественной значимости рок-музыки Китая.

Ключевые слова: китайская рок-музыка, хард-рок, хэви-метал, Цуй Цзянь, Доу Вэй, «Хэйбао», «Династия Тан».

THE PHENOMENON OF CHINESE ROCK MUSIC IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURAL VALUES

The article is general in nature and is devoted to identifying the specifics of Chinese rock music from the standpoint of how it reflects national values. The study of the ways of development of this influential branch of popular musical culture in the last quarter of the twentieth century was undertaken on the basis of the work of Cui Jian, whose name is associated with the first steps towards the development of a new type of creativity for the country, as well as the heritage of representatives of the two most representative branches of rock music (hard rock and heavy metal): Dou Wei and the Tang Dynasty group. The author's attention is aimed at identifying national identity: the ideological orientation of the texts, linguistic signs of the traditional musical culture of China in their relationship with Western models. The author comes to the conclusion about the social and artistic significance of rock music in China.

Keywords: Chinese rock music, hard rock, heavy metal, Cui Jian, Dou Wei, Heibao, Tang Dynasty.

Рок-музыка как часть массовой культуры является чутким барометром происходящих в обществе процессов. В такой стремительно развивающейся стране, каким был Китай последней четверти XX века, она выполнила особую историческую миссию – максимально смягчив последствия Культурной революции, психологически адаптировать население к новому этапу активного развития страны, сделать ее органичной частью мирового сообщества. В то же время специального обобщающего исследования этого

явления в современном музыкознании не существует. Отчасти восполнить этот досадный пробел и призвана настоящая работа.

Подобно джазу в начале века, рок воспринимался изначально как чуждый национальному менталитету и подвергался критике со стороны официальных кругов и народных масс (прежде всего, старшим поколением). Единственным способом его укоренения в культуре была «китаизация» – насыщение текстов и музыки узнаваемыми элементами, имеющими высокую художественную ценность за счет обращения к древним традициям.

Характерно, что протест, свойственный рок-культуре, в Китае был направлен не в сторону политики, а скорее на негативные проявления человеческой психики. Ее пафос заключался в неприятии косности, слабости духа, безвольности, растерянности – тех чувств, которые объединяли нацию в период восстановления после сложных исторических событий. В этом смысле, данное направление сыграло огромную позитивную роль в укреплении чувства национального самосознания, актуализируя традиционные культурные установки на приоритет духовного над материальным.

Первые шаги в сторону рок-музыки связаны с именем Цуй Цзяня (р. 1961), творчество которого восходит ко второй половине 1980-х годов и ориентируется на элементы стиля сибэйфэн («северо-западный ветер»)[23].

Помимо характерной фольклорной интонационности стилю сибэйфэн свойственен особый инструментальный колорит (опора на звучание традиционных народных инструментов: эрху и соны). В целом, инструментальная аранжировка создавалась в духе американского диско, когда солирующий национальный инструмент звучал «поверх» привычного акустического и электронного западного инструментария (электрогитары, ударная установка, синтезатор). Зачастую соло появлялось в начале композиции, что способствовало определению слушателями ее идентичности именно как китайской. При этом песням присущ быстрый темп, ощутимая ритмическая пульсация и напористые басовые партии, типичные для западной рок-музыки. Еще одна показательная особенность стиля – особенности вокала (достаточно грубый, жесткий тембр, что отсылает к типу народного музицирования в северо-западных провинциях, а также к традициям Пекинской оперы).

Одной из первых композиций Цуй Цзяня, завоевавших всенародное признание и отразившей особенности сибэйфэн, стала песня «Ничего нет», прозвучавшая в рамках празднования «Международного года мира ООН» 9 мая 1986 года. Она воссоздавала новый дух эпохи: глубину самоанализа и самосовершенствования, желание подлинных социальных перемен. Характер вокала отмечен соединением китайской манеры пения с красками, свойственными полуречитативным балладам рока: расщепленным пением, повышенной экспрессией.

В музыке Цуй Цзяня стиль традиционных китайских народных песен с их повышенной декламационностью, чутко взаимодействующей со словесной канвой, гармонично совпал с ритмической системой и аранжировкой рок-музыки. Песню «Ничего нет» можно считать первой китайской лирической рок-балладой, соединяющей национальные черты с западной стилистикой. В то же время её содержание и тематика находятся в системе ценностей данной субкультуры: в ней через лирическую экспрессию

[23] Сибэйфэн был частью более широкого культурного процесса, который именовался «в поисках корней» и относился не только к музыке, но и к литературе и кино. Его появление было обусловлено, с одной стороны, необходимостью балансировать между «политикой открытости» и собственными идеологическими ценностями. С другой стороны, многие люди воспринимали западную культуру, как чуждую, и ощущали потребность в музыке, отражающей дух китайской культуры. Название «северо-западный» указывает на интонационные источники песен – мелодии северо-западных регионов Китая (провинции Ганьсу и Шэньси) [1, с. 53].

выражена философская рефлексия молодого поколения, отвергающего фальшивые устои общества и ищущего правду, честность, подлинность [1]. Так, с самого начала своего развития в Китае рок-музыка не рассматривалась ни как музыкальная форма, ни как развлечение, ни как объект поклонения. Она становилась в своего рода культурным мифом китайской молодежи, за которым стоит коллективная потребность обрести новые гуманистические ценности.

Следующий этап развития рок-музыки в Китае начинается с 1989 года – времени студенческих протестов на площади Тяньаньмэнь. Это ускорило ее развитие, способствовало превращению в мощную волну и всколыхнуло музыкальную жизнь страны. Менее чем за два года китайский музыкальный ландшафт обогатился творчеством нескольких десятков рокеров. В этом пространстве были представлены практически все его основные направления: блюз-рок, фолк-рок, поп-рок, поп-метал, хэви-метал, панк-рок, рэгги, психоделический и женский рок.

Обратим пристальное внимание на два наиболее характерных направления: хард-рок и хэви-метал. Они довольно близки друг другу, так что часто одна и та же группа может исполнять как «тяжелые», так и «металлические» композиции, однако между ними все же существуют различия, касающиеся, как «саунда»[24], так и содержания песен, и эстетики сценического образа.

Ярким представителем хард-рока в Китае стал Доу Вэй (р. 1969). Его успехи связаны с деятельностью ряда коллективов: «Черная пантера», «Мечтатели», «Толкователь». Долгое время музыкант сотрудничал с пекинским фри-джаз ансамблем «Не обязательно», с которым было записано около 12 альбомов.

Однако несмотря на столь громкие успехи Доу Вэя в коллаборации с различными музыкантами, его карьера была нацелена на поиски своего стиля и свидетельствовала о протесте против коммерциализации рок-музыки, что стало для него главной причиной ухода из «Черной пантеры» и других групп. В мае 1994 года он выпускает свой первый сольный альбом «В черных мечтах» (иногда название переводят на русский язык как «Черный сон»), через полтора года появляется «Солнечный день», который знаменует поворот от хард-рока, в конце 1998 года – альбом «Горы и реки», а в сентябре 1999 года – альбом «Слуховые галлюцинации», отчетливо демонстрирующий признаки стиля эмбиент с элементами психоделики. На сегодняшний день Доу Вэй успешно продолжает свой творческий путь, он является автором 28 альбомов, которые отмечены многочисленными наградами [3].

Волна хард-рока 1990-х отличалась от стиля сибэйфэн и творчества Цуй Цзяня отсутствием ностальгии по прошлому. После подавления демократического движения в 1989 году именно рок-музыка помогала выразить настроения разочарования, печали и гнева, охватившие молодежь. При этом в самих текстах они избегали прямолинейности, выражая свои чувства, прежде всего, с помощью музыки. Рок в Китае стал на некоторое время антитезой традиционной культуре, основанной на подчинении, гармонии и поклонении предкам, этикетных условностях. Как и на Западе в 1960-е годы, эта музыка выражала надежду на глубокие общественные перемены через специфическое настроение «сопротивления и бессилия».

Дебютным альбомом Доу Вэя в составе группы «Черная пантера» стал «Хэйбао» (1991), который впервые по-настоящему популяризировал рок-музыку среди китайской молодежи начала 1990-х. Его заглавная композиция «Стыдно» («Мне слишком стыдно показывать свое лицо») с характерным для хард-рока звуковым эффектом дисторшн

[24] Согласно Е. А. Савицкой, саунд в рок-музыке – это «совокупность характерных для какого-либо явления рок-музыки особенностей звучания, создаваемая посредством электроакустических средств и воплощающая в себе энергетический импульс исполнителя (рок-группы)» [2, с. 76-77].

задает особую позитивную энергетику [25] . Фактурная плотность вступления (intro) выстроена по принципу нарастания: сначала звучит соло гитары, затем его усиливает бит «бочки»[26], подчеркивает интенсивная ритмическая линия малого барабана и уплотняют ритмичные возгласы бэк-вокала. С характерной хрипотцой в голосе Доу Вэй четко артикулирует начальные фразы песни, задавая общий эмоционально-смысловой настрой всего альбома: *«Посреди толпы людей, посреди людского моря / Есть ты, есть я. / Встречаемся, оправдываемся друг перед другом, / Притворяясь, что на наших лицах искренние улыбки…»*

Мелодия разорвана на краткие ритмичные фразы, которые усиливают экспансию призывов к аудитории: «не нужно быть озабоченным», «не нужно быть озлобленным», «не верь ничему». В каждом новом проигрыше партия солирующей гитары становится все более насыщенной и виртуозной, создавая эмоционально-динамического крещендо всей композиции. Последние фразы солиста приобретают восторженно-гимнический характер и создают ощущение пьянящей свободы. В подобном духе выдержаны треки №3 «Опыт», №4«Оставь меня в покое», №9 «Глаза». Их общий идейно-смысловой посыл заключается в утверждении образа человека «нового Китая»: сильного и свободного, искреннего в проявлении чувств, полноценно реализующегося в своей работе, которую он делает с полной отдачей, позитивно настроенного.

Хэви-метал – более стремительная по своим темпам музыка, для нее типичен более жесткий «саунд», создаваемый, как правило, двумя солирующими гитарами со значительным увеличением мощности звучания благодаря различным электронным эффектам («жужжание», «турбо» и др.). Он усилен обильным применением тарелок и хай-хэта, а также специфическим вокалом – высоким, часто фальцетным, хриплым, использующим приемы скрим (от английского «scream» – «кричать»), гроул (от английского «growling» – «рычание») и т.д., с большим количеством высоких подпевок.

Первая рок-группа, освоившая данное направление в Китае, появилась в 1988 году. Она была создана американцем китайского происхождения Кайзером Го (гитара) и назвалась «Династия Тан». Свой дебютный альбом с одноименным названием группа выпустила в 1992 году. Именно эту дату исследователи считают временем рождения на материковой части Китая музыки хэви-метал [4].

Это направление рок-музыки воспринималось (и воспринимается сегодня) китайской аудиторией как весьма экстремальное. С одной стороны, сам эпатирующий образ рокера ассоциируется с выражением «звериного» начала в человеке. Если для американской публики столь дикие эмоции были созвучны современным реалиям с ее скоростными темпами жизни и стремлением к раскрепощению через крик и движение, то китайская аудитории с давних пор воспринимала художественную культуру сквозь эстетическую призму и больше ценила элегантность и сдержанность в выражении эмоций.

---

[25] Понятие «энергетика» по отношению к рок-музыке разъясняет в своей диссертации Е. А Савицкая: «как художественное средство "высшего порядка", энергетика воспринимается слушателем скорее на эмоционально-интеллектуальном уровне (драйв – на психофизическом, даже моторном) и ассоциируется прежде всего с имиджем, а также с той картиной мира, которую создает рок-группа своим творчеством… Для оценки энергетического содержания предполагается использование шкалы, имеющей как положительные, так и отрицательные величины. В части со знаком "плюс", в зависимости от энергетической "насыщенности", следует располагать рок-феномены, энергетика которых воспринимается как "радостная", "светлая", "положительная", в отрезке со знаком "минус" - как "темная", "мрачная", "отрицательная" [2, с. 30]. Дисторшн – искаженный посредством специального технического приспособления звук электрогитары, более жесткий и агрессивный по сравнению с обычным.

[26] Бит в рок-музыке – «равномерная четырехдольная метроритмическая пульсация с акцентами на четных долях такта» [2, с. 136]. Бас-барабан в ударной установке принято называть «бочкой». ает мощный и плотный звук благодаря ударам колотушки.

Кроме того, если на Западе рок-музыканты появились, чтобы выражать протест, то культурная, художественная и политическая среда материкового Китая воспринималась как относительно гармоничная и не предполагала ярко выраженного бунтарства. В этой связи музыкантам сложно было привлечь внимание публики даже своими текстами. Наконец, грубые, рычащие звучности сложно было вписать в привычную культуру досуга.

Неудивительно, что проблема «китаизации» рок-музыки в данном направлении была насущной. Ее увлеченным адептам необходимо было найти точки пересечения двух столь различных культурных пространств. Одной из таких точек стало само название группы, которое отсылает к истории страны – периоду 618-907 гг., связанному с расцветом культуры, экономики, торговли, науки, техники и искусства. Идея наименования коллектива заключалась в противопоставлении этого расцвета сложному положению современного Китая, совсем недавно пережившего японскую агрессию, гражданскую войну и Культурную революцию. Заложенный в названии контраст между прошлым и будущим, как идеалом и реальностью, потенциально был способен вдохновить молодое поколение на новые свершения, дать надежду на выход страны из крутого исторического пике [4].

Прежде всего, обращают на себя внимание тексты, насыщенные национальной символикой, обращением к узнаваемым элементам мифологии. В целом, они представляют собой симбиоз культурно-исторических, социальных и философских мотивов. С психологической точки зрения, в них отражается духовное состояние современников, неудовлетворенных настоящим положением дел, испытывающих ностальгию по прошлому могуществу страны. Музыканты призывают молодежь быть сильной и верить в завтрашний день [5].

Часто звучат мотивы социальной критики (например, в композиции «Последний глоток мечты»), направленной на коррупцию, авторитаризм и все уродливые социальные явления Китая конца XX века [6]. В то же время, в текстах появляются и философские мотивы (песни «Побег», «Время», «Незнакомец»), напоминающие об идеях даосизма: «Время оставило красоту и хаос», «То, что мы меняемся – это и есть подарок», «Дождаться ветра и взлететь» и т.п. Если западный хэви-метал часто выступает против религии, против Бога, то в Китае, где с давних пор гармонично сосуществуют разные религии, эта тема трактована совершенно иначе.

С древних времен китайская культура культивировала идеи «послушания», «умеренности» и «сохранения мира», поэтому несмотря на отдельные мотивы социальной критики, в целом, китайский рок более миролюбив в трактовке политической ситуации. Концептуально работы группы «Династия Тан» сосредоточены, таким образом, в духовном и философском поле: постижение смысла человеческого существования, воспоминание о процветании прошлого, неудовлетворенность реальностью и надежда на будущее, а также ярко выраженный патриотический настрой. Кроме того, характерно обращение к мифологической памяти традиционного общества. Героизируя и идеализируя прошлое, они, с одной стороны, стремятся придать ему новую актуальность, а с другой стороны, воспринимают его как источник яркой образности.

При этом национальный колорит музыки возникает благодаря обращению к таким народным инструментам, как суона, барабан, флейта, муюй (барабан в виде рыбы, который применяют буддийские монахи), гуцинь, колокол и т. д. Специфику саунда группы определяет не столько сам набор инструментов, сколько их разнообразные комбинации, в том числе наложение звуков природы.

Особого внимания заслуживает вокальная партия. С точки зрения соотношения слова и музыки, выразительная напевная линия чередуется с декламационными фрагментами, исполняемыми иногда портаменто, иногда в типичной для рок-музыки

манере скриминга или гроулинга. Однако возникают и своеобразные речевые вставки (речь нараспев) с использованием скачков на интервал больше октавы и с применением техники фальцетного пения, что воссоздает специфику Пекинской оперы. Этот стиль пения, таким образом, представляет собой сплав рок-пения и китайского оперного пения, что делает его уникальным в контексте творчества рок-музыкантов материкового Китая.

Несмотря на то, что сегодня культура страны развивается в тесной связи с процессами коммерциализации, можно утверждать, что данное направление не исчерпало своего потенциала, обусловленного развитием национального колорита, о чем свидетельствуют такие коллективы, как «Кавалерия Тенггеров» (опирающийся на монгольскую народную музыку), «Черный цилинь» (использующий китайские традиционные инструменты) и другие.

Подводя итоги, заострим внимание на национальных компонентах китайского рока, представленного во всех его стилевых разновидностях. Диалог национального и инокультурного, «своего» и «чужого», оказался существенным и для такого, казалось бы, универсального явления, как рок-музыка. Наиболее примечательной, безусловно, становится область мелодики, поскольку многие коллективы прибегали к заимствованию народных мотивов. Помимо элементов стиля сибэйфэн у Цуй Цзяня, как указывает Юань Дин, это сычуаньские и юнаньские напевы в композициях группы «Компас», обилие национального материала в творчестве групп «Ziri»[27], «Северо-восточный рок для двоих» и т.д. [7] В этом видится своего рода ностальгия по уходящей традиционной культуре древнейшей страны мира, ее постепенное растворение в процессах модернизации и урбанизации.

Поэтические тексты – еще один значимый компонент, позволяющий воссоздавать колорит национальной традиции. Здесь наиболее показательным является творчество группы «Династия Тан», великолепные тексты которой выдержаны в стиле древней китайской поэзии, погружают слушателей в глубины национальной культуры и истории. Множество тонких культурных отсылок на лексическом уровне содержат тексты группы «Северо-восточный рок для двоих», песни известного в Китае рок-музыканта, исполнителя на гучжэн, автора альбома «Самсара» (1996) Ван Юн. Не столь очевидно к китайской традиции обращается Гао Ци из группы «Перегрузка», прежде всего, за счет аллюзий на идеи буддизма [7].

Характерным для китайской популярной культуры является использование национальных инструментов, причем не в рамках направления фолк-рок, которое было распространено и в других странах. В каких бы стилях ни работали музыканты, народные тембры изначально воспринимались ими как символ культурной идентичности. Помимо собственно тембровых красок важен и способ взаимодействия голоса и инструмента, часто опирающийся на особенности Пекинской оперы с ее диалогичностью и большой ролью ударных инструментов.

Рок-музыка, тесно связанная с молодёжной культурой и возникшая как способ социального самовыражения, протеста и пересмотра ценностей, в условиях периода реформ в Китае сыграла весомую роль в развитии нового общества и по праву заняла достойное место в мировой музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юй Тяньтянь. Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2022. —№2 (64). — С. 52-56.

[27] Название не имеет лексического значения, представляя собой комбинацию звуков.

2. Савицкая Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке (на материал е зарубежного хард- и арт-рока 60-70- х годов): диссертация…канд.иск. [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. — Москва, 1999. — 288 с.
3. Ян Бивэй. Доу Вэй и его время // Ежедневный художественный Китай. Пекин, 2019. — с. 179-185
4. Чэнь Вэньбо. Глазами «Династии Тан»: китайская материковая рок-музыка направления хэви-метал: магистерская диссертация. Наньчан: Нанкинский университет искусств, 2010. — 26 с.
5. Timothy Lane Brace. Modernization and music in contemporary China: crisis, identity, and the politics of style. Dissertation for the Degree of doctor of philosophy. The university of Texas at Austin, august, 1992. — 367 p.
6. Huang Yingxue. Yaogun, l'histoire de la musique Rock: Made in China, sous la direction de M. le Professeur Gregory Barry Lee. — Lyon: Université Jean Moulin (Lyon 3), thèse soutenue le 10 septembre 2012. — 367 p.
7. Юань Дин. Китайские элементы в рок-музыке на примере отечественных групп в 80-х и 90-х годах прошлого века // Северная музыка. Чанчунь, 2016. — с. 23-31

REFERENCES

1. Yui Tyan'tyan'. Kitaiskaya rok-muzyka 1980-kh godov i ee lider Tsui Tszyan' // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. — 2022. —№2 (64). — Pp. 52-56.
2. Savitskaya E. A. Printsipy stileobrazovaniya v rok-muzyke (na material e zarubezhnogo khard- i art-roka 60-70- kh godov): dissertatsiya…kand.isk. [Mesto zashchity: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya]. — Moskva, 1999. — 288 p.
3. Yan Bivei. Dou Vei i ego vremya // Ezhednevnyi khudozhestvennyi Kitai. Pekin, 2019. — Pp. 179-185.
4. Chen' Ven'bo. Glazami «Dinastii Tan»: kitaiskaya materikovaya rok-muzyka napravleniya khevi-metal: magisterskaya dissertatsiya. Nan'chan: Nankinskii universitet iskusstv, 2010. — 26 p.
5. Timothy Lane Brace. Modernization and music in contemporary China: crisis, identity, and the politics of style. Dissertation for the Degree of doctor of philosophy. The university of Texas at Austin, august, 1992. — 367 p.
6. Huang Yingxue. Yaogun, l'histoire de la musique Rock: Made in China, sous la direction de M. le Professeur Gregory Barry Lee. — Lyon: Université Jean Moulin (Lyon 3), thèse soutenue le 10 septembre 2012. — 367 p.
7. Yuan' Din. Kitaiskie elementy v rok-muzyke na primere otechestvennykh grupp v 80-kh i 90-kh godakh proshlogo veka // Severnaya muzyka. Chanchun', 2016. — Pp. 23-31.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук, профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru
Пэй Цзяфань
аспирант департамента музыкального искусства
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Gribkova Olga V.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Pei Jiafan
graduate student of the Department of Musical Art
Moscow City Pedagogical University

ПРОФЕССИОНАЛЬНО ЗНАЧИМЫЕ КАЧЕСТВА ЛИЧНОСТИ ДИРИЖЕРА КАК ФАКТОР УСПЕШНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОЛЛЕКТИВА

В статье рассматривается хоровое искусство как древнейший вид творческой деятельности, базирующийся на трех важных аспектах: педагогика, исполнительство и творчество. Репертуар, творческие достижения, нравственные ориентиры, обеспечиваются через формирование индивидуального стиля деятельности и личности дирижера-руководителя.

Ключевые слова: хоровое пение, искусство, учебный процесс, образование, хоровое дирижирование, волевые качества, авторитет, творческая деятельность, коллектив.

PROFESSIONALLY SIGNIFICANT PERSONAL QUALITIES OF A CONDUCTOR AS A FACTOR OF SUCCESSFUL CREATIVE ACTIVITY OF THE TEAM

The article examines choral art as the oldest type of creative activity, based on three important aspects: pedagogy, performance and creativity. Repertoire, creative achievements, moral guidelines are ensured through the formation of an individual style of activity and the personality of the conductor-leader.

Keywords: choral singing, art, educational process, education, choral conducting, strong-willed qualities, authority, creative activity, team.

В современном подходе к профессиональному музыкальному образованию музыкальное искусство признается полихудожественной деятельностью, имеющей значительный потенциал, как в духовном становлении, так и в развитии личности. Художественные и коммуникативные характеристики музыки делают её важнейшим компонентом человеческого общения и средством организации межличностных отношений. В настоящий момент дирижер, как и любой музыкант должен гореть своим делом – «служить искусству», любить искусство в себе, а не себя в искусстве [3, с.187].

Одной из важнейших целей, стоящих перед каждым дирижером, становится создание единого, сплоченного коллектива, что включает в себя не только решение профессиональных музыкально – творческих задач, но и психологические аспекты, связанные с коммуникативными способностями участников хора.

Так как основной функцией исполнительского искусства является наполнить каждого духовно, высветлить душу, чтобы слушатель ушел другим [6, с.216].

Для дирижера хора особенно важными являются такие качества как умение работать с хором, грамотно разбирать нотный текст, иллюстрировать голосом, уметь общаться с хоровым коллективом, быть добросовестным, скрупулезным. Также он должен обладать глубиной мышления, лидерскими качествами, железной волей, умеренной деспотичностью, под которой понимается высокий уровень исполнительской дисциплины.

Для успешного взаимодействия с коллективом хормейстеру - дирижеру необходимо совместить в себе психологические качества лидера и функции руководителя. Успешным руководитель может быть только в том случае, если он является человеком с высокой профессиональной эффективностью, что в свою очередь показывает, как много результатов он способен произвести в единицу времени, а персональная эффективность зависит от того, насколько человек умеет правильно спланировать и установить для себя приоритеты.

Важным аспектом являются лидерские качества – способность увлечь других людей своими целями, своими идеями, грамотно их донести и передать, организовать работу в коллективе так, чтобы каждый участник хора мог выкладываться по максимуму, чтобы каждый видел те результаты, которые достигает коллектив. В связи с чем, дирижеры должны обладать целым рядом профессиональных, педагогических и психологических качеств.

К неотъемлемым профессиональным качествам дирижера – хормейстера можно отнести профессиональное обучение и природную художественную одаренность, которая в свою очередь состоит из таких компонентов как музыкальность, чувство ритма, музыкальная память, высокоразвитые психомоторные способности, сосредоточенность, выдержка, скорость реакции, широкий кругозор и умение интерпретировать нотный текст.

Неоспоримый факт личностно-творческого подхода каждого дирижера к задачам певческо-хоровой деятельности в аспекте направленности всей концертно-репетиционной работы. Здесь критерием становится глубокий и всесторонний анализ изучаемой партитуры. Это, прежде всего, рассмотрение тех базовых принципов, на основе которых создается художественный образ сочинения в его структурной монолитности и содержательно-смысловой завершенности любого произведения. Такая задача может быть решена только при восприятии формы и содержания в их нераздельном единстве. И в этом контексте актуализируется следующий проблемный вопрос. В чем же заключается значение исполнительского воздействия дирижера в процессе реализации творческой идеи, воплощенной в интерпретационной модели сочинения? Ответ на поставленный вопрос формируется в выборе тех приоритетных положений, которые и определяют итоговый звуковой результат – качество интерпретационного решения дирижера.

В концертно-репетиционной практике хоровых дирижеров можно встретить ряд примеров креативно-личностного отношения в процессе освоения художественных задач. Безусловно, что каждый вариант индивидуального исполнительского подхода к восприятию художественных задач, есть практическая данность в решении вопроса трактовки музыкальных произведений. Среди ряда версий, существующих в творческой деятельности профессиональных хоровых коллективов, предлагаются различные примеры исполнительской инициативы по реализации художественных задач.

Но какой бы не была мотивация в характере творческого действия дирижера, тем не менее, основополагающей предпосылкой является освоение музыкального текста. Именно текст становится той объективной исходной данностью, которая неизменно влияет процесс исполнительского высказывания. Несомненно, что в рамках этого процесса каждый исполнитель предлагает свой метод прочтения авторского текста. Следует отметить, что и сам текст остается той определяющей тенденцией, в русле которой и развивается творческая инициатива дирижера.

Степень осмысления творческой задачи в рамках исполнительского процесса рождает креативные инициативы дирижера, приобретающие свою практическую значимость и художественно-эстетическую ценность в интерпретационной деятельности музыкантов. И это всегда актуально как для всего коллектива исполнителей, так и для аудитории слушателей в оценке получаемой слуховой информации.

Профессиональную сторону работы дирижера невозможно рассматривать вне педагогического аспекта. Хормейстер-дирижер должен не только владеть своим «инструментом», но и научить других тому же. И в этом особенность дирижерской профессии в отличие от других музыкальных направлений.

Стоит отметить, что педагогические задачи дирижера хора могут быть успешно решены с учетом определенных качеств личности дирижера – хормейстера. К ним относятся организаторские и коммуникативные способности. Профессиональная компетентность специалиста базируется на его коммуникативных способностях, которые являются важнейшими компонентами решения творческих задач на высоком уровне.

Музыкальная психология рассматривает это явление как совокупность эмоциональных, интеллектуальных, коммуникативных и других качеств личности, позволяющих профессионалам эффективно взаимодействовать с участниками, как образовательного процесса, так и различных социокультурных явлений.

Дирижер – хормейстер в профессии ориентируется на решение комплекса задач, разрабатывая общую художественно – исполнительскую концепцию, позволяющую раскрыть у слушателей эмоционально – образное содержание музыкального произведения, а также его художественную интерпретацию.

Участники хорового коллектива получают огромную пользу от использования музыкально-исполнительских методов, таких как выразительная декламация, интеграция с вербальным и пластическим общением. Следует использовать различные методы предъявления требований к участникам хора, использовать «музыкальные подсказки дирижера» в нужной фразировке, использовать пластические знаки и выразительную речь.

Личностные качества дирижера могут быть совершенно противоположными так, например, педагогический такт и жесткость, доверие и строгость. Каждый дирижер должен обладать способностью реализации своих планов и намерений, прибегая к прагматичному мышлению. Отсутствие у человека педагогической воли препятствует реализации блестящих идей, но такие качества как уверенность в себе, выносливость, самообладание, могут помочь в их развитии.

У дирижера должны быть высокоразвиты не только волевые качества, но и навыки целеполагания, которые он сможет применять в работе с хором как социальной группой. Они помогают дирижеру донести до коллектива свою идею произведения, а также исполнить все стоящие перед хором задачи. Хормейстеру необходимо донести цели и задачи до каждого участника коллектива, а также сформулировать и добиться единой общей цели.

Чтобы повысить качество исполнения музыкальных произведений, дирижеру необходимо обращать внимание на любые недостатки интонации, ритмические и динамические неточности. Хормейстер должен обладать активным мотивирующим эмоциональным порывом, чтобы эффективно влиять на творческий коллектив и достигать желаемого результата.

Благодаря управленческой функции дирижера-исполнителя процесс совместного творческого процесса приобретает целенаправленный характер, что раскрывается в постоянном воздействии дирижера на звуковой отклик. Поэтому факт управления руководителя-дирижера певческого коллектива, высвечивается в качестве универсального средства межличностной коммуникации. Ведь волевой императив дирижера, формирующий в полной мере креативный импульс хора, остается главенствующим компонентом в практике исполнения.

Так как творческая деятельность является очень динамичной дирижеру необходимо обладать навыком своевременной и критичной оценки своих действий, а также развитыми аналитическими навыками для гибкой коррекции целей и задач, что обеспечивается через формирование индивидуального стиля деятельности на основе сильных психологических сторон личности дирижера (эмпатии, психической устойчивости, целеустремленности и т.д.). Основное внимание уделяется подходу к управлению хоровым коллективом, который определяется типом нервной системы руководителя, уровнем его практической и теоретической подготовки, особенностями его личности.

Наиболее эффективной формой руководства является демократический стиль, поскольку он тесно связан с эмоционально значимыми качествами, такими как преданность своему делу, уверенность, категоричность, психолого-педагогическими и организаторскими качествами.

В процессе своего профессионального становления каждый дирижер вырабатывает свой индивидуальный стиль и метод управления коллективом.

Поскольку деятельность хорового дирижера музыкально-исполнительская, она невозможна без творческого начала. Именно поэтому в данном случае демократический стиль управления будет сочетать в себе черты, полностью отражающие творческий потенциал дирижера.

В русле совместных действий дирижера и хорового коллектива возникает система коммуникативного общения, когда жест ауфтакта является ярким средством управленческой силы дирижера-руководителя, а также становится доминирующим моментом в процессе певческого начала звукоизвлечения. В этом контексте ауфтакт приобретает особые свойства своего практического воздействия в результате креативной инициативы дирижера.

В отличие от функции управления факт исполнения в большей степени определяется развернутой системой коммуникационных связей, рождающихся в процессе коллективно-личностного творчества. Такое понимание значения исполнительского компонента возникает благодаря его активному проявлению сотворческого участия.

Практическое воздействие дирижера-исполнителя становится необходимым условием восприятия музыкально-звуковой ткани исполняемого произведения. Момент включения коллективно-певческого внимания также является творческой инициативой руководителя.

Для повышения уровня подготовленности творческого коллектива дирижеру необходимо повышать уровень развития собственных компетенций и как хормейстера, и как грамотного управленца, в основе профессионального развития будут лежать

педагогическая гибкость, артистичность, многообразие методов и приемов управления хоровым коллективом.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что профессионально значимые качества личности дирижера играют важную роль в успешной творческой деятельности хорового коллектива, владея навыками эффективной коммуникации, авторитетом, харизмой, обширными музыкальными знаниями, организаторскими способностями, дирижер может создать атмосферу сотрудничества и доверия, в которой каждый из хористов сможет раскрыть свой потенциал и достичь высоких результатов в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев, В.В., Грибкова, О.В., Уколова, Л.И. Методология и методы научного исследования / учебное пособие. М.: Юрайт, 2017. – 154 с.
2. Грибкова, О. В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве / О. В. Грибкова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 4. – С. 61-68. – EDN ZSYLGG.
3. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2019. — 272 с.
4. Калимуллина, О. А. Смысловые акценты в формировании готовности преподавателей сферы музыкального исполнительства к профессиональному совершенствованию / О. А. Калимуллина, М. К. Брагина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 121-131. – EDN AQVHIE.
5. Кудринская, И. В. Становление личностно-профессиональных качеств будущих педагогов-музыкантов как актуальная научная проблема / И. В. Кудринская // Искусствоведение. – 2022. – № 4. – С. 25-33. – EDN XVZBOL.
6. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. — 2-е изд. — М.: Академический Проект; Трикста, 2018. — 400 с.
7. Торопова, А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования // учебное пособие. Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2018. – 200 с.
8. Уколова, Л. И. Творчество выдающихся педагогов-музыкантов как фактор духовного совершенствования и нравственных поисков личности / Л. И. Уколова, В. Ван // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2019. – № 4. – С. 6. – EDN ZTAETZ.
9. Уколова, Л.И. Реализация культурно-эстетического компонента образования и воспитания подрастающего поколения средствами образовательно-культурной среды // Сб. материалов международной научно-практической конференции. – Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2016. – С. 100–104.

REFERENCES

1. Afanas'ev, V.V., Gribkova, O.V., Ukolova, L.I. Metodologiya i metody nauchnogo issledovaniya // uchebnoe posobie. M.: Yurait, 2017. – 154 p.
2. Gribkova, O. V. Formirovanie gotovnosti sovremennogo uchitelya k innovatsionnoi deyatel'nosti v muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve / O. V. Gribkova // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. – 2022. – № 4. – Pp. 61-68. – EDN ZSYLGG.
3. Zhivov, V.L. Khorovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenii. — M.: Gumanit. izd. tsentr VLADOS, 2019. — 272 p.

4. Kalimullina, O. A. Smyslovye aktsenty v formirovanii gotovnosti prepodavatelei sfery muzykal'nogo ispolnitel'stva k professional'nomu sovershenstvovaniyu / O. A. Kalimullina, M. K. Bragina // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 6. – Pp. 121-131. – EDN AQVHIE.
5. Kudrinskaya, I. V. Stanovlenie lichnostno-professional'nykh kachestv budushchikh pedagogov-muzykantov kak aktual'naya nauchnaya problema / I. V. Kudrinskaya // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 4. – Pp. 25-33. – EDN XVZBOL.
6. Petrushin, V.I. Muzykal'naya psikhologiya: uchebnoe posobie dlya vuzov. — 2-e izd. — M.: Akademicheskii Proekt; Triksta, 2018. — 400 p.
7. Toropova, A.V. Muzykal'naya psikhologiya i psikhologiya muzykal'nogo obrazovaniya // uchebnoe posobie. Uchebno-metodicheskii izdatel'skii tsentr «GRAF-PRESS», 2018. – 200 p.
8. Ukolova, L. I. Tvorchestvo vydayushchikhsya pedagogov-muzykantov kak faktor dukhovnogo sovershenstvovaniya i nravstvennykh poiskov lichnosti / L. I. Ukolova, V. Van // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2019. – № 4. – Pp. 6. – EDN ZTAETZ.
9. Ukolova, L.I. Realizatsiya kul'turno-esteticheskogo komponenta obrazovaniya i vospitaniya podrastayushchego pokoleniya sredstvami obrazovatel'no-kul'turnoi sredy // Sb. materialov mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. – Tsentr nauchnogo sotrudnichestva «Interaktiv plyus», 2016. – Pp. 100–104.

Варламова Александра Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»
e-mail: piterez190187@mail.ru
Кычкина Альбина Михайловна
и. о. доцента
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»

Varlamova Alexandra V.
Candidate of Art History, Associate Professor, Head of Department
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (institute)
them. V. A. Bosikova
Kychkina Albina M.
acting associate professor
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (institute)
them. V. A. Bosikova

РОЛЬ ВАЛЕНТИНЫ ИВАНОВНЫ КОЛОДЕЗНИКОВОЙ В СТАНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЯКУТИИ

Аннотация. Статья посвящена творческой деятельности якутской певицы Колодезниковой Валентины Ивановны — признанному педагогу, вырастившую благодаря своему незаурядному таланту, огромному сценическому и педагогическому опыту, целую когорту ярких, молодых голосов, составляющих на сегодня костяк оперной труппы и хорового коллектива Государственного театра оперы и балета, симфонического хора Государственной филармонии и других коллективов Якутии.

На примере биографии героини описывается история становления вокального образования в Якутии. Анализируются принципы вокальной педагогики учителей Колодезниковой В.И. в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. «Генеалогическое древо» богатой вокальной культуры ее педагога во многом повлияли на формирование педагогических взглядов В.И. Колодезниковой.

Получив блестящее образование в стенах Московской консерватории им. П.И. Чайковского, Валентина Ивановна продолжила образование в МГК ассистентуре-стажировке по классу профессора Г.И.Тица (1978). С 1978 по 1988 годы она уже ведущая солистка якутской оперы.

После завершения сценической деятельности с 1988 года В. Колодезникова перешла на преподавательскую работу. И на этом поприще талант Валентины Ивановны Колодезниковой раскрылся в полной мере. Попасть в класс Валентины Ивановны – это значит обрести мастерство, крепко овладеть профессией и, практически всегда — стать солистом.

В статье рассматривается педагогическая деятельность В.И. Колодезниковой на кафедре академического пения и оперной подготовки в Высшей школе музыки Республики Саха (Якутия). Ее методы работы и достижения, психолого-педагогические подходы в воспитании вокалистов в Якутии. Описывается ее вклад в развитие вокального искусства республики.

Ключевые слова: певица, вокальное искусство, Московская консерватория, Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия), вокальная педагогика.

THE ROLE OF VALENTINA IVANOVNA KOLODEZNIKOVA IN THE FORMATION OF THE VOCAL ART OF YAKUTIA

Annotation. The article is devoted to the creative activity of Yakut singer Valentina Ivanovna Kolodeznikova, a recognized teacher who, thanks to her outstanding talent, vast stage and pedagogical experience, has raised a whole cohort of bright, young voices that today form the backbone of the opera troupe and choral collective of the State Opera and Ballet Theater, the symphony Choir of the State Philharmonic and other collectives. Using the example of the heroine's biography, the story of the formation of vocal education in Yakutia is described. The principles of vocal pedagogy of V.I. Kolodeznikova's teachers at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory are analyzed. The "family tree" of her teacher's rich vocal culture greatly influenced the formation of V.I. Kolodeznikova's pedagogical views. Having received a brilliant education at the Tchaikovsky Moscow Conservatory, Valentina Ivanovna continued education at MGK is an assistant internship in the class of Professor G.I.Titz (1978). From 1978 to 1988, she was already the leading soloist of the Yakut Opera. After completing her stage career in 1988, V. Kolodeznikova switched to teaching. And in this field, the talent of Valentina Ivanovna Kolodeznikova was fully revealed. To get into Valentina Ivanovna's class means to gain mastery, to master the profession firmly and, almost always, to become a soloist. The article examines the pedagogical activity of V.I. Kolodeznikova at the Department of Academic Singing and Opera Training at the Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia). Her methods of work and achievements, psychological and pedagogical approaches in the education of vocalists in Yakutia. Her contribution to the development of the vocal art of the republic is described.

Keywords: Singer, vocal art, Moscow Conservatory, Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia), vocal pedagogy.

Сегодня можно уверенно говорить, что вокальное искусство Якутии — это самобытное и яркое явление — уже полностью сформировалось в трех основных важных ипостасях — в творчестве, исполнительстве и образовании.

Творчество представлено большим массивом сочинений самых разных жанров национальной вокальной музыки, начиная с театрально-сценических жанров и до камерной музыки, которой отдал дань каждый композитор Якутии.

Исполнительство подтверждается наличием большой когорты блистательных исполнителей, как опытных, так и молодых ярких вокалистов. Все они — первоклассные певцы как оперного, так и камерного плана, наделенные природой богатым, красивым голосом, владеющие прекрасной вокальной школой. Например, широкую известность в профессиональном оперном мире далеко за пределами России принесла первый якутский лауреат международных конкурсов вокалистов в Праге (1967) и Мюнхене (1971) народная артистка СССР профессор Анегина Ильина-Дмитриева. Далее триумфальные победы приумножили лауреат первой премии I Всероссийского конкурса басов им. Ф. Шаляпина (1993) народный артист РФ Иван Степанов, лауреат многих международных конкурсов, в том числе первой премии XII Международного конкурса им. Чайковского (2002) народная артистка РФ Айталина Адамова-Афанасьева и др.

И, наконец, образование — в Якутии сформирована высшая ступень вокального образования. При этом немаловажно отметить, что именно традиции русской вокальной школы стали основой для становления и развития вокального искусства Якутии.

В становлении вокального искусства большую роль играют выдающиеся певцы Якутии. И среди них одно из видных мест занимает певица Колодезникова Валентина Ивановна, заслуженная артистка Республики Саха (Якутия), доцент кафедры академического пения и оперной подготовки ВШМ РС (Я). Валентина Ивановна родилась

в творческой семье заслуженной артистки ЯАССР Марфы Ивановны Васильевой[1]. По существу это одна из первых вокальных династий Якутии и во многом благодаря этому обстоятельству творческая судьба Валентины сложилась счастливо. Не сразу, но у неё раскрылся чудесный, необыкновенной красоты и глубины голос – меццо-сопрано, необычной тембральной палитры, с особой обертональной гаммой.

В Московскую консерваторию Колодезникова поступила в 1970 г. в класс великолепной певицы, народной артистки России, в прошлом солистки ГБАТ Елены Дмитриевны Кругликовой, которая была ученицей великой Ксении Дорлиак (матери Нины Дорлиак), заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, в своё время покорившей зрителей Парижа, Праги и Берлина.

В свою очередь, Ксения Дорлиак брала уроки вокала у русской камерной певицы конца XIX столетия Наталии Ирецкой. Ирецкая же училась у Генриетты Ниссен-Саломан, которая была воспитанницей знаменитого певца Мануэля Гарсия. Этот первоклассный вокалист разработал азы вокальной методики. К тому же отец Мануэля испанский певец, выдающийся исполнитель теноровых партий, композитор, педагог Гарсиа Мануэль дель Пополо Висенте стал родоначальником семьи известных вокалистов. Вот как глубоко находятся корни вокального мастерства, бережно переданных талантливой девочке из далёкой Якутии.

После окончания консерватории Валентина Ивановна поступила в аспирантуру. Эти годы стали периодом совершенствования не только благодаря занятиям, но и работе в ансамбле старинной музыки «Мадригал» Московской государственной филармонии — одного из старейших и наиболее авторитетных российских ансамблей старинной музыки.

Колодезникова В.И. вспоминает, что попала в состав знаменитого ансамбля случайно благодаря тому, что на ее экзамен по камерному пришла Лидия Анатольевна Давыдова, художественный руководитель ансамбля. Видимо якутская певица произвела впечатление, поэтому ей предложили сотрудничество. В «Мадригале» каждый должен владеть великолепной вокальной школой, широким диапазоном, разбираться в стилях. В те годы состав ансамбля входили: Лидия Давыдова, Татьяна Высоких (Дашкова), позже ее заменила Татьяна Беликова, Борис Яганов (тенор), Борис Казанский (бас), а Валентина Колодезникова заменила Ларису Пятигорскую. Пели в престижных залах: Большой зал Московской консерватории, зал Чайковского, Большой зал Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории, зал Дома ученых и т.д., а также были выездные концерты.

Здесь важно отметить, что Валентина Ивановна как молодая певица прошла великолепную исполнительскую школу, потому что в «Мадригале» она полнее познакомилась с шедеврами средневековья, Возрождения, раннего барокко, сценами из опер и мадригальных комедий, с литургическими драмами и духовными мистериями, с ораториями и мадригалами, со светскими и духовными песнями. Именно отсюда началось увлечение Валентины Ивановны музыкой Средневековья, эпохой Возрождения, Барокко, поэтому в пении певицы чувствуется особое стилевое прочтение литературного и вокального текста, особая сдержанность и строгость трактовки сочинений. Ансамбль «Мадригал» исполнял не только старинные, но и непростые современные произведения, что также обогатило музыкальные представления будущего педагога. В. Колодезникова всегда остро чувствовала современные тенденции в музыке. Отсюда обращение, например, к Шостаковичу и Свиридову, Гершвину и Гаврилину.

Десятилетие работы в Якутском музыкальном театре с 1978 по 1988 годы – период становления молодой певицы в ипостаси солистки. Это новый этап в творчестве, давший

[1] Колодезникова В.Р. родилась в театральной семье М.И. Васильевой и И.М. Колодезникова в Якутске 6 мая 1949 г.

бесценный и полезный опыт. Она дебютировала в опере Россини «Севильский цирюльник» в партии Розинны. Далее Валентина Колодезникова спела ведущие партии в оперных спектаклях «Князь Игорь» А. Бородина, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Русалка» А.Даргомыжского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама П. Чайковского, Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, «Доротея» Т. Хренникова и других. В них раскрылся не только её вокальный талант, но и недюжинные способности драматической актрисы. Коллеги по цеху отмечали тонкую музыкальность певицы, её интеллект и огромный кругозор.

Уникальное дарование проявляла певица и в исполнении камерных сочинений. Параллельно с работой в театре, В. Колодезникова в составе небольших концертных групп в качестве солистки и ансамблистки спела множество программ, составленных из произведений самых разных авторов. Бах, Моцарт, Мусоргский, Малер, Брамс, Прокофьев, якутские композиторы – Валентина Колодезникова исполнила огромный список сложнейших и не звучавших в Якутске ранее произведений. Впервые в Якутии прозвучал вокальный цикл И. Брамса «Четыре строгих напева», его же вокальный цикл для четырех голосов «Песни любви», сочинения П.Перселла, Б. Бриттена.

Красивый голос, прекрасный слух, чёткое владение текстом на разных языках, позволило ей стать ведущей камерной солисткой в 80-90-е годы. В Якутске она явилась инициатором и организатором многих концертных проектов. В конце 90-х годов, уже параллельно с педагогической работой, В.И. Колодезникова стала организатором, руководителем, исполнителем творческого содружества «Musica Reservata», которое презентовало программы западноевропейской музыки прошлых веков. Например, ансамблем были исполнены редко звучащие духовные сочинения Г.Щютца, кантаты И.С.Баха №155 (полностью), фрагменты кантаты №78, полифоническое сочинение французского композитора XV века К.Жанекена «Пение птиц». Таким образом, большой исполнительский опыт, наработанный годами в московском «Мадригале», на сцене Государственного театра оперы и балета и в многочисленных камерных концертах позволил Колодезниковой Валентине в полной мере проявить себя на педагогическом поприще.

С 1988 года начинается педагогическая деятельность Валентины Ивановны Колодезниковой, которая плодотворно продолжается вот уже на протяжении 35 лет. До открытия высших учебных заведений Валентина Ивановна долгое время работала (и сегодня продолжает преподавать) в Якутском музыкальном колледже. В интервью об этом периоде работы она говорит так: «Уроки у нас могут длиться 45 минут и дольше. Все очень индивидуально и зависит от тех задач, которые ставят перед собой ученик и педагог. В колледже много преподавателей пенсионного возраста. Но здесь это делу не помеха. В музыкальном образовании — чем старше педагог, тем больше у него практического опыта. Это как дорогое вино, которое с годами становится только лучше. Вообще о педагоге как о преподавателе в музыкальных дисциплинах можно говорить только после семи-десяти лет его работы в этом качестве. Наша наука – сплав эмпирики и теории. Нельзя только теоретически научить вокалу. Нужны и практические навыки. А это, в свою очередь, связано и с физиологией. Надо познать природу человека, прежде чем правильно научиться дышать, выговаривать звуки, петь. Это еще и основы психофизики, умение диагностировать. Казалось бы, все есть у ученика, но не получается петь. А педагогу необходимо искать причину, давать правильные установки ученику, учить и преодолевать трудности».

Одно из важнейших кредо В. Колодезниковой – в первую очередь развить музыкальный звуковысотный слух, чистоту интонации, ритмическую адекватность. На это преподаватель тратит много времени и совсем не напрасно. На протяжении многих

лет развития вокальной педагогики, сформировалась система в практической деятельности методических приемов которые помогают добиваться необходимых результатов. И поскольку физическая природа человека остается неизменной, складывается мнение, будто ничего нового уже невозможно предложить, кроме того, что уже используется в арсенале современных вокальных школ — итальянской, французской, немецкой и русской как системы воспитания оперных певцов. Однако практика показывает, что на профессиональный уровень вокализации колоссальное влияние оказывают многие факторы физического, психологического, социального, медицинского характера — такие, например, как экстремальное воздействие северного климата, социальные бытовые условия жизни, особенности менталитета, психического развития, здоровья и т. д.

Эти и многие другие условия успешного овладения вокальной технологией требуют соответствующей адаптации со стороны педагогов-вокалистов и конкретных методических средств, целесообразных в работе со студентами. Валентина Ивановна определяет — какие недостатки являются наиболее типичными у абитуриентов при приеме у студентов вокальной специальности в начальном периоде обучения. По ее мнению, характерно следующее:

1) затруднения в интонировании полутонов;
2) трудности в исполнении синкоп, понимании выразительного значения синкопированного ритма;
3) затруднения в исполнении скачков на большие интервалы;
4) нечистая звуковысотная интонация;
5) неясный тембр, наличие различных призвуков;
6) неустойчивость интонации при исполнении «Solo», «a capella» или сочетании с другими голосами или инструментами;
7) слабость концентрации воли, памяти, внимания;
8) наличие помех социального плана.

Педагог говорит, что этот ряд можно еще продолжать. Поэтому В. Колодезникова предлагает специальные упражнения и методические приемы, которые призваны устранять вышеперечисленные недостатки, совершенствовать слуховые восприятия и представления молодого певца, целенаправленно готовить его при помощи специальных распевок, предназначенных для преодоления такого ряда трудностей.

Как известно, из вокальной методики и практики, многие педагоги начинают распевки с закрытого звучания, использующего сонорную согласную «М». В практике певицы придается большое значение данной распевке, ибо при этом преследуется ряд важных целей:

1) точное звуковысотное положение элементов вокального аппарата;
2) нахождение оптимального режима работы голосовой щели (связок);
3) формирование навыка самостоятельного контроля струи расходуемого воздуха;
4) выработка навыка устойчивой концентрации внимания.

Валентина Ивановна говорит, что тогда в дальнейших занятиях ученику удобнее контролировать расход дыхания «на опоре». При этом также возможен визуальный контроль, как со стороны педагога, так и самого ученика, хотя в 100% случаях певец сопротивляется этому, поскольку ему удобнее сосредоточиться на своих внутренних ощущениях. В подобных случаях, на взгляд Колодезниковой, полезно говорить ученику: «раз у тебя еще не сформировались правильные навыки, надо обязательно смотреть на свой вокальный аппарат в зеркале во время фонации». Распевке на закрытых звуках «М» должен предшествовать дыхательный прием на беззвучное «С», который хорошо подготавливает аппарат певца к голосовой работе. Другая базовая распевка, которую

педагог использует для всех типов голосов — пение на закрытом «М» мелодической фигурации по полутонам от звука вверх или вниз, что хорошо развивает слух молодого певца.

Работе над развитием интонационного слуха необходимо уделять львиную долю внимания в системе профессиональной подготовки певца, существует много упражнений, которые помогают достигать нужных результатов. Остановимся на некоторых, особо результативных приемах В.Колодезниковой, выработанных в последние годы применяемой ею системе преподавания.

1. Как известно, занятия вокалом проводятся непосредственно в работе с одним учеником. Но для того, чтобы выработать у него некоторые навыки пения в ансамбле, мы прибегаем к приемам совместной распевки двух-трех и более учеников одновременно, начиная с самых простых, выдержанных на одном звуке (сначала в унисон, потом, постепенно переходя на два или три голоса). Молодые вокалисты таким образом привыкают к ансамблевому пению, не теряя основополагающих вокальных качеств (высоты, опертости, расхода дыхания, контроля качества звука).

2. Далее распевки видоизменяются по фактуре и диапозону. Студенты привыкают петь в балансе, чисто, четко и вокально оформленным звуком.

3. Часто мы используем прием слоговой распевки «ма-па-ба» (по трезвучию) методом канона, начиная с умеренного темпа; затем постепенно ускоряя, что эффективно тренирует концентрацию внимания и скорость психических реакции.

Если студент обладает предшествующей музыкальной подготовкой, то весьма полезно петь двухголосные инвенции И. С. Баха. После этого можно переходить к исполнению духовных сочинений Г. Шютца и двух-, трехголосных мадригалов К. Монтеверди. В практике В.Колодезниковой студентами вокальной кафедры вуза были вполне профессионально исполнены полифонические произведения для четырех голосов Клавдио Жанекенна «Пение птиц», кантаты И. С. Баха №155 полностью; фрагменты кантаты И. С. Баха №78 и других произведений.

Другое правило преподавания В.И. Колодезниковой — как можно раньше приучить студента к сцене. Очень интересно наблюдать этот процесс, когда робкие первокурсники, по сути дела «гадкие утята», впервые выходящие на публику, постепенно превращаются в «прекрасных лебедей», исполняющих сложные произведения, уверенно интонирующих, артистичных, свободных от сценической скованности. Итогом многолетней кропотливой работы Валентины Ивановны стала плеяда прекрасных молодых певцов, ныне солистов Государственного театра оперы. Практически все они лауреаты международных, всероссийских и региональных конкурсов. В процессе обучения академическому пению молодой вокалист должен пройти определенные ступени в обучении: музыкальная школа — музыкальное училище — вуз. Как правило, в Якутии на вокальное отделение музыкального колледжа поступают ребята без начальной музыкальной подготовки, что создает дополнительные трудности в овладении профессиональным мастерством. Ведь, несомненно, что работать с подготовленными студентами значительно проще и эффективнее.

Из опыта работы Колодезниковой В.И. на педагогическом поприще в классе вокала, вырисовывается принципиально новая модель, состоящая также из 3-х ступеней: училище — вуз — профессиональная сцена (театр). Таким образом, восполняется выпадающее звено в обучении на совершенно ином качественном уровне. Профессионализация певца, при условии обучения вокалу у одного педагога, при этом происходит быстрее в техническом и методическом плане, в художественном и исполнительском мастерстве.

Такая система, как училище — вуз — театр, сложившаяся в опыте работы В.И. Колодезниковой, является наиболее эффективной и успешной в деле подготовки молодых

певцов. Сочетая учебу с работой на профессиональной сцене, с первого или второго курса вуза, к концу обучения он быстрее овладевает профессиональными качествами, предъявляемых к оперному певцу: умению работы с партнерами, дирижером, режиссером, с концертмейстером. Студент становится более самостоятельным, ответственным и мотивированным на профессию. Только сплав теории и практики не может не дать положительных результатов. А у педагога появляется возможность оперативной корреляции своих технических и методических требований применительно к требованиям профессиональной сцены. Этому в значительной степени помогает и опыт работы в оперном театре и опыт концертной деятельности самого педагога. Таким образом, у студента раньше формируются навыки для профессиональной работы, он легко входит в репертуар театра, осваивает новые небольшие партии, нарабатывает навыки пения с симфоническим оркестром и т.д. К концу вузовского курса театр получает высококвалифицированного молодого певца, проверенного на оперной сцене, с накопленным сценическим багажом.

По этому пути прошли ряд выпускников Валентины Ивановны. Так, Анастасия Мухина, закончив вуз в 2004 г., к 2009 г. имела 9-летний стаж работы. В ее активе ведущие партии меццо-сопранового репертуара: партия Кармен, Туйаарыма-Куо, не говоря уже о партиях второго плана. Ее дипломной работой стала партия Любаши в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста». А сезон 2009 г. стал для нее плодотворным: номинант Всероссийской театральной премии «Золотая маска» (2008), лауреат I премии конкурса конкурсов XXII Собиновского музыкального фестиваля профессионального конкурса молодых оперных певцов «Конкурс конкурсов» (Саратов).

Другой знаменитый уже ученик В.И. Колодезниковой — ныне народный артист Якутии Александр Емельянов также к концу обучения имел опыт театральной работы, начав ее с 1 курса вуза. Окончил институт в 2006 г., исполнив главную партию Григория Грязного в опере «Царская невеста». Александр неоднократный дипломант, лауреат студенческих и профессиональных конкурсов Белла-вече (Москва), лауреат III премии II Всероссийского конкурса им. Г. Свиридова, лауреат 4 премии и приз II международного конкурса им. Лисициана и т.д. Как перспективный исполнитель работал по контракту в музыкальных театрах Москвы, Ростова-на –Дону. Можно привести в качестве примера и других студентов класса В.И. Колодезниковой. Из всего вышеперечисленного вытекает, что третий этап в привлечении на профессиональную сцену вокалистов — студентов вуза — является очень эффективным в обучении и подготовке будущего вокалиста в классе Валентины Ивановны.

В целом, говоря о педагогической деятельности Валентины Ивановны, необходимо в первую очередь отметить, что вокалистка никогда не останавливается на достигнутых успехах класса. Она с жадностью вбирает все новые знания и методики, касающиеся профессии. Практически каждый год педагог посещает стажировки, мастер-классы, конференции выдающихся мастеров вокала. Такие мероприятия чаще всего происходят в дни конкурсных баталий, когда Колодезникова выезжает со своими учениками. С докладами на семинарах, научно-практических конференциях, педагогических чтениях В. Колодезникова выступает регулярно. Темы её сообщений актуальны, злободневны и увлекательны. Например, «Современные обучающие методики в классе вокала», «Инструментальные штрихи в вокальной музыке», «Искусство пения и его значение для общества», «Духовность – веление времени». Богатый опыт позволил создать ей свои авторские программы: «Сольное пение», «Концертно-камерное пение», «История вокального искусства», «Вокальный ансамбль».

Таким образом, вобрав в себя со студенческой скамьи бесценный опыт педагогов, постоянно совершенствуясь и повышая квалификацию, Валентина Ивановна сыграла

значительную роль в становлении вокального образования Якутии. В вокальном искусстве Якутии династия Колодезниковой пронизывает все этапы его становления: начиная от матери Васильевой М.И., самой героини, которая активно занята в развитии вокального образования — от заведования вокальным отделением в Якутском музыкальном училище и до преподавания во всех высших учебных заведениях — от филиала Уральской консерватории, Арктического института искусств и культуры и в последнее время — в Высшей школе музыки. Династию достойно продолжают и ученики Валентины Ивановны — блестящая когорта из 69 певцов — народных и заслуженный артистов Якутии, лауреатов международных конкурсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высшая школа музыки Республики Саха (Якутии) (институт) им. В.А. Босиков / М-во культуры и духов.развития Рес. Саха (Якутия); [сост. А.В. Варламова; пер. Н.К. Ноева] – Якутск: РИО медиа-холдинга, 2014. – 168, [2] с.
2. Головнева Н.И. Становление Якутской профессиональной музыкальной культуры (1920-1985): Новосибирск, 1994. – С. 382.
3. Государственный театр оперы и балета им. Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона: в 3 книгах / Министерство культуры и духовного развития Республики Саха(Якутия), Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона; руководитель проекта А.Н. Жирков; автор идеи и организатор проекта С.А. Сюльский; редакционная коллегия: Л.Л. Габышева (отв. Ред.) [и др.]; ответственный за выпуск Л.Л. Габышева. – Якутск: Алаас, 2019. Кн. 1: Летопись сезонов / Л.Л. Габышева, Е.И. Матвеева-Томская, В.А. Захарова; библиографический редактор Л.И. Кондакова; фотографы: М. Замотаев [и др.]. – 573 с.: фот., ил.
4. Государственный театр оперы и балета им. Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона: в 3 книгах / Министерство культуры и духовного развития Республики Саха(Якутия), Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона; руководитель проекта А.Н. Жирков; автор идеи и организатор проекта С.А. Сюльский; редакционная коллегия: Л.Л. Габышева (отв. Ред.) [и др.]; ответственный за выпуск Л.Л. Габышева. – Якутск: Алаас, 2019. Кн.3: Фотоальбом / составители: Л.Л. Габышева [и др.]; фотографы М. Замотаев [и др.]. – 616 с.: фот.
5. Театр оперы и балета; в трех книгах / М-во культуры и духов. Развития Респ. Саха (Якутия), Гос. Театр оперы и балета Респ. Саха (Якутия) им. Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона, На. Б-ка Респ. Саха (Якутия), Нац. Арх. Респ. Саха (Якутия); [авт.-сост.: Л.Л. Габышева, В.А. Захарова, С.В. Скрябина; редкол.: Л.Л. Габышева (отв. Ред.) и др.]. – Якутск: Алаас, 2019. Кн. 2: Библиография театра / библиогр. Ред Л.И. Кондакова; науч. Консультант С.В. Максимова. – 2019. – 926, [1] с.: портр.
6. Кириллина З.И. О музыке и музыкантах : сборник статей // О музыкальной династии Колодезниковых. — Якутск: Издательский дом СВФУ, 2026. — 434 с.
7. Колодезникова В.И. Некоторые проблемы воспитания вокалиста в вузе // Музыка. Исполнительство. Образование : межвузовский сб.тр. Вып.2 С. 90-92.

REFERENCES

1. Vysshaja shkola muzyki Respubliki Saha (Jakutii) (institut) im. V.A. Bosikov / M-vo kul'tury i duhov.razvitija Res. Saha (Jakutija); [sost. A.V. Varlamova; per. N.K. Noeva] – Jakutsk: RIO media-holdinga, 2014. – 168, [2] p.

2. Golovneva N.I. Stanovlenie Jakutskoj professional'noj muzykal'noj kul'tury (1920-1985): Novosibirsk, 1994. – P. 382.
3. Gosudarstvennyj teatr opery i baleta im. D.K. Sivceva-Suorun Omolloona: v 3 knigah / Ministerstvo kul'tury i duhovnogo razvitija Respubliki Saha(Jakutija), Gosudarstvennyj teatr opery i baleta Respubliki Saha (Jakutija) im. D.K. Sivceva-Suorun Omolloona; rukovoditel' proekta A.N. Zhirkov; avtor idei i organizator proekta S.A. Sjul'skij; redakcionnaja kollegija: L.L. Gabysheva (otv. Red.) [i dr.]; otvetstvennyj za vypusk L.L. Gabysheva. – Jakutsk: Alaas, 2019. Kn. 1: Letopis' sezonov / L.L. Gabysheva, E.I. Matveeva-Tomskaja, V.A. Zaharova; bibliograficheskij redaktor L.I. Kondakova; fotografy: M. Zamotaev [i dr.]. – 573 p.: fot., il.
4. Gosudarstvennyj teatr opery i baleta im. D.K. Sivceva-Suorun Omolloona: v 3 knigah / Ministerstvo kul'tury i duhovnogo razvitija Respubliki Saha(Jakutija), Gosudarstvennyj teatr opery i baleta Respubliki Saha (Jakutija) im. D.K. Sivceva-Suorun Omolloona; rukovoditel' proekta A.N. Zhirkov; avtor idei i organizator proekta S.A. Sjul'skij; redakcionnaja kollegija: L.L. Gabysheva (otv. Red.) [i dr.]; otvetstvennyj za vypusk L.L. Gabysheva. – Jakutsk: Alaas, 2019. Kn.3: Fotoal'bom / sostaviteli: L.L. Gabysheva [i dr.]; fotografy M. Zamotaev [i dr.]. – 616 p.: fot.
5. Teatr opery i baleta; v treh knigah / M-vo kul'tury i duhov. Razvitija Resp. Saha (Jakutija), Gos. Teatr opery i baleta Resp. Saha (Jakutija) im. D.K. Sivceva-Suorun Omolloona, Na. B-ka Resp. Saha (Jakutija), Nac. Arh. Resp. Saha (Jakutija); [avt.-sost.: L.L. Gabysheva, V.A. Zaharova, S.V. Skrjabina; redkol.: L.L. Gabysheva (otv. Red.) i dr.]. – Jakutsk: Alaas, 2019. Kn. 2: Bibliografija teatra / bibliogr. Red L.I. Kondakova; nauch. Konsul'tant S.V. Maksimova. – 2019. – 926, [1] p.: portr.
6. Kirillina Z.I. O muzyke i muzykantah : sbornik statej // O muzykal'noj dinastii Kolodeznikovyh. — Jakutsk: Izdatel'skij dom SVFU, 2026. — 434 p.
7. Kolodeznikova V.I. Nekotorye problemy vospitanija vokalista v vuze // Muzyka. Ispolnitel'stvo. Obrazovanie : mezhvuzovskij sb.tr. Vyp.2 Pp. 90-92.

Ли Бинь
ассистент по классу композиции
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»

Li Bin
composition class assistant
St. Petersburg State Conservatory them. N.A. Rimsky-Korsakov

ТВОРЧЕСТВО ЧЖАН СЯОФУ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ШКОЛЫ ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В КИТАЕ

Аннотация. Статья посвящена анализу приемов и техник композиции современного китайского композитора – Чжан Сяофу – основателя направления электроакустической музыки в Китае. В статье обрисовывается исследовательское поле и проблемные вопросы, связанные с современным состоянием развития электроакустической музыки. Показывается, как меняются звуковые ресурсы, средства выразительности, музыкальное интонирование и появляются новые образные сферы. На примере произведений Чжан Сяофу «Горный призрак», «Книга лиц», «Нуорилан», «Знамя лошади ветра», а также сочинений молодых китайских композиторов Фэн Цзиньшо, Ма Шихуа демонстрируется, как расширяется жанровый спектр электроакустических композиций, включающий традиционное и инновационное. Делаются выводы, что смысл применения современных композиторских техник состоит не столько в моделировании художественной реальности в музыке, сколько в диалоге, в котором художественная реальность музыкального сочинения достраивается сознанием воспринимающего.

Ключевые слова: электроакустическая музыка, звуковые ресурсы, интонационный словарь, новые образные сферы, Чжан Сяофу, Фэн Цзиньшо, Ма Шихуа.

THE WORK OF ZHANG XIAOFU IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF THE SCHOOL OF ELECTROACOUSTIC COMPOSITION IN CHINA

Annotation. The article is devoted to the analysis of the techniques and composition techniques of the modern Chinese composer - Zhang Xiaofu - the founder of the direction of electroacoustic music in China. The article outlines the research field and problematic issues related to the current state of development of electroacoustic music. It shows how sound resources, means of expression, musical intonation change and new figurative spheres appear. Using the examples of Zhang Xiaofu's works "Mountain Ghost", "Facial of Peking opera", "Nuorilan", "Wind Horse Banner", as well as the works of young Chinese composers Feng Jinshuo and Ma Shihua, it is demonstrated how the genre spectrum of electroacoustic compositions is expanding, including traditional and innovative. It is concluded that the meaning of using modern compositional techniques is not so much in modeling artistic reality in music, but in dialogue, when the artistic reality of a musical composition is completed by the consciousness of the perceiver.

Keywords: electroacoustic music, sound resources, intonation vocabulary, new figurative spheres, Zhang Xiaofu, Feng Jinshuo, Ma Shihua.

Актуальность исследования обусловлена дискуссией, которая ведется музыкантами и специалистами в области композиторского творчества о перспективах развития профессиональной академической музыки и электронной музыкальной

композиции. Композиторы видят множество возможностей в обогащении традиционного инструментария приемами и средствами электронной музыки. Открытым остается вопрос о содержании ведущих понятий в сфере электронной композиции, таких как акусматическая, электронная, электроакустическая, магнитофонная, компьютерная, смешанная электронная, мультимедийная, пространственная музыка. Не менее актуальными являются проблемы графической фиксации современных произведений, созданных с применением электронного оборудования. В процессе развития «электронного» направления возникают новые направления и жанры, такие как инструментальный, хоровой, симфонический театр, мультимедийная симфония, мультимедийный концерт и другие, нуждающиеся в глубоком исследовании.

В соответствии с перечисленным комплексом проблем *объект* исследования – становление школы электроакустической композиции в Китае. *Предмет* исследования – деятельность Чжан Сяофу в формировании ведущих приемов и техник электроакустической композиции. *Цель* исследования – выявить функции конкретных приемов и техник электроакустической композиции в моделировании новых образно-художественных сфер сочинений современных китайских авторов. *Методы* исследования: историко-стилевой, историко-культурологический анализ, методы контент-анализа, методы музыковедческого анализа.

Чжан Сяофу (张小夫) – один из выдающихся представителей развития электронной музыки в Китае на раннем этапе с 1984 по 1993 годы. В настоящее время композитор занимает должность профессора Центральной Консерватории Музыки в Пекине. С 2002 года – основатель, президент и член Ассоциации электроакустической музыки Китая (EMAC), инициатор и исполнительный президент международного фестиваля электронной музыки «MUSICACOUSTICA – BEIJING». Чжан Сяофу – один среди немногих современных китайских композиторов, создающий электроакустическую, симфоническую, традиционную китайскую оркестровую и камерную музыку, музыку для балета и музыку к фильмам. Его произведения исполняются в Китае, США, Канаде, странах Европы, на Кубе, в Японии, Южной Корее, Тайване и Гонконге. Чжан Сяофу вошёл в историю китайской академической музыки как музыковед, композитор, исполнитель, педагог, организатор ряда международных программ [1, с. 139].

Получив первую профессиональную подготовку в Центральной консерватории музыки[2] в классе композитора Ву Цуцяна (吴祖强) с 1978–1983 годы, Чжан Сяофу в 1988 году был удостоен стипендии французского правительства и отправился для продолжения обучения во Францию. В 1992 году он получил степень композитора (PhD) в Высшей музыкальной школе (ENMP) в Париже, а в 1993 году – степень магистра в области современной электронной музыкальной композиции в Консерватории имени Э. Вареза во Франции [2, с. 1].

После возвращения в Китай Чжан Сяофу понял, что электронная музыка в стране развита слабо, поскольку ещё не была сформирована среда для восприятия современной музыки. Первую популярную электронную музыку в Китае исполнил Жан-Мишель Жарр (Jean-Michel Jarre) только в 1981 году. Развитие электронной музыки в стране стало делом всей жизни Чжан Сяофу, чему способствовал европейский культурный опыт [3, с. 23].

В 1994 году Чжан Сяофу стал организатором Пекинского международного фестиваля электронной музыки («Musicacoustica») [подробнее: 4, с. 79], а в сентябре 2001 года Китайский центр современной электронной музыки при Центральной консерватории

[2] В это же время в консерватории проходили обучение такие композиторы как Тань Дунь (谭盾), Го Вэньцзин (郭文景), Е Сяоган (叶小纲), Цюй Сяосун (瞿小松), формируя творческую среду вуза [подробнее в статье: 1, с. 139].

музыки взял на себя ведущую роль в наборе студентов бакалавриата по специальности электронная музыкальная композиция. Отбор проводился по всей стране. Чжан Сяофу – первый ведущий преподаватель по курсу электронной композиции, Ли Кай (李凯) – первый профессиональный преподаватель по композиции. Чжоу Цзяоцзяо (周佼佼), Чжэн Лу (郑璐), Лонг Яо (龙瑶), Чжан Тин (张婷), Чжан Чен (张晨), Ши Сяолун (史小龙), Син Инань (形依楠) – семь студентов, которые получали подготовку по специальности в течение пяти лет, чтобы в последующем развивать это направление в ведущих музыкальных вузах страны [5].

В рамках этого фестиваля в 2006 году «Китайское общество электронной музыки» (EMAC) и Чжан Сяофу провели три крупных форума: «Форум по созданию и развитию электронной музыки и цифровых музыкальных дисциплин», «Специальный форум по истории развития китайской электронной музыки» и «Электронная музыка и культурная творческая индустрия». Также был проведен третий конкурс электронных музыкальных композиций «Musicacoustica» в трех номинациях и первый конкурс академических диссертаций по электронной музыке; проведена международная выставка новых технологий, оборудования, аппаратного и программного обеспечения в области электронной музыки [6, с. 86].

С 2006 года действует форум и круглые столы по созданию и развитию электронной музыки и дисциплин цифровой музыки для руководителей Национальных высших профессиональных колледжей музыки и искусств. На них был разработан новый тип комплексной профессиональной образовательной программы, учебные планы и программы дисциплин, а также сформирована группа преподавателей по цифровым дисциплинам в области музыкального искусства. В 2011 году Чжан Сяофу организовал национальный академический саммит-форум по разработке учебных программ и созданию учебников по компьютерно-электронной музыке по специальностям, преподающимся в колледжах и университетах Китая [7, с. 331].

Создание сочинений Чжан Сяофу в значительной степени обусловлено применением разных звуковых материалов и компьютерных программ. Программа “*Pro tools*” позволяет не только записывать, но и редактировать аудиозапись, переводить в формат *midi* и микшировать; “*Logic pro*”, “*Cubase*”, объединённые с библиотекой музыкальных материалов и звуков виртуальных инструментов делают процесс сочинения музыки более удобным. В процессе творчества также используются внешние устройства, такие как *MIDI* контроллер, который помогает композитору изменять параметры звучания электронного устройства и контролировать параметры звучания в режиме реального времени [8, с. 121]. Применение синтезатора при помощи электронного синтеза звуков помогает воссоздавать звуки природы, тембры различных музыкальных инструментов, изменять качество музыкального звука. Важной составляющей творческого процесса в электронной музыке является также визуальная обработка невидимых форм и частот, а также визуальное пространственное распределение звука [9, с. 95–96].

В интервью Чжан Сяофу с Ли Бинем (李宾) 8 июля 2021 года композитор отметил, что база данных звуковых ресурсов, помимо личной библиотеки, включает информацию о международной электронной музыке, собранной композиторами в Берджессе (ICEB, Франция) с 1970 по 2019 годы. Общее количество произведений составляет около 10 000. Также в эти электронные ресурсы входят звуковые материалы электронной музыки, собранной коллегами в США и сотрудниками Китайского центра электронной музыки (CEMC). Благодаря планомерной работе объём звуковых ресурсов, находящихся в постоянном творческом использовании композитора огромен [там же, с. 206].

В произведении «Горный призрак» (山鬼) Чжан Сяофу использованы характерные символы китайской культуры – манера пения пекинской оперы, в исполнении вокальной

партии – штрих портаменто (*Portamento*) для улучшения дикции, что соответствует специфике традиционного китайского произношения. Материалы композиции включают в себя звуки природы (шумы), музыку и электронную партитуру, созданную с применением тембра синтезатора Yamaha SV77, уравновешивающего баланс между музыкой и шумом [10, с. 894]. Композитор считает, что язык электронной музыки, его структура, фонетика, морфология и логика основаны на другом уникальном способе формирования звуков и тембров путем сбора, деформации и синтеза звука [11, с. 31] и электронная музыка предлагает новую форму представления и описания эмоций и внутренней жизни человека.

Функции музыкальной интонации в сочинениях Чжан Сяофу связаны с важной творческой установкой «…говорить своим собственным голосом». Так в произведении «Вздох» (北海咏叹) представлена традиционная китайская музыка: звучание бронзовых колоколов, ударного инструмента – Пекинского Ху (京胡) или цзинху – двуструнного инструмента, тембр которого объединяется с высоким «голосом» в традициях Пекинской оперы с текстами Священного Писания, древней книги «Сто фамилий» (百家姓), стихами императора Цяньлуна (乾隆). Включение высоких голосов женщин и детей, читающих содержание «Сто фамилий», связано с традицией такого исполнения во многих региональных культурах Китая. В сочинении «Книга лиц I-IV» (脸谱) композитор воспроизводит характерные техники пения Пекинской оперы, приёмы игры на ударных; использует особую манеру декламации. Благодаря такому способу объединения китайских языковых и музыкальных традиций в одном произведении Чжан Сяофу апробирует методы композиции, отражающие истинный дух нации через специфический музыкальный словарь и язык интонирования [12, с. 14–15].

Примечательным примером реализации смысловых функций музыкальной интонации является произведение молодого китайского композитора Фэн Цзиньшо (冯金硕), преподавателя Центральной консерватории (г. Пекин) «Песня веревок и голосов» (绳索之歌). «Голоса» веревки, которыми управляет композитор, преобразованы через систему KYMA и деформируются в «новые» человеческие голоса и способы «пения». Композитор при помощи изменения длины веревок и способов игры на них изменяет синтезированные певческие голоса во время исполнения, имитирует преобразование различных гласных и согласных звуков в речи. Работа представляет собой интерактивную, экспериментальную электронную музыку и носит исследовательский и научный характер [13].

В настоящий момент времени Чжан Сяофу продолжает экспериментировать с возможностями смешанной электронной музыки (*Mixed-electronic music*) – это форма музыки, которая сочетает в себе традиционные музыкальные инструменты с элементами электронного звука. Эта жанровая область нуждается в более глубоком изучении, для того, чтобы выяснить, как можно использовать китайские музыкальные инструменты для применения их звучания в технических аспектах композиции, что частично было апробировано композитором в таких сочинениях как «Нуорилан» (诺日朗), «Книга лиц» (脸谱) и некоторых других мультимедийных опусах.

В частности, в аспекте визуальности, как считает композитор, визуальные картины мультимедийной симфонии “Знамя лошади ветра” (风马旗)в 2021 году были полностью переработаны, в основном для решения проблемы аудиовизуальной синхронизации, объединения голоса, музыкального языка и визуальных образов. «Мы должны заставить четыре различных элемента выражения образовывать художественную синергию, в результате чего «1 + 1 + 1 + 1» больше 4 и равно новой «1»» [9, с. 206–207].

Интересный пример отражения в музыке образной сферы человеческой психики предлагает молодой китайский композитор Ма Шихуа (马仕骅) – преподаватель

Центральной консерватории (г. Пекин). В его мультимедийной композиции «Черное сознание» (黑色意识) средства электронной музыки воссоздают хаотическое сознание человечества. Движение звуков отражает изображение черных частиц на экране. Композиция написана с помощью программы MAXMSP, созданной для синхронизации видео и звукового ряда в режиме реального времени. Цель композиции – показать беспредельное и непознанное пространство, находящееся за границами понимания человека. Композиция помогает слушателю принять хаотическое восприятие мира и хаоса как неотъемлемого компонента бытия самого Человека.

Обобщая отметим, что авторы электроакустической музыки благодаря изменению звуковых материалов и средств выразительности приходят к новым техникам композиции. В творчестве Чжан Сяофу суть их определяется комбинацией тембров европейских и национальных китайских инструментов; редукцией звука на составляющие обертоны; последовательными операциями с динамикой и изменением акустических условий звука; генерированием шумов как природного, так и технического происхождения.

Творческие методы Чжан Сяофу связаны с объединением традиционного и новаторского: техник исполнения пекинской оперы и электронной музыки («Книга лиц II»); электронной музыки, синтезатора и вокала («Горный призрак»); шумов и электронной музыки («Нуорилан»); вокального соло с электронной музыкой и визуальными образами («Знамя лошади ветра»). Поиски новых приёмов и способов композиции, определяется не столько моделированием художественной реальности в музыке, сколько диалогом, в котором интенции композитора дополняются опытом слушателя и художественная реальность музыкального сочинения достраивается сознанием воспринимающего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Li Qiuxiao. Characteristics of early electronic music composition in China’s mainland / Li Qiuxiao // Contemporary music review. – 2018. – Vol. 37, № 1-2. – Pp. 135-146.
2. Лу Ян. За 30 лет он поднял китайскую электронную музыку с нуля до ее пика – интервью с Чжан Сяофу / Лу Ян // Музыкальный еженедельник. – 2019. – № A16. – С. 1–2. – URL: https://www.sohu.com/a/295520829_150289 (дата обращения: 10.05.2020).
3. Сюй Пэн. Краткая история китайского нового медиа-искусства / Сюй Пэн. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2020. – 356 с.
4. Ван Цзычжао. Начало электронной музыки в Китае / Цзычжао Ван // Журнал Центральной консерватории музыки. – 1984. – № 4. – С. 79.
5. Бурлящие новости. Памятные вещи о развитии электронной музыки в Китае 2000–2009. – URL: https://www.csmes.org/html/2018/jiaoxueyuyanjiu_0820/115556.html (дата обращения: 17.01.2022).
6. Ван Шэнфу. В 2006 году был торжественно проведен Пекинский международный фестиваль электронной музыки / Ван Шэнфу // Оборудование и технологии для исполнительских искусств. – 2006. – № 6. – С. 86.
7. Сюй Пэн. Теория нового медиа-искусства / Сюй Пэн, Чжан Сяофу. – Пекин: Издательство высшего образования, 2006. – 327 с.
8. Хуан Ченю. Основы теории электронной музыки и компьютерной музыки / Хуан Ченю. – Пекин: Китайское издательство, 2005. – 206 с.
9. Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Ли Бинь; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» ; Диссовет Д 212.199.XX (33.2.018.07)]. – Санкт-Петербург, 2022. – 222 с.

10. Ли Бинь. Развитие творческого мышления студентов средствами создания электронной музыки / Бинь Ли // Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы: по материалам Международной научной конференции 27–28 ноября 2019. – М.: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2020. – С. 892–900.
11. Чжан Сяофу. Анализ и оценка контекста развития китайской электронной музыки / Чжан Сяофу // Художественное обозрение. – 2012. – № 4. – С. 27–40.
12. Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Ли Бинь; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» ; Диссовет Д 212.199.XX (33.2.018.07)]. – Санкт-Петербург, 2022. – 23 с.
13. Фэн Цзиньшо. – URL: http://musicacoustica.ccom.edu.cn/cn2018/team/feng-jinshuo-china/# (application data: 10.11.2022).

REFERENCES

1. Li Qiuxiao. Characteristics of early electronic music composition in China’s mainland / Li Qiuxiao // Contemporary music review. – 2018. – Vol. 37, № 1-2. – Pp. 135-146.
2. Lu YAn. Za 30 let on podnyal kitajskuyu elektronnuyu muzyku s nulya do ee pika – interv'yu s CHzhan Syaofu / Lu YAn // Muzykal'nyj ezhenedel'nik. – 2019. – № A16. – Pp. 1–2. – URL: https://www.sohu.com/a/295520829_150289 (data obrashcheniya: 10.05.2020).
3. Syuj Pen. Kratkaya istoriya kitajskogo novogo media-iskusstva / Syuj Pen. – Pekin: Izdatel'stvo Pekinskogo universiteta, 2020. – 356 p.
4. Van Czychzhao. Nachalo elektronnoj muzyki v Kitae / Czychzhao Van // ZHurnal Central'noj konservatorii muzyki. – 1984. – № 4. – P. 79.
5. Burlyashchie novosti. Pamyatnye veshchi o razvitii elektronnoj muzyki v Kitae 2000–2009. – URL: https://www.csmes.org/html/2018/jiaoxueyuyanjiu_0820/115556.html (data obrashcheniya: 17.01.2022).
6. Van SHenfu. V 2006 godu byl torzhestvenno proveden Pekinskij mezhdunarodnyj festival' elektronnoj muzyki / Van SHenfu // Oborudovanie i tekhnologii dlya ispolnitel'skih iskusstv. – 2006. – № 6. – P. 86.
7. Syuj Pen. Teoriya novogo media-iskusstva / Syuj Pen, CHzhan Syaofu. – Pekin: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya, 2006. – 327 p.
8. Huan CHenyu. Osnovy teorii elektronnoj muzyki i komp'yuternoj muzyki / Huan CHenyu. – Pekin: Kitajskoe izdatel'stvo, 2005. – 206 p.
9. Li Bin'. Tvorchestvo CHzhan Syaofu i razvitie elektroakusticheskoj muzyki v Kitae : dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya : 5.10.3. / Li Bin'; [Mesto zashchity: FGBOU VO «Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gercena» ; Dissovet D 212.199.XX (33.2.018.07)]. – Sankt-Peterburg, 2022. – 222 p.
10. Li Bin'. Razvitie tvorcheskogo myshleniya studentov sredstvami sozdaniya elektronnoj muzyki / Bin' Li // Duhovnye smysly nacional'noj kul'tury Rossii: retrospekciya, sovremennost', perspektivy: po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 27–28 noyabrya 2019. – M.: Rossijskij nauchno-issledovatel'skij institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya im. D. S. Lihacheva, 2020. – Pp. 892–900.
11. CHzhan Syaofu. Analiz i ocenka konteksta razvitiya kitajskoj elektronnoj muzyki / CHzhan Syaofu // Hudozhestvennoe obozrenie. – 2012. – № 4. – Pp. 27–40.
12. Li Bin'. Tvorchestvo CHzhan Syaofu i razvitie elektroakusticheskoj muzyki v Kitae : avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 5.10.3. / Li Bin'; [Mesto zashchity: FGBOU

VO «Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gercena» ; Dissovet D 212.199.XX (33.2.018.07)]. – Sankt-Peterburg, 2022. – 23 p.

13. Fen Czin'sho. – URL: http://musicacoustica.ccom.edu.cn/cn2018/team/feng-jinshuo-china/# (application data: 10.11.2022).

Свистунова Татьяна Геннадьевна
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: Tanya-svistunova@yandex.ru

Svistunova Tatyana G.
associate Professor at the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ФАКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ

Аннотация. В данной статье автор изучает и анализирует теоретические основы процесса формирования фактурного мышления начинающих пианистов. В статье особое внимание уделяется рассмотрении фактурного мышления как сегмента мыслительного процесса в стадии его формирования в контексте основы музыкального композиционного построения. В данном контексте особенно важен факт интегративно-комбинаторного и системного объединения этих позиционных подходов, что и предстает в виде прогностического вывода всей статьи.

Целью статьи является отображение результатов научно-теоретического анализа фактурного мышления с вышепредставленных позиций, а задачами по достижению этой цели предстают такие операционально-аналитические действия, как: изучение и анализ процесса мышления на уровне обобщающих действий в работах отечественных и зарубежных теоретиков и практиков как общей педагогики, так и музыкальной; рассмотрение информационно-аналитической базы исследований в области использования музыковедческих подходов к проблеме формирования фактурности мышления; изучение и анализ концепций по фактурности музыкального произведения, а также, определение воздействия на процесс формирование фактурного мышления у начинающих пианистов через процесс изучения, восприятия и исполнения фактуры музыкального произведения.

Ключевые слова: аспект, исполнитель, композиция, методика, мышление, процесс, теория, фактура, формирование.

THE FORMATION OF FACTURAL THINKING OF BEGINNING PIANISTS: THEORETICAL ASPECTS

Abstract. In this article, the author studies and analyzes the theoretical foundations of the process of forming the textural thinking of beginning pianists. The article pays special attention to the consideration of textural thinking as a segment of the thought process at the stage of its formation in the context of the basis of musical compositional construction. In this context, the fact of integrative-combinatorial and systemic unification of these positional approaches is especially important, which appears in the form of a prognostic conclusion of the entire article.

The purpose of the article is to display the results of a scientific and theoretical analysis of textured thinking from the above positions, and the tasks to achieve this goal are such operational and analytical actions as: study and analysis of the thinking process at the level of generalizing actions in the works of domestic and foreign theorists and practitioners as general pedagogy , and musical; consideration of the information and analytical base of research in the field of using musicological approaches to the problem of the formation of textured thinking; study and analysis of concepts on the texture of a musical work, as well as determining the

impact on the process of formation of textural thinking in beginning pianists through the process of studying, perceiving and performing the texture of a musical work.

Keywords: aspect, performer, composition, methodology, thinking, process, theory, texture, formation.

На современном этапе развития российского общества и его музыкальной культуры в среде детей, подростков и юношества в контексте психолого-педагогического и музыковедческого воздействия на процесс формирования как обыденного, так и музыкального мышления, системообразующую функцию исполняет особый аспект мышления, а именно – фактурный. Поэтому, исходя из такого основания, процесс формирования этого аспекта мышления в среде начинающих пианистов сложен и многогранен в силу того, что в настоящее время не имеется разработанных ни научно-теоретических, ни практико-прикладных (методических) разработок, учебников, учебных и методических пособий как для обучающих, так и для обучающихся. Данный пробел восполняет проводимое автором статьи исследование, посвященное формированию фактурного мышления у начинающих пианистов.

На первом этапе рассмотрения научно-теоретического состояния исследуемой проблемы были изучены и проанализированы в множественных совокупностях методами компаративного анализа и прогностического схематического проектирования и моделирования такие базовые понятия, как:
процесс, мышление, процесс мышления, музыкальное мышление; фактура, музыкальная фактура, фактура процесса мышления и фактурное мышление. Причем, последнее понятие представлялось в совокупности его трактовки и сущностного понимания в психологических, педагогических и музыковедческих трудах отечественных и зарубежных теоретиков и практиков. [1, с. 123-137]

Продолжая исследование проблемы формирования фактурного мышления у начинающих пианистов, тем самым переходя ко второму этапу изучения научно-теоретических аспектов темы, остановимся на рассмотрении фактурного мышления как сегмента мыслительного процесса в стадии его формирования в контексте основы музыкального композиционного построения. Необходимо отметить, что для нас важен факт интегративно-комбинаторного и системного объединения этих позиционных подходов.

По ходу изучения и анализа процесса мышления на уровне обобщающих действий в работах отечественных и зарубежных теоретиков и практиков как психологической основы общей и музыкальной педагогики, появляется основание для констатации того факта, что по проблеме исследования существует множество теорий, концепций, подходов и мнений. Однако, выбирая из всего этого множества, для нашего исследования имеют ключевое значение теории, появившиеся на рубеже XIX – XX веков, так как в них особое внимание уделялось мышлению в контексте художественно-образного основания восприятия во многих жанрах искусства и, особенно, в музыкальном. Причем, это касалось творчества как композиторов, так музыкальных педагогов и исполнителей музыкальных произведений, в частности – начинающих пианистов.

Дальнейшее изложение информационно-аналитического материала исследования будет проходить на основании темпорального (временного) критерия.

Впервые идеи таких концептуальных построений высказывались в работах У. Джеймса (William James (1842-1910 гг.)), где он обращал особое внимание на факт того, что образность есть главнейшая особенность и специфика процесса мышления, связанная, в первую очередь с таким направлением мышления – как логика и прагматизм. [2]

Ж.-В.-Ф. Пиаже (Jean William Fritz Piaget (1896-1980 гг.)) напрямую увязывал осуществление любых действий с формированием и развитием компонентов совокупности мыслительного процесса и их элементов. Это положение его концепции развития личности человека ложится в основу методических подходов в музыкальной дидактике и методике. Также, для нас представляет определенный интерес и выводы Пиаже об этапах (стадиях) генезиса и эволюции интеллектуального развития мышления подрастающего человека: от зарождения начальных (наглядно-образных) суждений до формирования понятийных и логико-предикативных баз системы мышления. [3]

Л.С. Выготский (1896-1934 гг.) в своих трудах отразил идею «зон ближайшего развития», что, в свою очередь, легло в основу формирования целого множества совокупностей как общепедагогических, так и музыкальных методик, методов, приемов и средств развивающего обучения, что напрямую связано с исследованием автора статьи по основам формирования фактурности мыслительной деятельности начинающих пианистов. [4]

С. Л. Рубинштейн (1889-1960 гг.) внес в музыкальную педагогику ключевые положения о структуре и сущности процесса формирования мышления, особенно в его образном и художественном аспекте, что связывают фактуру музыкального произведения и фактурность самого мышления начинающих пианистов. Причем, эти аспекты дифференцируют сам процесс формирования фактурности мышления, разбивая его на составные (алгоритмизированные) части. [5]

А. Н. Леонтьев (1903-1979 гг.), обращаясь к результатам и интерпретации своих исследований, высказывал положение о процессе проникновения форм и фактур внешнего мира во внутреннюю фактурность психологического основания личности человека. При этом, он указывал на то обстоятельство, что формирование всех компонентов мыслительной деятельности подрастающего человека имеет тесную взаимозависимость с аналогичными проявлениями окружающей действительности. Именно этот аспект имеет значение при начале процесса формирования фактурности мышления у начинающих музыкантов. [6]

Рассматривая информационно-аналитическую базу исследований в области использования музыковедческих подходов к проблеме формирования фактурности мышления, прежде всего, обращаемся к научно-теоретическому и практическому наследию И.-Ф. Гербарта (Johann Friedrich Herbart (1776-1841 гг.) и Э. Ганслика (Eduard Hanslick – (1825-1904 гг.). В своих работах они уделяли внимание двум, основным, направлениям, а именно:

- зарождению и реальному проявлению музыкального мышления в целом, и построению (фактуре), в частности, а само музыкальное мышление осознавали, как совокупность элементов восприятия, запоминания, осмысления, воспроизведения, оценки и т.д., что и ложится в основу музыкальной методики изучения и исполнения различных произведений, приводящих, в свою очередь, к формированию, на данной основе, и элементов фактурного мышления;
- исследованию категории музыкального мышления, которое связывалось с динамической эволюцией «звуковых идей» в контексте пространственно-временного континиума, что дало основание для вывода о том, что в процессе проявления мыслительной деятельности человека, а, особенно, растущего человека, наиглавнейшую роль играет пространственное воображение и «полет» личностных фантазий в рамках фактур музыкальных произведений, исполняемых музыкантом, особенно указывалось на прямую связь интеллекта и логики с фактурностью мышления исполнителя. [7, с. 272-273]

Б. В. Асафьев (псевдоним Игорь Глебов) – (1884-1949 гг.) разработал концепцию, системообразующей которой явился тезис о том, что только при развитии интонационного

компонента выразительности музыкальной индивидуальности исполнителя возможно сформировать мышление музыканта, особенно в плане его структурно-сущностного (фактурного) компонента. Это тезис лег в основу музыкальной педагогики для исполнителей. [8, с.5-51]

Б. Л. Яворский (1877-1942 гг.) рассматривал музыкальное произведение в контексте социальных взаимодействий в среде человеческих сообществ. Он разработал концепцию взаимодействий ритмических и ладовых основ музыкальной системы мышления, придав ей, таким образом, некоторую фактурную специфичность. [9, с.375-394]

Современные теоретики и практики музыкального мышления, такие как:
В.И. Петрушин (1997), Д. К. Кирнарская (2003), Н. И. Киященко (2003), К. В. Тарасова (2003), Г. М. Цыпин (2003), Е. Н. Федорович (2010), Е. В. Тихонова (2010), как и многие другие ученые, работающие в области музыкальной психологии, высказывают такое утверждение, что только при учете психологических особенностей подрастающего человека возможно результативное воздействие на процесс формирования всех компонентов его мышления, в том числе и фактурного. [10]

А.Н. Сохор (1975), Л.А. Мазель (1979), Т.Н. Воронова (2001), И.А. Медведева (2002), К.В. Тарасова (2003), Г.Б. Елистратова (2003) и прочие, усматривают прямую зависимость социального и мыслительного процессов при формировании и становлении личности человека, а, особенно, на стадии зарождения основ мыслительно-фактурной интеллектуальной деятельности. [11, с. 17-20]

По ходу изучения и анализа концепций взаимозависимости фактурности музыкального произведения и фактурного мышления выявились следующие позиции современного положения в рассматриваемой сфере. Анализ исследований В.А. Цуккермана (1975), И.И. Снитковой (1986), Т.Н. Магницкой (1993), М. С. Скребковой-Филатовой (2001), Т.Н. Красниковой (2008) и других дал основание для констатации такого факта, как то, что наблюдается непосредственная взаимозависимость между процессами освоения музыкальной фактуры исполнителями и формированием фактурности мыслительной деятельности данных музыкантов, в частности – пианистов. [12]

Основные выводы:

По вопросам исследования процесса мышления в плане интеграционных совокупностей действий отечественных и зарубежных теоретиков и практиков как общей педагогики, так и музыкальной констатируется существование множества теорий, концепций, подходов и, естественно, мнений. Анализируя эти высказывания и мнения, отмечается важность тех исследований, в которых нашло отражение рассмотрение мышления в рамках образного и художественного восприятия в музыке. Они имели свое проявление как в деятельности творцов музыкальных произведений, так и в деятельности исполнителей.

По вопросам изучения исследований в области использования музыковедческих подходов к проблеме формирования фактурности мышления необходимо отметить следующие утверждения:

- происходит констатация зарождения и эволюции представлений о форме и сущности музыкального мышления и его фактурной компоненты, где сама категория музыкального мышления рассматривается как некая совокупность компонентов, составляющих основу создания музыкальной методики, связывающей овладение фактурой музыкального произведения с фактурностью мышления;
- наличествуют теоретические построения, связанные с позитивностью развития «звуковых идей» в пространстве и во времени;

- появляются концепции формирования мышления в процессе развития интонационного компонента выразительности музыкальной индивидуальности исполнителя в логике фактурного компонента;
- выделяется социальная составляющая воздействии окружающей действительности на формирование мышления и его фактурной составляющей;
- разрабатывается теория взаимосвязи ритмо-ладовых основ музыкального мышления и ее фактурной особенности;
- утверждается, что только при учете психологических особенностей начинающего пианиста возможно реальные целенаправленные педагогические действие по оказанию влияния на процесс формирования всех компонентов его мышления, в том числе и фактурного.
- высказывается возможность прямого целенаправленного воздействия педагога на процесс формированию мышления во всех его сегментах начинающих пианистов-исполнителей.

По ходу изучения и анализа концепций взаимозависимости фактурности музыкального произведения и фактурного мышления выявились следующие позиции современного положения в рассматриваемой сфере, а именно:
- появилось основание для утверждения о том, что в поле деятельности музыкальной педагогики существует прямая связь между процессами освоения музыкальной фактуры начинающими исполнителями – пианистами и формирования у них фактурного мышления. По мере изучения, освоения, запоминания и воспроизведения фактуры музыкального произведения осуществляется процесс формирования одного из компонентов мышления, а именно – фактурного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свистунова Т.Г. Сущностные характеристики понятия «фактурное мышление» в контексте психолого-педагогических и музыковедческих исследований // Искусство и образование: научно-методический журнал. 2019. №4. С. 123-137.
2. Джеймс У. Прагматизм: новое название для некоторых старых методов мышления: Популярные лекции по философии / Пер. с англ. Изд. 3-е. Москва: ЛКИ, 2011. 240 с.
3. Пиаже Ж. Психология интеллекта. СПб.: Питер, 2004. 192 с.
4. Завершнева Е., Ван дер Веер. Записные книжки Л.С. Выготского. Избранное. М.: Канон-Плюс, 2022. 608 с.
5. Философско-психологическое наследие С. Л. Рубинштейна. Москва, 2011. 424 с.
6. Алексей Николаевич Леонтьев. Деятельность, сознание, личность / А.А. Леонтьев, Д.А. Леонтьев, Е.Е. Соколова. Москва : Смысл, 2005. 431 с.
7. Житомирский Д. В. К истории музыкального «классицизма» XX века // Западное искусство. XX век (сборник статей). Москва: Наука, 1978. С.272-273.
8. Баранова Т.Б. Игорь Глебов (Борис Асафьев). Книга о Стравинском // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 5-51.
9. Холопов Ю.Н. Ладовая теория Б.Л. Яворского // Музыкально-теоретические системы. Москва, 2006, С.375-394.
10. Федорович Е. Н., Тихонова Е. В. Основы музыкальной психологии: учеб. пособие. Екатеринбург, 2010. 219 с.
11. Елистратова Г. Б. Музыкальное мышление: историко-теоретический контекст // DISCURSUS – IV (материалы аспирантского семинара). Саранск, 2003. С. 17-20.

12. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века: монография / Т. Н. Красникова. М.: Федеральное агентство по культуре и кинематографии // РАМ им. Гнесиных, 2008. 228 с.

REFERENCES

1. Svistunova T.G. Sushhnostnye harakteristiki ponjatija «fakturnoe myshlenie» v kontekste psihologo-pedagogicheskih i muzykovedcheskih issledovanij // Iskusstvo i obrazovanie: nauchno-metodicheskij zhurnal. 2019. №4. Pp. 123-137.
2. Dzhejms U. Pragmatizm: novoe nazvanie dlja nekotoryh staryh metodov myshlenija: Populjarnye lekcii po filosofii / Per. s angl. Izd. 3-e. Moskva: LKI, 2011. 240 p.
3. Piazhe Zh. Psihologija intellekta. SPb.: Piter, 2004. 192 p.
4. Zavershneva E., Van der Veer. Zapisnye knizhki L.S. Vygotskogo. Izbrannoe. M.: Kanon-Pljus, 2022. 608 p.
5. Filosofsko-psihologicheskoe nasledie S. L. Rubinshtejna. Moskva, 2011. 424 p.
6. Aleksej Nikolaevich Leont'ev. Dejatel'nost', soznanie, lichnost' / A.A. Leont'ev, D.A. Leont'ev, E.E. Sokolova. Moskva : Smysl, 2005. 431 p.
7. Zhitomirskij D. V. K istorii muzykal'nogo «klassicizma» XX veka // Zapadnoe iskusstvo. XX vek (sbornik statej). Moskva: Nauka, 1978. Pp. 272-273.
8. Baranova T.B. Igor' Glebov (Boris Asaf'ev). Kniga o Stravinskom // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2013. № 1. Pp. 5-51.
9. Holopov Ju.N. Ladovaja teorija B.L. Javorskogo // Muzykal'no-teoreticheskie sistemy. Moskva, 2006, Pp.375-394.
10. Fedorovich E. N., Tihonova E. V. Osnovy muzykal'noj psihologii: ucheb. posobie. Ekaterinburg, 2010. 219 p.
11. Elistratova G. B. Muzykal'noe myshlenie: istoriko-teoreticheskij kontekst // DISCURSUS – IV (materialy aspirantskogo seminara). Saransk, 2003. Pp. 17-20.
12. Krasnikova T. N. Faktura v muzyke XX veka: monografija / T. N. Krasnikova. M.: Federal'noe agentstvo po kul'ture i kinematografii // RAM im. Gnesinyh, 2008. 228 p.

Федосеева Алина Андреевна
соискатель кафедры теории музыки
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова»
e-mail: alina_piano@mail.ru

Fedoseeva Alina A.
Candidate of the Departament of Music Theory
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

«ДЕТСКАЯ ТЕТРАДЬ» Т. А. ВОРОНИНОЙ: К МЕТОДИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЦИКЛА

Аннотация. Статья посвящена фортепианным пьесам петербургского композитора Т. А. Ворониной, составившим цикл «Детская тетрадь». В миниа-тюрах обсуждаются нотация, мелодика, ритмика, полифония, штрихи и аппликатура с точки зрения актуальности данного сочинения для современной педагогики и методики обучения игре на фортепиано. Подробный анализ позволяет раскрыть заложенные в пьесах инструктивные цели и оценить художественные достоинства цикла.

Ключевые слова**:** Т. А. Воронина, Детская тетрадь, фортепианная педагогика, детский репертуар, фортепианные миниатюры, методика обучения игре на фортепиано.

«CHILDREN'S NOTEBOOK» BY TATIANA VORONINA: TO THE METHODOLOGICAL ORIENTATION OF THE CYCLE

Annotation. The article is devoted to the analysis of piano pieces by the St. Petersburg composer Tatiana A. Voronina, combined in a cycle called "Children's Notebook". The miniatures consider notation, melody, rhythm, polyphony, strokes and fingering from the point of view of the relevance of this piano cycle for modern pedagogy and methods of teaching piano playing. A detailed examination of them allows you to reveal the instructional goals inherent in them and evaluate the artistic merits of the cycle.

Keywords: T. A. Voronina, Children's notebook, piano pedagogy, children's repertoire, piano miniatures, methods of teaching piano playing.

К истории создания и публикации

Татьяна Александровна Воронина (1933–2019) — композитор, пианистка и педагог. С момента окончания Ленинградской консерватории [3] в 1957 году и до самой кончины весной 2019 года преподавала на кафедре камерного ансамбля в Санкт-Петербургской консерватории. Автор камерных вокальных и инструментальных, симфонических, кантатно-ораториальных произведений.

В 2008 году вышла в свет монография «Татьяна Воронина: Параллельные миры музыканта». Автор книги, И. Н. Баранова [4], рассматривает все три грани жизни и творчества этого яркого, разносторонне талантливого человека. Занятия музыкой почти с самых первых шагов Татьяны Ворониной носили профессиональный характер: она училась в знаменитой музыкальной школе-десятилетке при Ленинградской

[3] С 1991 года — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.
[4] Ирина Николаевна Баранова (1955–2011) — ученица Ю. Г. Кона, доктор искусствоведения, профессор, в 1991–2011 гг. заведовала кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

консерватории [5], так что при сочинении детских пьес Воронина могла исходить из личного опыта [6]. Работая над миниатюрами, она закладывает в нотный текст задачи, с ее точки зрения, наиболее важные: решая их, ученик приобретал бы профессиональные навыки и активно развивался.

В 1970-е годы ленинградское отделение издательства «Советский композитор», считавшее одной из важных своих задач расширение репертуара для учащихся детских музыкальных школ (ДМШ), выпускало для них сборники фортепианных пьес ленинградских авторов. Составитель серии — композитор С. Я. Вольфензон, на протяжении многих лет возглавлявший секцию детской музыки Ленинградского отделения Союза композиторов СССР, и педагог музыкальной школы-десятилетки при Ленинградской консерватории [7], настойчиво привлекал своих коллег по Союзу композиторов к участию в этих изданиях [8]. Перед композиторами стояли общие проблемы и общая цель — создать новый педагогический репертуар, который воспитывал бы профессионального музыканта и подготовленного слушателя. С. М. Слонимский так отзывался об изданиях Вольфензона: «Я очень ценю сборники его детских пьес для юных музыкантов; очень многих авторов он подвиг на написание детской музыки, а потом составил немало прекрасных сборников из их сочинений» (цит. по: [1]).

Над пьесами, которые составили цикл «Детская тетрадь», Воронина работала с 1965 по 1976 год. Они появились не как цикл, а разбросаны в сборниках под редакцией Вольфензона [9]. Десять из этих пьес (естественно, в иной последовательности) и вошли в цикл «Детская тетрадь».

Заметим, что в списке сочинений, приведенном в монографии И. Н. Барановой [2, с. 116], и в архиве Ворониной позиции двух пьес различаются: по авторской нумерации «Мячик» располагается перед «Считалкой», в монографии же — после нее. Несомненно, порядок пьес в монографии был обсужден и согласован с Ворониной. Авторская нумерация, судя по всему, была выставлена до бесед с И. Н. Барановой, поэтому в настоящей работе будем придерживаться нумерации пьес по книге. В приводимом перечне ее номеров (*таб. 1*) указаны только годы издания, поскольку время написания каждой пьесы неизвестно:

[5] В настоящее время — Средняя специальная музыкальная школа Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

[6] Уроки музыки начались в четыре с половиной года. С 7 до 10 лет Татьяна Воронина обучалась в Ленинградской школе-десятилетке, затем 2 года (IV–V классы), когда мать Ворониной была командирована в Москву, — в Центральной музыкальной школе (ЦМШ). С VI класса — снова в десятилетке при Ленинградской консерватории.

[7] Среди учеников Сергея Яковлевича Вольфензона (1903–1992) — Валерий Гаврилин, Татьяна Воронина, Сергей Слонимский, Геннадий Банщиков, Андрей Петров, Владимир Цытович, Григорий Корчмар и др.

[8] Всего за 1969–1988 годы под редакцией С. Я. Вольфензона выпущено 16 сборников, в которые вошло более 400 пьес для фортепиано соло, а также для фортепианного ансамбля в четыре руки.

[9] Сборники давно уже стали библиографической редкостью, поэтому в 2012 году Г. О. Корчмар (составитель, редактор и автор вступительной статьи) совместно с издательством «Композитор» выпустил серию «вольфензоновских» сборников педагогического репертуара ДМШ в 8 тетрадях, сформированных по тематическому принципу: «По страницам петербургской фортепианной музыки для детей и юношества. Из собрания С. Я. Вольфензона». Четыре пьесы из обсуждаемого здесь цикла Ворониной переизданы в двух тетрадях: во II тетради — «В мире детских забав» — «Мячик», «Считалка» и «Дразнилка»; в V тетради — «В мире песни и марша» — «Песенка».

Таб. 1. Распорядок пьес «Детской тетради»

В автографе	Годы издания	В книге И. Н. Барановой	Годы издания
1. Песенка	1975	1. Песенка	1975
2. Мячик	1975	2. Считалка	1977
3. Считалка	1977	3. Мячик	1975
4. Дразнилка	1977	4. Дразнилка	1977
5. Напрасное ожидание	1975	5. Напрасное ожидание	1975
6. Маша обиделась	1972	6. Маша обиделась	1972
7. Маленькая собачка	1972	7. Маленькая собачка	1972
8. Вечер	1972	8. Вечер	1972
9. Снег кружится	1976	9. Снег кружится	1976
10. Сон	1976	10. Сон	1976

Сюжетные очертания цикла

«Детская тетрадь» могла бы иметь подзаголовок «День ребенка» и даже более конкретно: «День Маши» [10]. Начало дня отмечено «Песенкой» — это ребенок радуется новому дню, или мама ласково будит любимое чадо. Первая пьеса цикла — самая ясная и простая для восприятия. Следующие три пьесы (№ 2–4) — игрового характера. Ребенок радостен и бодр, полон энергии и сил, жаждет действия, общения — игры. В центре цикла (пьеса № 5) возникает некий поворот, наступает разочарование: ребенок чего-то ждал — и не дождался... Как следствие — огорчение и расстройство (пьеса № 6). Но вот ситуация разрешается: появляется собачка (пьеса № 7). Возможно, это отвлекает ребенка и прогоняет его печаль; а может, собачка и была тем самым ожидаемым подарком. На смену пережитым за день эмоциям приходит успокоение (№ 8–9). Уже стемнело, за окном зима, «снег кружится». Возможно, мама убаюкивает малышку и читает ей сказку. Пьеса № 9 — технически самая трудная и самая развёрнутая по масштабу. Наконец, пьеса № 10 — день заканчивается, ребенок засыпает.

Описанная сюжетная канва цикла — всего лишь предположение. Однако вряд ли стоит отрицать, что название каждой пьесы напрямую связано с музыкальными интонациями, благодаря которым формируется яркий и достоверный образ из мира детства. В результате цикл безусловно будит воображение и вызывает интерес как юного музыканта, так и его педагога.

Стилевые особенности пьес и проблемы их исполнительского освоения

[10] В 1963 году у Татьяны Александровны родилась дочь Маша.

Нотация пьес. У начинающего музыканта, разучивающего пьесы из «Детской тетради», в процессе занятий формируются важные составляющие профессионального комплекса: вырабатываются навыки, необходимые для игры на фортепиано, воспитывается слух, осваиваются средства выразительности, развивается музыкальная фантазия.

Учить юного пианиста работе с нотным текстом уже с первых уроков (кроме донотного периода) — задача первостепенная. При этом необходимо помнить, что формирование навыка читать ноты в разных ключах протекает у каждого ученика в индивидуальном темпе. Конечно, на начальном этапе обучения легче прочитать нотный текст, когда он записан в одном ключе, а не в двух. Возможно, во многом по этой причине в нескольких пьесах цикла партия левой руки нотирована в скрипичном ключе. Запись, избранная Ворониной, помогает ученику разобрать нотный текст самостоятельно. Он довольно легко читается, поэтому занятия по таким нотам не вызовут у ребёнка отторжения.

Другой причиной использования единого ключа для партий обеих рук может быть то, что в ряде пьес применяются такие приёмы игры, которые возможны только при записи нотного текста в одной октаве. Например, в «Считал-ке» начинающий пианист обучается передаче музыкального материала из руки в руку, причем руки постоянно перекрещиваются, так как одна из двух нот, порученных левой руке, всегда оказывается выше окружающих нот в правой (см. *пример 1*).

Надо отметить, что в архиве Ворониной есть ноты цикла в виде неправленной копии с авторской нумерацией пьес. При сравнении нотного текста пьес в вольфензоновских сборниках и копии из архива в шести миниатюрах из десяти обнаружились расхождения в темпах, штрихах, динамике, записи нот (энгармонические замены) и др. Особенно сильно различаются тексты пьесы «Снег кружится». Складывается впечатление, что целесообразно ориентироваться на изданную версию: помимо того, что это общедоступный вариант пьес, он интонационно более убедителен, логичен, можно сказать, более адекватен самой музыке и лучше выполняет свою педагогическую функцию. Поэтому и анализ цикла здесь, и его подготовка к намеченной вскоре публикации опираются на редакцию С. Я. Вольфензона.

Мелодика. Несмотря на то, что «Детская тетрадь» адресована юным и даже только еще начинающим музыкантам, во всем цикле, за исключением «Песенки», мелодика весьма непростая, даже затрудненная. Обращает на себя внимание узкоинтервальное взаимодействие и перекрещивание линий, зачастую с обильным участием хроматизмов — Воронина называла такие фрагменты «плетёнками». Известно, что вместе со С. М. Слонимским и другими композиторами она неоднократно ездила в фольклорные экспедиции (на Псковщину, на Урал, в Сибирь). Именно фольклорные принципы мелодического движения легли в основу ее музыкального языка. Как пишет И. Н. Баранова, «гетерофонное сопряжение голосов, преобладание секундовых ходов в мелодическом развертывании, ступеневая вариантность, свобода ладовых проявлений — все это идет от русского фольклора, который Воронина пристально изучала» [2, с. 33]. Сама Татьяна Александровна говорила: «Все, что я делаю, до невероятной степени пронизано народной музыкой» [там же, с. 113].

Кроме того, на музыкальный язык Ворониной безусловно влияло творчество Прокофьева, Бартока, Стравинского, Хиндемита [11], а также композиторов нововенской школы. Наиболее показательные примеры композиторской мысли Ворониной в «Детской тетради» — это «Считалка» и «Напрасное ожидание».

В «Считалке» одно за другим излагаются — притом неоднократно и без перерывов — три мелодико-фигурационных образования, несходных по протяженности и синтаксическому

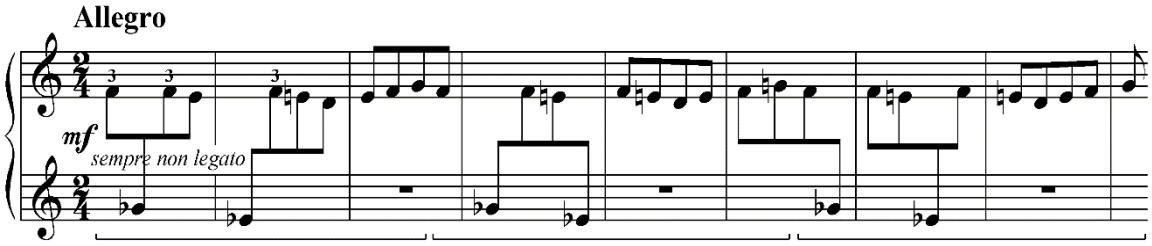
[11] Его фортепианный цикл „Ludus tonalis“ прозвучал в Ленинграде впервые 29 марта 1966 года в исполнении Ворониной (консерватория, Малый зал им. А.К.Глазунова).

строению. Каждое начинается с опорного тона — центра интонационного притяжения остальных звуков, — приходя снова и снова к своему началу и никуда не разрешаясь. Известная замкнутость мелодического материала, многократная — иногда даже навязчивая — повторность составляет одну из основ музыкального языка Ворониной.

Первую половину пьесы (тт. 1–19) образуют две мелодические последовательности, обе в узком диапазоне (с общей опорой f^1) и некрупные по масштабу. Вторую половину пьесы составляет третья последовательность (опора — g^1) с постепенно расширяющимся диапазоном (от квинты до септимы) и с более сложной конструкцией.

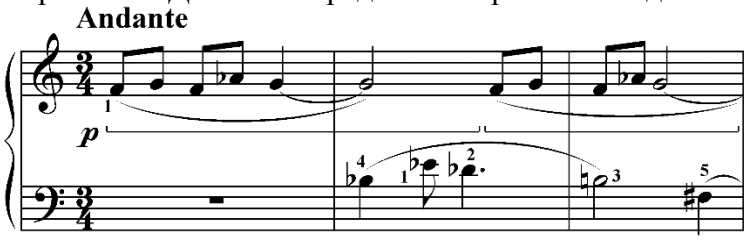
Начальное мелодическое построение представляет собой 11-звуковую последовательность (без внутренних мотивных повторов) из шести полутоновых и четырех тоновых ходов (*пример 1*); притом полутоновые шаги преобладают при движении вниз, а тоновые — вверх:

Пример 1. Т. Воронина. «Детская тетрадь»: «Считалка» (№ 2), тт. 1–8



«Напрасное ожидание» начинается с неоднократного проведения основного мотива — распева трех ступеней, средняя из которых, g^1, служит опорным тоном, на котором пьеса и заканчивается (*пример 2*):

Пример 2. Т. Воронина. «Детская тетрадь»: «Напрасное ожидание» (№ 5), тт. 1–2



Мотив проводится трижды в партии правой руки, а затем передаётся в партию левой. Голоса представлены индивидуально и вступают друг с другом в диалог.

Тактовые размеры. Отдельного внимания заслуживают используемые в цикле тактовые размеры. Для первой и последней пьес выбран одинаковый размер $\frac{6}{8}$ — так создается арка, обрамляющая цикл. Первые три пьесы «Детской тетради» написаны в двудольных размерах (№ 1 — $\frac{6}{8}$, № 2 — $\frac{6}{8}$, № 3 — $\frac{2}{4}$). В «Дразнилке» (№ 4) появляются трёхдольный размер — $\frac{3}{4}$ — и более сложный двудольный — $\frac{4}{4}$, так что уже в четвертой пьесе ученик сталкивается с переменным размером. При этом размеры $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$ меняются не от случая к случаю, а регулярно чередуясь и образуя в итоге фразу на $\frac{7}{4}$!

Нельзя не отметить, что из всей музыки для юных пианистов именно в наследии XX века чаще прежнего встречаются переменный размер и полиметрия. Например, в *Скерцо* из III тетради «Микрокосмоса» Бартока, длиной всего в 25 тактов, встречаются четыре размера — $\frac{7}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$. Тематическую основу «Марширующего двухголосия» А. Кнайфеля

составляет контрапунктическое сочетание двух фраз объемом в 4 и 5 четвертных. А «Считалка» С. Слонимского «легко и непринужденно приучает ребенка к нетипичному для детской музыки размеру $\frac{5}{8}$» [3, с. 235].

Таким образом, за первые четыре пьесы «Детской тетради» ученик знакомится с основными размерами, используемыми чаще других, — $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$, с более сложным — $\frac{6}{8}$ — и с переменным размером $\frac{7}{4}$.

Следующие далее «Напрасное ожидание» и «Маша обиделась» направлены на более подробное изучение трехдольных размеров, а именно — $\frac{3}{4}$ и $\frac{3}{8}$. В «Маленькой собачке» — снова переменный размер, на этот раз более трудный, чем в «Дразнилке», поскольку три размера ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$) чередуются нерегулярно. Далее следует «Вечер», написанный крупными длительностями в размере $\frac{4}{4}$.

В № 9 «Снег кружится» использован редкий для детского репертуара размер $\frac{7}{8}$. Этот размер уже не покажется новым ученику, осваивающему «Детскую тетрадь»: в «Дразнилке» он уже познакомился с размером $\frac{7}{4}$.

Ритмика. В «Детской тетради» преобладает нерегулярный тип ритмики, чрезвычайно характерный для музыки XX столетия. Как пишет Б. С. Гецелев, «если раньше нерегулярность была на вторых ролях и существовала лишь для того, чтобы подчеркнуть регулярность, то теперь наблюдается противоположная картина: нерегулярность главенствует, регулярность ее оттеняет» [4, с. 32].

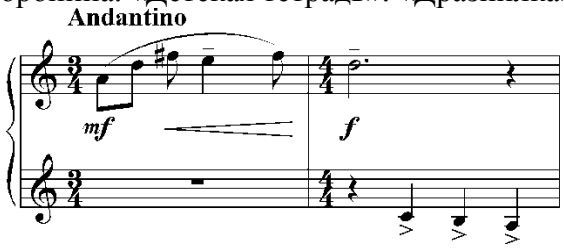
В самой первой пьесе («Песенка») в размере $\frac{6}{8}$ используются залигованные ноты и триоли.

В «Считалке» перед пианистом стоит множество задач (разобраться со штрихами и акцентами, разрешить координационные проблемы), поэтому, вероятно, выбраны довольно простые длительности: на протяжении всей пьесы ровные восьмые при размере $\frac{2}{4}$. В пьесе господствует комплементарный ритм: сетка такта заполняется поочередными взаимными усилиями обеих рук. Мелодия излагается четырежды, каждый раз вступая с другой доли такта — см. *пример 1*: каждый следующий повтор наступает — как бы из-за нехватки одной ноты — на одну восьмую раньше. Из-за смещения синтаксических опор ученику необходимо приспособиться к несимметричному взаимодействию рук; возникают координационные трудности, и здесь неизбежно потребуется существенная помощь педагога.

В конце пьесы исполнитель сталкивается с выписанным длительностями *ritenuto*: вместо трех тактов, в каждом по созвучию, заключение растягивается на шесть тактов, с долгими паузами. Высчитать их ребенку не просто, поскольку в момент тишины необходимы концентрация внимания и выдержка.

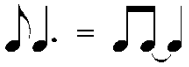
«Дразнилка» основана на метро-ритмо-фактурной формуле, изложенной в первом двутакте (*пример 3*):

Пример 3. Т. Воронина. «Детская тетрадь»: «Дразнилка» (№ 4), тт. 1–2



Здесь появляется новая для исполнителя ритмическая фигура — синкопа, сложность которой заключается в рассогласовании ритмического акцента с метрическим. В школах, как правило, изучению синкопы уделяют особое внимание: она встречается в музыкальной литературе часто и может быть как *внутритактовой*, так и *междутактовой*. Нередко учащиеся не узнают в нотном тексте синкопированный ритм, поскольку он бывает записан нестандартно, например — более крупными длительностями. Интересная *внутритактовая* синкопа (*пример 4*) появляется в «Напрасном ожидании» (пьеса в размере $\frac{3}{4}$, т. 2):

Пример 4. Внутритактовая синкопа



«Маленькая собачка» — ритмически самая трудная пьеса из-за переменного размера и множества пауз. Сложностей добавляют штрих staccato и неловкость, которую может испытывать исполнитель в связи с координацией движений рук.

В последующих пьесах новые ритмические фигуры не появляются.

Полифония. Чрезвычайно существенно, что многие пьесы *полифоничны*. Даже в «Песенке», наиболее гомофонной составляющей цикла, с вполне устойчивыми гармоническими опорами, расположение мелодии в среднем голосе и разделение аккомпанемента на протянутые басы и мягко колышущуюся, прерывистую фигурацию с плавным голосоведением создаёт убедительный полифонический эффект [12].

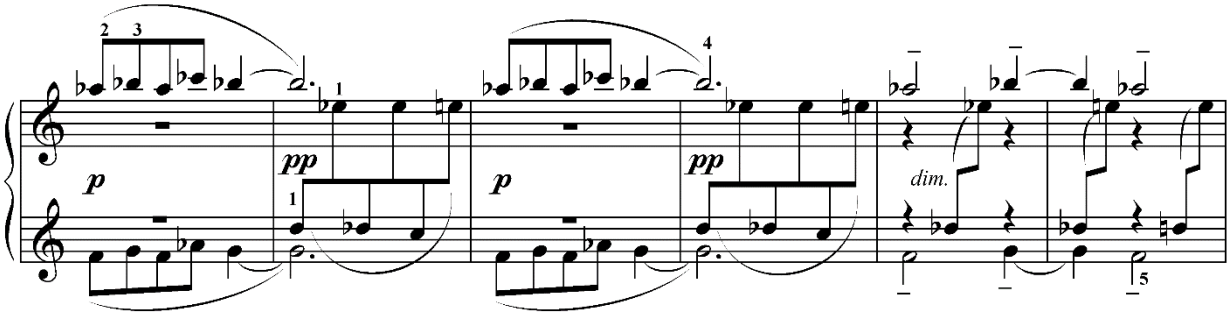
Благодаря разработанности голосов, особенно крайних, основанных на развитии начального мотива, ярко выделяется «Напрасное ожидание». По сути, эта миниатюра представляет собой полифонические вариации на мотив-остинато с небольшими интермедиями между группами вариаций-проведений.

В третьем, заключительном разделе пьесы, в связи с появившимся средним голосом, который должен исполняться попеременно первыми пальцами обеих рук, причём ***pp*** и *legato*, перед учеником и педагогом встает еще одна задача. Как известно, грамотная постановка первого пальца способствует формированию виртуозной техники в будущем. Ведь первые пальцы массивны и физиологически крайне неуклюжи; нередко даже взрослые исполнители не могут справиться с этой особенностью рук, так что особенно ценно, что композитор обращает внимание юного пианиста на данную проблему. В этом фрагменте (*пример 5*) кажется необходимым применить левую педаль не только для выполнения авторской динамики, но и для выделения и сохранения звучания крайних голосов, которые нужно держать на протяжении всего такта, одновременно с исполняемым средним голосом, а также для внятного соотношения голосов между собой [13]:

[12] В середине пьесы и в кадансах крайних разделов голос, ведущий мелодию, оказывается нижним. Тем не менее, дифференцированное трехголосие с мелодией внутри ткани, открывающее каждый раздел, кажется в «Песенке» преобладающим.

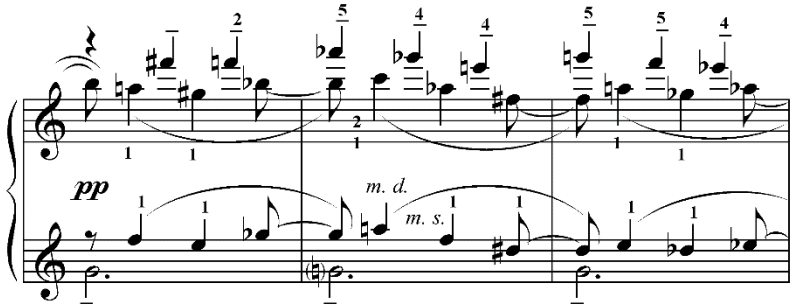
[13] При взятии звука необходимо выделить дециму между руками (g^1 в левой и b в правой) — чтобы это созвучие продолжало длиться параллельно со средним голосом. После взятия децимы сразу применить

Пример 5. Т. Воронина. «Детская тетрадь»: «Напрасное ожидание» (№ 5), тт. 17–22



В последующих пьесах полифония проявляется все более отчетливо, развиваясь, усложняясь и обеспечивая единство музыкальной ткани всего цикла. Так, в «Вечере» — аккордовое изложение материала с детализированным голосоведением, в «Маша обиделась» — начало с имитации, а в финале цикла ученик встречается с развитой четырёхголосной фактурой (*пример 6*) [14]:

Пример 6. Т. Воронина. «Детская тетрадь»: «Сон» (№ 10), тт. 9–11



Штрихи. Интересно выстроены в цикле штрихи, которыми в процессе игры овладевает ученик. В «Песенке» — это legato и обозначение tenuto. В «Считалке» осваиваются противоположный штрих и другие способы выделения звука: non legato и акцент. В «Мячике» добавляется staccato. И опять, как в ситуации с размерами, последовательность знакомства со штрихами и прочими выразительными средствами не случайна: в «Дразнилке» (№ 4) собираются все освоенные ранее навыки и знания. Эту пьесу нужно сыграть уже двумя штрихами — legato и non legato, — а также суметь выделить звук при помощи как tenuto, так и акцента, с заметным на слух различием между ними. Эта задача весьма сложна и для взрослого исполнителя. В пьесах № 5 и 6 — «Напрасное ожидание» и «Маша обиделась» — более подробно изучается legato; а поскольку мелодия в основном хроматическая — педалью можно пользоваться крайне редко, так что задача юного пианиста — приобрести навык пальцевого legato без вспомогательных средств.

«Маленькая собачка» должна исполняться staccato, и как раз в этой пьесе ученик встречается с мелизмом, единственным во всём цикле, — перечёркнутым форшлагом, который соответствует характеру главного персонажа пьесы. В «Вечере» нужно играть уже знакомым штрихом legato иную фактуру — аккордовую. Здесь для лучшего соединения созвучий необходимо применить демпферную педаль: она требуется в этой пьесе больше, чем в сходной по фактуре «Песенке». В пьесе № 9 «Снег кружится» в партии левой руки появляется смешанный штрих — staccato под лигой, — который ближе всего к non legato, уже известному ученику. В целом же в этой предпоследней пьесе юный музыкант сталкивается со всеми ранее пройденными штрихами. В заключительной пьесе основной штрих — вновь legato, а также используются ранее встречавшиеся приемы

педаль *una corda* и более артикулированно (насколько это возможно первыми пальцами) сыграть восьмые (о педали *una corda* см.: [5, с. 105]).

[14] Вероятно, по этой причине «Сон» помещен в сборник пьес для средних и старших классов.

выделения конкретного звука — tenuto и акцент. Таким образом, в ходе совместной работы с педагогом над циклом Ворониной у ученика вырабатываются навыки игры тремя основными способами извлечения звука — legato, non legato, staccato, — а также staccato под лигой. Ребенок научается выделять тот или иной звук двумя способами — tenuto и акцентом.

Аппликатура. Наличие проставленных композитором пальцев подтверждает методическую нацеленность сочинения: обычно аппликатуру проставляет редактор. Пальцы подобраны и выписаны самым тщательным образом; можно даже сказать, что проставляя их заранее, Воронина помогает потенциальному педагогу. Значение верного порядка чередования пальцев трудно переоценить, ведь от этого зависит качественное выступление на эстраде. Кроме того, проставленные пальцы помогают быстрее прочитать текст с листа, а следовательно, и скорее его освоить. Воронина активно использует позиционный принцип, когда пальцы чередуются, следуя логике движения или по аккордовой позиции, а также применяет первый или пятый пальцы на черную клавишу. Некоторые преподаватели избегают такой аппликатуры. Возможно, Татьяна Александровна столь основательно подошла к данному вопросу и по этой причине тоже — и скрупулезно прописала пальцы, показывая свой взгляд на решение проблемы.

Заключение

Через «Детскую тетрадь» Воронина передаёт юному поколению пианистическое мастерство, в определенной последовательности обучая потенциального ученика необходимым профессиональным навыкам. Основываясь на собственном педагогическом опыте, она ставит перед исполнителями этих пьес множество задач, при выполнении которых начинающий музыкант овладевает базовыми навыками, необходимыми для формирования пианиста и его дальнейшего развития и становления. Например, композитор учит ценить каждый звук, используя преимущественно хроматическую мелодию, тем самым показывая, как из одной интонации или небольшой попевки вырастает музыкальный материал целого произведения.

За время прохождения «Детской тетради» ученик интенсивно знакомится с простыми и сложными размерами, осваивает штрихи, ритмы, научается дифференцировать фактуру и прослушивать в ней полифонию, выделять голоса, вести длинную линию на протяжении фразы, овладевает своим аппаратом и улучшает его, сталкиваясь с координационными трудностями и т. д.

Музыкальный язык Ворониной — далеко не простой. Возможно, он подходит не каждому ребенку, так что эти пьесы следует давать для освоения детям преимущественно с хорошим слухом и активным воображением, поскольку роль образного начала здесь очень значительна [15]. Через понятное отображение действительности ученик осваивает профессиональные исполнительские приемы, нацеленные на поддержание художественной достоверности.

К примеру, яркая иллюстрация игры с мячиком продемонстрирована в пьесе № 3. В ней 12 тактов, господствует комплементарная ритмика. Первые 2½ такта — это музыкальная зарисовка, передающая удар по мячу (ноты в партии правой руки) и его отскок (повторяющийся мотив в партии левой), далее следуют восходящие мотивы восьмых (мячик укатился), а затем, в т. 5, игра продолжается. В т. 9 начинаются «перекидки» мяча между левой и правой руками. В т. 10 происходит столкновение — и игра оканчивается (тт. 11–12). Таким образом, ощущается естественное воздействие сюжетной линии на развертывание материала пьесы, а у слушателя возникают образные ассоциации.

[15] Вполне вероятно, что Воронина сочиняла этот цикл во многом для своей дочери, которая обладала феноменальными слуховыми данными, с целью обучения игре на фортепиано.

Наиболее интересным и целесообразным кажется пройти с учеником весь цикл за время учебы в ДМШ. Например, «Песенку», «Считалку», «Мячик», «Маша обиделась» в младших классах, «Дразнилку», «Напрасное ожидание», «Маленькую собачку» и «Вечер» в средних классах, а «Снег кружится» и «Сон» — в старших. Пройдя таким способом весь цикл, стоило бы поставить перед повзрослевшим учеником задачу: исполнить на концерте цикл целиком, чтобы ученик, уже обладая навыками, знаниями и опытом, смог собрать все пьесы вместе и «рассказать» на рояле историю о дне ребенка, которая явно просматривается в концепции «Детской тетради». Или: познакомить подопечного со всеми пьесами — ради получения им важных профессиональных навыков — а вынести на эстраду только некоторые.

Рассмотренное здесь сочинение может представлять интерес для широкого круга педагогов, перед которыми зачастую встает острый вопрос выбора репертуара современных авторов. Ведь исполнение музыки XX–XXI веков является сегодня обязательным условием для участия во многих концертах или конкурсах даже для совсем юных музыкантов. Этому запросу современности в полной мере отвечает «Детская тетрадь» Татьяны Ворониной, ибо не только обладает несомненными художественными достоинствами и основана на ярком, оригинальном музыкальном материале, но и обнаруживает четко выстроенную методическую направленность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корчмар Г. О. [Предисловие] // По страницам петербургской фортепианной музыки для детей и юношества. Из собрания С. Я. Вольфензона. В 8 тетрадях. Тетрадь II. В мире детских забав. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2012. С. 3.
2. Баранова И. Н. Татьяна Воронина: Параллельные миры музыканта. Санкт-Петербург : ИП Мацкевич Д. А., 2008. 140 с.
3. Тарновская Т. К. Авторские фортепианные сборники композиторов XX века для детей // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 2 (51). С. 233–235.
4. Гецелев Б. С. Заметки о ритме // Музыкальная академия. 2020. № 2. С. 31–35.
5. Федосеева А. А. Артикуляция, педализация и аппликатура: к исполнению музыки эпохи барокко на фортепиано // Педагогика и искусство в современной культуре. 2022. Вып. 5. С. 103–109.

REFERENCES

1. Korchmar G. O. [Predislovie] // Po stranicam peterburgskoj fortepiannoj muzyki dlja detej i junoshestva. Iz sobranija S. Ja. Vol'fenzona. V 8 tetradjah. Tetrad' II. V mire detskih zabav. Sankt-Peterburg : Kompozitor • Sankt-Pe-terburg, 2012. P. 3.
2. Baranova I. N. Tat'jana Voronina: Parallel'nye miry muzykanta. Sankt-Peterburg : IP Mackevich D. A., 2008. 140 p.
3. Tarnovskaja T. K. Avtorskie fortepiannye sborniki kompozitorov HH veka dlja detej // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2015. № 2 (51). Pp. 233–235.
4. Gecelev B. S. Zametki o ritme // Muzykal'naja akademija. 2020. № 2. Pp. 31–35.
5. Fedoseeva A. A. Artikuljacija, pedalizacija i applikatura: k ispolneniju mu¬zyki jepohi barokko na fortepiano // Pedagogika i iskusstvo v sovremennoj kul'ture. 2022. Vyp. 5. Pp. 103–109.

Сухоруков Виталий Николаевич
адъюнкт
ФГКВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации
e-mail: witalii-s.86@mail.ru

Sukhorukov Vitaly N.
adjunct
Military University named after. Prince Alexander Nevsky
of the Ministry of Defense of the Russian Federation

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННО-НЕВЕРБАЛЬНОЙ И ТЕХНИЧЕСКИ-НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В УПРАВЛЕНИИ ВОЕННЫМ ОРКЕСТРОМ

Аннотация. В статье рассматривается особый вид коммуникации, образуемый в управлении военным оркестром в плац-концертах, – синтез технически-невербальной и художественно-невербальной коммуникации, под которым понимается чередование или одновременное использование выразительных движений и технических жестов в исполнительском поведении военного дирижера с использованием мануальной техники или в ее сочетании с пантомимическими движениями. Рассматриваются случаи совмещения средств разных видов коммуникации, не образующие их синтез: управление военным оркестром дирижером и тамбурмажором, компоненты одного вида коммуникации в другом, различия в интерпретации дирижерских движений в зависимости от контекста.

Ключевые слова: военный дирижер, дирижерские жесты, выразительное движение, технический жест, художественно-невербальная коммуникация, технически-невербальная коммуникация, синтез художественно-невербальной и технически-невербальной коммуникации, плац-концерт.

SYNTHESIS OF ARTISTIC-NONVERBAL COMMUNICATION AND TECHNICALLY-NONVERBAL COMMUNICATION IN THE MANAGEMENT OF A MILITARY ORCHESTRA

Abstract. The article considers a special type of communication formed in the management of a military orchestra in parade concerts - a synthesis of technically non–verbal and artistically non-verbal communication, which is understood as the alternation or simultaneous use of expressive movements and technical gestures in the performance behavior of a military conductor using only manual techniques or together with pantomime movements. The cases of combining the means of different types of communication that do not form their synthesis are considered: the management of a military orchestra by a conductor and a tambourmajor, components of one type of communication in another, differences in the interpretation of conducting movements depending on the context.

Keywords: military conductor, conducting gestures, expressive movement, technical gesture, artistic-nonverbal communication, technically-nonverbal communication, synthesis of artistic-nonverbal and technically-nonverbal communication, parade concert.

Коммуникация в дирижерском исполнительстве представляет собой обмен невербальными сообщениями художественного и технического содержания между дирижером и музыкантами с целью передачи художественного образа и технической информации [6].

Гражданское симфоническое дирижирование основано полностью на художественно-невербальной коммуникации (термин Н.А. Соболевой [5]), во время которой невербальными средствами передается художественный образ; техническая информация, передаваемая дирижером оркестру, содержится в выразительных движениях (эмоциональный компонент художественного образа, по Б.Ф. Смирнову [4]) в качестве технических компонентов (тактирование, показ вступлений и снятий).

Военное дирижирование в зависимости от коммуникативной ситуации опирается на разные виды коммуникации в разных сочетаниях [9]. Концертная военно-дирижерская практика наиболее приближена к гражданской и так же, как и гражданское симфоническое дирижирование, опирается на художественно-невербальную коммуникацию, в основе которой лежат выразительные движения. В своем диссертационном исследовании М.М. Ахметшин выделяет способность профессионально владеть мануальной техникой дирижирования и средствами невербальной коммуникации (взгляд, речь, мимика, пантомимика) как специфическую компетенцию военного дирижёра [12]. Музыкальное сопровождение воинских ритуалов – другая грань деятельности военного оркестра, в основе которой – технически-невербальная коммуникация и технические дирижерские жесты, показывающие начало и окончание игры и движения, как ее основное средство. Плац-концерт – особая форма концертного выступления, включающая в себя черты служебно-строевой деятельности военного оркестра – перемещения, маневры с инструментами и другие элементы строевой подготовки. Совмещение концертной и служебно-строевой специфики в плац-концерте влечет за собой совмещение средств коммуникации, характерных для концертной и служебно-строевой деятельности военного оркестра – художественно-невербальной и технически-невербальной коммуникации.

Совмещение происходит за счет попеременного или одновременного использования военным дирижером выразительных движений, передающих художественный образ (средства художественно-невербальной коммуникации), и технических жестов (средства технически-невербальной коммуникации). Подобное совмещение двух видов коммуникации, при котором они образуются одновременно или в чередовании с минимальным временным расстоянием между ними, их средства используются обособленно и могут быть отделены друг от друга, можно назвать синтезом художественно-невербальной и технически-невербальной коммуникации.

Фундамент синтеза выразительных движений и технических жестов в управлении военным оркестром заложен в сосуществовании в дирижерском искусстве художественной и технической сторон. М.М. Багриновский пишет о дирижировании и тактировании как его технической основе и называет дирижерское искусство синтезом техники и творчества [1, 9]; дирижирование неизменно опирается на тактирование, а технические жесты, выполняющие служебную функцию, содержат в себе выразительные (художественные) компоненты.

Синтез художественно-невербальной и технически-невербальной коммуникации характерен прежде всего для плац-концерта, в котором военный дирижер прежде всего образует художественно-невербальную коммуникацию с оркестром путем выразительных движений, использует технические жесты изолированно от других жестов, образуя технически-невербальную коммуникацию, и объединяет два вида коммуникации в

синтезе, чередуя или одновременно применяя выразительные движения и технические жесты (рис. 1).

Синтезирующие жесты военного дирижера можно подразделить на две группы: жесты с использованием только мануальной техники (например, дирижирование правой рукой сочетается с показом технического жеста левой рукой) и с использованием мануальной техники и пантомимики (сочетание дирижирования с наклоном головы или другим телодвижением).

В синтезирующих жестах в плац-концерте чаще всего сочетаются с дирижированием следующие технические жесты, типичные для управления военным оркестром в строю [7, 37–41]:

1. Жест «Внимание»:
   - в оригинальном виде (правой рукой, левая опущена) (рис. 2);
   - в трансформированном виде (левой рукой; правая рука отвечает за художественный образ, левая рука передает техническую информацию).
2. Жест «Поднять инструменты».
3. Жест «Опустить инструменты».
4. Жест «Начало движения с игрой».
5. Жест прекращения игры:
   - Резким опусканием правой руки (рис. 3);
   - Круговым движением рук.
6. Жест прекращения движения, «жест отрицания».
7. Жест «Равняйсь» (указательный жест вниз на воображаемую линию равнения).

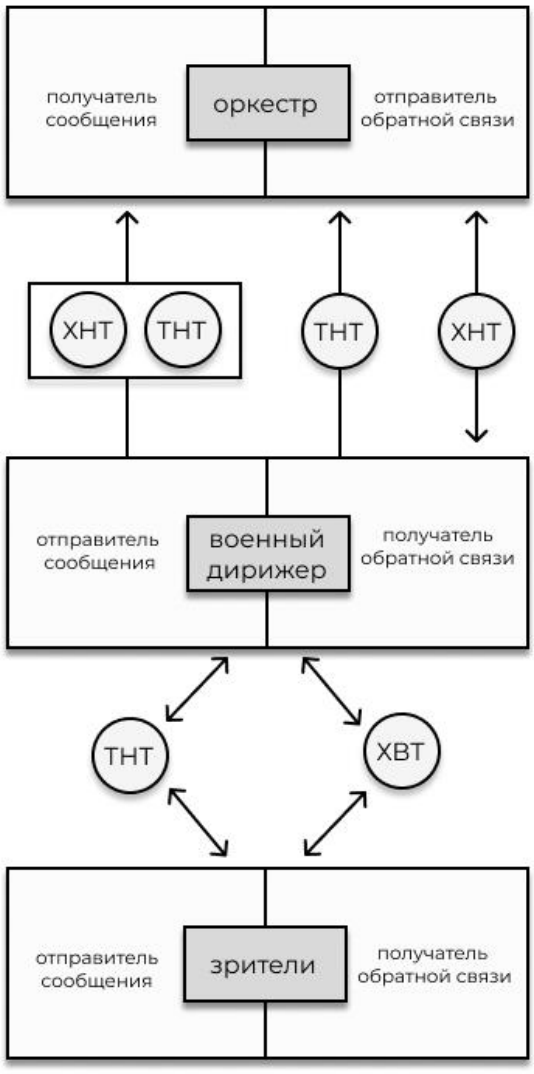


Рисунок 1. Плац-концерт. Модель коммуникации.
ХНТ – художественно-невербальный текст
ТНТ – технически-невербальный текст
ХВТ – художественно-вербальный текст

Также в синтезирующих жестах применяются общедирижерские движения, несущие техническую информацию – отгоняющий, зовущий, указывающий жесты, наклон головы в значении начала/завершения манипуляции с инструментами, начала/завершения движения или призывающий опустить инструменты, поднятие/опускание руки в значении «Поднять/опустить инструменты».

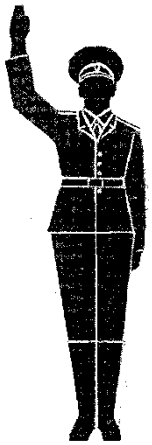


Рисунок 2. Жест «Внимание» на месте [7, 37].

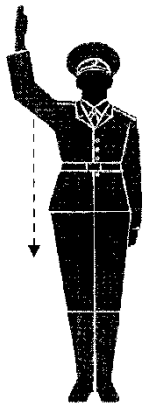


Рисунок 3. Жест прекращения игры [7, 40].

О синтезе художественно-невербальной и технически-невербальной коммуникации можно говорить в тех случаях, когда в коммуникации совмещаются технические и художественные средства коммуникации, они используются одним участником коммуникации и представлены самостоятельными движениями.

Если технические и художественные средства коммуникации распределяются между двумя участниками коммуникации, образуется не синтез двух видов коммуникации в рамках одного коммуникативного акта, а два разных коммуникативных акта. Пример одновременного сочетания двух видов коммуникации, не образующего синтез коммуникаций, – управление военным оркестром дирижером и тамбурмажором одновременно. Дирижер выполняет выразительные движения, тамбурмажор – технические жесты, средства технической и художественной коммуникации распределяются между двумя коммуникантами, формируя два разных коммуникативных акта: в одной субсистеме «дирижер – оркестр – зрители» образуется художественно-невербальная коммуникация (путем выразительных движений дирижера) или синтез художественной и технической коммуникации (путем синтезирующих жестов), в другой субсистеме «тамбурмажор – оркестр – зрители» образуется технически-невербальная коммуникация (путем использования технических жестов тамбурмажором) (рис. 4).

Рисунок 4 [10].

Другой случай совмещения двух видов коммуникации, не образующего их синтез, – использование технических и художественных средств коммуникации, которые не могут быть отделены друг от друга. В таком случае имеют место другие виды коммуникации – художественно-невербальная коммуникация с техническими компонентами или технически-невербальная коммуникация с художественными компонентами. Первый вариант (художественно-невербальная коммуникация с техническими компонентами) – это практически все художественные дирижерские движения, основанные на тактировании – его технической базе. Тактирование как основа дирижерских выразительных движений и показы вступлений как их неотъемлемая часть

являются не синтезом технической и художественной коммуникации, а техническими компонентами художественно-невербальной коммуникации. Компоненты единого движения не могут быть отделены друг от друга – выразительные движения невозможны без тактирования, а показ вступления неизменно будет художественно окрашен. Второй вариант (технически-невербальная коммуникация с художественными компонентами) можно наблюдать в технических жестах военных дирижеров в музыкальном обеспечении воинских ритуалов, когда технический жест, функция которого – передать техническую информацию, передает попутно и некоторую художественную информацию (чаще всего она содержится в ауфтакте). Например, технический жест «Начало игры» помимо технической команды передает темп и детали художественного образа характером движений дирижера – энергичным замахом и последующим резким опусканием руки, следовательно, технический жест содержит художественный компонент.

Синтез технически-невербальной и художественно-невербальной коммуникации в управлении военным оркестром образуется преимущественно в плац-концертах, но встречаются ее отдельные проявления в музыкальном обеспечении воинских ритуалов. Например, во время прохождения торжественным маршем дирижер руководит исполнением и одновременно следит за движением, готовясь дать оркестру знак о начале движения: правой рукой он выполняет выразительные движения (художественно-невербальная коммуникация), а левая рука находится в положении знака «Внимание» (технически-невербальная коммуникация) (рис. 5)

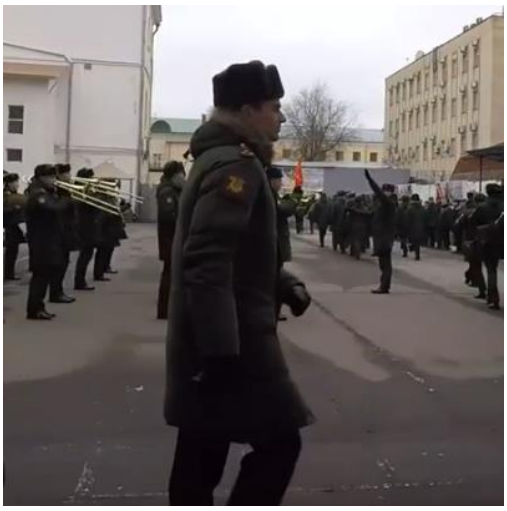


Рисунок 5 [3].

Следует обратить внимание, что один и тот же жест или аналогичные жесты могут иметь разные значения и по-разному интерпретироваться в зависимости от контекста. Так, например, отгоняющий жест (термин И.А. Мусина), используемый А.С. Малютиным в плац-концерте, призван остановить движение музыкантов (рис. 6); он имеет техническое значение и образует синтез художественно-невербальной и технически-невербальной коммуникации: правой рукой дирижер выполняет выразительное движение, а левой – технический жест. Аналогичный жест

Рисунок 6 [3].

используется А.А. Левиным для понижения динамики; движения обеих рук поясняют художественный образ и создают художественно-невербальную коммуникацию дирижера и оркестра, синтез коммуникаций не образуется (рис. 7).

Рисунок 7 [2, 76].

Таким образом, синтезом технически-невербальной и художественно-невербальной коммуникации предлагается считать случаи чередования или одновременного использования выразительных движений и технических жестов в исполнительском поведении военного дирижера с использованием только мануальной техники или вместе с пантомимическими движениями, чаще в плац-концертах, иногда в музыкальном обеспечении воинских ритуалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багриновский, М.М. Дирижерская техника рук: Практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования / М.М. Багриновский. – М.: Высшее училище военных дирижеров Советской армии, 1947. – 296 с.
2. Московская консерватория: традиции музыкального образования, искусства и науки: 1866-2006 / ред.-сост. М.С. Старчеус. - Москва, 2006. – 119 с.
3. Прощание полковника М. Трунова со знаменем Военно-дирижёрского факультета. 5 марта 2020. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=su_fQOcGJaA (дата обращения: 30.05.2022).
4. Смирнов, Б.Ф. Понятийный аппарат дирижерско-исполнительского искусства (к постановке проблемы) / Б.Ф. Смирнов // Вестник культуры и искусств. – 2020. – № 3 (63). – С. 61–67.
5. Соболева, Н.А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве: дис. … канд. иск. – СПб., 2013. – 200 с.
6. Сухоруков, В.Н. Виды коммуникации в управлении военным оркестром / В.Н. Сухоруков, М.В. Федоров // Музыковедение. – 2023. – № 1. – С. 18–23.
7. Сухоруков, В.Н. Паралингвистика военного дирижера. Постановка проблемы / В.Н. Сухоруков // Музыка и время. – 2022. – № 10. – С. 34–36.
8. Учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / И.Н. Гарбазей, В.Н. Груй и др. – М.: Военный институт (военных дирижеров) Военного университета, 2007. – 215 с.

9. Федоров, М.В. Музыкальное воспитание в системе обучения и подготовки офицеров ВС РФ / М.В. Федоров // Вестник адъюнкта. – 2020. – № 4 (10). – URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44684041_35643136.pdf (дата обращения: 23.08.2022).
10. IV Весенний бал Московской консерватории. 2016. – URL: https://yandex.ru/video/preview/4332474313774894147 (дата обращения 13.11.2022).
11. XV Международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня». 27.08.2022. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=ppC0NLmkRDw (дата обращения 13.11.2022).
12. Ахметшин М.М. Формирование у курсантов профессиональной компетентности военных дирижеров: 13.00.08: дис. … к.п.н. / Военный университет Министерства обороны РФ. Москва, 2018. – С.43-44.
13. Кускашев О.И. Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: специальность 17.00.02, «Музыкальное искусство»: дис. … к.и./ Магнитогорск, 2022.

REFERENCES

1. Bagrinovsky, M.M. Conducting technique of hands: A practical guide to the study of the basics of manual conducting technique / M.M. Bagrinovsky. – M.: Higher School of Military Conductors of the Soviet Army, 1947. – 296 p.
2. Moscow Conservatory: traditions of musical education, art and science: 1866-2006 / ed.-comp. M.S. Starcheus. - Moscow, 2006. – 119 p.
3. Farewell of Colonel M. Trunov with the banner of the Military Conducting Faculty. March 5, 2020. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=su_fQOcGJaA
4. Smirnov, B.F. Conceptual apparatus of conducting and performing arts (to the formulation of the problem) / B.F. Smirnov // Bulletin of Culture and Arts. – 2020. – № 3 (63). – Pp. 61-67.
5. Soboleva, N.A. Artistic-nonverbal communication and its refraction in conducting performance: dis. ... candidate of art criticism. – St. Petersburg, 2013. – 200 p.
6. Sukhorukov, V.N. Types of communication in the management of a military orchestra / V.N. Sukhorukov, M.V. Fedorov // Musicology. – 2023. – № 1. – Pp. 18–23.
7. Sukhorukov, V.N. Paralinguistics of a military conductor. Statement of the problem / V.N. Sukhorukov // Music and time. – 2022. – No. 10. – Pp. 34-36.
8. Textbook on the discipline "Military orchestra service" / I.N. Garbazey, V.N. Gruy et al. – M.: Military Institute (military conductors) Military University, 2007. – 215 p.
9. Fedorov, M.V. Musical education in the system of education and training of officers of the Armed Forces of the Russian Federation / M.V. Fedorov // Bulletin of the Adjunct. – 2020. – № 4 (10). – URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44684041_35643136.pdf
10. IV Spring Ball of the Moscow Conservatory. 2016. – URL: https://yandex.ru/video/preview/4332474313774894147
11. XV International Military Music Festival "Spasskaya Tower". 27.08.2022. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=ppC0NLmkRDw
12. Akhmetshin M.M. Formation of professional competence of military conductors among cadets: 13.00.08: dis. ... PhD / Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation. Moscow, 2018. – Pp.43-44.
13. Kuskashev O.I. The genesis of orchestral music in the cinematography of the twentieth century: specialty 17.00.02, "Musical art": dissertation ... K.I./ Magnitogorsk, 2022.

Цзинь Гуй
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: tszing@mgpu.ru
Чжан Инкэ
аспирант департамента музыкального искусства
Институткультуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: chzhani663@mgpu.ru
Новиков Сергей Борисович
доцент департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: novikovsb@mgpu.ru

Jin Gui
graduate student of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Zhang Yingke
graduate student of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Novikov Sergey B.
Associate Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ

В статье рассматриваются особенности электронного музыкального творчества и его значении в развитии и становлении личности подростка. Показаны виды музыкальной деятельности, которые может реализовывать подросток с помощью специального программного обеспечения. Выявлены и описаны особенности подросткового возраста, когда в процессе становления личности формируются музыкальные предпочтения, культурные вкусы, музыкальный кругозор и ценностные ориентиры.

Ключевые слова: электронная музыка, подростковый возраст, творческая деятельность возрастные кризисы, эмоциональное состояние, электронное музыкальное творчество.

THE IMPORTANCE OF MUSIC IN THE DEVELOPING PERSONALITIES

The article discusses the features of electronic musical creativity and its significance in the developing personalities of teenagers. There are shown different types of musical activities that a teenager can implement using special. The article identifies and describes the features of adolescence, when in the process of personality formation, musical preferences, cultural tastes, musical horizons and value orientations are formed.

Keywords: electronic music, adolescence, creative activity, age-related crises, emotional state, electronic musical creativity.

Музыка всегда занимала особое место в культурной жизни людей. В наши дни особенностью высокого темпа развития науки и техники является то, что машина становится способна заменить механическую деятельность человека, предполагающую ручной труд. Следовательно, учитывая эту особенность современного мира, для того, что успешно встроиться в социум, человеку необходимы навыки творческого мышления.

В настоящее время в молодежной среде наиболее популярным средством проведения досуга является музыка. Однако было бы неправильно считать ее только приятным фоном и недооценивать возможности музыкального искусства влиять на человеческое сознание. Исследователи указывают, что музыка может воздействовать и на физическое и психическое состояние слушающего ее человека, вот почему так важно, чтобы это воздействие не было вредным. Тем более что современная молодежь, как правило, имеет ежедневную привычку слушать музыку в фоновом режиме. Иногда молодые люди пытаются найти в музыке ответ на свои насущные эмоциональные запросы, а иногда ищут в ней средство самовыражения или саморефлексии

В основе статьи лежат работы по психологии, педагогике:

– труды по проблемам использования музыкально-компьютерных технологий в образовании (И.М. Красильников, В. О. Малащенко)

– труды по проблеме организации музыкальной среды как средства становления духовной культуры формирующейся личности (Л.И. Уколова).

– возрастная периодизация, индивидуальные особенности разных возрастных групп (Л.С. Выготский, Д.Б. Эльконин);

– психолого–педагогические подходы к теории развития способностей личности (С.Л. Рубинштейн).

Электронная музыка — это музыка, объединенная единым электронным инструментарием ее создания, то есть она создается благодаря электронным музыкальным инструментам и электронным технологиям. Параллельно с ними развивалась и компьютерная техника, компьютерные и информационные технологии, увеличивалась мощность электронных аппаратов. Синтезаторы и драм-машины стали не аналоговыми, а цифровыми.

С появлением компьютерных программ, приложений и онлайн-ресурсов стало возможным создание собственной музыки и записи песен в домашних условиях. Педагоги могут использовать программные инструменты для создания фоновых треков, сведения звука, записи и редактирования песен. Существует множество методических книг и пособий, которые предлагают идеи, упражнения и практические советы для развития песенного творчества у детей. Эти ресурсы могут предлагать различные пошаговые инструкции, репертуарные рекомендации, технические упражнения и другие материалы для поддержки педагогов.

Педагоги могут обратиться за помощью и сотрудничеством с музыкальными специалистами, композиторами, продюсерами или вокалистами, чтобы они провели мастер-классы, тренинги или демонстрации. Это поможет детям увидеть профессиональный подход к песенному творчеству и вдохновить их своим примером.

И если раньше внутрь синтезатора был встроен компьютер, в котором можно было сохранять музыкальную информацию в формате MIDI (такие аппараты до сих пор существуют, но они не популярны, так как удобнее установить программу на компьютер), то с появлением компьютерных программ, мощных операционных систем, синтезатор перекочевал внутрь компьютера.

Подростковый период подразумевает кризисы, конфликты, трудности адаптации к социальной среде. И это нормально, ведь человек постепенно превращается из ребенка во взрослого. Важно чтобы подросток сумел успешно преодолеть данный этап становления

своего психосоциального развития. Для этого необходимо поддерживать подростка на этом непростом пути утверждения независимости и формирования личности. Ведь это ответственный этап, зачастую определяющий дальнейшую жизнь человека.

Переходный период является непростым временем для человека, поэтому педагогам подростка важно организовывать образовательный процесс, учитывая психофизиологические особенности этого возраста. В частности, потребность в самореализации, которая особо остро ощущается именно в этом возрасте. В стремлении достигнуть этих целей, должны быть задействованы все сферы жизни человека, общественные институты, средства массовой информации, общественные организации, а также семья и школа, средства производства, средства информации.

Уроки музыки являются наиболее подходящими уроками для осуществления этой цели. На них подросток посредствам различных форм творческой деятельности будет осуществлять самореализацию, ведь его формирущаяся система ценностей и воспитания должна основываться на самоценности и свободе личности.

Одной из таких форм творческой деятельности может являться написание электронных музыкальных произведений. И в этом помогают различные музыкальные программы, так называемые звуковые и цифровые рабочие станции, выбор которых в современном мире достаточно разнообразен.

Работа с ними имеет свои особенности, но пробуждает у современных подростков большой интерес и мотивацию к изучению музыки, а также способствует формированию творческого мышления, что, несомненно, является одним из главных условий для развития творческой личности.

Подростковый возраст — это период онтогенетического развития человека, характеризующийся переходом от детства к зрелости. Разные исследователи, психологии и педагоги определяют границы подросткового возраста по-разному. Однако, можно сказать, что наступление и окончание этого периода индивидуально и зависит от темпа развития конкретного человека. Примерным началом подросткового возраста считается 11–12 лет, в отдельных случаях это может происходить и раньше, а примерным окончанием - 14–15 лет, у кого-то завершение данного периода происходит позднее, в 17–18 лет.

Из всех возрастных кризисов человека - самым трудным является именно кризис подросткового возраста, потому как на него приходятся сложные процессы перестройки организма. Одной из первостепенных психологических задач данного кризиса является осознание себя, отделение от родителей и обретение самостоятельности. Но подросткам непросто принять изменения, происходящие с ними, так как навыки саморегуляции, волевая и эмоциональная сферы находятся еще в стадии формирования. Люди в этом возрасте сталкиваются с рядом сложностей, как физиологических, так и психологических [1]. Переходный возраст характеризуется быстрой возбудимостью нервной системы, поэтому подростка легко обидеть и разозлить, особенно если он находится в тяжелой жизненной ситуации.

Творческая деятельность и создание своего уникального электронно-музыкального продукта будут способствовать направлению своих эмоций в продуктивное русло. Создавая свой неповторимый музыкальный трек, подросток будет ощущать свою уникальность, развивать творческое мышление и изобретательные способности. Музыка также способствует развитию слуха, ритма, артистичности и обогащает внутренний мир личности.

Так как жизненный опыт у подростков небольшой, представления о социальных явлениях только начинают формироваться и подростку нужно попробовать, почувствовать, чтобы понять окружающий мир, приобрести знания, умения и навыки, и

жизненный опыт. Музыка – эта та среда, которая дает возможность познать мир через творчество и деятельность. Именно деятельность является важным условием для развития личности, поскольку, только активно действуя, он познает мир. Поэтому крайне важно организовать для них активную музыкальную деятельность.

Музыкальное творчество также способствует развитию творческого мышления. Сочинение собственных текстов и мелодий позволяет подросткам выражать свои эмоции, фантазии и воображение. Через создание песни подростки могут учиться познавать различные направления музыкального языка, а также расширять свой музыкально-теоретический запас, а музыкальные элементы, такие как ритм и мелодия, помогают детям понимать структуру языка.

В целом, электронное музыкальное творчество играет важную роль в полноценном развитии ребенка, оказывая положительное воздействие на его интеллектуальное, эмоциональное и социальное благополучие.

Развитие музыкального творчества у подростков может проходить через несколько этапов:

1. Импровизация и игра со звуками. На самом первом этапе пытаясь воспроизвести различные звуки электронной музыки, использовать свой голос как инструмент, и просто получать удовольствие от звучания.
2. Воспроизведение известных песен в новом звучании. На следующем этапе можно пытаться повторить их и добавлять свои вариации в музыкальный продукт.
3. Творческое самовыражение. Подростки начинают создавать собственные песни и стихи, иногда используя уже знакомые мелодии или создавая собственные.
4. Познание музыкальной структуры. На последнем этапе подростки начинают понимать основы музыкальной структуры, такие как ритм, мелодия и гармония, и могут активно использовать их при создании собственных музыкальных композиций или песен.

Важно помнить, что каждый подросток уникален, и развитие его песенного творчества может проходить по-разному, с учетом его индивидуальных интересов и способностей.

В переходный период своей жизни подросток часто не имеет желания учиться. Это приводит к проблемам в школе, наличию неуспеваемости и конфликтам с родителями [2]. Поэтому для наиболее продуктивного взаимодействия с подростками в рамках общеобразовательного учреждения, важно уметь их заинтересовать, не пренебрегая традиционными формами обучения на уроках музыки в общеобразовательной школе, но добавляя к ним современные и актуальные для подростков творческие задачи, такие как написание электронного музыкального произведения в звуковой рабочей станции. Это будет способствовать наиболее продуктивной самореализации подростков в стенах школы.

Работа с электронным музыкальным материалом в специальных компьютерных программах дает подростку возможность самому творить, создавать что-то новое. Например, осуществлять выбор темпа и длительности музыкального произведения, его тональности, экспериментировать со звучанием, выбирать музыкальные инструменты и их сочетания, так как в цифровые звуковые рабочие станции встроено огромное количество различных VST-плагинов и виртуальных инструментов, как синтетических, так и классических. Более того, программа обладает широким арсеналом средств редактирования, управления и воспроизведения электронных тембров, таких как эквалайзер, шумоподавитель, компрессор. В этой работе подростки не ограничены узкими рамками, поэтому произведения, которые получаются у них в результате этой деятельности, отличаются оригинальностью и индивидуальностью.

В жизни подростков немалую важность составляют увлечения. Для подростка очень важно чувствовать себя личностью, отличной от других, чье мнение уважается и ценится, поэтому он стремится к самостоятельности, самоутверждению и самореализации в какой-либо деятельности.

Нужно поощрять музыкальное экспериментирование, позволять создавать музыку без страха сделать ошибку. Пробовать новые стили, звуки и слова, давайте им возможность развиваться и реализовывать свой уникальный стиль. Также для подростка важна и социальная сторона искусства - участие в музыкальной группе или коллективе поможет почувствовать себя частью команды, а также получить поддержку и обратную связь от остальных участников.

В этой статье мы рассмотрели психофизиологические особенности детей подросткового периода и влияние на их становление такой творческой деятельности как написание музыкальных электронных произведений. Электронное музыкальное творчество помогает подросткам развивать творческое мышление, позволяет создавать самостоятельный творческий отчуждаемый продукт, которым они легко могут поделиться во всех актуальных средствах массовой информации. На уроках музыки подобный вид деятельности помогает формировать музыкальную культуру, расширяет музыкальный кругозор, увеличивает интерес к творческой деятельности, музыкальному искусству в целом, а также миру высоких технологий в области искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев, В.В. Воспитание ценностного отношения к профессиональной деятельности у студентов в условиях вузовского обучения / В. В. Афанасьев, И. В. Афанасьева // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2016. – № 3. – С. 7-11. – EDN YRSUEB.
2. Божович, Л.И. Социальная ситуация и движущие силы развития личности // Психология личности. Тексты. М., 1982. 107 с.
3. Выготский, Л.С. Педология подростка // Собр. соч. в 6-ти т. Т. Детская психология / Под ред Д.Б. Эльконина. М.: Педагогика 1984. 132 с.
4. Горбунова, И.Б. Информационные технологии в музыке. Т. 1: Архитектоника музыкального звука: Учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. 175 с.
5. Грибкова, О. В. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности / О. В. Грибкова, Е. А. Квартальнова // Искусство и образование. – 2021. – № 2(130). – С. 99-105. – DOI 10.51631/2072-0432_2021_130_2_99. – EDN AUFESU.
6. Зайцева, М. Л. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян, А. И. Чекменев // ИКОНИ. – 2019. – № 4. – С. 53-60. – EDN CLVDCL
7. Кирнарская, Д.К. Музыкальные способности. – М.: Таланты–XXI век, 2007. – 493 с.
8. Кон, И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. - М.: Политиздат, 1984.- 335 с.
9. Кон, И.С. Психология ранней юности. - М., 1982. - 205 с.
10. Корсакова, И. А. Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв / И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 2(14). – С. 7-13. – EDN BAHPFP.
11. Логанова, И.А. Когнитивное и личностное развитие старших подростков музыкальных школ: дис. ... канд. психол. наук / И.А. Логанова. – М., 2001. 123 с.
12. Матюшкин, А.М. Концепция творческой одаренности // Вопросы психологии. - 1989. - No 6. - с. 29-33.

13. Яковлева, Е.Л. Психологические условия развития творческого потенциала детей школьного возраста / Е.Л. Яковлева // Вопросы психологии. — 1994. — No 5. 223 с.

REFERENCES

1. Afanas'ev, V.V. Vospitanie tsennostnogo otnosheniya k professional'noi deyatel'nosti u studentov v usloviyakh vuzovskogo obucheniya / V. V. Afanas'ev, I. V. Afanas'eva // Vestnik Gosudarstvennogo gumanitarno-tekhnologicheskogo universiteta. – 2016. – № 3. – Pp. 7-11. – EDN YRSUEB.
2. Bozhovich, L.I. Sotsial'naya situatsiya i dvizhushchie sily razvitiya lichnosti // Psikhologiya lichnosti. Teksty. M., 1982. 107 p.
3. Vygotskiĭ, L.S. Pedologiya podrostka // Sobr. soch. v 6-ti t. T. Detskaya psikhologiya / Pod red D.B. El'konina. M.: Pedagogika 1984. 132 p.
4. Gorbunova, I.B. Informatsionnye tekhnologii v muzyke. T. 1: Arkhitektonika muzykal'nogo zvuka: Uchebnoe posobie. SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena, 2009. 175 p.
5. Gribkova, O. V. Muzykal'noe obrazovanie kak faktor vsestoronnego razvitiya lichnosti / O. V. Gribkova, E. A. Kvartal'nova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 2(130). – Pp. 99-105. – DOI 10.51631/2072-0432_2021_130_2_99. – EDN AUFESU.
6. Zaitseva, M. L. Traktovka ponyatii «massovaya kul'tura» v sovremennoi gumanitarnoi nauke / M. L. Zaitseva, R. R. Budagyan, A. I. Chekmenev // IKONI. – 2019. – № 4. – Pp. 53-60. – EDN CLVDCL
7. Kirnarskaya, D.K. Muzykal'nye sposobnosti. – M.: Talanty–XXI vek, 2007. – 493 p.
8. Kon, I.S. V poiskakh sebya: Lichnost' i ee samosoznanie. - M.: Politizdat, 1984. - 335 p.
9. Kon, I.S. Psikhologiya ranneĭ yunosti. - M., 1982. - 205 p.
10. Korsakova, I. A. Global'nye problemy kul'tury XX-XXI vv / I. A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2021. – № 2(14). – Pp. 7-13. – EDN BAHPFP.
11. Loganova, I.A. Kognitivnoe i lichnostnoe razvitie starshikh podrostkov muzykal'nykh shkol: dis. ... kand. psikhol. nauk / I.A. Loganova. – M., 2001. 123 p.
12. Matyushkin, A.M. Kontseptsiya tvorcheskoĭ odarennosti // Voprosy psikhologii. - 1989. - No 6. - Pp. 29-33.
13. Yakovleva, E.L. Psikhologicheskie usloviya razvitiya tvorcheskogo potentsiala deteĭ shkol'nogo vozrasta / E.L. Yakovleva // Voprosy psikhologii. — 1994. — No 5. 223 p.

Чжу Шици
аспирант
кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
e-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Zhu Shiqi
Postgraduate student
Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

СВОЙСТВА КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Аннотация. В статье рассматриваются разные свойства композиторского стиля Альфреда Шнитке. Выявляется периодизация его творчества. Анализируется полистилистика, микрополифония и кластерная техника Шнитке.

Определяются связи между творчеством А. Г. Шнитке и композиторов школы Д.Д. Шостаковича. Анализируются фактурная драматургия произведений Шнитке, стилеобразующие виды их фактуры.

Ключевые слова: Шнитке, Лигети, Шостакович, полистилистика, микрополифония, сонорика, фактурная драматургия, стилеобразующие виды фактуры, «лексемы».

PROPERTIES OF ALFRED SCHNITTKE'S COMPOSITIONAL STYLE

Annotation. The article examines the different properties of Alfred Schnittke's compositional style. The periodization of his work is revealed. Schnittke's polystylistics, micropolyphony and cluster technique are analyzed.

The connections between the works of Schnittke and the composers of the Shostakovich school are determined. The textural dramaturgy of Schnittke's works and the style-forming types of their texture are analyzed.

Keywords: Schnittke, Ligeti, Shostakovich, polystylistics, micropolyphony, sonorics, textured dramaturgy, style-forming types of texture, “lexemes”.

Творчество Альфреда Шнитке (1934–1998) делится на ряд этапов, отличающихся друг от друга по многим свойствам его стиля. Ранний период творческого пути композитора (до середины 1960-х годов) отмечен постепенным расширением средств выразительности, поисками индивидуального стиля, который ярко сформировался к 1965–1966 годам («Диалог» для виолончели и семи исполнителей, фортепианные Импровизация и фуга, «Вариации на один аккорд», Второй скрипичный концерт). В целом, в произведениях А. Г. Шнитке преобладают диссонирующий музыкальный язык, резкость и острота звучаний. Средства выразительности направлены на реализацию драматических концепций, в оркестровой музыке часты катастрофические кульминации. Примечательно фрагментарное оригинальное использование микрополифонии в разных образно-драматургических сферах. Примеры этого: Первый *Concerto grosso* (1977), Третья симфония (1981), Четвертый скрипичный концерт (1984). Начиная с 1968 года (с Серенады для пяти исполнителей и Второй скрипичной сонаты *Quasi una sonata*) Шнитке интенсивно разрабатывает в своей музыке полистилистику – технику композиции,

связанную с многообразным применением цитат, коллажей, квазицитат, аллюзий и предполагающую обязательные стилевые контрасты в рамках одного произведения. Полистилистика – термин самого композитора, автора знаменитой музыковедческой статьи «Полистилистические тенденции современной музыки», написанной в 1971 году. Среди предшественников Шнитке по применению данной техники – Б. А. Циммерман, Л. Берио, А. Пуссёр. Индивидуализация стилевых контрастов в каждом из опусов – особая сверхзадача творчества Шнитке, позволяющая создавать оригинальные концепции. Так, в масштабной Первой симфонии (1969–1972), содержатся множественные парадоксальные стилевые столкновения, которые содержат обилие звуковых событий и отражают сложную действительность времени написания произведения. В. Н. Холопова пишет: «Образность симфонии Шнитке оказалась созвучной советской кинодокументалистике 60–70-х гг., запечатлевшей потрясающую хронику контрастов современной жизни» [9, с. 75]. В Четвертой симфонии (1984) нашла воплощение религиозная тематика, отраженная в разном музыкально-ладовом материале: древнерусском «обиходном», синагогальном, григорианском и протестантском.

После 1985 года наступил поздний период творчества, отличающийся тенденцией к более экономной фактуре и, в целом, к несколько заметной «сжатости», «формульности» высказывания, по сравнению с сочинениями второго этапа творческого пути, продолжавшегося двадцать лет (1965–1985). В этом отношении примечательны такие опусы, как Эпилог из балета «Пер Гюнт» для виолончели, фортепиано и хора (в записи) и, особенно, Третья фортепианная соната (оба сочинения – 1992). Д. Тиба отмечает: «Несмотря на кажущееся значительным изменение творческого метода Шнитке от полистилистики к моностилистике, плюралистическое взаимодействие стилей всегда оставалось главным моментом в структуре его произведений» [5, с. 5]. Это ощущается в поздних фортепианных сонатах Шнитке с их богатством стилевых ассоциаций и внедрением монограмм. О многообразии средств выразительности в своих произведениях говорил композитор в интервью 1993 года: «В моей музыке можно заметить тесное взаимодействие функциональной гармонии и разного рода атональных техник – крайне редко даже додекафонии и алеаторики. <…> Огромное значение для меня сейчас имеет органичное взаимодействие всех используемых мной техник. После не очень продолжительного увлечения новой техникой, приемами авангарда уже в 1968 году я пришел к тому, к чему тяготею до сих пор, – к тому, что я когда-то назвал полистилистикой. Под этим термином я подразумеваю одновременное использование нескольких музыкальных языков» [2, с. 286].

Несмотря на вышерассмотренное деление творческого пути Шнитке на ранний, зрелый (с 1965 года) и поздний (с 1986 года) периоды можно выстроить еще один уровень периодизации – до 1968 года (активное изучение и внедрение новых техник композиции), до 1974 года (добавление к новациям полистилистики) и следующий этап (некоторое упрощение стиля, выраженное в синтезе авангардных и традиционных составляющих). Примечательно высказывание композитора: «В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным “ликбезом”. Я изучал очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их технику, пытался присвоить их технику, то есть все это перенять, научиться и адекватным образом мыслить» [цит. по: 3, с. 9]. А «к середине 1970-х годов», по мнению А. И. Демченко, «в художественных исканиях Альфреда Шнитке произошел кардинальный поворот. Его музыкальная лексика становится более “коммуникабельной”, общительной, доступной» [3, с. 31]. Тем не менее, многие свойства стиля композитора остались действующими при всей их модификации. Это касается интонационной, тембровой сфер. О позднем периоде творчества Шнитке пишут А. В. Ивашкин и Т. Гудкова: «В конце 80-х – начале 90-х годов стиль музыки

Шнитке меняется. Его сочинения этого периода отмечены обостренной, порой крайней экспрессией при необычной жесткости и диссонантности звучания. <…> Нет больше такой явной “полистилистической” театральности. Рельеф музыки “оголяется”, становится суровым, беспощадным, лишенным красот» [1, с. 15].

Микрополифония и кластерная техника Шнитке – еще один аспект исследования. Изобретательные наслоения фактурных пластов в первых двух фортепианных сонатах Шнитке родственны его оркестровой микрополифонической технике, которая формировалась под воздействием музыки Д. Лигети – создателя самой микрополифонии. В ее основе – применение полифонических приемов в контексте сонорного пространства. В фортепианных сонатах Шнитке применима как имитационная, так и контрастная полифония. Часты сложные полиритмические наложения. Соноры образуются жестко звучащим совмещением линий, когда диссонантные рельефы переходят в сонорное качество. Также широко внедряется кластерная техника в рассматриваемых фортепианных опусах, включая не только фрагментарные использования, но и длительные цепи таких вертикалей.

Сонорика используется Шнитке во многих произведениях. Таковы микрополифонические каноны, например, в третьей части Четвертого скрипичного концерта. В его оркестровой композиции *Pianissimo* (1968) сонорика совмещается с методом сериализма. Необычен «полипропорциональный канон» [7, 583] во второй части Четвертого скрипичного концерта с идеей «упорядоченного деления длительностей» [7, с. 583] в соотношениях линий фактуры.

Специфична кластерная техника во Второй скрипичной сонате *Quasi una sonata*, где наряду с диатоническими и хроматическими кластерами-вертикалями внедряются в звуковое пространство апериодическое тремоло в пределах хроматического кластера, тремолирующий пассаж медленно перемещающихся кластеров. Такая дифференциация указывает на изобретательность композитора в области сонорики.

Шнитке детально изучал музыку К. Штокхаузена, Д. Лигети, Л. Ноно и др., что несомненно отразилось на его творчестве. Шнитке интенсивно внедрял в свои сочинения новые методы и техники композиции и, несомненно, организация сонорного пространства – значимая композиторская проблематика его творчества.

Г. П. Овсянкина в исследовательском очерке «Фортепианные сонаты Бориса Тищенко» [4] выявила характерные качества – художественно-эстетические, стилевые – творчества композиторов школы Д. Д. Шостаковича, то есть его учеников. Некоторые из этих свойств близки музыке Шнитке, в том числе его фортепианным сонатам, другие – наоборот, далеки. Первая общая особенность – «высокая информативность музыкального языка, по словам Е. А. Ручьевской – “информационная насыщенность текста”» [4, с. 7]. Действительно, в музыке Шнитке всегда действует особая наполненность звуковыми событиями. Кроме того, на усиление «информационной насыщенности текста» влияют цитаты, аллюзии, создающие дополнительный семантический ряд. Вторая общая особенность – «интеллектуальный психологизм, приоритет лирико-трагедийной, рефлексивной образности» [4, с. 7]. Произведения Шнитке насыщены драматическими коллизиями, лирико-трагедийным пафосом. В его инструментальных концертах конфликтно соотношение сольной партии и оркестра. Так, Холопова относит большинство симфоний, концертов и ряд других опусов Шнитке к «конфликтной драматургии» и рассматривает в этом ракурсе его Второй скрипичный концерт, где «в соответствии с двумя сферами драматургии все инструменты делятся на два антагонистических “лагеря”: солирующая скрипка и 11 струнных составляют позитивную сферу, а солирующий контрабас, духовые, клавишные, ударные – негативную, или “контрдействие”» [8, с. 454–455]. Однако есть в творчестве Шнитке и действие

монодраматургии – в оркестровом *Pianissimo*, то есть «без контрастов и антитез» [8, с. 456]. В Первой фортепианной сонате (1987) Шнитке темповые и образные контрасты частей дополняются элементом монотематизма. Поэтому возникает сложное конфликтное сопряжение образно-тематических составляющих.

Третья общая особенность – «использование бытовых жанров и широкого спектра интонационных влияний, в близком к первоисточнику звукообразе для психологически-конкретных характеристик» [4, с. 7]. Таково танго в Первом *Concerto grosso* (1977) и в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) Шнитке. Третья часть Первого виолончельного концерта (1985–1986) – гротескная, наподобие многих образов скерцо в произведениях Шостаковича.

Четвертая общая особенность – «приоритет горизонтальных процессов над вертикальными, господство монологичности в становлении идеи» [4, с. 7]. Действительно, в музыке Шнитке особенно значимы сверхэкспрессивные мелодические линии. Что касается монологичности, то в концертах действует речь от первого лица. В фортепианных сонатах монологичность превалирует, в них даже встречаются выразительные сольные одноголосные линии – монологи. Кроме того, в данных сонатах наблюдается действие следующего общего качества – протяженного горизонтального развертывания «на основе мотивного прорастания и подобных ему других самобытных принципов» [4, с. 7]. С этих сочинениях действует оригинальная мотивная разработка, включающая иногда вычленение, прорастание и другие методы развития.

Пятая общая особенность – «разнообразие полифонического мышления» [4, с. 7], несомненно, ярко проявляется в музыке Шнитке, который неоднократно обращался к полифонии. В Первой фортепианной сонате выделяются в слуховом отношении каноны, принимающие тематическую функцию, а также значим контрастный контрапункт.

Шестая общая особенность – «повышенный удельный вес нерегулярной ритмики и метроритмической асимметрии в развертывании музыкальной ткани» [4, с. 8]. Это свойство присуще многим сочинениям Шнитке, в том числе его фортепианным сонатам. Но в его творчестве встречаются также симметричность и регулярность ритма, к примеру, в Реквиеме.

Седьмая общая особенность – «широкое введение полистилистических методов» [4, с. 8]. Также существуют и другие параллели.

Первый сольный монолог в начальной части Третьей фортепианной сонаты (1992) Шнитке развертывается по принципу прорастания – первый сегмент из тонов варьируется, видоизменяется и служит основой всей мелодии. Иное прорастание применено Б. И. Тищенко в четвертой части Третьей фортепианной сонаты (1965) благодаря образным контрастам одного сегмента из трех звуков. Об этом пишет С. В. Нестерова: «Возвращается трехнотный мотив первой части. Он предстает перед нами в двух противоположных ипостасях: низвергается в преисподнюю и взлетает в небеса» [цит. по: 6, с. 1]. Вся часть становится основанной на этом сегменте.

Особый аспект исследовательской проблематики – фактурная драматургия произведений Шнитке, которая является значимой областью его композиторской работы. Действующие в его произведениях фактурные принципы – всевозможные модификации (наслоения, чередования, деформации, трансформации) – являются одним из основных факторов формообразования. Такой оригинальный подход к развертыванию тематического материала функционирует не только в оркестровых произведениях, но и в камерных, в том числе заметен в первых двух фортепианных сонатах. Особенно масштабны постоянные фактурные модификации в Первой сонате.

Оригинальна драматургия аккордовых вертикалей в первой части Четвертого скрипичного концерта. После проведения мелодического темы на основе монограммы

Г. Кремера и полистилистического внедрения музыки в стиле Ф. Шуберта внедряется драматическое кластерное «вторжение» с чередой длящихся созвучий, меняющих свою плотность и тембровое оформление. Они становятся все более прозрачными и менее диссонантными и приходят к уменьшенному септаккорду. Такое поэтапное аккордовое «угасание» служит фоном для сильно диссонирующего экспрессивного высказывания солиста. Тембровые переклички вертикалей, но более мягко звучащие, сохраняются далее, контрапунктируя с основной темой у солирующей скрипки, где добавляется авторская монограмма композитора. Резкий сольный монолог с прогрессией тонов во фразах с отдаленным фоном солирующих виолончелей и контрабасов прерывает данное фактурное развертывание. Этому контрастно второе очередное полистилистическое «внедрение», которое подвергается гармонической и фактурной деформации. Она завершается «зримым» поочередным включением длящихся звуков, становящемся основой фактурой далее в коде, сопровождающей новой проведение темы у солиста.

Таким образом, все фактурные сопоставления, деформации и наслоения визуально подчеркнуто видны в партитуре Четвертого концерта. Они имеют свой абрис и, несомненно, эффектны в своем звуковом воплощении. В быстрой второй части фигурируют длительные полифонические напластования линий с разными длительностями, что ведет к особым звуковым эффектам. Вышеупомянутый канон включает следующие длительности: целые с точкой у фортепиано, целые у колоколов, половинные с точкой у клавесина, половинные у челесты, четверти с точкой у вибрафона, четверти у колокольчиков, восьмые с точкой у маримбафона, восьмые у ксилофона и шестнадцатые у солирующей скрипки. Возникает изобретательная полифония пульсаций. *Perpetuum mobile* у скрипки совмещается с объемным сонорным «звонным» пластом.

На примере первых двух частей Четвертого скрипичного концерта можно констатировать об индивидуализации подхода композитора к фактурной драматургии не только в разных сочинениях, но и в их частях. Однако в Третьей фортепианной сонате все четыре части сходны по фактурному оформлению и в них на первый план выходят иные композиционные параметры.

В целом, в музыке XX века произошло выдвижение фактуры на первостепенную роль, особенно, в сонорных произведениях. Новаторство в этой области таких композиторов, как Э. Варез, Дж. Шельси, О. Мессиан, В. Лютославский, Л. Кёрчнер, А. Тертерян, Д. Лигети, Э. В. Денисов, С. А. Губайдулина, С. М. Слонимский, К. Пендерецкий, А. Г. Шнитке и др., определило множество методов и приемов в работе с музыкальным письмом. Поэтому проблематика фактурной драматургии – знаковая по отношению к творчеству многих мастеров этого столетия. Так, во многих оркестровых произведениях Кёрчнера, Слонимского, Шнитке сонорные пласты четко артикулированы по разделам, сочетаясь с иными звуковыми образованиями. Такое совмещение и чередование составляющих каждый раз оригинально; какие-либо трафаретные схемы отсутствуют.

В музыке Шнитке действуют стилеобразующие виды фактуры, часто встречающиеся в его произведениях.

Первый стилеобразующий вид фактуры – поочередное включение голосов. Оно направлено на создание сонорики. Тянущиеся линии часто вносят эффект звукового напряжения, как, например, в четвертой части Четвертого скрипичного концерта. Образная сфера в этом структурном образовании многолика: фигурируют призрачные потусторонние звучности, акцентированные драматические наслоения. Иногда на тянущихся созвучиях действует эффектное *crescendo*. Все наслоения – это длительное развитие фактурных идей, воплощенных в первой части произведения.

Впечатляюще начало первой части Первого виолончельного концерта Шнитке.

Все напряженно звучащие наслоения оркестровых линий звуковысотно задерживают тоны сольной партии. Несколько таких кратких волн из включения голосов фактуры приводят к первой оглушительной кульминации.

В пастельные тона окрашены задержания органом и вибрафоном звуков солирующих вокальных голосов в седьмой части Реквиема (1975) *Lacrimosa*. Печальные и светлые образы создаются мелодикой с плачевыми оборотами и выразительными скачками. Тематизм представляет собой варьирование материала первой части. Смена размера направлена на естественность и гибкость вокальной мелодии.

В пятой части Второй симфонии (1979) в цифрах 12–13 на многозвучном фоне альтов и контрабасов наслаиваются и меняют высоты духовые. При этом непрерывна и неуклонна и, в то же время несколько элегична, пульсация восьмыми у колоколов.

Постепенное звуковое восхождение долгими звуками выполнено в пятой части Восьмой симфонии (1993–1994). Каждый тон продолжает звучать после нового звукового включения. Все наслоения виртуозно фактурно и темброво комбинируются.

Второй стилеобразующий вид фактуры – полиритмические наложения линий. Пример – фактурная деформация романтической темы перед кодой в первой части Четвертого скрипичного концерта. Изобретательно полиритмичны второй раздел третьей части и генеральная кульминация в четвертой части Первой фортепианной сонаты.

Третий стилеобразующий вид фактуры – аккордовый (моноритмия). Таковы фортепианные созвучия терцовой структуры в третьей части Первой виолончельной сонаты (1978), неумолимо звучащие одновременно с трагической речитацией солиста. Иная образная сфера – молитвенная – в аккордовом третьем разделе первой части Первой фортепианной сонаты.

Четвертый стилеобразующий вид фактуры – мелодия с сопровождением. Примеры: пятая часть Рондо Первого *Concerto grosso*, тема вальса во второй части Фортепианного квинтета *In memoriam* (1972–1976), основная тема второй части Первой фортепианной сонаты.

О «лексемах» Шнитке пишет Чигарёва, выделяя «темы-монограммы, *perpetuum mobile*, траурный хорал духовых» [10, с. 147]. Темы-монограммы мастерски разработаны в Первой фортепианной сонате, в том числе в первой части, где изложены как в виде монодии, так и в лаконичном двухголосии. В Четвертом скрипичном концерте тема-монограмма, основополагающая в первой части, значима и в четвертой части, продолжающей развитие начального тематизма. *Perpetuum mobile* у Шнитке становится областью виртуозного, но часто драматического концертирования (Токката в Первом *Concerto grosso*, вторая часть Четвертого скрипичного концерта). Чигарёва выявляет свойства позднего стиля композитора, отмечая такие новые качества, как «“островки” чистой красоты и пронзительной лирики (I часть Седьмой и III часть Восьмой симфоний» [10, с. 147]. Музыковед подчеркивает функционирование в таких случаях экспонирования темы и ее развития, тогда, как в иных частях представлено «интермедийное» высказывание, то есть «почерк композитора меняется: внимание заостряется на *деталях* – звук, интервал, аккорд, интонация, как будто впервые найденные, становятся музыкальными событиями» [10, с. 147]. Оба вида развертывания звукового материала действуют в фортепианных сонатах, где представлены длящиеся темы и внешне хаотичная экспозиционность.

Композиторская техника Шнитке постоянно модифицировалась в разные периоды его деятельности, обогащаясь новыми приемами в области средств выразительности. Создание каждого произведения вносило в его стиль целый ряд новых свойств, поэтому в творчестве композитора отсутствует самоповторение. Тем не менее, стилеобразующие

виды фактуры, «лексемы» функционируют в его музыке на протяжении разных творческих этапов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе. – Москва : ARCADIA, Издатель М. А. Троянкер, 2014. – 520 с.
2. Барбан, Е. Контакты. Собрание интервью / Е. Барбан. – Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2006. – 472 с.
3. Демченко, А. И. Альфред Шнитке. К 85-летию со дня рождения / А. И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2019. – 122 с.
4. Овсянкина, Г. П. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. Исследовательский очерк / Г. П. Овсянкина. – Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 154 с.
5. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. – Москва : Издательский дом Композитор, 2004. – 160 с.
6. Тищенко, Б. И. Соната № 3 для фортепиано Op. 32 / Б. И. Тищенко. – Санкт-Петербург : Изд-во «Композитор Санкт-Петербург», 2007. – 59 с.
7. Холопова, В. Н. Глава 16. Ритмические новации / В. Н. Холопова // Русская музыка и XX век. Коллективная монография / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – Москва : ГИИ, 1997. – С. 553–588.
8. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 1999. – 496 с.
9. Холопова, В. Н., Чигарева, Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. – Москва : Советский композитор, 1990. – 350 с.
10. Чигарёва, Е. И. Седьмая и Восьмая симфонии Альфреда Шнитке как макроцикл (в контексте его творчества) / Е. И. Чигарёва // Шнитке посвящается… К 70-летию композитора / Ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – Москва : Изд. Дом Композитор, 2004. – Вып. 4. – С. 145–156.

REFERENCES

1. Al'fred Shnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore. – Moskva : ARCADIA, Izdatel' M. A. Trojanker, 2014. – 520 p.
2. Barban, E. Kontakty. Sobranie interv'ju / E. Barban. – Sankt-Peterburg : Kompozitor Sankt-Peterburg, 2006. – 472 p.
3. Demchenko, A. I. Al'fred Shnitke. K 85-letiju so dnja rozhdenija / A. I. Demchenko. – Saratov : Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. L. V. Sobinova, 2019. – 122 p.
4. Ovsjankina, G. P. Fortepiannye sonaty Borisa Tishhenko. Issledovatel'skij ocherk / G. P. Ovsjankina. – Moskva : Izd-vo RAM im. Gnesinyh, 2001. – 154 p.
5. Tiba, D. Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: opyt intertekstual'nogo analiza / D. Tiba. – Moskva : Izdatel'skij dom Kompozitor, 2004. – 160 p.
6. Tishhenko, B. I. Sonata № 3 dlja fortepiano Op. 32 / B. I. Tishhenko. – Sankt-Peterburg : Izd-vo «Kompozitor Sankt-Peterburg», 2007. – 59 p.
7. Holopova, V. N. Glava 16. Ritmicheskie novacii / V. N. Holopova // Russkaja muzyka i HH vek. Kollektivnaja monografija / Red.-sost. M. G. Aranovskij. – Moskva : GII, 1997. – Pp. 553–588.
8. Holopova, V. N. Formy muzykal'nyh proizvedenij / V. N. Holopova. – Sankt-Peterburg : Lan', 1999. – 496 p.

9. Holopova, V. N., Chigareva, E. I. Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva / V. N. Holopova, E. I. Chigareva. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1990. – 350 p.
10. Chigarjova, E. I. Sed'maja i Vos'maja simfonii Al'freda Shnitke kak makrocikl (v kontekste ego tvorchestva) / E. I. Chigarjova // Shnitke posvjashhaetsja… K 70-letiju kompozitora / Red.-sost. A. V. Bogdanova, E. B. Dolinskaja. – Moskva : Izd. Dom Kompozitor, 2004. – Vyp. 4. – Pp. 145–156.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Еретин Александр Владимирович
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства
ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
e-mail: eretin-a@yandex.ru
Архипов Александр Александрович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: arhipov.62@bk.ru
Хлебников Александр Сергеевич
кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: xlebnikov@list.ru
Пензин Иван Сергеевич
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: ivpenzin@mail.ru

Heretin Alexander V.
Candidate of Art History,
Associate Professor of the Department of Design and Decorative-applied arts
Samara State Institute of Culture
Arkhipov Alexander A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts Moscow City Pedagogical University
Khlebnikov Alexander S.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts Moscow City Pedagogical University
Penzin Ivan S.
Associate Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts Moscow City Pedagogical University

МЕТОДОЛОГИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В современном художественном образовании наблюдаются противоречия между повышенным вниманием к эстетической компетенции преподавателей в условиях личностно-ориентированного обучения и недостаточной разработанностью методологии педагогических исследований, требующей системного

упорядочивания знаний и методов средствами культурологии.

Ключевые слова: Системный подход, эстетические компетенции, методология педагогических исследований художественной деятельности, культурологические методы эволюционизма, циклизма и синергетики.

METHODOLOGY OF PEDAGOGICAL RESEARCH OF ARTISTIC ACTIVITY

Annotation. In modern art education, there are contradictions between the increased attention to the aesthetic competence of teachers in the context of personality-oriented learning and the insufficient development of the methodology of pedagogical research, which requires a systematic ordering of knowledge and methods by means of cultural studies.

Keywords: Systematic approach, aesthetic competencies, methodology of pedagogical research of artistic activity, cultural methods of evolutionism, cyclism and synergetics of cultural studies.

В современной отечественной педагогической науке наблюдается избыточное количество и разнообразие специфических методов и профессиональных приемов художественной деятельности, что ограничивает возможность студента самостоятельно определить проблему исследования, поставить цели и задачи, спланировать процедуру исследования и выбрать соответствующие действия в текущей ситуации.

Это приводит к необходимости разработки методологии педагогических исследований как целостной системы, учения о комплексе методов, учитывающего и мировоззренческие принципы, и позицию исследователя, оптимально организующего средства и приемы их применения в познавательно-практической деятельности студента. Ученые, изучающие вопросы методологии педагогических исследований, по-разному представляют решение этих вопросов. Так В.В. Краевский рассматривает методологию как набор методов исследования. П.И. Образцов определяет методологию как теорию создания образовательных и воспитательных концепций. О.И. Юдина [17] считает, что необходимо определять цели исследования с учетом уровня развития науки и господствующей научной парадигмы, социальной актуальности и реальных возможностей педагога-ученого, решать проблемы с позиции культурологии, с учетом гуманитарных факторов развития и саморазвития человека.

Современные мировоззренческие принципы науки стремительно изменяются, если до 1970-80-х доминирующими в научной картине мира были естественные дисциплины, то в последние десятилетия, с развитием дизайна и компьютерных технологий, наблюдается нарастающее доминирование эстетических дисциплин.

Педагоги и теоретики культуры, в частности взгляды Л.И. Нестеровой [11] и О.В. Солодовниковой [15] указывают на то, что эстетизация человеческого мира играет ключевую роль в формировании образа современной культуры и важной характеристикой современной культуры постмодерна и постнеклассической научной концепции мира.

А.М. Сидоров рассматривает истоки всеобщей эстетизации в мировоззрении модерна. В работе В.П. Бранского исследуется процесс внедрения эстетических принципов в различные области современной жизни, используя концепцию самоорганизации сложных систем. В свою очередь, В.В. Прозерский обнаружил, что расширение сферы эстетики выходит за рамки философии искусства в развитии культуры в сторону эстетики предметной среды. С кризисом западноевропейских постмодернистских процессов и необходимостью выхода из них философы эстетики М.Н. Эпштейн, В.В. Бычков, В.С. Степин, Н.А. Хренов видят возможность перехода к новому типу цивилизационного развития, синтезирующему до-модернистские,

традиционалистские принципы культуры, наиболее четко проявляющихся сейчас в рамках массовой культуры. [15]

Условия для осуществления такого перехода ученые связывают с вниманием отечественной педагогики к вопросам формирования культурно-эстетической компетентности педагогов и личностно-ориентированного обучения, в том числе и в области изобразительного искусства. Ученый-педагог А.М. Новиков [12] предложил методологию исследований художественной деятельности на основе системного подхода. Ученый рассматривал методологию как науку, изучающую структуру и организацию целенаправленной деятельности человека. структура которой складывается из двух компонентов: внутренней логической согласованности взаимодействия автономных частей целого и совокупности процессов, способствующих образование взаимосвязей между частями этого целого. Аспект деятельности, связанный с логикой, включает различные элементы, такие как исполнитель, цель, предмет, формы, средства, методы и результаты. Выполнение деятельности происходит в определенной последовательности, которая включает фазы, стадии и этапы в определенном временном порядке, которые складываются в полный завершенный Процесс продуктивной проектной деятельности включает следующие этапы: 1) разработка концепции, 2) создание модели, 3) проектирование, 4) подготовка технологической базы, 5) реализация модели и документирование результатов.

В предложенной методологии педагогических исследований художественной деятельности отсутствует метод интуиции, сущностной категории любой проектной деятельности. По мнению крупного методолога проектного процесса П. Хилла [18] формирование проектных идей проходит в 5 этапов: 1) беспокойство и осознание задачи (первые шаги решения проблемы), 2) подготовка (попытка решения задачи усилиями ума), 3) вынашивание идеи (непроизвольная мыслительная работы над решением задачи), 4) озарение (мгновенное решение задачи), 5) проверка (экспериментальное подтверждение истинности решения и его экспертная оценка).

Причину использования интуитивного мышления в творческом процессе объяснил П.Я. Гальперин [4] в теории ориентировочной деятельности, который считал, что в психике человека и любого животного существует механизм оптимальной ориентировки в предметной среде при учете его целей и потребностей. Ориентировка использует метод «проб и ошибок», но только в плане образов и средствами образов. Мышление на основе образов происходит на уровне представлений в системе психического отражения объективной реальности, уровне, предшествующем вербально-логическому, рациональному мышлению. Оказалось, что генерировать поиск новых решений с использованием метода «проб и ошибок» во много раз эффективнее в образном плане, нежели в планах материально-вещественном или символически-знаковом.

В сфере проектно-художественной деятельности интересна методология исследования работы над академическим рисунком В.И Тасалова [16], который полный цикл изобразительного процесса, например, античной гипсовой головы, разбил на пять этапов, назвав первые два «онтологически-конструктивными», третий «орнаментальным» и последующие два – «семантически-фигуративными». Согласно ученому, орнамент, благодаря своей графичности, является способом преобразования линий, которые отражают движение точки. Он выполняет уникальную функцию придания смысла конструкции и одновременно конструктивизации смысла, всегда связывая их неразрывно и неразделимо. Орнаментальная стадия является необходимым звеном интуитивного исследования процессов построения любого творческого произведения. Философ В.И. Купцов считает, что именно интуиция конкретного человека обеспечивает человеку «прыжок» мысли из плоскости наглядных чувственно-ассоциативного образов в

плоскость логических рассуждений и абстрактных понятий. Психолог Б.Ф. Ломов [7] утверждает, что понятие интуиции, или «осознаваемое – неосознаваемое», часто неправильно понимается как сила, находящаяся вне опыта и не подконтрольная человеку. По мнению ученого, подсознательное представляет собой сжатый индивидуальный опыт человека, накопленный им в течение жизни и извлекаемый из глубин памяти в случае необходимости. Мы считаем, что исследование процесса накопления, хранения и преобразования опыта может помочь в понимании измерения «осознаваемое – неосознаваемое» и разработке соответствующих подходов к его изучению.

Ведущий отечественный искусствовед Д.В. Сарабьянов [13], изучая проблему поиска внутренних глубинных законов самодвижения искусства, считал привлекательной логическую ясность рассуждений философской и педагогической наук, но, с другой стороны, методы этих наук вызывают у него опасения в отношении рационализации ассоциативно-образных категорий, условности формулировок и метафоричности применяемых терминов в искусстве. Особое значение с этой точки зрения имеет культурологический подход к исследованию явлений искусства, который изучает вопросы пространственно-временной интерпретации социокультурных процессов, ориентирован на создание методов на границе осознаваемого и неосознаваемого, научно-технического и живого. Методы эволюционизма, циклизма и социальной синергетики культурологии настроены на исследование трансформаций логического и образного познания в отражения объективной действительности.

Начало использования метода циклизма к методологии педагогических исследований было показано выше в проектировании материальных предметов от концепции, т. е. поэтапный системный процесс «овеществления» идеи. Однако, существует и обратный процесс – «развеществления» предмета в идею. Такую методологию впервые предложил К.С. Малевич [9] в методологии исследований формального искусства. Художник предложил цикл процесса развеществления готовой формы в идею в пять этапов: 1) выбор исходной формы натуралистического рисунка, 2) распыление формы на конструктивные элементы, 3) построение из элементов массы, актуальной для выражения авторской идеи, 4) композиционно-ритмическая организация массы в форму, 5) достижение эстетической цельности изображения формы и подача произведения экспертам. «Черный квадрат» и «архитектон» К.С. Малевича рождаются именно на третьей орнаментальной, интуитивной стадии проектной методологии исследования формального искусства. По В.И. Тасалову первые две стадии можно отнести к онтологически-конструктивным методам формообразования, а две заключительные - к семантически-фигуративным.

Позднее психолог П.Я. Гальперин научно обосновал данную методику и разработал теорию планомерно-поступательного развития умственных действий ребенка: 1) действия по решению задачи с учителем, 2) действия по материализованным образцам, 3) проговаривание решения задачи в громкой речи, 4) проговаривание «про себя», 5) действия в умственном плане. Так появилась методология исследования интеллектуальной деятельности.

Далее психологи В.М. Мунипов и В.П. Зинченко [10] вышли на эргономическое проектирование на основе методологии исследования процессов смыслообразования, названной авторами «вертикалью духовного развития». Знак явился носителем смысловой деятельности человека, который в зависимости от саморазвития личности трансформировался по 7 этапам трансформации, так называемого, «функционального органа» – это действие, самосознание, предметная деятельность, сознание, поступок, личность. Функциональный орган образуется в психике человека из модальностей, частей локализированных в форме органов чувств, в соответствии с характером текущей

ситуации и рассматривается учеными в качестве первичного искусственного образования в системе психического отражения действительности. Отмеченные выше функциональные органы порождают следующую динамику семантической изменчивости: знак, слово, смысл, символ, миф, лик, Духо-человек. Для аргументации предлагаемой методологии авторы использовали материал философского знания, принимая этот факт и использование методов культурологии достаточными для исследования психофизологической теории с позиций культурологии.

Известна также третья методология педагогических исследований художественной деятельности человека, открытая В.А. Фаворским [19] в искусстве, под очевидным влиянием космологических идей П.А. Флоренского. Религиозный деятель П.А. Флоренский [14] дал трехчастную типологию культурных ценностей человека, состоящей: во-первых, из практической ценности вещей за их полезность в удовлетворении телесных потребностей человека; во-вторых, ценности знаков за их конструктивное участие в интеллектуально-душевной деятельности человека; в-третьих, культовую духовную ценность человека, координирующей практические и умственные ценности. Искусство, построенное на иконописном каноне, наиболее близко подходит к пониманию сути культовой ценности. П.А. Флоренский считал, что сфера духа – «пневматосфера», должна существовать в структуре современной научной картины мира как необходимого звена в переходе биосферы в ноосферный порядок. Заметим, что В.И. Вернадский в публикациях признавал справедливость таких дополнений своей теории космогенеза.

Итак, В.А. Фаворский обратил внимание на отсутствие в искусствознании цельностной методики создания произведений искусства, координирующей между собой продукты реалистической и формалистической сторон художественной деятельности. Художник отмечал, что искусство стремится к соединению абстрактного и конкретного, чтобы в своем творчестве передать формальное содержание, которое визуально воздействует на зрителя, а также дать реальность абстрактному представлению через осязательные и двигательные ощущения, создавая в итоге цельный образ для зрителя. Именно в совмещении мускульного и зрительного актов детского рисунка В.А. Фаворский видел объективный аналог ритуальному действу, где происходит первоначальная и неотъемлемая связь между утилитарным графиком движения человеческого тела в пространстве и графиком движения его как субъекта восприятия и является основой для синтеза искусства и определяет их взаимодействие с окружающей средой и человеком.

В результате сличения в рисунке зрительных и мускульных движений изобразительная деятельность ребенка, согласно Л.С. Выготскому [3], осуществляет полный цикл развития в 5 этапов: 1) каракули, 2) головоноги, 3) возникновение чувства формы и линии, 4) правдоподобное изображение, 5) пластическое изображение. В детском рисунке нет ни цели, ни практической пользы, только игровое действие, доставляющее участнику удовольствие сопоставимое с религиозным экстазом взрослого человека. Б.Ф. Ломов [8] уточнил содержание этих этапов в теории фазности восприятия. На первом этапе происходит предварительная ориентировка художника, который создается размерами полотна, орнаментальным строем, распределением масс; на втором этапе осуществляется привлечение эмоций зрителя, благодаря введению большой выразительной формы. Этот цикл, по мысли В.И. Тасалова, относится к онтологически-конструктивной стадии формообразования. На третьей стадии процесса создания картины вводится фигура, которая несет в себе смысл и является ключом к пониманию идеи произведения. Эта стадия можно назвать орнаментальной. На четвертом этапе автор развивает и поддерживает идею, заложенную в картине, с помощью ритмической организации композиционных средств, на пятом этапе происходят объединение деталей картины в целостный образ для ознакомления экспертов и их эмоционального,

интеллектуального, эстетического оценочного отношения. Два последних этапа относятся к семантически-фигуративной стадии формообразования.

Если расположить методики исследования реалистического, цельностного и формалистического искусства вертикально рядом по вертикали, так чтобы по горизонтали совместились по возрастанию этапы предметного, смыслового и организационного формообразования, то создается методология комплексного исследования произведений искусства как саморазвивающегося, живого объекта. В этом мы видим возможность построения социально-синергетического метода исследования какой-либо одной из трех эволюционных стадий художественной деятельности человека.

Культуролог А.Я. Флиер [20] считает, что первый эволюционный уровень отражает динамику перехода человека от безальтернативных животных инстинктов к общественному состоянию. У человека это внутриутробный период жизни. Второй уровень характеризует переход человека под влияние обычая, когда его поведение формируется на основе социального опыта, преобладавшего на ранних этапах развития человечества, таких как первобытное общество и общество с аграрной экономикой. Это период детства ребенка до полового созревания. Третий уровень отражает эволюцию человека в сторону рационального поведения, которое позволяет ему самостоятельно выбирать оптимальные варианты своего поведения в разнообразных жизненных ситуациях, который начинается в школьный период.

Циклы развития внутриутробной жизни человека правомерно рассматривать как культурно-антропологические в силу того, что на этом уровне происходит формирование функциональных органов, потенциально искусственных образований. Известен закон зародышевого сходства Берга, который демонстрирует развитие опорно-двигательного аппарата эмбриона человека в соответствии с генезисом биологических форм: рыб, амфибий, пресмыкающихся, теплокровных, млекопитающих, формирующих в итоге образование у высших приматов функционального органа «рука-глаз» и потенции к художественной деятельности.

Период детства ребенка как второй эволюционный уровень по возрастной периодизации жизни человека Б.Г. Ананьева [1] содержит 5 стадий: 1) новорожденный, 2) грудной ребенок, 3) раннее детство, 4) первый период детства, 5) второй период детства. Этим возрастным этапам детства соответствует изменчивость фаз детского рисунка.

Третий эволюционный уровень возрастной периодизации жизни человека также содержит пять этапов, циклов: 1) начинается с подросткового возраста с момента полового созревания от 13 лет, 2) юношеский возраст от 17 лет, 3) средний возраст от 22 лет, 4) пожилые люди от 56 лет, 5) старческий возраст от 76 лет. Этим возрастным этапам взрослого человека характерен выбор профессиональной ориентации в искусстве: художник-реалист, художник-формалист и художник организатор взаимодействуют между собой на каждом из циклов. В подростковом возрасте они коммуницируют в рамках детской художественной школы, в юношестве – в границах художественного училища, в среднем возрасте – в аудиториях института, в пожилом возрасте – в мастерских творческих союзов, в старческом возрасте общаются с критиками художественных работ и научных публикаций. Каждый цикл художественной деятельности имеет свой ведущий метод исследования.

Заметим, что представленную методологию исследования художественной деятельности педагога можно успешно применять и в культурно-историческом плане в отношении определенного человеческого сообщества и даже исследования художественной деятельности человечества в целом, содержащий богатый материал свершившихся событий, но не упорядоченных в ясную и живую систему. [5, 6]

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б.Г. О проблемах современного человекознания. – СПб.: Питер, 2001. - 272 с.
2. Арябкина И. В. Формирование культурно-эстетической компетентности учителя начальной школы: личностно ориентированный подход: Автореф. дис. докт. пед. н. – М., 2019. – С. 34.
3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.: Просвещение, 1991. - 93 с.
4. Гальперин П.Я. Лекции по психологии. – М.: Книжный дом «Университет», 2002.- 400 с.
5. Еретин А.В. Циклизм и культурологические регулятивы искусствознания // Вопросы культурологии. – Т. XIX № 12 (215)/2022. – М.: Издательский Дом «Панорама», 2022. – С.1034-1047.
6. Еретин А.В., Кузнецова М.А. Циклическое развитие проектно-технологической культуры: проблемы методологии // Logos et Praxis. – 2023. – Т. 22. №. 2 – DOI: https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2023.2.4.
7. Завалова Н.Д., Ломов Б.Ф., Пономаренко В.А. Образ в системе психической регуляции деятельности. – М.: Наука, 1986. – 170 с.
8. Кудин П.А., Ломов Б.Ф., Митькин А.А. Психология восприятия и искусство плаката. – М.: Плакат, 1987. – 208 с.
9. Малевич К.С. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924 – 1930 // Сост. Г.Л. Демосфенова. – М.: Гилея, 1998. – 374 с.
10. Мунипов В.М., Зинченко В.П. Эргономика: человекоориентированное проектирование техники, программных средств и среды. – М.: Логос, 2001. – 356 с.
11. Нестерова Л.И. Формирование ключевых компетенций у специалиста художественно-эстетического профиля: Автореф. дис. канд. пед. н. – М., 2010. – 23 с.
12. Новиков А.М. Методология художественной деятельности. – М.: Эгвес, 2008. – 72 с.
13. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – 432 с.
14. Флоренский П.А. Из богословского наследия // Богословские труды, XVI. – М., 1971. – 248 с.
15. Солодовникова О.В. Эстетизация современной культуры и формы ее представления: Дис. канд. филос. н. – Томск, 2002. – 138 с.
16. Тасалов В.И. Лист зеленый – лист белый. Космогенез культуры как идеальная светоэнергетика формы // Вопросы искусствознания. – Вып. 2-3. – М.: ПКФ «Квазар», 1994. – С.5-30.
17. Юдина О.И. Методология педагогического исследования. – Оренбург: ОГУ, 2013 – 141 с.
18. Хилл П. Наука и искусство проектирования. – М.: Мир, 1973. – 259 с.
19. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.
20. Флиер А.Я. Культурная социодинамика: многообразие возможностей // Культура культуры. – М., 2016. – С. 32-44.

REFERENCES

1. Anan'ev B.G. O problemah sovremennogo chelovekoznanija. – SPb.: Piter, 2001. - 272 p.

2. Arjabkina I. V. Formirovanie kul'turno-jesteticheskoj kompetentnosti uchitelja nachal'noj shkoly: lichnostno orientirovannyj podhod: Avtoref. dis. dokt. ped. n. – M., 2019. – P. 34.
3. Vygotskij L.S. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste. – M.: Prosveshhenie, 1991. - 93 p.
4. Gal'perin P.Ja. Lekcii po psihologii. – M.: Knizhnyj dom «Universitet», 2002.- 400 p.
5. Eretin A.V. Ciklizm i kul'turologicheskie reguljativy iskusstvoznanija // Voprosy kul'turologii. – T. XIX № 12 (215)/2022. – M.: Izdatel'skij Dom «Panorama», 2022. – Pp.1034-1047.
6. Eretin A.V., Kuznecova M.A. Ciklicheskoe razvitie proektno-tehnologicheskoj kul'tury: problemy metodologii // Logos et Rraxis. – 2023. – T. 22. №. 2 – DOI: https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2023.2.4.
7. Zavalova N.D., Lomov B.F., Ponomarenko V.A. Obraz v sisteme psihicheskoj reguljacii dejatel'nosti. – M.: Nauka, 1986. – 170 p.
8. Kudin P.A., Lomov B.F., Mit'kin A.A. Psihologija vosprijatija i iskusstvo plakata. – M.: Plakat, 1987. – 208 p.
9. Malevich K.S. Sobranie sochinenij v pjati tomah. Tom 2. Stat'i i teoreticheskie sochinenija, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924 – 1930 // Sost. G.L. Demosfenova. – M.: Gileja, 1998. – 374 p.
10. Munipov V.M., Zinchenko V.P. Jergonomika: chelovekoorientirovannoe proektirovanie tehniki, programmnyh sredstv i sredy. – M.: Logos, 2001. – 356 p.
11. Nesterova L.I. Formirovanie kljuchevyh kompetencij u specialista hudozhestvenno-jesteticheskogo profilja: Avtoref. dis. kand. ped. n. – M., 2010. – 23 p.
12. Novikov A.M. Metodologija hudozhestvennoj dejatel'nosti. – M.: Jegves, 2008. – 72 p.
13. Sarab'janov D.V. Russkaja zhivopis'. Probuzhdenie pamjati. – M.: Iskusstvoznanie, 1998. – 432 p.
14. Florenskij P.A. Iz bogoslovskogo nasledija // Bogoslovskie trudy, XVI. – M., 1971. – 248 p.
15. Solodovnikova O.V. Jestetizacija sovremennoj kul'tury i formy ee predstavlenija: Dis. kand. filos. n. – Tomsk, 2002. – 138 p.
16. Tasalov V.I. List zelenyj – list belyj. Kosmogenez kul'tury kak ideal'naja svetojenergetika formy // Voprosy iskusstvoznanija. – Vyp. 2-3. – M.: PKF «Kvazar», 1994. – Pp.5-30.
17. Judina O.I. Metodologija pedagogicheskogo issledovanija. – Orenburg: OGU, 2013 – 141 p.
18. Hill P. Nauka i iskusstvo proektirovanija. – M.: Mir, 1973. – 259 p.
19. Favorskij V.A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie. – M.: Sovetskij hudozhnik, 1988. – 588 p.
20. Flier A.Ja. Kul'turnaja sociodinamika: mnogoobrazie vozmozhnostej // Kul'tura kul'tury. – M., 2016. – Pp. 32-44.

Кускашёв Олег Игоревич
преподаватель
ФГКВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации
e-mail: olimp-oi@yandex.ru
Ёлкин Алексей Александрович
доцент
ФГКВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации
e-mail: mr.elkin@inbox.ru

Kuskashev Oleg I.
teacher
Military University named after. Prince Alexander Nevsky
Ministry of Defense of the Russian Federation
Yolkin Alexey A.
assistant professor
Military University named after. Prince Alexander Nevsky
Ministry of Defense of the Russian Federation

ДИРИЖЕРСКОЕ ВНИМАНИЕ: ВИДЫ, СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ

Аннотация. В статье рассматривается категория «внимание», характеризуются три вида внимания, выделяемые в психологии – непроизвольное, произвольное и постпроизвольное. Приводятся виды дирижерского внимания, выделяемые Г.Л. Ержемским (непроизвольное и два вида произвольного, или волевого, внимания – концентрированное и распределенное) и И.А. Мусиным (корректорское, исполнительское, педагогическое, исполнительско-аналитическое внимание, аккомпаниаторское внимание). Перечисляются способы развития дирижерского внимания, предлагаемые И.А. Мусиным (целенаправленное слушание исполнения, метод раздельного освоения партитуры, метод сопоставлений, развитие навыков репетирования в классных условиях).

Ключевые слова: внимание, непроизвольное внимание, произвольное внимание, постпроизвольное внимание, концентрированное внимание, распределенное внимание, корректорское внимание, исполнительское внимание, исполнительско-аналитическое внимание, аккомпаниаторское внимание, метод раздельного освоения партитуры, метод сопоставлений.

CONDUCTOR'S ATTENTION: TYPES, WAYS OF DEVELOPMENT

Abstract. The article considers the category of "attention", characterizes three types of attention allocated in psychology – involuntary, voluntary and post-involuntary. The types of conducting attention allocated by G.L. Yerzhemsky (involuntary and two types of voluntary, or volitional, attention – concentrated and distributed) and I.A. Musin (proofreading, performing, pedagogical, performing-analytical attention, accompanist attention) are given. The ways of developing the conductor's attention proposed by I.A. Musin are listed (purposeful listening to the performance, the method of separate mastering of the score, the method of comparisons, the development of rehearsing skills in classroom settings).

Keywords: attention, involuntary attention, voluntary attention, post-spontaneous attention, concentrated attention, distributed attention, corrector attention, performing attention,

performing-analytical attention, accompanist attention, method of separate mastering of the score, method of comparisons.

Внимание – это «сосредоточенность деятельности субъекта в данный момент времени на каком-либо реальном или идеальном объекте (предмете, событии, образе, рассуждении и т. д.)». [2]

Выделяют три вида внимания: непроизвольное, произвольное и постпроизвольное [9] (или после произвольное [2]).

Непроизвольное внимание – это пассивное внимание, возникающее без усилий со стороны субъекта, не имеющее цели, быстро переходящее в произвольное. [9]

Произвольное внимание – это активное внимание, которое вызывается путем сознательных намерений субъекта.

Постпроизвольное внимание отличается от произвольного тем, что не требует от субъекта специальных умственных усилий в связи с автоматизацией процесса и привлечением технических средств.

Задачам дирижерской деятельности наиболее соответствует трактовка внимания, которую предложил Ж.О. Ламетри и развивал крупный советский психолог П.Я. Гальперин и его школа – это трактовка внимания как контроля. Хотя В.И. Петрушин отмечает, что между понятиями «внимание» и «контроль» нельзя ставить знак равенства: не всякий контроль может считаться вниманием. Если контроль – развернутый временной процесс, он сам требует внимания. Контроль становится вниманием, если это достаточно краткое автоматизированное действие [5, 118].

Г.Л. Ержемский определяет внимание как «особую психическую активность, выражающуюся в концентрации сознания на решении задач, возникающих в процессе индивидуальной или совместной деятельности» [1, 43].

К.Д. Ушинский называет внимание «единственной дверью нашей души», которая позволяет окружающему миру оказывать на нас влияние и воздействовать на наш внутренний мир путем впечатлений [1, 44].

Г.Л. Ержемский пишет о двух видах дирижерского внимания из трех перечисленных выше – непроизвольном и произвольном (или волевом). При этом произвольное внимание он делит на два вида – концентрированное и распределенное.

Концентрированное внимание осознанно направлено на небольшой участок поля деятельности; все остальные факторы и объекты сознание при этом не охватывает и подавляет их восприятие. Распределенное внимание, напротив, охватывает все поле деятельности воспринимающего субъекта. Для руководства большим количеством людей и в ситуациях, когда возможна неожиданная смена обстановки, на которую требуется оперативно реагировать, необходимы оба вида внимания, при этом в процессе деятельности главным попеременно являются то один, то другой вид внимания [1, 44]. Так, например, дирижер во время управления оркестром должен видеть и слышать весь оркестр (распределенное внимание), но в определенные моменты исполнения – при показе вступлений, сольных эпизодов, обращения к солисту в руководстве исполнением инструментальных концертов или оперы, а также в ситуации необходимости исправить ошибку одного из исполнителей – на первый план у дирижера выходит концентрированное внимание – он обращается к одному аспекту исполнения или акцентирует внимание на частную деталь в общем звуковом потоке. При этом, обращаясь к решению частных проблем, дирижер не должен упускать из виду ход всего исполнения – распределенное внимание сохраняет свою важную роль, хотя на какой-то момент оно утрачивает главенство. Концентрированное внимание дирижера проявляется также, когда он подчеркивает важность какого-либо голоса в фактуре дирижерскими жестами или

особо концентрирует штрих, динамический оттенок или другой элемент музыкальной выразительности, к которому стремится привлечь внимание исполнителей.

Непроизвольное внимание возникает у дирижера в случае неожиданных ошибок, неточностей исполнителей, несвоевременных вступлений, а также непроизвольное внимание могут привлечь отвлекающие факторы, не относящиеся к музыкальному тексту, посторонние звуки – звонок телефона в зрительном зале, кашель, разговоры, хлопнувшая дверь, падение предметов и т.д. Непроизвольное внимание быстро превращается в произвольное – дирижер в случае посторонних звуков усилием воли возвращает внимание в область музыкального исполнения, а в случае ошибок исполнителей переключает внимание на произвольное концентрированное и исправляет ошибку – в этот момент доля произвольного концентрированного внимания максимальна, затем, когда исполнение возвращается в штатный режим, установленный на репетициях, внимание снова возвращается в обычное соотношение концентрированного и распределенного.

Третий вид внимания – постпроизвольное внимание, который выделен в психологии наравне с двумя остальными, Г.Л. Ержемский подробно не рассматривает. Этот вид внимания для дирижеров малопродуктивен и даже вреден, когда его доля в дирижерском внимании становится слишком велика. Его значение относительно велико в учебном процессе на его первых этапах.

Постпроизвольное внимание в психологии подразумевает автоматизацию процесса путем применения техники. Хотя техника в процессе дирижерского управления оркестром не применяется, автоматизация возможна, хотя и нежелательна.

С одной стороны, дирижер, осваивая дирижерские схемы, заучивает их, делая тем самым их выполнение автоматизированным. В этом случае само выполнение схем сопровождается постпроизвольным вниманием дирижера и чем больше дирижер повторяет одно и то же действие, чем больше автоматизирует его, тем больше оно становится механическим, не требующим от дирижера концентрированного внимания. Доля постпроизвольного внимания с каждым повторением автоматизированного действия растет, а произвольного концентрированного внимания – уменьшается.

С другой стороны, в рамках учебного процесса это явление неизбежно и на первых этапах обучения, применяемое в разумных пределах, не несет в себе большого вреда – постановка дирижерского аппарата требует закрепления и автоматизации навыков, базовые дирижерские движения должны после их освоения выполняться автоматически и не требовать концентрированного внимания дирижера – оно потребуется в других, более художественно значимых моментах дирижерской деятельности. Но когда не технические, а выразительные жесты дирижера, первоначально эмоционально наполненные, повторяются автоматически и внимание дирижера в моменты выполнения этих заученных жестов трансформируется из произвольного в постпроизвольное, эффективность этих жестов резко уменьшается – из них уходит непосредственность, ощущение эмоции и чувства, переживаемого дирижером.

Таким образом, на наш взгляд, постпроизвольное внимание допустимо на начальных этапах обучения дирижера в процессе закрепления базовых навыков дирижерской техники, но выразительные жесты, даже заранее продуманные и основанные на стандартных движениях, должны быть оживлены непосредственным дирижерским чувством, возникшим в результате произвольного внимания к исполняемому произведению в данный момент.

Все виды внимания, описанные выше, могут быть отнесены не только к исполняемому музыкальному произведению, но и к мышечным ощущениям дирижера в процессе его домашней работы, репетиций и концертного выступления. Концентрированное произвольное внимание дирижер обращает на отдельные группы

мышц в процессе домашней работы, обнаружение и устранение напряжений и зажимов. По мере формирования плана дирижерских движений и их внедрению в единый процесс концентрированное внимание постепенно вытесняется распределенным вниманием – дирижер оценивает свое состояние в целом. Концентрированное внимание возникает в случае, если он внезапно обнаруживает отдельные недостатки жестикуляции, мимики, позы и т.д. и исправляет их.

В своем диссертационном исследовании «Формирование у курсантов профессиональной компетентности военных дирижеров» М.Ахметшин рассматривает концентрацию и устойчивость внимания, скорость психофизических реакций, высокую степень интеграции внимания с памятью и интеллектом как профессионально значимое качество дирижёра [10, 47-48].

Соотношение внимания дирижера к исполнению оркестра и к своему целостному дирижерскому поведению меняется от начала работы над произведением к концертному выступлению и по мере профессионального роста самого дирижера. На начальном этапе работы над произведением доля концентрированного внимания дирижера и к исполнению оркестра, и к своим действиям, на наш взгляд, больше доли распределенного внимания. По мере освоения произведения распределенное внимание становится преобладающим, концентрированное внимание включается в отдельные моменты, когда оно требуется для устранения неожиданных неточностей. Концентрированное внимание также ведущее у начинающих дирижеров, которые из-за отсутствия автоматизированных навыков вынуждены отслеживать каждое свое движение (при этом внимание к своим действиям у них преобладает над вниманием к результату их действий – исполнению концертмейстеров). По мере овладения дирижерским искусством растет доля распределенного внимания, причем она становится все больше в отношении исполняемого произведения, чем в отношении отслеживания своих ощущений и действий.

О дирижерском внимании также писал И.А. Мусин. Он выделяет три направленности дирижерского слухового внимания – корректорское, исполнительское и педагогическое внимание, между которыми нет четкой грани [4, 83; 3, 160-166].

Корректорское внимание действует и во время репетиций, и во время концертного исполнения. Оно необходимо дирижеру для проверки точности оркестровых партий при работе над новым произведением (слуховое внимание), и обнаружении ошибок в печатном тексте [4, 83-84].

Полукорректорской, полуисполнительской работой И.А. Мусин называет всю работу дирижера над исполнением. В этот период дирижер применяет исполнительско-аналитическое внимание (Мусин применяет термины «аналитическое» и «корректорское» внимание как синонимы), которое постоянно переключается с исполнительского компонента на аналитический и обратно. Внимание дирижера обращается не столько на точность исполнения нотного текста, сколько на осуществление задач исполнительского плана. Дирижер должен слышать недостаточную выразительность, понимать ее причины и знать, как это исправить. Дирижер при этом пользуется не только слуховым вниманием, но и зрительным – он смотрит, как струнные выполняют штрихи и т.д. [4, 84].

На второй и следующих репетициях внимание постепенно переходит от корректорского к исполнительскому – дирижер переходит к воссозданию целостной картины, приступает к задачам интерпретации [6; 7; 8].

Когда дирижера все устраивает в исполнении, его внимание преимущественно исполнительское, когда же ему хочется что-то подкорректировать или исправить ошибку, внимание становится педагогическим – дирижер воздействует на оркестр соответствующими мануальными средствами и иногда ими предупреждает возможность ошибки в исполнении.

На концерте внимание дирижера полностью исполнительское – дирижер охватывает вниманием крупные построения, ведет движение к кульминациям. Однако если возникает неожиданная ошибка, для ее исполнения дирижеру требуется мгновенно переключиться на корректорское внимание, исправить ошибку и вернуться к исполнительскому вниманию [4, 85-86].

Еще один вид внимания – аккомпаниаторское («слушательское») внимание – требуется дирижеру при руководстве инструментальным концертом и в опере: дирижер слушает, что играет солист, и в то же время руководит исполнением оркестра. Дирижер должен предчувствовать дальнейшее поведение солиста. Внимание дирижера должно быть направлено на достижение ансамбля исполнения. Учитывая, что оркестр запаздывает по отношению к удару дирижера, требуется дирижирование обращенными ауфтактами. В оперном спектакле дирижер должен показывать певцам все вступления [4, 86].

И.А. Мусин выделяет три вида аккомпанемента. В первом дирижер полностью ведет исполнителя, подчиняя его своему руководству, если голос певца включается в оркестровую ткань и понимается как оркестровый голос и при недостаточной уверенности исполнителя. Второй вид аккомпанемента – дирижер, ведя певца, в какой-то мере подчиняется его исполнению. Третий вид – дирижер полностью следует за вокалистом (в вокальных партиях с многочисленными руладами и отклонениями от темпа). При этом если певец вступил раньше или позже, должно включаться корректорское внимание дирижера для исправления ошибки [4, 86-88]. Таким образом, дирижирование оперным спектаклем требует от дирижера разных видов аккомпаниаторского внимания, помимо исполнительского и корректорского.

Внимание, как и всякая способность, поддается развитию. Ошибочно считается, что в классах сольфеджио развивается слуховое внимание – написание диктантов развивает звуковысотный слух. Исполнительское слуховое внимание должно тренироваться в реальных условиях, в которых проходит деятельность дирижера, однако эта сторона слухового внимания почти не находит должного развития. Поиск действенных средств всестороннего развития дирижерского слухового внимания – одна из основных проблем дирижерской педагогики.

И.А. Мусин в книге «О воспитании дирижера» пишет о развитии навыков репетирования в классных условиях. Когда дирижер «промахивает» произведение, не замечая того, что концертмейстеры играют недостаточно выразительно, без должных оттенков и артикуляции, он не развивает внимание. Он не замечает ошибок исполнителей, потому что не слушает их. Мусин настоятельно рекомендует дирижеру какую-то часть урока проводить в виде репетиционной работы. Один из приемов развития слухового внимания применял Н.А. Малько. В его классе все учащиеся должны были внимательно слушать исполнение своего товарища, так как педагог просил каждого высказать свои замечания по поводу его дирижирования. Для всех присутствующих это был пример, как надо дирижировать самому, чтобы избежать критических замечаний [3; 4, 90].

Необходимость репетировать в классе заставляет по-другому относиться к домашней работе. Учащийся должен продумать, что ему следует сказать о каждом фрагменте произведения, ведь педагог может попросить прорепетировать произведение выборочно. Это развивает слуховое исполнительское внимания, начиная с процесса домашней проработки партитуры.

Степень слухового внимания зависит от знания и опыта. Чем больше знаний, тем точнее дирижер будет представлять себе идеальный образ исполняемого произведения, и чем более отчетливым будет этот образ, тем точнее дирижер почувствует несоответствие реального звучания желаемому и тем вероятнее внесет корректировку в исполнение оркестром или концертмейстерами. Опыт поможет дирижеру предвидеть вероятную

ошибку в исполнении и заранее привлечь к ней внимание исполнителей. Это позволит ему не отвлекаться на нее во время исполнения. Во время домашней работы дирижер также может отметить для себя, что может вызвать неточности технического или выразительного порядка в исполнении.

Развивать слуховое внимание можно и не во время дирижирования. При этом дирижер может развивать внимание к тому, что исполняется, и внимание к своим действиям (внимание к точности выполнения приемов дирижирования). И.А. Мусин выделяет один главный способ развития слухового внимания – целенаправленное слушание исполнения с направлением внимания на разные элементы звучания. Например, дирижер слушает запись исполнения, ставя перед собой задачу прослушать определенную оркестровую партию, выделив ее слухом из всего оркестрового звучания, или анализирует элементы фразировки – агогику, динамику, штрихи, то есть анализирует интерпретацию [4, 91].

Используя метод раздельного освоения партитуры, дирижер продумывает, что требуется для каждого элемента исполняемого – мелодии, аккомпанемента и т.д, а затем при дирижировании распределяет внимание между разными слоями партитуры.

Метод сопоставлений – это метод, при котором дирижер в процессе работы над исполнением сравнивает различные выразительные средства дирижирования и находит наиболее подходящие для достижения нужного результата. Параллельно дирижер развивает не только внимание, но и выразительные средства техники дирижирования. Путь к выразительному дирижированию лежит через двигательные ощущения, развивая которые, требуется постоянное внимание. Механическая, формальная работа над дирижерским жестом малопродуктивна. Необходим анализ каждого найденного варианта дирижерского жеста. Только при постоянном усиленном внимании дирижер развивает содержательность и выразительность жестикуляции [4, 92-93].

Таким образом, в домашней работе дирижера требуется активное внимание. Домашняя работа по развитию внимания будет полезна не только в процессе обучения, но и при дирижировании оркестром – способность дирижера внимательно относиться к своим двигательным ощущениям позволит ему варьировать движения, оперативно реагировать на исполнительские ситуации, использовать различные технические приемы в зависимости от меняющихся задач, менять методы воздействия на оркестр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ержемский, Г.Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г.Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 78 с.
2. Краткий психологический словарь / Л.А. Карпенко, А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский. – Ростов-на-Дону: ФЕНИКС, 1998. – URL: https://psychology.academic.ru/312/внимание (дата обращения 4.10.2023).
3. Мусин, И.А. О воспитании дирижера: Очерки / И.А. Мусин. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.
4. Мусин, И.А. Язык дирижерского жеста / И.А. Мусин. – М.: Музыка, 2006. – 231 с.
5. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Академический Проект Трикста, 2008. – 400 с.
6. Федоров, М.В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения: генезис и эволюция: 17.00.02: дис. … канд. иск. / Федоров Максим Вадимович. – Ростов-на-Дону, 2011. – 250 с.

7. Цупиков, И.В., Кускашёв, О.И., Коробов, Н.В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения: исторический аспект // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 4. – С. 235–245.
8. Цупиков, И.В., Кускашёв, О.И., Коробов, Н.В. Педагогические аспекты парадигмы образно-выразительного воздействия дирижера на оркестр // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 278–292.
9. Энциклопедический словарь по психологии и педагогике. – 2013. – URL: https://psychology_pedagogy.academic.ru/11082/непроизвольное_внимание (дата обращения 4.10.2023).
10. Ахметшин, М.М. Формирование у курсантов профессиональной компетентности военных дирижеров: 13.00.08: дис. … к.п.н. / Военный университет Министерства обороны РФ. Москва, 2018. – С.47-48.
11. Елкин, А.А. Этапы работы дирижера над партитурой для духового оркестра при подготовке к дирижированию: знакомство с партитурой и ее детальное изучение // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 6. – С. 129–138.
12. Елкин, А.А. Формирование исполнительского замысла – как заключительный этап работы дирижера над партитурой / Научно-методический бюллетень, Военный университет Министерства обороны РФ. – 2021. – № 16(2). – С. 194–202.

REFERENCES

1. Yerzhemsky, G.L. Psychology of conducting: some issues of performance and creative interaction of a conductor with a musical group / G.L. Yerzhemsky. – M.: Music, 1988. – 78 p.
2. Brief psychological dictionary / L.A. Karpenko, A.V. Petrovsky, M.G. Yaroshevsky. – Rostov-on-Don: PHOENIX, 1998. – URL: https://psychology.academic.ru/312/внимание (accessed 4.10.2023).
3. Musin, I.A. On the education of a conductor: Essays / I.A. Musin. – L.: Music, 1987. – 247 p.
4. Musin, I.A. The language of the conductor's gesture / I.A. Musin. – M.: Music, 2006. – 231 p.
5. Petrushin, V.I. Musical psychology: A textbook for universities. – 2nd ed. – M.: Academic Project Trixta, 2008. – 400 p.
6. Fedorov, M.V. Conducting interpretation of a musical work: genesis and evolution: 17.00.02: dissertation for the degree of Candidate of Art History / Fedorov Maxim Vadimovich. - Rostov-on-Don, 2011. - 250 p.
7. Tsupikov, I.V., Kuskashev, O.I., Korobov, N.V. The conductor's interpretation of a musical work: a historical aspect // Bulletin of the International Centre of Art and Education. - 2021. – No. 4. – Pp. 235-245.
8. Tsupikov, I.V., Kuskashev, O.I., Korobov, N.V. Pedagogical aspects of the paradigm of the figurative and expressive influence of the conductor on the orchestra // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – No. 6. – Pp. 278-292.
9. Encyclopedic dictionary of psychology and pedagogy. – 2013. – URL: https://psychology_pedagogy.academic.ru/11082/непроизвольное_внимание (accessed 4.10.2023).
10. Akhmetshin, M.M. Formation of professional competence of military conductors among cadets: 13.00.08: dis. ... PhD / Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation. Moscow, 2018. – Pp.47-48

11. Elkin, A.A. Stages of the conductor's work on the score for brass orchestra in preparation for conducting: acquaintance with the score and its detailed study // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – No. 6. – Pp. 129-138.
12. Elkin, A.A. Formation of a performing concept – as the final stage of the conductor's work on the score / Scientific and Methodological Bulletin, Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation. – 2021. – № 16(2). – Pp. 194-202.

Ли Тин Тин
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail 470287951@qq.com

Li TingTing
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. История появления фортепиано в Китае насчитывает более 100 лет. За этот период было создано большое количество изысканных и утонченных произведений для фортепиано, выполненных в китайском стиле. Они демонстрируют невероятную творческую ценность национального характера Китая, формируют специфику самобытных художественных произведений. В рамках исследования данной статьи проводится анализ китайской фортепианной школы с точки зрения творческих, эмоциональных, морфологических особенностей и специфики исполнения. Это поможет привнести больше идей и вдохновения в изучение китайской школы фортепиано.

Исследования показывают, что китайская фортепианная музыка на зачаточном этапе представляет собой в основном простое воспроизведение и имитацию западных классических произведений. После основания Нового Китая музыкальное образование в Китае быстро развивалось. С продвижением и популяризацией музыкальной культуры китайские музыканты начали задумываться о том, как лучше интегрировать западную фортепианную музыку с китайской национальной музыкой, и добились определенных успехов в исполнении и создании фортепианных произведений с национальными особенностями.

Западная фортепианная музыка и элементы традиционной китайской музыки сталкиваются и сливаются друг с другом. Гармония, ритм, фактура и другие аспекты музыкальных произведений постепенно проявляют характеристики китайской национальной музыки, что способствует национальному развитию фортепианной музыки. Сегодня, в мультикультурном контексте, китайская фортепианная музыка продолжает поглощать и интегрировать национальные элементы, а музыкальная система продолжает развиваться. Изучая процесс национализации китайской фортепианной музыки, мы можем в максимальной степени сохранить местный музыкальный язык, способствовать развитию национальной музыкальной культуры и повысить национальное культурное доверие.

Ключевые слова: национализация, китайская школа фортепиано, произведение искусства, фортепианная музыка.

A STUDY OF THE CHARACTERISTICS OF THE MODERN CHINESE PIANO SCHOOL

Abstract. The history of the piano in China dates back more than 100 years. During this period, a large number of exquisite and refined works for piano, made in the Chinese style, were created. They demonstrate the incredible creative value of the national character of China, form the specifics of original works of art. As part of the research of this article, the analysis of the

Chinese piano school is carried out from the point of view of creative, emotional, morphological features and specifics of performance. This will help bring more ideas and inspiration to the study of the Chinese piano school.

Research shows that Chinese piano music in its infancy is mainly a simple reproduction and imitation of Western classical works. After the founding of New China, music education in China developed rapidly. With the advancement and popularisation of musical culture, Chinese musicians began to think about how to better integrate Western piano music with Chinese national music, and have achieved some success in performing and creating piano works with national characteristics.

Western piano music and elements of traditional Chinese music collide and merge with each other. The mode, harmony, rhythm, rhythm, texture and other aspects of musical works gradually manifest the characteristics of Chinese national music, which promotes the national development of piano music. Today, in a multicultural context, Chinese piano music continues to absorb and integrate national elements, and the musical system continues to develop. By studying the nationalisation process of Chinese piano music, we can preserve the local musical language as much as possible, promote the development of national music culture and enhance national cultural confidence.

Keywords: nationalization, Chinese piano school, work of art, piano music.

За триста лет развития мировой фортепианной музыки фортепиано оставило глубокий след в истории человечества. Что касается Китая, фортепиано появилось здесь сравнительно поздно. В первой половине XIX века фортепианная музыка Западной Европы вступила в золотой век романтизма, из Европы в Китай стали завозиться фортепиано, история которых сейчас насчитывает более 100 лет. Хотя фортепианное искусство является иностранным, за сто лет его существования в Китае, главной его особенностью стало поиск и накопление традиционных национальных особенностей. Китайские композиторы объединяют черты иностранных музыкальных инструментов и элементы китайской национальной музыкальной культуры, чтобы придать фортепианной музыке характерный «китайский стиль» в процессе национализации. Китайские композиторы разных стилей внедряют новые техники создания музыкальных произведений, ищут собственный музыкальный почерк. На основе преемственности и унаследования национального самосознания они стремятся сохранять тесные связи с современными мировыми музыкальными тенденциями. Благодаря творческим поискам таких композиторов, как Хэ Люйтин, Ван Цзяньчжун, Цуй Шигуан, Чу Ванхуа, Ли Инхай, а также превосходному исполнительскому мастерству исполнителей Инь Чэнцзун, Лю Шикунь Фу Цун, Лан Лан, китайская музыкальная фортепианная школа продемонстрировала блестящий творческий талант. Фортепианное искусство, имеющее национальные китайские черты, стало также важным проводником наследия традиционной культуры. Оно выражает мысли, эмоции и дух китайской нации в уникальной художественной форме, формируя неповторимые творческие черты.

1. Творческие особенности китайской фортепианной музыкальной школы.

Во-первых, китайской фортепианной школе присуще ярко выраженные черты национального характера. В произведениях китайской фортепианной музыки находят отражение самобытные национальные особенности. Китай – многонациональная страна с обширной территорией и большой численностью населения, поэтому его традиционная музыкальная культура величественна и разнообразна, а также имеет свои региональные особенности. Техники выражения национальной музыки обычно просты для понимания. В произведениях собраны взлеты и падения, радости и горести, любовь и ненависть простого народа. Национальная музыка, созданная в разные исторические этапы, также

разнообразна по содержанию и форме, она дает композиторам неисчерпаемый творческий материал. В процессе национализации китайских фортепианных произведений, композиторы черпали идеи из китайской народной музыки и, сохраняя ее самобытный стиль и мелодию, подчеркивали национальные особенности фортепианной музыки [1]. Многие композиторы добивались гармоничного звучания на основе оригинальных мелодий, умело имитируя звуки других инструментов, придавая национальной музыке более выразительный «китайский стиль». Полученные произведения демонстрируют художественную выразительность, придают слушателям чувство новизны и особого колорита.[1, с. 116].

Так, на рисунке 1 представлено произведение для сольного исполнения музыкального инструмента пипа «Сяо и барабаны в сумерках» известного китайского композитора Ли Инхай. «Сяо и барабаны в сумерках» – знаменитое классическое музыкальное произведение с яркой национальной спецификой. Первоначально оно исполнялось на пипе, затем было адаптировано композитором под фортепиано, и музыка приобрела характерный национальный колорит. В процессе переложения этого произведения господин Ли Инхай сумел сохранить все самое лучшее от первоначального варианта и, избегая чрезмерного усложнения, добился целостности, сохранил красоту традиционной музыки. Посредством техник народной вариации и развития свободного повествования, мелодия в полной мере демонстрирует безмятежную красоту весны, рек, цветов, луны, ночи в районе Цзяннань[2], словно большой манускрипт, от которого не можешь отвести глаз. Подражая звучанию пипы, мелодия ярко олицетворяет характерные особенности национального характера. Музыкальная тема представлена в минималистичном стиле, но концепция очень элегантна. Звучные ноты нижнего регистра создают музыкальный фон произведения, а кварта в верхнем регистре исполняется арпеджио, словно рябь на безмятежной поверхности воды и едва заметные вспышки на звездном небе. Когда развитие мелодии подходит к финалу, основная тема переходит в октавы нижнего регистра, в то время, как в верхнем регистре звучит подвижное арпеджио пентанонической гаммы. Комбинация с темой левой руки отражает гармоничное совместное пение рек, слияние человека с природой, а заканчивается произведение обширным одноголосным звучанием. Пьеса «Сяо и барабаны в сумерках» с момента появления стала одним из часто исполняемых китайских фортепианных шедевров. Ее скрытая, тонкая и изящная красота резко контрастирует с громкой, быстрой, жесткой и звонкой эстетикой эпохи Культурной революции. [2, с. 298].

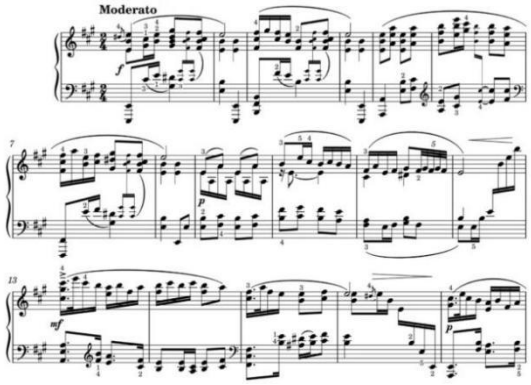
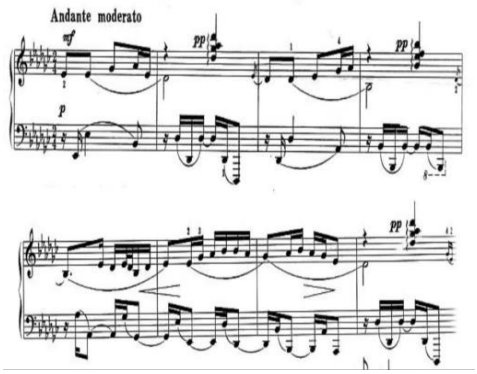


Рисунок 1. Ван Цзяньчжун «Сто птиц поклоняются фениксу»

[1] Ли Ялин. Анализ музыкальных элементов национализации фортепианных произведений моей страны [J]. Цаньхуа (Часть 2), (03) 2022,-С.116-118.

[2] Ван Чжии, Художественные характеристики и анализ исполнения фортепианной адаптации «Сяо и барабаны в сумерках» Си Цзюй Чжи Цзя, 30.08.2023.-298с

Рисунок 2. Ли Инхай «Сяо и барабаны в сумерках»



На рисунке 2 изображено выдающееся произведение композитора Ван Цзяньчжуна «Сто птиц поклоняются фениксу». Оно отличается большой виртуозностью и сильным исполнением и представляет собой аранжировку одноименной китайской народной мелодии для зурны. Стиль музыки демонстрирует многоступенчатую [3] композицию народной свободы. [3, с. 130].Как показано на рисунке 9, композитор очень тщательно относится к диминуции [4] мелодии. Широкое использование мелизмов и форшлагов свидетельствуют о богатом «фортепианном воображении» композитора. Темп всей песни выстроен от медленного к более быстрому, после вступления в среднем темпе идут четыре фрагмента с возрастающей скоростью. Между ними свободно вставлены три отрывка с различными техническими приемами, которые имитируют пение птиц и цикад. Используя вариации форшлага, арпеджио и вибрато, композитор строит музыкальный лад от ноты Е. В созвучиях сохраняется неповторимая кварто-квинтовая структура, широко используется созвучие секунда, которое создает шумовой эффект столкновения, что придает произведению «Сто птиц поклоняются фениксу» глубокий музыкальный народный стиль. Техника имитации щебетания птиц зурной удивительна, это произведение в целом очень технично и до сих пор играет чрезвычайно важную роль в истории китайского фортепиано.

Другой пример – национальное фортепианное музыкальное произведение «Пастушок, играющий на флейте», написанное Хэ Люйтином, известным китайским музыкантом и композитором. Оно было создано для участия в «Конкурсе фортепианных произведений в китайском стиле», который композитор А.Н. Черепнин организовал в 1934 году. «Пастушок, играющий на флейте» – это сольная пьеса для фортепиано с глубоким традиционным культурным подтекстом, трогательной мелодией и красивой художественной концепцией. Она сразу же получила главную награду на конкурсе. На рисунке 3 представлены ноты пьесы «Пастушок, играющий на флейте», написанной самим А.Н. Черепниным. В начале нас завлекают две темы, живые и изящные, которые ярко выражают непосредственное звучание флейты милого мальчика-пастуха. Оно разносится по южным горам, полям и водоемам, в нем чувствуется прекрасная аура. «Пастух возвращается верхом на буйволе. Он небрежно играет на флейте мелодию, которая взбредет ему в голову» [5]. «Пастушок, играющий на флейте» рисует в нашем воображении живую картину и ярко демонстрирует традиционные культурные особенности. В частности, Хэ Люйтин в полной мере использует широкие технические

[3] Дун Синьянь, Анализ исполнительских характеристик фортепианной пьесы Ван Цзяньчжуна «Сто птиц поклоняются фениксу» Си Цзюй Чжи Цзя, 10.08.2023.-130с

[4] 润腔：диминуция (diminution) – совокупность уникальных приемов украшения мелодии, сформировавшаяся в ходе многолетнего развития китайского национального вокального искусства.

[5] Стихи из «Деревенского вечера» Лэй Чжэня, китайского поэта эпохи Сун.

возможности фортепиано, до мельчайших деталей умело имитирует тембр флейты, национального музыкального инструмента Китая, сочетая западный стиль с традиционным китайским звучанием. Фортепианная пьеса «Пастушок, играющий на флейте» прославилась как первое фортепианное произведение в истинно «китайском стиле», ее самобытный национальный колорит привнес новое вдохновение в создание китайской фортепианной школы и послужил толчком к новому творческому процессу. С тех пор западная фортепианная музыка эффективно интегрировалась в традиционную национальную китайскую культуру, предоставляя более широкие творческие возможности для демонстрации национальных особенностей фортепианной музыки.

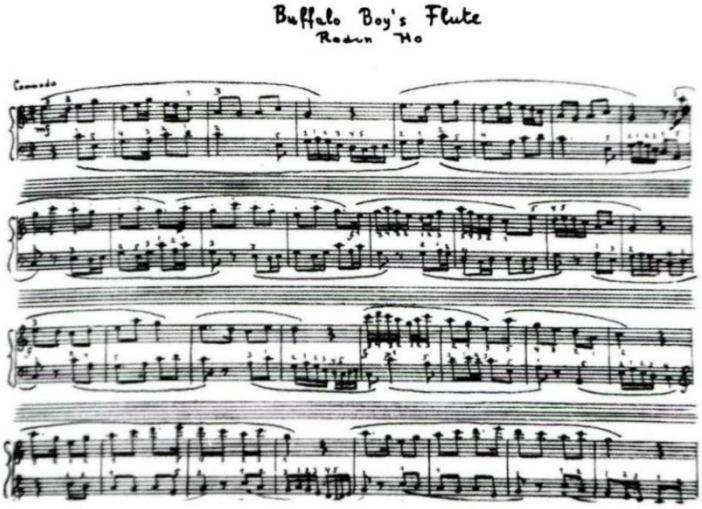


Рисунок 3. Хэ Люйтин «Пастушок, играющий на флейте»

Во-вторых, китайская фортепианная школа обладает большим мастерством. Фортепианная музыка в «китайском стиле» является продуктом взаимодействия тысячелетней традиционной музыкальной культуры китайской нации и современных западных музыкальных инструментов. Национальная особенность фортепианного искусства заключается в том, что в какой бы художественной форме оно ни было представлено, оно должно отражать самобытные национальные культурно-художественные черты. Также нередкой является интеграция музыкальной культуры различных этнических групп Китая путем использования и заимствования форм европейского музыкального искусства и постоянного внедрения инноваций в процессе развития. В то же время, основываясь на культурной эстетике нации, удаляется ненужное и извлекается суть, чтобы национальная фортепианная музыка могла адаптироваться к потребностям времени и стать системой фортепианного музыкального искусства с китайскими культурными особенностями. Если фортепианная музыка не будет иметь национальных особенностей, она не сформирует уникальный «китайский стиль» и не будет любима массами. Таким образом, при создании произведений китайская фортепианная школа берет за основу дух своей нации, интегрирует национальную культуру и ярко демонстрирует разнообразие и мастерство фортепианного музыкального искусства в «китайском стиле».

Кроме того, национальное искусство происходит от народа. Из-за различий в географическом положении, национальном языке, региональной культуре и т. д. национальная музыкальная культура Китая также имеет разные формы. Таким образом, многообразие форм «китайского стиля» является богатым ресурсом для создания произведений для фортепиано. В соответствии с региональными особенностями Китая

этническую музыку можно разделить на несколько видов: музыка восточных, западных, южных и северных регионов. Каждая региональная этническая музыка имеет свои собственные яркие этнические особенности. Таким образом, национальное фортепианное музыкальное творчество Китая также имеет различные стили и формы, образуя обширную систему. При этом каждый музыкальный стиль воплощает характеристики фортепианной музыки «китайского стиля». Таким образом, музыкальные произведения китайской фортепианной школы отражают не только особенности нации и региона, но и общий музыкально-художественный стиль всей национальной фортепианной музыки.[4, с. 166].

Например, «Песня о цветах сливы в трех куплетах», адаптированная из традиционного китайского народного музыкального произведения, представляет собой фортепианную аранжировку с разнообразными формами национального «китайского стиля». Считается, что «Песня о цветах сливы в трех куплетах» изначально была пьесой для флейты, которую написал Хуань И, композитор династии Цзинь. Позже Ян Шигу, мастер игры на цине эпохи династии Тан, переложил эту мелодию на пьесу для гуцинь[6]. «Песня о цветах сливы в трех куплетах» затем была переложена на фортепиано господином Ван Цзяньчжуном, известным китайским композитором, который использовал богатые гармонические функции инструмента для имитации звучания гуциня, традиционного китайского инструмента. На рисунке 4 представлена первая тема произведения. Мелодия звучит в верхнем регистре с добавлением простых разложенных аккордов и высоких интервалов в пять ступеней, вызывая в воображении слушателя одинокий и прекрасный образ сливы. Рисунок 5 демонстрирует вторую тему произведения. Левая рука исполняет мелодию в среднем регистре, правая – двухголосное сочетание параллельных кварт, что оттеняет благородный и кристально чистый образ цветов сливы. [5, с. 65].Третья тема произведения представлена на рисунке 6. Мелодия звучит в крайне высоком диапазоне, имитируя кристально чистый обертон гуциня, и обрамлена быстрыми арпеджио пентатонической гаммы, будто «пиццикато» гуциня. В это время музыкальный лад меняется с F на более светлый E, который напоминает людям о сильных и красивых сливах, непоколебимо стоящих на холодном ветру под снегом. В фортепианной пьесе «Песня о цветах сливы в трех куплетах» смело используются разнообразные пятитоновые [7] быстрые арпеджио, которые не только сохраняют оригинальный культурный смысл и похожее звучание музыки гуцинь, но и в полной мере передают техничность фортепиано. В зависимости от различных техник игры, гуцинь сочетает в себе единство трех начал: неба, земли и человека, что придает фортепианной музыке больше творческого очарования в «китайском стиле».

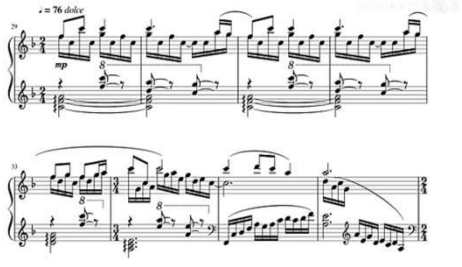


Рисунок 4. Ван Цзяньчжун, вторая тема «Песни о цветах сливы в трех куплетах»

[6] Музыка для гуцинь – это, мелодия, исполняемая на гуцине, одном из древних китайских музыкальных инструментов.
[7] Стиль пентатоники — это термин китайской теории музыки, обычно соответствует интервалу квинта.

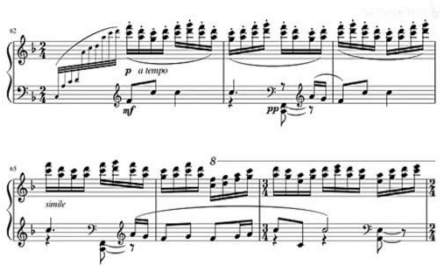


Рисунок 5. Ван Цзяньчжун, первая тема «Песни о цветах сливы в трех куплетах».

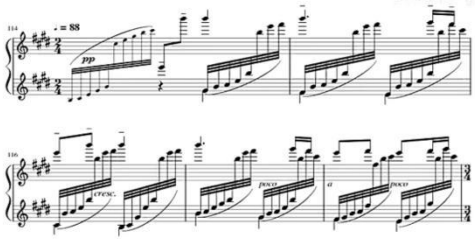


Рисунок 6. Ван Цзяньчжун, третья тема «Песни о цветах сливы в трех куплетах».

В третьих, китайская фортепианная школа имеет особую универсальность. Хотя в произведениях китайских композиторов и присутствуют национальные особенности, с точки зрения общего культурного эстетического восприятия, у них много общего. Если взять в качестве примера фортепианные адаптации национальных вокальных произведений, то они имеет общую черту: красивые тембры, трогательные мелодии и богатые местные музыкальные культурные особенности. Поэтому, адаптируя фортепианную музыку, основанную на мелодии национальной вокальной музыки, композиторы, в попытках сохранить стиль и эмоциональную концепцию, не нарушают стилистические особенности оригинального произведения, чтобы фортепианная и национальная вокальная музыка тесно переплетались. Например, фортепианный концерт «Желтая река» был адаптирован на основе кантаты «О Желтой реке» господина Сянь Синхая, и до сих пор является образцом национального фортепианного музыкального творчества.[7, с. 299]. Эта фортепианная аранжировка имеет много общего [8] с оригинальной песней с точки зрения мелодии, ритма и эмоциональной выразительности, она также демонстрирует глубокие национальные чувства. Более того, благодаря богатой интерпретации национальной вокальной музыки, в произведении демонстрируется величие и мощь реки Хуанхэ и дух китайского народа, борющегося с бурными волнами, а также восхваляется героический и стойкий характер китайской нации. Это музыкальное произведение состоит из четырех частей: первая часть – «Песня лодочников Желтой реки», вторая часть – «Ода Желтой реке», третья часть – «Желтая река в гневе», четвертая часть – «Защита Желтой реки». Основным лейтмотивом всего произведения выступает мелодия из кантаты «О Желтой реке» Сянь Синхая. Музыкальный образ каждой части очень отчетлив и самодостаточен. «Защита Желтой реки» – кульминация всего фортепианного концерта. Рисунок 7 демонстрирует первую тему этой части. Нисходящее движение фортепианной партии левой руки очень похоже на «Полонез №6 Ля-бемоль мажор» Ф. Шопена. Тема «Защита Желтой реки» проявляется во многих вариациях на протяжении всего исполнения, интродукцией выступает тема «Хуанхэ в гневе», воплощая героическое поведение антияпонских вооруженных сил. В поздний период творчества Инь

[8] Ван Маньгэ, Поэтично-живописное настроение в фортепианном концерте «Жёлтая река» И Шу Да Гуань, 10.06.2022.

Чэнцзун добавил к кульминации фортепианного концерта мелодию песни «Алеет Восток», чтобы подчеркнуть идеи стратегии народной войны Председателя Мао. Таким образом, был создан фортепианный концерт «Желтая река», произведение, получившее широкое распространение внутри страны и за рубежом, в котором искусство и политика неразрывно связаны. На сегодняшний день это наиболее часто исполняемое произведение китайской классической музыки. Адаптированная фортепианная музыка «Желтая река» во многом соответствует музыкальным характеристикам кантаты «О Желтой реке». Мелодия написана величественно и пылко, в ее основе лежит тема защиты Родины, единство армии и народа.

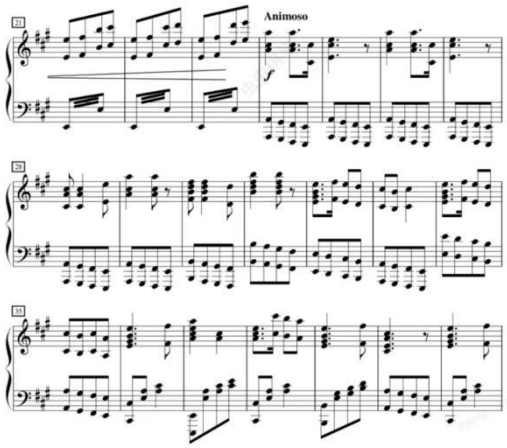


Рисунок 7. Первая тема «Защиты Желтой реки».

2. Эмоциональные характеристики китайской фортепианной музыкальной школы.

Любая форма музыки является важным способом эмоционального самовыражения человека, то же самое можно сказать о национальной фортепианной музыке. Эмоции – это душа музыкальных произведений китайской фортепианной школы. Каждая нота пропитана особенностями различных региональных культур, этнической музыки, разнообразных верований и обычаев, передавая слушателям глубокие мысли и эмоции. Лирический колорит фортепианной музыки в китайском стиле проявляется главным образом в мелодии, тоне, ритме и многих других аспектах фортепианных произведений. Веселая фортепианная музыка выражает праздничное и радостное настроение людей; медленный и элегантный лад открывает тихий и безмятежный мир чувств, атмосферу творчества; спокойный и сдержанный тон выражает печаль и подавленное настроение. Ритмичные ноты фортепиано помогают раскрыть более глубокие эмоции. Очевидно, что музыка китайской фортепианной школы неотделима от эмоций, жизненного настроения и внутреннего духа народа. Национальная фортепианная музыка демонстрирует этот чрезвычайно глубокий эмоциональный подтекст посредством изящных мелодических линий, что соответствует национальному культурному восприятию и музыкальным взглядам народа и формирует классику, передаваясь из поколения в поколение, придавая фортепианной музыке в китайском стиле богатую эмоциональную ценность. Поэтому превосходные произведения фортепианной музыки определенно соответствуют традиционной китайской эстетике, обладают лиризмом и мастерством и выражают эмоциональное стремление масс к яркому самовыражению. Однако в разные творческие периоды произведения национальной фортепианной музыки также демонстрируют многообразие по стилю и эмоциональной выразительности. Поэтому китайские композиторы следуют веяниям времени, выступают с новыми идеями, создавая произведения, которые соответствуют национальной эстетике и общественным эмоциям. Это придает китайской фортепианной музыке более глубокое эмоциональное звучание и

творческую жизнеспособность.[10, с. 141].

3. Морфологические характеристики китайской фортепианной музыкальной школы.

Музыка китайской фортепианной школы имеет свой неповторимый национальный стиль, по фактуре чаще всего бывая двух видов: одноголосная и многоголосная. При создании фортепианной музыки в китайском стиле одноголосная форма является основной для выражения национального музыкального творчества. При этом некоторые одноголосные формы непосредственно ссылаются на уже существующие мелодии национальной музыки, а затем смешивают их с фортепианной музыкой, чтобы позаимствовать достоинства друг друга и дополнить слабые стороны. Другой способ создания произведений – на основе характеристик народной музыки, например, тональности, ритма, мелодии и др., когда на уже существующее произведение накладываются новые творческие приемы. Это креативная форма воплощения в музыке. Многоголосная форма включает главным образом гармонию и полифонию, которая также стала одной из важных форм выражения фортепианной музыки в китайском стиле. При этом созвучия в гармониях очень насыщенны, гибки и разнообразны, а полифония более новаторская, не привязана к одной мелодии и излучает неповторимое художественное очарование в музыкальных произведениях китайской фортепианной школы.

4. Особенности исполнения китайской фортепианной музыкальной школы.

Произведения национальной фортепианной музыки в китайском стиле больше внимания уделяют созданию творческой концепции и очарования. Например, фортепианная пьеса «Отражение луны в двух родниках» – классическое произведение, обладающее бесконечным изяществом. Произведение было адаптировано известным композитором и пианистом Чу Ванхуа на основе знаменитой пьесы народного музыканта Хуа Яньцзюня[9] для эрху. Оригинальное произведение выражает глубокие и грустные эмоции через трогательную мелодию. Будучи адаптированным в фортепианную пьесу, оно не только перенимает глубокую основную идею и трогательную художественную концепцию при исполнении, но также использует богатую выразительность фортепиано для воссоздания безмолвной грусти и печального художественного стиля оригинальной музыки эрху. Это также добавляет больше мелодичности и изящности музыкальной концепции. В исполнительской обработке произведения уникальный тембр фортепианного инструмента имитирует звучание эрху, сохраняя при этом яркий этнический музыкальный стиль оригинальной песни. Он также демонстрирует пышную выразительность фортепианной музыки и отражает глубокие эмоции этого произведения. Кроме того, при создании этой пьесы большое внимание было уделено техники интерпретации «равного внимания к теоретическому и практическому исполнению», что помогло создать глубокую красоту музыкально-художественной концепции и передать чувство бесконечного ритма. Вначале музыка погружает слушателя в безмятежность спокойным тоном, отражающим одинокое и беспомощное душевное состояние людей. Затем, постепенно подбираясь к основной теме, мелодия имитирует вибрато флейты, будто мелкая рябь расходится по воде[10]. Вслед за изменением ритма музыки меняется и тембр, от высоких до низких частот, отражая неустойчивые эмоции главного героя, и, наконец, мелодия подходит к концу. Фортепианная пьеса «Отражение луны в двух родниках» – это не только жизнь, о которой говорит композитор эрху А Бин, но и жизнь в представлении фортепианного композитора Чу Ванхуа, поэтому музыкальное исполнение очень трогательно. Исполнение музыкальных произведений китайской фортепианной школы требует глубоких

[9] Хуа Яньцзюнь, также известный как А Бин, народный музыкант материкового Китая, известный как «Слепой А Бин». Его самое популярное произведение — «Отражение луны в двух родниках».

[10] Ли Тэ, Исследование исполнительских характеристик фортепианной пьесы «Отражение луны в двух родниках» Си Цзюй Чжи Цзя, 10.05.2023

исследований и опыта в технике касания клавиш, скорости, силе звука и т.д., чтобы интегрировать уникальную художественную концепцию этнической музыки в формирование стиля фортепианных произведений. [11, с. 17].

Постепенное развитие культуры фортепианной музыки в стране вслед за непрерывным процессом национализации, адаптации музыкальных произведений, в конечном счете, приведет к созданию большего количества музыкальных шедевров. Разнообразные фортепианные произведения в китайском стиле выражают национальный дух и творческую энергию, демонстрируют очарование восточной музыкальной культуры и подчеркивают ее яркое сияние. Мощная фортепианная школа выросла на основе большого количества фортепианных шедевров национальной музыкальной школы. В творчестве присутствует мысль о китаизации не только с точки зрения исследования национальной тональности, тембра и гармонии, но и с точки зрения музыкальной формы (мелодия, ритм, тембр, структура). Идея китаизации лежит в основе существования и развития китайской фортепианной школы и является основой для проявления китайскими композиторами своих творческих талантов. В области фортепианной музыки китайская музыкальная цивилизация не зависит от европейской музыки, но формирует независимое пространство развития, которое также способствует развитию мировой культуры фортепианной музыки.

Заключение

Таким образом, сосредоточение внимания на местной этнической музыкальной культуре имеет большое значение для нашего исследования китайской фортепианной музыкальной культуры. За последние сто лет в условиях постоянного взаимодействия и столкновений с Западом китайская фортепианная школа исследовала, развивала и внедряла инновации и в конечном итоге оправдала затраченные усилия китайских композиторов. Из традиционной музыкальной культуры, передаваемой из поколения в поколение на протяжении тысячелетий, китайская фортепианная школа с ее этническими характерными чертами продемонстрировала свои уникальные способности. Это, безусловно, выдающийся результат совместных усилий и упорного труда нескольких поколений китайских музыкантов. Чтобы способствовать созданию новых путей развития китайской фортепианной школы, необходима слаженная совместная работа композиторов и музыкантов. С постепенным развитием культуры фортепианной музыки адаптация и национализация фортепианных музыкальных произведений в конечном итоге приведет к появлению большего количества музыкальных шедевров. Разнообразные фортепианные произведения в китайском стиле выражают национальный дух и творческую энергию, демонстрируют очарование восточной музыкальной культуры и подчеркивают ее яркое сияние.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лин Ялин. Анализ музыкальных элементов национализации фортепианных произведений моей страны [J]. Цаньхуа (Часть 2), 03.2022, - С.116-118.
2. Ван Чжии. Художественные характеристики и анализ исполнения фортепианной адаптации «Сяо и барабаны в сумерках» Си Цзюй Чжи Цзя, 30.08.2023. - 298 с.
3. Дун Синьянь. Анализ исполнительских характеристик фортепианной пьесы Ван Цзяньчжуна «Сто птиц поклоняются фениксу» Си Цзюй Чжи Цзя, 10.08.2023. -130 с.
4. Ли Сунлань. На заре китайской фортепианной школы [J] Магистерская диссертация Сычуаньского педагогического университета, 06.2004. -166 с.
5. Вэй Тингэ. Обзор концепции китайского фортепианного искусства и его теоретическое исследование [J] Ган Цинь И Шу, 02.2001. - 65 с.

6. Ли Тэ. Исследование исполнительских характеристик фортепианной пьесы «Отражение луны в двух родниках» Си Цзюй Чжи Цзя, 10.05.2023. - 155 с.
7. Ван Маньгэ. Поэтично-живописное настроение в фортепианном концерте «Жёлтая река» И Шу Да Гуань, 10.06.2022. – 299 с.
8. Вэнь Цзин. Исследование развития национализации китайской фортепианной музыки [J]. Северная музыка, 2020, (20): - С.31-33.
9. Чжан Мяо, Национальное развитие китайской фортепианной музыки [J], Драматическая семья, 2017, (12), - С. 84-85.
10. Шэнь Тинтин, Особенности создания и национализации китайской фортепианной музыки - Комментарий к «Исследованию развития китайской и западной фортепианной музыкальной культуры» [J]. Китайский журнал образования, 2016, (03), - 141 с.
11. Дин Вэй. Состояние развития и национальные особенности современной китайской фортепианной музыки [J]. Популярная литература и искусство, 2012, (03), 17 с.
12. Ху Юаньюань. Использование иностранных материалов на благо современности – краткая дискуссия о национальном развитии китайской фортепианной музыки [J].Звуки Желтой реки, 2008, (19), - С. 62-63.

REFERENCES

1. Lin Jalin. Analiz muzykal'nyh jelementov nacionalizacii fortepiannyh proizvedenij moej strany [J]. Can'hua (Chast' 2), 03.2022, - Pp.116-118.
2. Van Chzhii. Hudozhestvennye harakteristiki i analiz ispolnenija fortepiannoj adaptacii «Sjao i barabany v sumerkah» Si Czjuj Chzhi Czja, 30.08.2023. - 298 p.
3. Dun Sin'jan'. Analiz ispolnitel'skih harakteristik fortepiannoj p'esy Van Czjan'chzhuna «Sto ptic poklonjajutsja feniksu» Si Czjuj Chzhi Czja, 10.08.2023. -130 p.
4. Li Sunlan'. Na zare kitajskoj fortepiannoj shkoly [J] Magisterskaja dissertacija Sychuan'skogo pedagogicheskogo universiteta, 06.2004. -166 p.
5. Vjej Tingje. Obzor koncepcii kitajskogo fortepiannogo iskusstva i ego teoreticheskoe issledovanie [J] Gan Cin' I Shu, 02.2001. - 65 p.
6. Li Tje. Issledovanie ispolnitel'skih harakteristik fortepiannoj p'esy «Otrazhenie luny v dvuh rodnikah» Si Czjuj Chzhi Czja, 10.05.2023. - 155 p.
7. Van Man'gje. Pojetichno-zhivopisnoe nastroenie v fortepiannom koncerte «Zhjoltaja reka» I Shu Da Guan', 10.06.2022. – 299 p.
8. Vjen' Czin. Issledovanie razvitija nacionalizacii kitajskoj fortepiannoj muzyki [J]. Severnaja muzyka, 2020, (20): - Pp.31-33.
9. Chzhan Mjao, Nacional'noe razvitie kitajskoj fortepiannoj muzyki [J], Dramaticheskaja sem'ja, 2017, (12), - Pp. 84-85.
10. Shjen' Tintin, Osobennosti sozdanija i nacionalizacii kitajskoj fortepiannoj muzyki - Kommentarij k «Issledovaniju razvitija kitajskoj i zapadnoj fortepiannoj muzykal'noj kul'tury» [J]. Kitajskij zhurnal obrazovanija, 2016, (03), - 141 p.
11. Din Vjej. Sostojanie razvitija i nacional'nye osobennosti sovremennoj kitajskoj fortepiannoj muzyki [J]. Populjarnaja literatura i iskusstvo, 2012, (03), 17 p.
12. Hu Juan'juan'. Ispol'zovanie inostrannyh materialov na blago sovremennosti – kratkaja diskussija o nacional'nom razvitii kitajskoj fortepiannoj muzyki [J].Zvuki Zheltoj reki, 2008, (19), - Pp. 62-63.

Ли Цуй
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
Научный руководитель - кандидат философских наук, профессор
Л.Н. Ульянова

Li Cui
postgraduate student
Moscow State Pedagogical University University
Scientific supervisor - candidate of philosophical sciences, professor
L.N. Ulyanova

ПУТИ ПРИОБЩЕНИЯ ВОСПИТАННИКОВ ДЕТСКИХ САДОВ КИТАЯ К ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Традиционная художественная культура транслирует сложившиеся на протяжении тысячелетий миропонимание, жизненные ценности, нравственный и эстетический опыт, благодаря которым этнос воспроизводится в новых поколениях. Автор статьи, рассматривая традиционную музыкальную культуру как синкретичный феномен, раскрывает значение фольклорной игры, инсценировок народных песен и драматизаций как важных средств педагогического воздействия на воспитанников китайских детских садов.

Ключевые слова: традиционная культура, синкретизм фольклора, фольклорная игра, инсценировка народных песен, драматизации.

WAYS TO ENGAGE CHINESE KINDERGARTEN CHILDREN INTO TRADITIONAL MUSICAL CULTURE

Annotation. Traditional artistic culture transmits the worldview, life values, moral and aesthetic experiences that have developed over thousands of years, thanks to which the ethnic group is reproduced in new generations. The author of the article, considering traditional musical culture as a syncretic phenomenon, reveals the importance of folklore playing, staging of folk songs and dramatizations as important means of pedagogical influence on pupils of Chinese kindergartens.

Keywords: traditional culture, syncretism of folklore, folklore game, staging of folk songs, dramatization.

Введение

Еще в 1937 году Министерство просвещения Национального правительства Китая выпустило «Критерии расписания в детских садах». Сформулированные в этом документе цели дошкольного музыкального образования и сегодня выглядят вполне современно: «удовлетворить желание детей в пении, развить способности к прослушиванию музыки (включая пение и игру на музыкальных инструментах), развить голосовые способности, чувство ритма и тренировать движения в такт, развить дружеские чувства, умение координироваться и чувствовать радость, пробудить интерес к предметам окружающей действительности» [цит. по 1, с. 45]. Большое внимание в нем также уделяется национальным и семейным ценностям, национальным праздникам, детским народным играм, музыкальному фольклору, артефактам традиционного декоративно-прикладного искусства и историческим событиям, в совокупности играющим важную роль в формировании у подрастающего поколения гражданских чувств и патриотизма.

Эти установки и сегодня сохранили свое значение и получили свое развитие в партийно-правительственных документах последнего времени, что актуализирует научные исследования и методические поиски в области дошкольного художественного образования [1; 2; 3 и др.].

Методологические установки исследования

Методологически важными для нашего, педагогического в своей сущности, исследования являются две концептуальные системы, одна из которых сложилась в фольклористике, а другая – в биологии и психологии.

Современная наука о фольклоре подчеркивает, что его функции не сводятся к заполнению досуга. Учитывая, что в нем в концентрированной форме отражаются мировоззрение, история, моральные принципы, мифология, психология и эстетические представления народа, он осмысливается как важнейший инструмент воспитания и социализации, нацеленный на подготовку человека культуры, который в процессе онтогенеза постепенно присваивает опыт предшествующих поколений и идентифицирует себя с определенным этносом, консолидируется с ним, воспринимает себя как его неотрывную часть [4]. Фольклор в доступной и эмоционально привлекательной форме формирует в сознании и памяти растущего человека «готовую к употреблению» систему культурных стереотипов и знаково-символических «кодов», представлений, предпочтений, норм приемлемого поведения, которую этнос откристаллизовал и сохранил в ходе своей исторической эволюции. Художественные традиции народа функционируют как дидактическая система, нацеленная на «мягкое» включение детей в социум. В результате этого процесса у человека культуры возникает установка: Я – это не только моя история, мой опыт, но также история и опыт моего этноса и культуры, к которым я себя причисляю. Вместе с тем, сознание человека культуры, обращаясь к прошлому и настоящему культуры, одновременно создает предпосылки для определения векторов движения в будущее, перспектив дальнейшей культурной эволюции.

Рассуждая о первичных (архаичных) этапах исторической эволюции традиционной культуры, крупный исследователь фольклора А.Н. Веселовский подчёркивал её синкретизм, то есть изначальную нерасчлененность присущих ей форм мышления, видов деятельности и жанровых особенностей [5]. В обрядовые, ритуальные, трудовые и военные практики органично встраивались различные виды творческой активности, так или иначе связанные с эстетическими чувствами и художественно-творческими самопроявлениями людей в искусствах слова, музыки, драмы, народной хореографии и декоративно-прикладной деятельности.

Вторая концепция адресуется к закономерностям психического развития ребенка и получила название «теория рекапитуляции» за авторством американских ученых С. Холла и Д. Болдуина, согласно которой онтогенез, то есть прижизненная психическая эволюция отдельного человеческого индивида, в сокращенной и ускоренной форме воспроизводит наиболее важные этапы филогенеза – процесса развития человека как вида. Другими словами, авторы этой теории считали, что ребенок в ходе своего индивидуального развития проходит те же этапы, которые прошло человечество как вид [6].

И хотя у обеих этих теорий имеются оппоненты, мы исходим из точки зрения, что на первичных этапах музыкального развития ребенка в целях его естественного и органичного приобщения к музыкальной культуре, целесообразно использовать такие виды художественно-творческих практик, в которых традиционная национальная художественная культура представлена как синкретичное целое. В этой полихудожественной по смыслу и содержанию деятельности должны быть представлены: музыкальный (ритуальные, церемониальные, трудовые и бытовые песнопения,

инструментальная музыка) и литературно-поэтический (сказки, мифы, различные виды народной поэзии) фольклор, а также элементы декоративно-прикладного (предметы культа, быта, орудия труда, маски, оружие, костюмы, куклы и др.) искусства, народного театра и народной хореографии. В полихудожественной деятельности синкретизм реализуется также в том, что интеллектуальное, социальное, эстетическое, этическое, трудовое и физическое начала выступают в ней в неразрывном единстве. Наш педагогический опыт позволил прийти к выводу, что в заявленном ракурсе основными методами воспитательного воздействия на детей в китайских детских садах являются фольклорная игра, инсценировки народных песен и драматизации.

Фольклорная игра как метод приобщения воспитанников детских садов Китая к традиционной музыкальной культуре

Й. Хёйзинга точно заметил: «Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец были сплошь игрой. Мудрость и знание находили своё выражение в священных состязаниях... Культура, в её первоначальных формах, «играется». Она не происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела; она развивается в игре и как игра» [7, с. 15.].

Игры и игровая деятельность являются родовыми компонентами народной культуры, ритуалов, обрядов и подражательной (имитационной) активности людей, в ходе которой они непринужденно, естественным образом осваивают и закрепляют в своей ценностно-смысловой системе национальный «культурный код» [4; 6; 8; 9]. Выдающийся российский психолог Л.С. Выготский отнюдь не случайно говорил об игре как о феномене, имеющем «общий корень» со всеми видами художественного творчества, поскольку ее важнейшими атрибутами выступают условность, образность, метафоричность и эмоциональная привлекательность. Именно в игре отдельные элементы культуры синтезируются в синкретичное целое, а сама игра наполняется жизненно важным для ребенка содержанием: он включается в игру как целостная личность и психологически проживает ее как факт собственной жизни [10].

Фольклорная игра через слово, музыку, жесты, изобразительные и выразительные действия и взаимодействия, костюмы и предметную среду отражает исторически сложившиеся мировоззренческие системы этноса и модели адаптации человека в культуре и общности. «Пройдя через столетия, традиционные игры доносят отголоски старинных обычаев, элементы древних магических обрядов, религиозных представлений китайских этносов», – отмечает Чжао Цзэнфан. И продолжает: «следует иметь в виду, традиционная игра – не просто воспроизведение детским сообществом исторически сложившихся отношений взрослых, но переосмысление этих отношений, а также определение своего самобытного места в мире» [8, с. 402]. Таким образом, фольклорная игра является специфическим способом символического моделирования и освоения мира, а также общения, отношений, действий и взаимодействий людей. Персонажами игры могут выступать мифологические герои, обычные люди, антропоморфные, зооморфные, орнитоморфные существа, характерологические черты которых отчетливо проявляются в музыкальных и речевых интонациях, кинесике (мимике, жестикуляции), пантомимике и других средствах ролевого перевоплощения.

Благодаря синкретичному характеру фольклорных игр, они комплексно воздействуют на детей. Сошлемся в качестве примера на чрезвычайно популярные в китайской детской субкультуре «Коршун ловит цыплят», «Потеряный платок». Игра «Ласточка» воспета в большом количестве народных песен, стихов и даже в изобразительном искусстве, которые могут быть использованы в образовательном процессе детского сада в целях развития музыкальной восприимчивости и музыкальных

способностей детей. Осваивая в процессе игры интонационную специфику и ритмические особенности народной речи, дети постепенно «переплавляют» их в своем сознании в наиболее употребительные музыкальные интонации как носители художественного смысла и экспрессии. Так формируется первичный ритмоинтонационный «словарь», который затем активно используется детьми, благодаря чему воспринимая или исполняя детские песни, они уже не нуждаются ни в «переводе», ни «переводчиках» [12]. Вместе с тем, «пропускаемая» через сознание речевая практика естественным образом тренирует вокальный и артикуляционный аппараты детей, подготавливая их к активному пению и разучиванию детского народно-песенного репертуара.

В фольклорных играх создаются целостные художественные образы в синкретическом единстве говорения, пения, игры на народных музыкальных инструментах (прежде всего – на ударных: гонге, бубне, деревянной рыбе, колокольчиках и др.), элементов народной хореографии и народного (в том числе – кукольного) театра. Как отмечает Чжао Цзэнфан, участие в фольклорных играх стимулирует формирование у воспитанников детского сада чувства коллективного «Мы», а приподнятая психологическая атмосфера таких занятий нередко способствует тому, что даже робкие, застенчивые дети увлекаются и начинают проявлять самостоятельную творческую инициативу в том числе и в форме импровизаций тем, мелодических фраз, ритмоинтонационных оборотов, возгласов, пластических движений, приемов звукоизвлечения на музыкальных инструментах звуковыразительного, звукоизобразительного и звукоподражательного характеров и др. [8]. Важно также, что характерной чертой фольклорных игр является контраст доброго и злого начал при явных приоритетах справедливости и гармонии.

В дальнейшем в образовательный процесс детского сада интегрируются сюжетно-ролевые игры, в которых дети имитируют социальную, трудовую и бытовую жизни взрослых (например, в ролях: мать, отец, члены семьи, соседи, воспитатель, врач, строитель, водитель автобуса, продавец магазина, гость и др.). Здесь целесообразно использовать элементы декоративно-прикладного творчества воспитанников. Например, из подручного материала изготавливают и используют атрибуты роли – ушки, хвостик, носик, венок, шапочка, предметы труда, быта, оружие, детали костюма и др. Возможны различные замещения, активизирующие работу воображения, когда один предмет наделяется условными функциями другого предмета.

Игровая практика в детском саду может быть реализована также в виде, получившем в методической литературе название «пластического интонирования». Российский психолог С.Л. Рубинштейн утверждал, что жест является важным компонентом мышления, то есть жест, включенный в речь, не только отражает некоторое содержание, но и сам является важнейшим носителем семантического смысла [11, с. 110-111]. Б.В. Асафьев, Д.К. Кирнарская, А.В. Торопова и др. утверждали, что мимика, жесты, пантомимика и элементы хореографии – это «озвученные движения», «немые интонации», оказывающие мощное влияние на музыкальное воображение и мышление ребенка; музыкальное и телесное образуют монолитную смысловую целостность, которая в образовательной практике реализуется как: *а)* самостоятельное средство самовыражения, благодаря которому дети в пластических мышечно-двигательных формах транслируют вовне свои образные представления и переживаемые по их поводу чувства и эмоции; *б)* вспомогательное средство, когда мышечные ощущения помогают ребенку через телесный канал глубже понять художественный образ; *в)* пластические сигналы или коды, в которых художественный образ спрессован в компактную мышечно-двигательную форму и может быть затем «распакован» (разархивирован) в художественный образ; *г)* вспомогательные дидактические упражнения, связанные с мышечно-двигательным

моделированием высотных соотношений звуков и ладовых тяготений, метроритмических и тембродинамических особенностей, благодаря которым слуховые ощущения подкрепляются зрительными, пространственными и телесными представлениями, способствующими дифференцированному восприятию детьми музыкальной ткани (например, системы ручных знаков для звуков лада или болгарская столбица). Кроме того, здесь могут использоваться хлопки, щелчки, притопывания и проч. [12].

С методической точки зрения, педагогу при организации фольклорной игры необходимо обеспечить:

- свободу входа участника в игру и выхода из нее;
- включение микромоделей действий и взаимодействий, актуальных для детского сообщества и «взрослого» социума;
- информационные и смысловые «мостики» между новым и уже ранее освоенным материалом;
- включение эмоционально привлекательных стимулов для участия в игре;
- реализацию творческих потенциалов участников, так как избыточная стандартизация игры и отсутствие импровизационного начала существенно снижают ее эмоциональный накал;
- развертывание коллизии, то есть конфликта, противоречий интересов игроков и/или взаимодействующих в игре персонажей;
- присутствие элементов состязательности, трудностей, так или иначе закаляющих волю, требующих определенного напряжения интеллектуальных сил и реализации творческих потенциалов участников и др. [4].

Использование инсценировок и драматизаций в детском саду

Традиции китайского драматического искусства и оперы, как известно, имеют многовековую историю и корнями своими уходят в цзацзюй («смешанные представления», эпоха династии Юань), чуаньци («повествование об удивительном», эпоха династии Мин) и куньцюй (эпохи династий Мин и Цин). Инсценировки и драматизации народных песен позволяют включить детей в музыкально-игровое действо и тем самым способствовать формированию у них чувства причастности к традиционной культуре этноса, уважительного отношения к духовным константам и истории народа, особенностям его быта, труда и творчества как к значимым компонентам собственной биографии.

Инсценировки представляют собой небольшие по масштабам времени сюжетные игры, в которых последовательно раскрываются событийные ряды народных песен. Драматизации – это постановки миниспектаклей, включающие «обрамляющие» песню игровые действия, взаимодействия и диалоги персонажей: например, драматизации китайских праздников Весны, сбора урожая, фонарей и т.д. Кроме того, в образовательной практике детского сада возможна постановка квестов (от англ. *quest*), то есть приключенческих игр, в ходе которых игроки преодолевают различные препятствия, используя имеющиеся у них знания, опыт, интеллектуальные и музыкально-исполнительские способности.

Даже в несложных инсценировках народных песен и драматизациях художественный образ обретает полноценную драматургическую форму, так как в них присутствуют сюжетная завязка, конфликт, интрига, которые, развиваясь, достигают кульминации и развязки. Причем, идея песни редко имеет вид прямого назидания, а стимулирует «встречную» работу сознания исполнителей и слушателей: они «проигрывают» коллизию в своем воображении, преломляют её сквозь призму собственного социального опыта и системы художественных ценностей, порождают личностные смыслы. Участвуя в инсценировках традиционного музыкального материала, дети познают «мир этноса»,

вычленяют в нем общие и уникальные элементы, характерные для него связи и отношения, одновременно идентифицируя себя с ним.

В инсценировках и драматизациях сюжет и фабула песни воспроизводятся «в лицах» с использованием различных вербальных и невербальных (интонации, тембродинамика речи и пения, мимика, жестикуляция, хореографические па, пространственные положения тел и позы, мизансцены и др.) выразительных средств. Работа над образной, событийной и исторической реконструкциями текста фольклорных песен способна позитивно повлиять на историческое сознание детей и «наведение мостов» между прошлым этноса и культуры и их современным состоянием. Вот почему адекватная интерпретация музыкального фольклорного текста и его постановка в виде инсценировки или драматизации требует от педагога и обучающихся определенного уровня этнографических, исторических, искусствоведческих знаний [13; 14].

В музицировании на фольклорном материале широко используются народные музыкальные инструменты: шумовые и ударные, а также обладающие диатоническим темперированным строем – духовые и струнные. Например, для придания действию общего звукового колорита в него могут быть встроены небольшие инструментальные реминисценции. В частности, одни из них могут формировать эмоционально приподнятое настроение народного праздника, а другие, наоборот, тревожные переживания в связи с предстоящим военным столкновением. Такого рода реминисценции, как правило, являются результатом коллективного смыслотворчества и востребуют от участников активности звукового воображения на основе уже накопленного слухового опыта. При этом важно, чтобы ребенок имел возможность самостоятельно выбирать музыкальный инструмент.

В нашей работе по формированию навыков игры на народных музыкальных инструментах мы придерживались определенной последовательности. Вначале дети знакомились с выразительными возможностями и осваивали элементарные игровые навыки на шумовых и ударных (колокольчики, барабаны), затем им предлагались простейшие духовые (сюнь, сяо, шэн) и лишь после этого – струнно-щипковые народные инструменты (пипа, гучжэн, гуцинь). Эта последовательность связана с организацией образовательного процесса по принципу «от простого – к сложному». Мы стремились к тому, чтобы сложность игровых навыков не стала препятствием между ребенком и художественным смыслом, выраженным через музыкальную интонацию. Поэтому внимание детей концентрировалось, прежде всего, на смысловой выразительности интонации, а игровое действие выступало как средство ее материализации в звуке. Подключение к пению и игре несложных хореографических элементов народных танцев способствовало усилению эмоциональной выразительности создаваемых образов.

Кроме того, организовывались восприятие и элементарный анализ детьми аутентичных звукозаписей и аудиовизуальных медиаматериалов, посвященных китайским музыкально-исполнительским традициям. Мы знакомили воспитанников с некоторыми терминами, с помощью которых они могли акцентировать внимание на отдельных элементах музыкальной ткани.

Заключение

Выполненный нами анализ и обобщение имеющегося методического опыта в области дошкольного музыкального образования позволяют прийти к выводу, что интеграция в эту сферу элементов традиционной культуры открывает яркие перспективы в личностном и художественном развитии воспитанников детских садов, если национальные культурные ценности осваиваются ими в синкретичном единстве слова, драматического действия, музыки, элементов народной хореографии и народного

декоративно-прикладного искусства, а в качестве методов педагогического воздействия используются фольклорные игры, инсценировки песен и драматизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ша Ни. Национальные особенности становления системы дошкольного музыкального образования Китая / Ша Ни // Вести БДПУ. – 2018. – Серия 1. – № 3. – С. 44-47.
2. Юань Гао. Особенности музыкального образования в дошкольных образовательных учреждения Китая / Юань Гао // Управление образованием: теория и практика. – 2022. – Том 12. – С. 35-39.
3. Сум Бэр. Китайская народная музыка как фактор воспитания (традиции и современность) / Сум Бэр // Наука. Искусство. Культура. – 2020. – Вып. 1 (25). – С. 56-65.
4. Александров Е.П. Фольклорная игра как средство приобщения детей к традиционной музыкальной культуре / Е. П. Александров, Т. А. Криницкая // Искусство и образование. – 2021. – № 1. – С. 162-169.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Veselovskij_A._N._Istoricheskaya_poetika._1989.pdf (дата обращения: 03.11.2023).
6. Печко Л.П. Культура человека и ее становление в филогенезе и онтогенезе / Л. П. Печко / Педагогическое образование. – 2009. – № 2. – С. 62-72.
7. Хёйзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. – Москва: Прогресс-Традиция. – 1997. – 416 с.
8. Чжао Цзэнфан. Игра как важнейший компонент китайской детской субкультуры / Чжао Цзэнфан – https://elib.psu.by/bitstream/123456789/36271/1/401-404.pdf?ysclid=lpv5x432o4584637913 (дата обращения: 09.11.2023).
9. Попова А.В. Китайские традиционные игры: понятие, происхождение и культурное значение / А. В. Попова, Т. С. Лопаткина // Вестник КемГУКИ. – 2020. – № 50. – С. 79-87.
10. Выготский Л.С. Проблема культурного развития ребенка / Л. С. Выготский // Вестник Московского университета. Серия 14, Психология. – 1991. – № 4. – С. 5-18.
11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. Санкт-Петрбург: Питер, – 2002. – 720 с.
12. Ван Юеюнь. К вопросу о музыкальном воспитании в детских садах КНР / Ван Юеюнь // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13. – No 2A-3A. – С. 171-176. DOI: 10.34670/AR.2023.85.13.021.
13. Командышко Е.Ф. Методика развития познавательной активности детей старшего дошкольного возраста в полихудожественной деятельности / Е. Ф. Командышко., М. Е. Селиванова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Том 6. – № 5. – С. 96-104.
14. Московкина А.С. Игра как способ существования в фольклорной культуре / А. С. Московкина // Культурное наследие России. – 2015. – № 4. – С. 56-59.

REFERENCES

1. Sha Ni. Nacional`ny`e osobennosti stanovleniya sistemy` doshkol`nogo muzy`kal`nogo obrazovaniya Kitaya [National features of the formation of the preschool music education system in China] // Vesti BDPU. 2018. Seriya 1. # 3, Pp. 44-47. (In Russian).
2. YUan' Gao. Osobennosti muzykal'nogo obrazovaniya v doshkol'nyh obrazovatel'nyh uchrezhdeniya Kitaya [Features of music education in preschool educational institutions in China] // Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika. 2022. Issue 12, Pp. 35-39. (In Russian).
3. Sum Ber. Kitajskaya narodnaya muzyka kak faktor vospitaniya (tradicii i sovremennost') [Chinese folk music as a factor in education (traditions and modernity)] // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. 2020. Vyp. 1 (25). Pp. 56-65. (In Russian).
4. Aleksandrov E.P., Krinickaya T.A. Fol'klornaya igra kak sredstvo priobshcheniya detej k tradicionnoj muzykal'noj kul'ture [Folklore game as a means of introducing children to traditional musical culture] // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. # 1. Pp. 162-169. (In Russian).
5. Veselovskij A.N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. Available at: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Veselovskij_A._N._Istoricheskaya_poetika._1989.pdf. (In Russian), (accessed: 03.11.2023).
6. Pechko L.P. Kul'tura cheloveka i ee stanovlenie v filogeneze i ontogeneze [Human culture and its formation in phylogenesis and ontogenesis] // Pedagogicheskoe obrazovanie. 2009. # 2. Pp. 62-72. (In Russian).
7. Hyojzinga J. Homo Ludens; Stat'i po istorii kul'tury. / Per., sost. i vstup. st. D.V. Sil'vestrova; Komment. D. E. Haritonovicha. Moskva: Progress-Tradiciya, 1997. 416 p. (In Russian).
8. CHzhao Czenfan. Igra kak vazhnejshij komponent kitajskoj detskoj subkul'tury [Play as an essential component of Chinese children's subculture]. Available at: https://elib.psu.by/bitstream/123456789/36271/1/401-404.pdf?ysclid=lpv5x432o4584637913. (In Russian), (accessed: 09.11.2023).
9. Popova A.V. Kitajskie tradicionnye igry: ponyatie, proiskhozhdenie i kul'turnoe znachenie [Chinese Traditional Games: Concept, Origin and Cultural Significance] // Vestnik KemGUKI, 2020. # 50. Pp. 79-87. (In Russian).
10. Vygotskij L.S. Problema kul'turnogo razvitiya rebenka [The problem of a child's cultural development] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14, Psihologiya. 1991. # 4. Pp. 5-18. (In Russian).
11. Rubinshtejn S.L. Osnovy obshchej psihologii [Fundamentals of general psychology]. Sankt-Petrburg: Piter, 2002. 720 p. (In Russian).
12. Van YUeyun'. K voprosu o muzykal'nom vospitanii v detskih sadah KNR [On the issue of musical education in kindergartens of the People's Republic of China] // Pedagogicheskij zhurnal. 2023. T. 13. # 2A-3A. Pp. 171-176. DOI: 10.34670/AR.2023.85.13.021. (In Russian).
13. Komandyshko E.F., Selivanova M.E. Metodika razvitiya poznavatel'noj aktivnosti detej starshego doshkol'nogo vozrasta v polihudozhestvennoj deyatel'nosti [Methodology for the development of cognitive activity of children of senior preschool age in polyartistic activities] // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2023. Tom 6, # 5. Pp. 96-104. (In Russian).
14. Moskovkina A. S. Igra kak sposob sushchestvovaniya v fol'klornoj kul'ture [Game as a way of existence in folk culture] // Kul'turnoe nasledie Rossii. 2015, # 4. Pp. 56-59. (In Russian).

Лю Аолян
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
Научный руководитель - кандидат философских наук, профессор
Л.Н. Ульянова

Liu Aoliang
postgraduate student
Moscow State Pedagogical University University
Scientific supervisor - candidate of philosophical sciences, professor
L.N. Ulyanova

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СКРИПИЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Аннотация. Скрипичное профессиональное образование в Китае является очень популярным и находится на этапе трансформаций. Данная научная статья изучает основные проблемы в системе профессионального скрипичного образования в Китае. Выявляются взаимосвязи между проблемами, дается краткий обзор каждой из них. В результате анализа предлагаются комплексные пути решения существующих проблем. Данная статья актуальна, в первую очередь, для преподавателей скрипки в вузах и колледжах, обучающих студентов-скрипачей из Китая. Понимание актуальных характеристик китайской скрипичной школы позволяет быстрее подобрать необходимый подход в обучении.

Ключевые слова. Китай, профессиональное скрипичное образование, учителя, преподавание, методы, проблемы, непрерывное образование, студенты.

THE MAIN PROBLEMS OF PROFESSIONAL VIOLIN EDUCATION IN CHINA AND THE WAYS OF THEIR SOLUTION

Annotation. Violin vocational education in China is very popular and undergoing transformation. This scientific article examines the main problems in the professional violin education system in China. The relationships between the problems are identified and a brief overview of each of them is given. As a result of the analysis, comprehensive solutions to existing problems are proposed. First of all this article is relevant for violin teachers in universities and colleges teaching violin students from China. Understanding the current characteristics of the Chinese violin school allows quickly select the necessary teaching approach.

Keywords: China, violin education, teachers, teaching, methods, problems, continuing education, students.

Профессиональное скрипичное образование Китая в своей основе имеет черты российского и немецкого скрипичного образования. Тем не менее, за годы развития, китайская скрипичная школа обрела свои характерные черты, которые включают в себя как сильные, так и слабые стороны.

Автор в данной статье поставил цель предложить пути решения проблем, имеющихся в скрипичном профессиональном образовании Китая, которые влияют на качество музыкального образования и культурной жизни страны.

В Китае сложилась регулярная практика оттока перспективных студентов-скрипачей в иностранные вузы на обучение. Это обусловлено изобилием проблем внутри

китайского музыкального образования. Китайским студентам, желающим построить профессиональную скрипичную карьеру и получить более качественное образование, на данный момент легче поступить на платное обучение в иностранный вуз, чем ждать перемен в китайском образовании.

Тем не менее, такое положение вещей является глобальной проблемой, которую необходимо осознать на государственном уровне, а затем предложить комплексное решение.

Автор постарался выявить основные проблемы китайского скрипичного профессионального образования; дать краткую характеристику этим проблемам и обозначить взаимосвязи между проблемами.

В ходе написания статьи были изучены и проанализированы различные китайские источники, посвященные особенностям скрипичной педагогики, реформации профессионального скрипичного образования, состоянию музыкального образования в вузах и колледжах Китая.

Обозначим ***главные проблемы профессионального скрипичного образования Китая*:**

- качество образования преподавателей скрипки;
- устаревшие методики преподавания;
- узконаправленное преподавание;
- недостаточное внимание к смежным дисциплинам;
- поверхностные ансамблевые и оркестровые навыки;
- отсутствие регулярной студенческой концертной жизни и подготовки к реальному будущему профессии скрипача.

Скрипичное образование Китая главным образом характеризует ***проблема качественного образования преподавателей скрипки*.**

Первое, с чего необходимо начинать реформу профессионального скрипичного образования в Китае – это анализ текущего состояния образовательной системы и выявление проблем в области качества педагогики в целом. Уровень и методика преподавания напрямую влияет на воспитание нового поколения скрипачей.

Проблема образования учителей скрипки включает в себя:

1. Уровень качества образования, получаемого в вузах. Узконаправленное преподавание.
2. Профессиональные навыки преподавателей и их нежелание учиться после окончания вуза.
3. Устаревшие программы курсов повышения квалификации для педагогов.

Все перечисленные пункты глобальной проблемы взаимосвязаны между собой и каждый является предпосылкой для возникновения других, более мелких проблем. Исходя из этого, очевидно, что нет смысла решать каждую проблему по-отдельности. Необходимо решать вопрос комплексно, сразу и с нескольких сторон.

Общее качество скрипичного образования. Узконаправленное преподавание.

Китайское скрипичное образование в настоящий момент сильно отстает от профессионального скрипичного образования в России, Европе и США. Оно практически полностью сосредоточено на сольном скрипичном исполнительстве и по большому счету игнорирует необходимость получения достаточных оркестровых и ансамблевых навыков во время учебы.

Дело в том, что единицы скрипачей после выпуска из консерватории строят сольную карьеру. Большинство скрипачей-исполнителей становятся преподавателями, в лучшем случае артистами оркестров и различных ансамблей.

Главной характеристикой нынешнего скрипичного образования Китая является акцент на технику исполнения. Как правило, преподаватели и экзаменаторы ставят баллы в первую очередь за качество исполнения технических трудностей, рассматривая это как самый важный показатель успешного выступления. Качество владения инструментом действительно важно, но лишь для того, чтобы иметь широкий спектр возможностей для желаемой художественной интерпретации. Для профессиональной карьеры скрипачу необходимы еще и другие навыки: художественная интерпретация музыки, знания о развитии музыкальной истории и теории музыки, умение играть в различных музыкальных составах, широкий культурный кругозор.

В результате такой методики, музыкальное исполнительство превращается в спорт, проходит для студентов в постоянной конкуренции и моральном напряжении.

Таким образом, во время учебы скрипач постоянно ощущает себя в роли солиста и направляет все внимание на специальность. После выпуска из консерватории большинство скрипачей не становятся солистами, а поступают на работу в учебные учреждения, оркестры и дают частные уроки. Если говорить о работе в оркестре, то, как правило, реальность состоит в том, что выпускник консерватории обладает минимальным опытом игры в оркестре и совсем небольшими знаниями его специфики.

В связи с этим, китайские скрипачи едут учиться в другие страны, чтобы получить более глубокие знания.

Профессиональные навыки преподавателей и нежелание продолжать обучение.

Большинство преподавателей скрипки не осознают важность и реальную необходимость участвовать в программах непрерывного музыкального образования после окончания официального обучения в вузе. Зачастую у педагогов просто нет мотивации для этого. Зачем продолжать образование, если ты недавно его завершил и имеешь документ, подтверждающий квалификацию?

В результате, несовершенство и пробелы в знаниях, так и остаются с преподавателями на протяжении всего их профессионального пути. Следовательно, помимо навыков, они передают своим студентов и недоработки своего образования.

Необходимость постоянного обучения педагогов-скрипачей исходит также из постоянных трансформаций педагогической сферы: открываются новые способы передачи знаний и взаимодействия со студентами, выпускаются новые материалы и так далее. Педагог, не продолжающий обучение в результате работает все менее и менее эффективно.

Но в отсутствии мотивации виноваты не только сами преподаватели. Администрация вузов и государство недостаточно уделяет внимание работе с обучением преподавателей скрипки. Личная инициатива преподавателей продолжать свое образование практически не поощряется, бюджетных средств на реформу системы непрерывного музыкального образования не хватает.

Устаревшие программы курсов повышения квалификации.

Педагогическое скрипичное образование, как и любая сфера, постоянно меняется и претерпевает различные изменения: обновление методов, расширение техник обучения, внедрение новых концепций и образовательных материалов. Соответственно, необходимо менять и своевременно корректировать также преподавательские курсы повышения квалификации и совершенствовать программы непрерывного музыкального образования для учителей. Иначе процесс обучения сразу же теряет свою актуальность и эффективность.

Рассмотрим проблемные черты профессионального скрипичного образования Китая:

- отсутствие регулярной студенческой концертной жизни;
-недостаточное внимание к оркестровому классу, ансамблю, смежным дисциплинам.

Перечисленные аспекты взаимосвязаны и взаимно влияют друг на друга, поэтому мы рассмотрим их, не разделяя на отдельные пункты.

Скрипачи, решившие строить свою карьеру как артисты оркестра, сразу же сталкиваются с трудностями при прослушивании на работу.

Каждый музыкант для работы в оркестре должен пройти конкурсное прослушивание. Перечислю сложности, с которыми сталкивается обычно музыканты при приёме на работу в оркестр:

1. Неконтролируемое волнение на конкурсном прослушивании по специальности.
2. Неподготовленность к читке с листа.
3. Недостаток навыков игры в оркестре.

Сильное сценическое волнение возникает ***при отсутствии должного опыта выступлений.*** Практика концертной деятельности в китайских музыкальных учебных заведениях оставляет желать лучшего.

Профессиональная карьера скрипача и его полноценное владение профессией включает в себя умение работать в ансамбле и в оркестре, а также понимание специфики и разницы между видами исполнительства. Все это подразумевает знания теории и определенный опыт концертной деятельности в оркестре и камерных ансамблях.

Практика выступления на сцене нарабатывается не один год. Во время сценических выступлений большую роль играет волнение, которое естественным образом в той или иной степени присутствует у любого исполнителя. Разница лишь в том, как каждый скрипач справляется с волнением. Если волнение берет верх – игра становится практически неконтролируемой и теряется большая часть наработанных навыков. В итоге скрипач испытывает сильный стресс и впоследствии начинает бояться выступать на сцене. Если выступления во время учебы редки, то возможностей наработать необходимый опыт практически нет. В итоге, отсутствие необходимого умения справляться с волнением является первым препятствием для получения работы в оркестре.

Особенности исполнительства в оркестре и ансамбле.

Игра в оркестре состоит из разных аспектов:

- читка с листа;
- умение слушать другие группы инструментов, а также свою группу;
- навык понимания дирижерских жестов и умение им следовать;
- умение ориентироваться в общей партитуре;
- понимание разницы музыкальных стилей и эпох;
- умение играть в разных стилях, в соответствии, с требованиями дирижера или произведения.

Во время учебы поверхностная практика в оркестре не дает и малой части этого опыта. Безусловно, многое приобретается уже в работе в музыкальном коллективе. Тем не менее, при поступлении на работу без определенного опыта работы в коллективе, скрипач может попросту не справиться со своими задачами.

Оркестровая дисциплина изучается скрипачами в консерваториях Китая, в школах при консерваториях, в некоторых музыкальных колледжах. В простых музыкальных школах оркестрового класса может не быть вовсе.

Читка с листа – важный навык для скрипача, так как при работе в оркестре невозможно учить все партии в свободное от работы время. Навык чтения с листа формируется исходя из привычки мозга быстро обрабатывать нотный текст, для чего также нужен опыт.

Из-за упора исключительно на специальность, китайским студентам-скрипачам попросту не хватает количества часов в оркестре, чтобы хоть как-то приспособиться и понять особенность оркестровой работы. В итоге, только после обучения в иностранном вузе, китайский скрипач может претендовать на место в хороших музыкальных коллективах.

Ансамбль

Китайские скрипачи, поступая в иностранные учебные заведения, сталкиваются со сложностями обучения в классе струнного квартета и камерного ансамбля. Этому есть несколько причин:

- непонимание разницы между сольной игрой на скрипке и ансамблевым взаимодействием с музыкантами;
- сложности с выдерживанием единого темпа;
- неумение слушать других участников ансамбля: разный стиль игры и виды смычковой техники, расхождение по вертикалям партитуры и многое другое;
- неумение ориентироваться в ритмической организации на аккомпанирующие голоса, привычка слушать только себя.

То же самое можно отметить относительно других музыкальных предметов: сольфеджио, теория музыки, гармония, музыкальная литература. Для кругозора скрипача, а также для развития максимальных возможностей музыкального слуха, анализа структуры и гармонических взаимосвязей, необходимо уделять больше часов на теоретические предметы.

Преподаватели в системе музыкального образования Китая в целом умеют обучать скрипачей для сольного исполнительства, но пока что абсолютно не готовы подходить к обучению более широко и растить оркестрантов и участников музыкальных ансамблей.

Скрипачи в редких случаях строят свою карьеру как солисты. В основном скрипачи – это будущие артисты оркестров, ансамблей и педагоги. Это важный факт, который в системе профессионального скрипичного образования Китая не воспринимается, как основополагающий в расставлении акцентов обучения.

Пути решения обозначенных проблем.

Как мы видим, перечисленные проблемы не существуют отдельно, а порождают одна другую. В основе каждой лежит проблема образования учителей.

Для эффективного решения проблем, по мнению автора данной статьи, необходимо начать реформы внутри профессионального скрипичного образования Китая со следующих пунктов:

1.Непрерывное музыкальное образование для учителей скрипки.

- больше внимания государства на непрерывное музыкальное образование преподавателей.
- увеличить финансирование непрерывного музыкального образования.
- пересмотр существующих программ непрерывного образования для учителей.
- проведение исследований, для выявления наиболее актуальных и часто встречающихся недостатков в знаниях учителей.
- привлечение экспертов для составления новых образовательных программ.
- привлечение высококвалифицированных специалистов на должности преподавателей в рамках программ непрерывного музыкального образования.
- выбор наиболее продуктивной мотивации. Мотивация не должна строится на карательной системе: «не пошел на курсы – получил выговор». Она должна строится на поощрении и понимании потребностей преподавателей скрипки.

2. Пересмотр основных скрипичных программ.

- индивидуальный подход при выборе программ для студентов-скрипачей.

- возможность менять концепцию единой программы обучения при необходимости.
- акцент на развитии и компенсации слабых сторон студента, а не на выполнении учебного плана.

3. Разделение студентов по уровню знаний на группы внутри курса.

- возможность давать посильные знания по теоретическим предметам студентам с разным уровнем подготовки.
- сбалансированное распределение студентов по ансамблевым составам. Критерий – схожий уровень владения инструментом и наличие опыта ансамблевой игры в предыдущем обучении.

4. Перераспределение образовательных часов.

- больше практики в оркестровых и ансамблевых дисциплинах.
- несколько направлений оркестровых навыков: читка с листа, теоретические знания об оркестре (его разновидностях, инструментальных составах, устройстве, развитии), чтение партитур.

5. Организация регулярной концертной деятельности скрипачей.

- достаточный опыт сольных, ансамблевых и оркестровых выступлений.
- поощрение участия в конкурсах и их организация внутри и между учебными заведениями.

6. Делать доступным для студентов посещение концертов профессиональных исполнителей.

- регулярное посещение концертов дает новые ориентиры и свежий взгляд на профессию новому поколению скрипачей.
- расширение кругозора и дополнительное обучение, через наблюдение за исполнением профессиональных музыкантов.

Изучив различные материалы, освещающие настоящие проблемы профессионального скрипичного образования, мы пришли к следующим в**ыводам:**

1. На профессиональное скрипичное образование Китая необходимо влиять комплексно - через работу сразу с несколькими аспектами проблем.
2. Ключевым фактором проблем скрипичного образования Китая являются проблемы качества образования преподавателей скрипки во всех учебных заведениях страны. Важно проводить полноценную работу с преподавателями и мотивировать их к более глубокому обучению и самосовершенствованию.
3. Необходимо расширять представления преподавателей и студентов об обязательных навыках профессиональных скрипачей. Оркестр, ансамбль, теоретические музыкальные предметы при обучении должны быть не факультативными занятиями, а обязательными предметами наравне со специальностью.

Решение данных проблем, которое позволит «перезагрузить» сферу скрипичного образования, можно осуществить за счет, прежде всего, осознания государством этих самых недостатков в скрипичном образовании и государственного финансирования реформ в музыкальной сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Фан. Система учебных программ непрерывного образования в музыкальных и художественных колледжах и университетах диверсифицирована // Исследования в области непрерывного образования. Сычуаньский институт культуры и искусства. 2021, №4. – С. 41-43.

2. Цзи Чаолинь. Текущее положение китайской музыки и перспективы ее будущего // Северная музыка. 2013, №7. – С. 33-34.
3. Ян Юйсинь. Анализ текущей ситуации с музыкальным образованием в обычных колледжах и университетах и усовершенствование контрмер // Досуг. 2019, №3. – С. 285.
4. Ян Июань. Исследование диверсифицированной стратегии образования в области качества музыки в рамках непрерывного образования // Образование взрослых в Китае. Сианьский колледж искусств и наук. 2010, №3. – С. 116-117.
5. Чжао Чу. Как реализовать эффективность непрерывного музыкального образования? // Художественное образование. Пекинский институт образования. 2009, №7. - С. 33.
6. Чэнь Си. Исследование текущей ситуации и реформы преподавания скрипки в колледжах и университетах [J].China Education Journal, 2015 (S1): С. 104-105.
7. Цзун Яньюй. Стратегическое исследование преподавания скрипки в художественных профессиональных колледжах [J]. Популярная литература и искусство, 2021 (17): С. 159-160.
8. Хань Луси. Текущая ситуация и стратегия реформирования преподавания скрипки в колледжах и университетах[J].Northern Music,2017,37(12): 164 с.

REFERENCES

1. Li, Fan. Sistema uchebnyh programm nepreryvnogo obrazovaniya v muzykalnyh i hudozhestvennyh kolledzhah i universitetah diversificirovana [The system of continuing education curricula in music and art colleges and universities is diversified]. Issledovaniya v oblasti nepreryvnogo obrazovaniya. Sychuanskij institut kultury i iskusstva. 2021. №4. – Pp. 41-43.
2. Czi, Chaolin. Tekushchee polozhenie kitajskoj muzyki i perspektivah budushego [The current state of Chinese music and the prospects for the future]. Severnaya muzyka. 2013. №7. – Pp. 33-34.
3. Yan, Yujsin. Analiz tekushchei situacii s muzykalnym obrazovaniem v obychnyh kolledzhah i universitetah i usovershenstvovanie kontrmer [Analyze the current situation of music education in regular colleges and universities and improve of countermeasures]. Dosug. 2019. №3. – P. 285.
4. Yan, Iyuan. Issledovanie diversificirovannoj strategii obrazovaniya v oblasti kachestva muzyki v ramkah nepreryvnogo obrazovaniya [Research on a diversified education strategy in the field of music quality within the framework of a continuing education]. Obrazovanie vzroslyh v Kitae. Sianskij kolledzh iskusstv i nauk. 2010. №3. – Pp. 116-117.
5. Chzhao, Chu. Kak realizovat effektivnost nepreryvnogo muzykalnogo obrazovaniya? [How to realize the effectiveness of continuous music education]. Hudozhestvennoe obrazovanie. Pekinskij institut obrazovaniya. 2009. №7. - P. 33.
6. Chen, Si. Issledovanie tekushchei situacii i reformy prepodavaniya skripki v kolledzhah i universitetah [Research on the current situation and reform of violin teaching in colleges and universities]. China Education Journal, 2015. S1. - Pp. 104-105.
7. Czun, Yanyuj. Strategicheskoe issledovanie prepodavaniya skripki v hudozhestvennyh professionalnyh kolledzhah [A strategic study of violin teaching in art vocational colleges]. Populyarnaya literatura i iskusstvo, 2021. 17. – Pp. 159-160.
8. Han, Lusi. Tekushaya situaciya i strategiya reformirovaniya prepodavaniya skripki v kolledzhah i universitetah [Current situation and reform strategy for violin teaching in colleges and universities]. Northern Music. 2017. 37. – 164 p.

Михайлюк Елизавета Михайловна
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: enyasmile@yandex.ru

Mikhaylyuk Elizaveta M.
graduate student of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В данной статье рассматриваются проблемы системы современного музыкального образования. В настоящее время педагоги-музыканты сталкиваются с большим количеством трудностей в своей профессии. Они связаны с самыми разными причинами. Например, широкое распространение поп-культуры, продвижение частных образовательных учреждений, увеличение рабочих часов с документами, обучение детей со слабыми способностями, конфликты и недопонимания со стороны родителей и так далее. Современному преподавателю нужно знать об этих сложностях, а также о том, как с ними справляться, какими качествами должен обладать профессиональный учитель.

Ключевые слова: система музыкального образования, педагог-музыкант, музыкальные школы и школы искусств, педагог-ученик, педагог-родитель, портфолио.

CURRENT PROBLEMS OF THE MUSIC EDUCATION SYSTEM

Abstract. This article discusses the problems of the modern music education system. Currently, music teachers face a lot of difficulties in their profession. They are associated with a variety of reasons. For example, the widespread spread of pop culture, the promotion of private educational institutions, increased working hours with documents, the education of children with weak abilities, conflicts and misunderstandings on the part of parents, and so on. A modern teacher needs to know about these difficulties, as well as how to deal with them, and what qualities a professional teacher should have.

Keywords: music education system, teacher-musician, music schools and art schools, teacher-student, teacher-parent, portfolio.

Музыкальное образование издавна считается основой гармоничного развития личности, так как сочетает в себе нравственно-эстетические, социокультурные и коммуникативные аспекты. С течением времени отношение общественности к искусству и самой профессии педагога-музыканта менялось под воздействием разных факторов. В настоящее время в связи с социальными преобразованиями, резким ростом использования компьютерных технологий система музыкального образования переживает кризис.

Доступность музыкального образования в настоящие дни возможна благодаря распространению государственных образовательных учреждений: специализированных, музыкальных и школ искусств. Каждое заведение старается сохранить контингент детей, которые учатся, но и бюджетные места для поступающих в первый класс, финансируемые государством. Демографический кризис в стране значительно повлиял на наборы в школах. Музыкальные школы и школы искусств практически каждый год объявляют

дополнительные дни вступительных экзаменов в первый класс, так как за один раз не набирается нужное количество детей, равное выделенным бюджетным местам. Из-за этого дети практически не проходят конкурсный отбор. В связи с тем, что музыкальные данные у всех детей разные, соответственно педагог-музыкант должен суметь найти индивидуальный подход к любому обучающемуся в его классе.

Тем не менее, не смотря на рост заведений дополнительного музыкального образования, руководящие структуры рассматривают возможность отстранения искусствоведческих дисциплин из списка обязательных предметов для изучения в общеобразовательной школе. Но, благодаря содействию ведущих деятелей искусства страны, это предложение не получило своего подтверждения и не было приведено в исполнение.

Преподаватель, помимо образовательной функции, несет задачу нравственного воспитания. Заинтересовать ученика, увлечь миром музыки, и сориентировать в выборе инструмента – это становится главной целью, а уже за этим следует техническое и музыкальное развитие. Очень многое зависит от эрудиции, черт характера, умения увлекательно рассказать о своем предмете. «Учитель в классе создает условия для: формирования у учащихся мотивационной обусловленности обучения; постепенного перехода учеников от внешней регуляции учебной деятельности к саморегуляции и самоконтролю в ней; снижения уровня негативных эмоциональных проявлений учащихся в обучении, снижения уровня школьной тревожности» [13].

Данная проблема в настоящие дни проявляется острее из-за смещения вектора музыкального искусства с воспитательной цели на развлекательную. Массовая культура в большинстве своем перестала носить эстетическую ценность и интеллектуальную значимость. Особенно этому подвергаются дети, которые не ограждены от бесконечного количества информации в интернете. Иллюзия доступности любого ресурса побуждает ребенка все больше и больше времени проводить за компьютером, а короткие видеоролики и небольшие текстовые публикации сокращают внимательность и концентрацию.

Внедрение поп-культуры в массы отодвинула классическую музыку на дальний план. В более крупных городах эта проблема менее заметна, благодаря большему количеству культурных заведений, – театров, филармоний, дворцов культуры. Но масс-медиа продвигает другие доступные жанры, из-за этого дети знают современных исполнителей и их творчество лучше, чем композиторов прошлых веков. Трансляция развлекательных шоу, которые способствуют релаксации и удовольствию, привлекают большее внимание, чем старинная музыка, особенно инструментальная, где нет слов, сюжета, где нужно анализировать, подключать фантазию, знания. Естественно, что дети без контроля со стороны взрослых, выбирают более яркие, понятные и популярные мелодии, нежели классическую музыку.

Также распространение социальных сетей и различных видео-платформ сильно подрывает устои системы музыкального образования. Вместо полноценного образования с полным комплексом профессиональных предметов, видеоролики показывают, что игре на инструменте можно научиться буквально за день. Для привлечения аудитории, «псевдомузыканты» используют популярные современные мелодии, не несущие в себе никакой художественной ценности, не показывая все богатство того инструмента, на котором хотят научиться играть. Такой видео-контент выгодно снимать тем, кто создает иллюзию быстрого и легкого обучения, так как они заинтересованы только в собственном финансовом благополучии. Но те люди, которые ранее не были связаны с системой музыкального образования, но очень хотят научиться игре на том или ином инструменте, идут на эти рекламные провокации. Но в результате нескольких занятий, когда программа должна постепенно усложняться и, в связи с этим, должно увеличиться время для

самостоятельного закрепления, уроки постепенно прекращаются. И ученик выходит со знанием нескольких нот, но абсолютно без знания музыкальной грамоты, инструмента, собственного игрового аппарата и умения исполнять другие произведения.

В системе музыкального образования произошло нововведение в виде предпрофессиональных программ на инструментальных отделениях. Они включают в себя восьмилетнее обучение всем музыкальным дисциплинам, что нацеливает учащегося на дальнейшее поступление в средне-специальные учебные заведения. Программа на данном курсе обучения в разы сложнее и насыщеннее. Но проблема заключается в том, что для сохранения бюджетных мест, учебные заведения совершают набор всех детей, не всегда учитывая их музыкальные способности. Не все учащиеся по своим способностям могут обучаться на таком интенсивном отделении в сочетании с предметами в общеобразовательной школе. «Музыкальное воспитание – это воздействие на процесс развития личности в интересах последней, а школьное музыкальное образование служит ничем иным, как незаменимым средством положительного воздействия на процесс культурного и общего развития школьника в интересах его самого» [2].

Для того, чтобы решить данные проблемы педагогу-музыканту помимо своей узкой специальности нужно обладать обширными знаниями возрастной психологии, эстетики, педагогики. В настоящее время создается и проводится большое количество мастер-классов, курсов повышения квалификации, семинаров, лекций по обучению или переквалификации учителей. Полученная информация помогает при общении с учащимися, их индивидуальной мотивации для обучения.

Но без поддержки со стороны родителей преподаватель оказывается в затруднительном положении. К сожалению, далеко не все взрослые вникают и интересуются обучением своего ребенка в дополнительном образовании. Некоторые отдают ребенка в музыкальную школу, чтобы он был чем-то занят, не ввязывался в неприятные ситуации на улице или не сидел в компьютере. В данном случае обучение и воспитание полностью ложится на плечи преподавателя.

Таким образом, педагог-музыкант должен уметь выстраивать диалог не только со своими учениками, но и с их родителями. Кому-то нужно объяснять ценность и важность музыкального образования, кому-то подсказывать и помогать в ориентировании теории музыки, для кого-то находить правильные слова, чтобы не создавалась конфликтная ситуация. Коммуникативные способности педагога, знание системы образования в той школе, где он работает, психологическая выдержка, педагогический такт – основные черты, которыми должен обладать современный педагог и применять их в общении с родителями и учениками.

Помимо коммуникации, передачи знаний педагог-музыкант обязан выполнять многочисленную «бумажную» работу: заполнение журналов, индивидуальных планов, методических разработок, конспектов уроков, прохождения аттестаций и курсов повышения квалификаций с последующими экзаменами. Вся подобная деятельность отнимает большое количество времени и порой отвлекает от прямых обязанностей. В настоящие дни преподаватель должен подтверждать или повышать свою квалификацию и без данной работы это невозможно.

Часто составление профессионального портфолио становится легким обманом и приукрашиванием реальной действительности. В нем отражаются все главные достижения педагога, его методические наработки, результаты учеников на конкурсах и фестивалях, собственные исполнительские достижения и так далее. Набор положительных моментов в качестве рекламы, часто оказывает отрицательное влияние на целостную систему обучения. Очень часто учителя в погоне за хорошими документами в портфолио

занимаются не комплексным развитием ученика, а натаскиванием его на результативные выступления на конкурсах.

Немаловажную роль играет и возраст в профессии педагога-музыканта. Большинство преподавателей в музыкальных школах имеют возраст более шестидесяти лет. Их исполнительские способности постепенно утрачиваются, их привычка к старой «советской» школе и к старому репертуару, не дает возможности интересоваться современной музыкой и приспосабливаться к новым методикам преподаваниям. У молодых педагогов также существует немало трудностей, которые встречаются у них в начале работы. Некачественное обучение педагогике, отсутствие практики во многих высших учебных заведениях, высокие требования работодателей и их нежелание брать на работу людей без опыта, затрудняют молодым специалистам находить работу в начале их профессионального пути, а уже потом проявлять себя заинтересованной, творческой личностью. Чтобы грамотно и продуктивно составить портфолио, нужно как можно больше посетить мастер-классов, открытых уроков, лекций, чтобы набраться теоретического опыта и подготовить собственных конкурентноспособных учащихся.

В системе музыкального образования в настоящее время происходит переломный момент, который влечет за собой все проблемы, описанные выше. Они связаны с разнообразными видами коммуникаций: «педагог-ученик», «педагог-родитель», «педагог-педагог». Отражая в статье данные трудности, нужно отметить, что главное – это личность педагога и его искренняя любовь к учащимся и своему предмету. Окружающий мир становится все более сложным, усложняются взаимоотношения между людьми, поэтому область психологии становится актуальной. Личность педагога в современном мире должна впитывать в себя очень много составляющих, ведь педагог влияет на формирование детской души. «Суть педагогики: забота и, главное – озабоченность судьбой каждого ребенка, судьбой человечества» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Амоншвили, Ш. А. Основы гуманной педагогики. В 20 кн. Кн. 1. Улыбка моя, где ты? / Шалва Амонашвили. – 4-е изд. – М.: Свет, 2017. – 304 с.
2. Безбородова, Л. А., Безбородова, М. А. Актуальные проблемы школьного музыкального образования // Вестник Академии права и управления. –2017. – №1 (46).
3. Грибкова, О. В. Классический репертуар - как основа музыкальной культуры обучающихся / О. В. Грибкова, О. А. Унежская, Ц. Пэй // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 324-333. – EDN SXLUPG.
4. Грибкова, О. В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве / О. В. Грибкова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 4. – С. 61-68. – EDN ZSYLGG.
5. Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании: Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Е. П. Кабкова [и др.]. – Москва: ООО «Учебный центр «Перспектива», 2023. – 148 с. – EDN DQOZCU.
6. Зайцева, М. Л. Синестезийное восприятие и познание объективной реальности в пространстве эстетических коннотаций / М. Л. Зайцева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2012. – Т. 18, № 1. – С. 164-167. – EDN PYJEOX.
7. Калимуллина, О. А. Самоактуализация педагога-музыканта: понятие и сущность, содержание и условия реализации / О. А. Калимуллина, И. Д. Левина, С. М.

Низамутдинова // Искусство и образование. – 2023. – № 5(145). – С. 193-201. – EDN LZEPLI.
8. Низамутдинова, С. М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики / С. М. Низамутдинова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 6. – С. 124-130. – EDN UXURYN.
9. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2015620659 Российская Федерация. Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (Модернизация муз-пед образования): № 2015620153: заявл. 03.03.2015: опубл. 21.04.2015 / О. В. Грибкова, В. В. Афанасьев, Л. И. Уколова [и др.]; – EDN BBPWHE.
10. Уколова, Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л. И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.
11. Уколова, Л. И. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Л. И. Уколова, И. В. Кудринская // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 3. – С. 115-127. – EDN QOBHXW.
12. Уколова, Л. И. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста / Л. И. Уколова, Б. Хань, И. В. Кудринская // Искусство и образование. – 2021. – № 5(133). – С. 108-113. – DOI 10.51631/2072-0432_2021_133_5_108. – EDN JBVTZH.
13. Цыпин, Г. М. Музыкальная психология / Г. М. Цыпин. – М. : Академия, 2002. – 320 с.
14. Щербакова, А. И. Постижение музыкального искусства как условие духовно-нравственного обновления общества / А. И. Щербакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 1(17). – С. 9-16. – EDN GTOSLM.

REFERENCES

1. Amonshvili, Sh. A. Osnovy gumannoi pedagogiki. V 20 kn. Kn. 1. Ulybka moya, gde ty? / Shalva Amonashvili. – 4-e izd. – M.: Svet, 2017. – 304 p.
2. Bezborodova, L. A., Bezborodova, M. A. Aktual'nye problemy shkol'nogo muzykal'nogo obrazovaniya // Vestnik Akademii prava i upravleniya. –2017. – №1 (46).
3. Gribkova, O. V. Klassicheskii repertuar - kak osnova muzykal'noi kul'tury obuchayushchikhsya / O. V. Gribkova, O. A. Unezhskaya, Ts. Pei // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – Pp. 324-333. – EDN SXLUPG.
4. Gribkova, O. V. Formirovanie gotovnosti sovremennogo uchitelya k innovatsionnoi deyatel'nosti v muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve / O. V. Gribkova // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. – 2022. – № 4. – Pp. 61-68. – EDN ZSYLGG.
5. Dialog kul'tur v muzykal'noi pedagogike i obrazovanii: Kollektivnaya monografiya departamenta muzykal'nogo iskusstva instituta kul'tury i iskusstv GAOU VO MGPU / L. I. Ukolova, O. V. Gribkova, E. P. Kabkova [i dr.]. – Moskva: OOO «Uchebnyi tsentr «Perspektiva», 2023. – 148 p. – EDN DQOZCU.
6. Zaitseva, M. L. Sinesteziinoe vospriyatie i poznanie ob"ektivnoi real'nosti v prostranstve esteticheskikh konnotatsii / M. L. Zaitseva // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. – 2012. – T. 18, № 1. – Pp. 164-167. – EDN PYJEOX.
7. Kalimullina, O. A. Samoaktualizatsiya pedagoga-muzykanta: ponyatie i sushchnost', soderzhanie i usloviya realizatsii / O. A. Kalimullina, I. D. Levina, S. M. Nizamutdinova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 5(145). – Pp. 193-201. – EDN LZEPLI.

8. Nizamutdinova, S. M. Prosvetitel'skaya missiya interpretatsii shedevrov muzykal'noi klassiki / S. M. Nizamutdinova // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2022. – T. 5, № 6. – Pp. 124-130. – EDN UXURYN.
9. Svidetel'stvo o gosudarstvennoi registratsii bazy dannykh № 2015620659 Rossiiskaya Federatsiya. Innovatsionnye proekty v sisteme modernizatsii muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya (Modernizatsiya muz-ped obrazovaniya): № 2015620153: zayavl. 03.03.2015: opubl. 21.04.2015 / O. V. Gribkova, V. V. Afanas'ev, L. I. Ukolova [i dr.]; – EDN BBPWHE.
10. Ukolova, L. I. Vospitanie dukhovnoi kul'tury rastushchego cheloveka cherez sintez iskusstv v prostranstve pedagogicheski organizovannoi muzykal'noi sredy / L. I. Ukolova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 3. – Pp. 17-25. – EDN LLBYZB.
11. Ukolova, L. I. Metodicheskie i prakticheskie sovety opytnykh pedagogov po razvitiyu vokal'nykh navykov u molodezhi / L. I. Ukolova, I. V. Kudrinskaya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2022. – T. 5, № 3. – Pp. 115-127. – EDN QOBHXW.
12. Ukolova, L. I. Osobennosti razvitiya pevcheskoi kul'tury u detei mladshego shkol'nogo vozrasta / L. I. Ukolova, B. Khan', I. V. Kudrinskaya // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 5(133). – Pp. 108-113. – DOI 10.51631/2072-0432_2021_133_5_108. – EDN JBVTZH.
13. Tsypin, G. M. Muzykal'naya psikhologiya / G. M. Tsypin. – M. : Akademiya, 2002. – 320 p.
14. Shcherbakova, A. I. Postizhenie muzykal'nogo iskusstva kak uslovie dukhovno-nravstvennogo obnovleniya obshchestva / A. I. Shcherbakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2022. – № 1(17). – Pp. 9-16. – EDN GTOSLM.

Чжан Цзяци
асситент-стажер
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: z2109494490@yandex.ru

Zhang Jiaqi
Assistant Trainee
Gnessin Russian Academy of Music

СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Аннотация. В статье рассматривается система музыкального образования в Китае в области академического вокала. Автор определяет комплекс методов и педагогических принципов, характерных для вокальной подготовки современного Китая с учетом потребностей высших учебных заведений государства и особенностей национальной музыкальной культуры. Выявляются специфические особенности вокального образования, как характерные исключительно для Китая, так и заимствованные из западных педагогических практик.

Ключевые слова: вокал, опера, музыкальное образование, национальная культура, Китай, специфика, методы, принципы.

SPECIFICS OF VOCAL TRAINING IN MODERN CHINA

Abstract. The article deals with the system of musical education in China in the field of academic vocal training. The author defines a set of methods and pedagogical principles characteristic of vocal training in modern China, taking into account the needs of higher educational institutions of the state and the peculiarities of national musical culture. Specific features of vocal education, both characteristic exclusively for China and borrowed from Western pedagogical practices, are revealed.

Keywords: vocal, opera, music education, national culture, China, specificity, methods, principles.

Музыкальная культура Китая – пример гармоничного синтеза традиционных культурных кодов и веяний Запада. Широко известна национальная китайская музыка, которая несет в себе традиционные ценности государства с многовековой историей. Не менее интересным объектом для изучения выступает профессиональное музыкальное образование в Китае как результат совместной деятельности китайских музыкантов и иностранных специалистов. Система высшего музыкального образования в современном Китае делится не несколько предметных областей: музыкально-инструментальное исполнительство, музыкальная педагогика, теория музыки и композиция, музыкальная звукорежиссура и вокальное искусство. В данной статье рассматривается специфика вокальной подготовки, а именно, китайское высшее образование в области академического вокала.

Музыкальное образование в Китае имеет долгую историю, связанную с разными этапами развития древнего государства. Наибольшее развитие профессиональная подготовка китайских музыкантов получила после того, как в 1949 году образовалась КНР [4, с. 48]. Тогда по всему государству начали повсеместно открываться университеты и учреждения культуры: театры, концертные залы, музеи и библиотеки. Затем, на основе советской системы подготовки вокалистов, в течение следующих трех десятилетий была

создана общенациональная система подготовки специалистов по вокальному искусству в музыкальных университетах Китая.

Инкультурации КНР и формированию системы профессиональной музыкальной подготовки способствовали специалисты из Советского Союза, которые организовывали работу музыкальных школ и университетов, преподавали и концертировали, помогая китайским педагогам-музыкантам повышать уровень музыкального образования по всей стране. Развитие вокального образования в Китае с конца 1970-х годов посвящено поиску и интеграции методов, форм и методологических систем для подготовки специалистов по вокальному искусству.

В современном Китае вокальные педагоги акцентируют внимание на особенностях традиционного китайского пения, возрождая интерес к народной музыке, и передавая студентам основы национальной музыкальной культуры. В университетах изучается игра на национальных музыкальных инструментах и созданы условия для освоения непростой техники народного вокала. Программа обучения традиционной вокальной технике предполагает изучение условий произношения слов и работу над артикуляцией, изучение музыкально-выразительных средств народной музыки и работу над дыханием. Вокалисты должны владеть техникой диафрагмального дыхания, которое сочетает истинные и ложные звуки для создания гармоничного звука [4, с. 49]. Кроме того, певцы должны уметь органами голосового аппарата, которые отвечают за амплитудную и объемную модуляцию голоса.

В процессе вокальной подготовки обучающиеся занимаются различными видами деятельности: академическим и народным вокалом, актерским мастерством, игрой на музыкальных инструментах, сценической речью, основами театрального грима и сценическим движением. Согласно принципам китайской музыкальной педагогики, только при комплексном развитии возможна подготовка универсальных специалистов, которые в дальнейшем могут выступать на сцене и работать педагогами вокала. Музыкальные университеты Китая заинтересованы в том, чтобы подрастающее поколение музыкантов обладало множеством навыков и умений не только в академической сфере – так получится сохранить национальную идентичность и передать технику народного вокала следующим поколениям певцов.

На начальном этапе обучения вокалу студенты занимаются физическими упражнениями, которые помогают «освободить» голос и способствуют внутреннему раскрепощению будущих артистов. Такие упражнения включают в себя движения головы и шеи, выполнение наклонов, размахивание руками и ногами, что позволяет обучающимся получить контроль над собственным телом. В процессе развития вокальных данных особое внимание уделяется полетности звука, что обусловлено характерными особенностями традиционного китайского пения.

Для освоения различных приемов звукоизвлечения в качестве вокальных упражнений часто используются традиционные мелодические мотивы из разных регионов Китая. Например, мотивы из провинции Хэнань помогают «включить» грудной резонатор и добиться «бархатного» звучания низких нот, а мотивы провинции Шаньси позволяют сформировать легкие высокие звуки [7, с. 195]. Такой подход помогает разнообразить учебный процесс и обогатить исполнительский репертуар обучающихся китайскими народными мелодиями. Таким образом, современное вокальное образование в Китае демонстрирует большой интерес к традиционному вокальному искусству, существовавшему на протяжении многих веков.

В китайской системе вокальной подготовки используется западная классификация певческих голосов: сопрано, альт, тенор, баритон, бас. В соответствии с типом голоса педагог подбирает для каждого студента, подходящий его тембру и тесситуре учебный

материал. В репертуар могут входить народные песни, оперные арии, произведения западноевропейских композиторов и современные китайские песни. Несмотря на то, что китайская система вокального образования заимствовала многие теоретические знания и методические приемы из западного музыкального образования, педагоги стараются сохранять национальные традиции.

Один из главных методов вокальной работы в современной системе музыкального образования Китая – эмоциональное «проживание» исполняемого материала [7, с. 196]. В связи с этим особое внимание уделяется духовной составляющей процесса исполнения, певцы тщательно работают над созданием целостного сценического образа и стараются пропустить через себя чувства и эмоции, заложенные в вокальном произведении. Специфика китайской традиционной культуры основана на богатстве духовных ценностей – вечно актуальны темы поиска внутреннего «я», созерцания природы, уважения ближнего и семейного благополучия. Эти основополагающие ценности находят свое отражения и в современном музыкальном образовании – студенты учатся прислушиваться к себе, внимательно изучая особенности исполняемого произведения.

Также в классе сольного или ансамблевого пения задействованы традиционные методы обучения – демонстрация, наглядный пример и упражнение. Зачастую используются лекционные формы обучения, например, на теоретических дисциплинах: история музыки, гармония, сольфеджио, методика преподавания вокала и т.п. При этом на данный момент основным направлением развития является идея внедрения индивидуализации образования, при которой педагогу необходимо найти индивидуальный подход к каждому студенту.

Говоря об особенностях современного вокального образования в Китае, нельзя не упомянуть о недостатках сложившейся на данный момент системы. Например, большая часть занятий проходит в лекционной форме, что не позволяет интегрировать в учебный процесс идею индивидуализации образования – педагог просто не может уделить время каждому студенту в таком формате совместной работы и вынужден применять для всех обучающихся единую методику [1, с. 23]. Также относительно небольшое количество практических дисциплин не дает вокалистам получить необходимый исполнительский опыт, что может сказываться на качестве исполнения выпускников китайских музыкальных вузов. Стоит помнить, что в такой прикладной профессии, как музыкальный исполнитель, практическое освоение полученных навыков – первоочередная задача обучения. В противном случае вокалист не будет чувствовать себя уверенно на сцене и не сможет стать квалифицированным педагогом. Существенный минус системы высшего образования в области вокального исполнительства состоит в том, что в Китае выпускники не получают какой-либо узкой специализации или квалификации по окончании университета или консерватории, в дипломах обозначено только общее название специализации.

Все вышеперечисленные недостатки вокальной подготовки можно искоренить, изменив подход к обучающей деятельности. За последние годы в Китае наблюдается положительная динамика изменения методологии обучения и на данном этапе методические основы музыкального образования в Китае претерпевают серьезные изменения [5, с. 216]. Исследование системы профессионального музыкального образования в Китае позволило выделить основополагающие методы обучения и педагогические принципы, которые используются в реформе образовательного процесса.

Фактор музыкально-эстетической подготовки играет большую роль в содействии индивидуальному развитию обучающегося. Главная задача профессионального образования в сфере музыки – развитие потенциальных возможностей студентов, помощь в творческой самореализации. Личный интерес, искреннее желание заниматься

творчеством и создавать что-то новое – эта мотивация студентов-вокалистов является наиболее важным пунктом в процессе обучения. Педагогам вокала стоит внимательно относиться к перспективам развития каждого студента и предоставлять обучающимся равные возможности для профессионального и личностного роста [2, с. 13].

Учет индивидуальных особенностей обучающихся способствует достижению личностного и профессионального роста. Занятия музыкой должны побуждать учащихся создавать свой собственный стиль вокального исполнения на основе их индивидуальных особенностей и музыкальных предпочтений. На данном этапе важно не допускать слепого копирования манеры и приемов исполнения педагога или других вокалистов студентами. Эта реформа предполагает принятие и уважение характерных особенностей каждого студента.

Синтез специальных музыкальных дисциплин и общеобразовательных предметов подчеркивает связь разных видов искусств. Реформа образовательной системы требует стремиться к сочетанию музыки и других искусств, результатом чего должны стать новые учебные дисциплины, имеющие синтетический и практико-ориентированный характер при главенствующей роли музыки в рабочем учебном плане.

Ценность практического освоения вокальных способностей и выражения собственных идей через творчество – основная цель современного музыкального образования. Одна только учебная деятельность не позволяет подготовить квалицированного специалиста в области вокального искусства, поэтому обучающимся необходима регулярная концертная деятельность. Музыкальные произведения требуют от исполнителя эмоциональной включенности и «проживания» всех заложенных в материал чувств и переживаний. Вокальная работа предполагает широкий спектр исполнительских интерпретаций, что играет важную роль в развитии навыков вокалиста. В связи с этим образовательная программа должна быть гибкой и подстраиваться под особенности каждого студента [3, с. 123].

Сохранение национальной музыкальной культуры и расширение кругозора происходит путем изучения мультикультурализма. Традиционная китайская музыкальная культура несет в себе основополагающие духовные ценности, бережно охраняемые китайским народом на протяжении многих веков. С помощью китайской музыки можно изучить историю Китая, выявить характерные особенности китайской культуры. Однако, в современном мире наблюдается тенденция глобализации и набирает обороты явление мультикультур – глобальных культурных институций. В музыкальном образовании мультикультурное движение стало фактором продвижения новых образовательных реформ.

Студенты-вокалисты, изучая мировую музыкальную культуру и современное искусство, погружаясь в культуру родного региона и исследуя традиции других государств, становятся носителями комплекса ценных знаний. Это в значительной мере обогащает их жизненный опыт и позволяет создавать более точные и разнообразные исполнительские интерпретации музыкальных произведений [6, с. 230]. Использование новых педагогических принципов поможет педагогам вокала выпускать универсальных специалистов в области музыкального искусства. Таким образом, вокальная подготовка в современном Китае проходит через образовательную реформу и нуждается не только в сохранении традиций, но и в использовании инновационных методов обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Менабени, А. Г. Методика обучения академическому пению. – М.: Просвещение, 1987. – 95 с.

2. Нижникова, А. Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учебно-методическое пособие. изд. – Минск: БГПУ, 2021. – 60 с.
3. Сластёнин, В. А. Педагогические принципы. – М.: Академия, 2007. – 576 с.
4. Фан, И. Китайские философы о музыкальном воспитании и современные педагоги о вокальном образовании // Интерактивная наука. – 2021. – № 5. – С. 47-49.
5. Фэй, С. Тенденции развития китайского вокального искусства на современном этапе // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: материалы Международной научно-практической конференции. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Жиганова, 2020. – С. 214-219.
6. Царькова, Е. Г. Формирование вокально-исполнительского мастерства будущего учителя музыки // Современные наукоёмкие технологии. – 2018. – № 7. – С. 229 – 232.
7. Цянь, К. Особенности обучения вокальному мастерству в Китае // Наука и образование в условиях мировой нестабильности: проблемы, новые этапы развития: материалы II международной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: Манускрипт, 2022. – С. 194-197.

REFERENCES

1. Menabeni, A. G. Metodika obuchenija akademicheskomu peniju. – M.: Prosveshhenie, 1987. – 95 p.
2. Nizhnikova, A. B. Formirovanie pevcheskoj kul'tury uchitelja muzyki: teorija i praktika: uchebno-metodicheskoe posobie. izd. – Minsk: BGPU, 2021. – 60 p.
3. Slastjonin, V. A. Pedagogicheskie principy. – M.: Akademija, 2007. – 576 p.
4. Fan, I. Kitajskie filosofy o muzykal'nom vospitanii i sovremennye pedagogi o vokal'nom obrazovanii // Interaktivnaja nauka. – 2021. – № 5. – Pp. 47-49.
5. Fjej, S. Tendencii razvitija kitajskogo vokal'nogo iskusstva na sovremennom jetape // Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Kazan': Kazanskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni N. Zhiganova, 2020. – Pp. 214-219.
6. Car'kova, E. G. Formirovanie vokal'no-ispolnitel'skogo masterstva budushhego uchitelja muzyki // Sovremennye naukojomkie tehnologii. – 2018. – № 7. – Pp. 229 – 232.
7. Cjan', K. Osobennosti obuchenija vokal'nomu masterstvu v Kitae // Nauka i obrazovanie v uslovijah mirovoj nestabil'nosti: problemy, novye jetapy razvitija: materialy II mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Rostov-na-Donu: Manuskript, 2022. – Pp. 194-197.

Ма Кэмин
ассистент-стажёр
вокально-режиссерский факультет
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
e-mail: 296443897@qq.com
Цюй Чао
магистр факультета искусств
Университет Тайшань
e-mail: 1522559102@qq.com

Ma Keming
trainee assistant
vocal and directing department
St. Petersburg State Conservatory them N.A. Rimsky-Korsakov
Qu Chao
Master of Arts Faculty
Taishan University

АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С БАРИТОНАМИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ ВОКАЛУ

Аннотация. В статье рассматриваются основные аспекты педагогической работы с академическими вокалистами, обладающими средним мужским тембром – баритонами. Автор акцентирует внимание на индивидуализации учебного процесса, определяя особенности профессионального музыкального образования в сфере академического вокала. Выявляются ведущие приемы развития вокальных способностей баритонов и даются методические рекомендации для преподавателей и студентов.

Ключевые слова: вокал, опера, баритон, педагогика, приемы, развитие способностей, техника исполнения.

ASPECTS OF PEDAGOGICAL WORK WITH BARITONES IN THE PROCESS OF ACADEMIC VOCAL TRAINING

Abstract. The article deals with the main aspects of pedagogical work with academic vocalists possessing middle male timbre - baritones. The author focuses on the individualization of the educational process, defining the features of professional music education in the field of academic vocal. Leading techniques of baritones' vocal abilities development are revealed and methodical recommendations for teachers and students are given.

Keywords: vocal, opera, baritone, pedagogy, methodology, ability development, performance technique.

Музыкальное искусство – особый вид творческой деятельности человека, действенный инструмент самореализации. С помощью музыкального языка можно выразить самые сложные чувства, не поддающихся вербальному выражению и рассказать множество историй. Профессиональные музыканты в совершенстве владеют исполнительскими приемами и художественно-выразительными средствами, позволяющими донести до слушателя особое послание. Безусловно, для достижения этого эффекта требуются годы практики под руководством высококвалифицированных специалистов.

В современной музыкальной педагогике большое значение отдается индивидуализации учебного процесса. При подготовке будущих специалистов – музыкальных исполнителей, педагогов и артистов необходимо учитывать индивидуальные особенности обучающихся. Для вокалистов это особенно актуально, поскольку голос каждого человека уникален и требует индивидуального подхода в процессе развития вокальных способностей [6, с. 149]. Следовательно, все применяемые на уроках вокала педагогические методы и принципы должны быть подобраны в соответствии с характерными особенностями голоса и ориентированы на желаемый результат.

В оперном искусстве ключевое значение придается вокальному тембру. Чем богаче тембровая палитра исполнителя, тем более насыщенным и интересным становится оперный спектакль, привлекая больше слушателей. Среди разнообразия певческих голосов особое место занимает баритон. Баритоновые голоса, появившись значительно позднее других мужских тембров, надежно укрепились в мировом оперном репертуаре в последние несколько веков. Активное развитие баритонового тембра началось после появления лучших оперных произведений Моцарта. В данной статье рассматриваются характерные особенности баритона и основные аспекты педагогической работы с этим типом мужского голоса, применяемые в процессе обучения академическому пению.

Отличительная особенность баритонов в том, что голосовые складки вокалистов более массивные, чем у теноров, а резонаторные полости более объемные, что придает звуку характерный оттенок. Однако это не означает, что баритоны звучат мрачно, напротив, такой голос обладает более насыщенным и богатым обертонами звуком по сравнению с тенором. Баритон может передавать широкую палитру чувств и эмоций в различных оперных партиях, что отличает его от других голосов.

Возможно, некоторые сложные мелодические участки могут представлять трудность для исполнения баритонами. Тем не менее, благодаря своей природной гибкости, такой тип голоса легче развивается в вокальном плане и считается эталоном мужского голоса. Стоит отметить, что по силе звучания баритоны часто занимают первое место, но это зависит от индивидуальных особенностей конкретного вокалиста. Безусловно, оперному певцу необходимо уметь охватывать звучанием большие концертные залы, но этот навык, как и многие другие, можно развить в процессе обучения.

При определении типа голоса баритона следует обращать внимание на его силу звучания, насыщенность и окраску. Низкие и переходные ноты баритона звучат тембрально глубже, чем у тенора, и это следует учитывать [5, с. 186]. Баритон отличается развитым средним диапазоном, где голос раскрывается во всей своей красе. В опере вокальный диапазон баритона обычно охватывает участок от ноты «ля» большой октавы до ноты «ля» первой октавы. Таким образом, данный тип мужского голоса демонстрирует особую стабильность звучания в среднем и нижнем регистре, при этом обладает характерными чертами: «светлым» звучанием, полетными высокими нотами и устойчивыми низкими нотами. Соответственно, педагогам академического вокала стоит учитывать эти особенности вокалистов с таким тембром голоса, чтобы не травмировать голосовые связки обучающихся [1, с. 72].

Существует несколько видов баритона, которые отличаются тембровыми характеристиками:

1. Самым высоким является лирический баритон (тенор-баритон), имеющий легкий, лиричный звук. Лирический баритон близок по звучанию к высокому мужскому голосу-тенору, но все же обладает характерным «бархатным» оттенком звучания. Данный вид баритона подходит для исполнения лирических партий;

2. Средний, или лирико-драматический баритон, обладает светлым, ярким тембром и значительной силой. Этот голос идеально подходит как для лирических, так и для драматических партий. Он универсален и широко распространен среди современных вокалистов;

3. Самый «темный» по звучанию и низкий голос среди баритонов – драматический баритон. Он обладает значительной силой и мощным звучанием в середине и верхних нотах диапазона. Драматические баритоновые партии имеют более низкую тесситуру, однако в моменты кульминации могут достигать предельно высоких нот. На практике варьируются и отличия между разными типами голосов.

4. Бас-баритон обладает одновременно характерными чертами баса и баритона. Этот голос обычно имеет менее свободный верх, массивные нижние ноты. Характеризуется мощным, иногда напряжённым, звучанием в центральном регистре. Для бас-баритона характерна некоторая ограниченность в репертуаре, он лучше всего подходит для исполнения партий главных персонажей – государственных деятелей, ханов и полководцев.

Несмотря на все положительные моменты, связанные с развитием и популярностью вокального искусства, сегодня педагоги вокала часто сталкиваются с некоторыми проблемами в обучении баритонов. Автор статьи особое внимание акцентирует на вокальной педагогике Китая, исследования которой становятся все более актуальными. Важным аспектом является недостаточное внимание к общей теоретической подготовке певцов. В учебных заведениях музыкального профиля часто уделяется мало времени изучению теории, истории музыки, гармонии и сольфеджио, хотя для практикующего вокалиста эти знания являются особо важными. Проблемой также является малая продолжительность индивидуальных занятий, которые часто заменяются групповыми занятиями, но следует отметить, что они не могут полностью заменить индивидуальный подход.

Значительным упущением вокального обучения является недостаточное внимание к актерской практике. Современный театр требует от артистов универсальности и владения множеством исполнительских навыков. Певец теперь должен быть не только прекрасным исполнителем, но и актером, способным создать целостный художественный образ. Например, в китайской педагогической практике отсутствуют оперные студии, которые являются важным элементом российского обучения академическому вокалу. Такое отсутствие сценического опыта сказывается на качестве обучения вокалистов.

Еще одной проблемой является содержание образовательного материала и освоение вокальных навыков баритонов. Готовность к выступлениям непосредственно зависит от наличия определенных навыков [1, с. 70]. Среди них можно выделить владение певческим дыханием, правильное формирование звуков, умение исполнять длинные музыкальные фразы, четкую артикуляцию и дикцию, независимость студентов в решении творческих задач и интерпретации, понимание художественного образа роли, способность использовать ранее полученные знания в новых условиях, а также навыки владения голосовым аппаратом и понимание работающих мышц в процессе пения.

Для решения указанных проблем преподаватели академического вокала стремятся использовать наиболее эффективные методы работы. В последнее время наблюдается положительная динамика в обучении баритонов – они стали более виртуозными и талантливыми, обладают огромным творческим потенциалом. Особенно это видно у молодых вокалистов, которые активно участвуют в современных оперных постановках.

Одним из наиболее эффективных методов обучения академическому вокалу баритонов является концентрический метод, разработанный великим русским

композитором и музыкальным педагогом М. И. Глинкой. Этот метод является универсальным, так как включает в себя вокальные приемы различных методических систем и используется для работы с разными голосами. Глинка предлагал начинать с совершенствования натуральных тонов вокалиста без усилий, уделяя внимание комфортным для певца звукам [3, с. 12-13].

Вокальные упражнения при концентрическом методе обучения постепенно развивают диапазон голоса от натуральных тонов, которые являются центром голоса и используются в спокойной речи, к тонам, окружающим центр голоса. Для определения высоты примарных тонов голоса необходимо внимательно прислушаться к спокойной речи вокалиста и определить его речевой диапазон. У баритонов центр речевого диапазона обычно находится между ре и си малой октавы. Согласно методике Глинки, именно с этих звуков стоит начинать распевание голоса вверх и вниз концентрическими кругами. При спокойной речи звукообразование происходит в низкой тесситуре и затрагивает грудной регистр. Середина речевого диапазона находится на пересечении большой и малой октав. Каждый голосовой регистр имеет свою зону звучания, и это следует учитывать при выборе диапазона упражнений в зависимости от желаемого характера звучания голоса, на которое настраивает педагог.

Концентрический метод строится на нескольких основных положениях. Учитывается плавное пение без придыхания, чистые фонемы при вокализации, непринужденное пение и умеренное открытие рта при пении. Также важно отсутствие гримас и усилий у вокалиста, средняя громкость пения, умение длительно поддерживать ноту ровным звуком. Метод развивает правильное попадание в ноту без ухудшения качества звука, последовательность построения упражнений на одном звуке в зоне примарного звучания, затем на соединенных тонах, тетрахордах и постепенно расширяющихся скачках [4, с. 26-28].

Суть концентрического метода заключается в постепенном расширении звукового диапазона голоса концентрическими кругами от центра. Этот метод применяется после достижения координации между слухом и голосом, сформирования навыков управления регистрами голоса и резонирования. На более поздних этапах работы метод необходим для сглаживания регистровых переходов, выравнивания тембра на всем диапазоне голоса и развития других вокальных навыков.

При работе с баритонами педагогу необходимо учитывать природные особенности голосового аппарата вокалистов и действовать максимально аккуратно, оберегаю обучающихся от травм. На переходе с низких нот малой и большой октав на высокие звуки первой октавы запрещено форсировать атаку голоса и требовать от студентов большой динамики на верхних нотах диапазона. Стоит плавно подводить вокалиста к исполнению высоких звуков, не пережимая горло и не напрягая голосовые связки [2, с. 42]. Гигиена голоса – важнейший аспект работы вокального педагога, ему стоит уделять особое внимание.

В настоящее время у оперных певцов открываются широкие возможности для творческих экспериментов и профессионального развития. Однако, несмотря на эти достижения, академическому пению и методикам обучения искусству вокала уделяется недостаточно внимания. Современные педагоги вокала часто передают учащимся только свои субъективные ощущения, не овладевая методическими разработками великих педагогов. При этом бывает затруднительно достичь правильного понимания и интерпретации замысла автора музыкального материала.

Поиск новых педагогических технологий в обучении академическому вокалу не всегда способствует развитию голосового аппарата студентов. В связи с этим становится вопрос сохранения голоса и развития вокальных навыков, психологического комфорта и

качественной подготовки вокалистов [4, с. 79]. В настоящее время вокальным педагогам необходимо вернуться к традициям певческой культуры и развивать художественно-эстетическое отношение к пению, уделять внимание экологии слуха и гигиене голоса человека.

Таким образом, для улучшения методического инструментария и формирования профессиональных навыков вокалистов-баритонов необходимо обращаться к положительному опыту педагогов прошлого и искать инновационные подходы. Только при комплексном подходе вокальным педагогом удастся развить профессиональные навыки обучающихся и подготовить высококвалифицированных специалистов в области музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, Л. В. Методика обучения студентов академическому пению: история и проблемы исследования // Поволжский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – С. 70-74.
2. Бархатова, И. Б. Гигиена голоса для певцов. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 128 с.
3. Глинка, М. И. Упражнения для совершенствования голоса. – М.: 1986. – 147 с.
4. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: 2006. – 320 с.
5. Морозов, В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л.: Наука, 1977. – 325с.
6. Уварова, И. В. Педагогические условия процесса формирования профессиональной подготовки вокалистов в вузе, будущих учителей сольного пения // Царскосельские чтения. – 2010. – Т. 4. – С. 143-152.

REFERENCES

1. Antonova, L. V. Metodika obuchenija studentov akademicheskomu peniju: istorija i problemy issledovanija // Povolzhskij pedagogicheskij vestnik. – 2014. – № 4. – Pp. 70-74.
2. Barhatova, I. B. Gigiena golosa dlja pevcov. – SPb.: Planeta muzyki, 2020. – 128 p.
3. Glinka, M. I. Uprazhnenija dlja sovershenstvovanija golosa. – M.: 1986. – 147 p.
4. Dmitriev, L. B. Osnovy vokal'noj metodiki. – M.: 2006. – 320 p.
5. Morozov, V. P. Biofizicheskie osnovy vokal'noj rechi. – L.: Nauka, 1977. – 325 p.
6. Uvarova, I. V. Pedagogicheskie uslovija processa formirovanija professional'noj podgotovki vokalistov v vuze, budushhih uchitelej sol'nogo penija // Carskosel'skie chtenija. – 2010. – T. 4. – Pp. 143-152.

Сюй Цижуй
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 1279515751@qq.com

Xu Qirui
postgraduate student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МЕТОДОВ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕМ КИТАЕ

Аннотация. Данная работа посвящена рассмотрению древнекитайского песенного искусства и формированию традиционной вокальной педагогики. Автор приводит собственную периодизацию обучения вокалу с учетом культурно-исторических и политических изменений в государстве. В статье приведены цитаты из древних источников, показывающие становление вокального мастерства, зарождение педагогической мысли и формирование китайских вокальных традиций.

Ключевые слова: древнекитайское песенное искусство, вокальная педагогика Китая, педагогическая мысль, вокальные традиции, записи о теории пения.

PERIODIZATION OF THE FORMATION OF TRADITIONAL METHODS OF TEACHING VOCAL ART IN ANCIENT CHINA

Abstract. This scholarly article is devoted to the consideration of ancient Chinese song art and the formation of traditional vocal pedagogy. The author provides his own periodization of vocal training taking into account cultural-historical and political changes in the state. The article contains quotations from ancient sources showing the formation of vocal skill, the birth of pedagogical thought and the formation of Chinese vocal traditions.

Keywords: ancient Chinese song art, vocal pedagogy of China, pedagogical thought, vocal traditions, notes on the theory of singing.

Издревле музыка использовалась для различных целей, включая общение, развлечение, религиозные обряды, лечение, в том числе для работы с группой. Музыка помогала людям выражать свои эмоции, передавать истории и сохранять традиции. Можно с уверенностью сказать, что вокал занимал особое место в музыкальном искусстве древних цивилизаций. Он использовался как средство коммуникации, выражения эмоций и передачи информации. Вокал также был важным элементом религиозных обрядов и церемоний, где он использовался для обращения к богам и духам. В некоторых культурах вокал был единственным инструментом, используемым для создания музыки, в то время как в других, вокал сочетался с некоторыми музыкальными инструментами.

Необходимость изучения древнекитайских вокально-педагогических традиций очевидна. Именно культурно-исторические традиции закладывают основу педагогических методов. Изучая вопросы развития китайской вокальной педагогической мысли, необходимо отметить, что этот процесс неразрывно связан с анализом развития вокального искусства и определения того особого значения, которое имела вокальная педагогика в становлении как профессиональной традиционной школы в прошлом, так и современной вокальной школы Китая. По мнению некоторых экспертов в области истории и педагогики, профессиональная вокальная школа сформировалась в Китае к середине XIX века, по мнению других ученых, - к XX веку [7, с.5]. Стоит отметить, что

вокальное искусство Китая имеет многовековую историю. Первые упоминания о музыке восходят к IV–III тысячелетиям до н. э., и часто более чем 3000-летний период развития описывается одним этапом [7, с.98]. По нашему мнению, такой подход не эффективен с точки зрения понимания развития вокальной педагогики и определения влияющих на него факторов. Есть мнение: разделить и описать этапы по каждой династии. Но это является не совсем показательным, так как некоторые династические эпохи не отличаются какими-либо существенными достижениями (прорывами) в вокальном искусстве или педагогике вокала [5, с.105]. Но, несомненно, они внесли свой вклад в развитие этого направления. В данной статье сделана попытка определения истоков и выявления предпосылок, которые послужили основой возникновения профессиональной педагогики в сфере вокала в Китае к XIX веку. Для этого так называемый этап «древнекитайской педагогики» разделен на несколько периодов в зависимости от культурно-исторических и геополитических факторов.

Первым периодом, по мнению автора, является период с династии Ся (2070–1600 до н. э.) до династии Тан (618—907) включительно. Это ранний период – период накопления знаний, когда происходило становление вокального искусства и педагогического мастерства. Работы вокальных педагогов, которые одновременно были музыкантами и/или вокалистами, не глубоки, но достаточно широко раскрывают теоретические аспекты вокала. Данный период в соответствии с дошедшими до наших дней памятниками письменной культуры по вокальной педагогики можно назвать «Записи о теории пения».

Первые вокальные произведения дошли до нас как первые примитивные народные песни: «Прыгающая песня» - песня охотника; «Песня ждущего человека» - любовная песня. Древнекитайская примитивная музыка - это форма, сочетающая в себе три элемента: песню, танец и музыку. Примитивная музыка существовала еще во времена Жёлтого императора. (III-II тысячелетия до н.э.) и, по мнению большинства историков, культурологов и педагогов, первые записи о вокальном мастерстве относятся к этому периоду - эпохе правления династии Ся (с 2070 по 1600 год до н. э.) и Шан (с 1600 по 1046 год до н.э.). Тогда же танец, музыка и вокал концентрируются при дворе, становятся неотъемлемой частью дворцовой жизни и, как следствие, ведущие музыканты начинают передавать свой опыт молодым музыкантам и певцам. Дошедшие до нас документы, свидетельствующие о формировании теории вокала, - это конфуцианская книга «Ли Цзи», в которой говориться о методах звукоизвлечения, трактат Конфуция «Беседы и суждения», где уделяется внимание дыханию при пении, «Записи о музыке» эпохи Весны и Осени (с 770 по 476 год до н. э.). Например, в «Записях о музыке» даются рекомендации по технике пения для вокалистов: «при пении в верхнем регистре голос должен быть напряжен, как бы подниматься вверх; при пении в нижнем регистре голос должен быть спокойным и ровным, как бы падать; встречая в песне повороты, певец должен петь резко контрастно, как бы ломая ветку; когда в музыке наступает пауза или музыка обрывается, голос должен оставаться неподвижным, как засохшее дерево; как бы ни менялась высота тона песни, в этом есть своя закономерность. Как бы не менялась тональность песни, в ней можно найти закономерность, подобно нитке жемчуга, соединенной вместе. Поэтому петь - это говорить голосом, вытягивая ритм». А, например, в записях «Хань фэй цзы» той же эпохи даются рекомендации преподавателям: «…тот, кто преподает вокал, сначала проверяет ученика по определенному стандарту, и этот стандарт таков: резкие высокие ноты должны соответствовать тону Гун, а медленные низкие ноты - тону Чжи. Если резкий звук не соответствует тону Гун, а медленный - тону Чжи, то ученик не может быть обучен». [11]

[11] Древние тексты адаптированы автором статьи

На ранних этапах пение было одноголосым с элементами гетерофонии. Характерной чертой исполнения мелодий, основанной на кратких попевках с простой повторяющейся ритмикой, является преобладание высоких звуков и фальцетной, горловой манеры пения [8, с.26]. Соответственно и вокальная педагогика была лишь передачей своего мастерства, признанного слушателями, ученикам. Не существовало педагогических стандартов и методов. До наших дней дошло много достоверных сведений о певцах, некоторые из которых являлись и преподавателями вокала. Это такие известные китайские педагоги, как певица и учитель Хань Э, учитель вокала Цинь Цин и его ученик, а в дальнейшем тоже учитель Сюэ Тань, а также певцы Мянь Цзюй, Ван Бао. [4. с.104].

Совершенно очевидно, что народные песни отражали жизнь и настроение народа, поэтому во времена династии Чжоу была создана система «Сбора ветра». «Ветер» олицетворял народные песни. Сборник народных песен использовался для того, чтобы «проверить чувства народа, узнать о достижениях и потерях». Народные песни, собранные в период правления династии Чжоу, были отобраны некоторыми литераторами и музыкантами в конце периода Весны и Осени для создания «Классики поэзии», сборника стихов, известного как Ши цзин или «Поэзия трехсот». Этот сборник состоял из 305 произведений, и считается, что отбирал и редактировал их сам великий Учитель Конфуций [9, с.114-115]. К подобным Запискам можно отнести и свод южных народных песен под названием «Чуская риторика» и другие.

Подчеркнем, что именно такой по тому времени инновационный способ оценки социально-политической и культурной жизни народа являлся важным источником передачи вокальных и поэтических традиций. Поэтому государством всегда поддерживалось развитие вокально-музыкального исполнительства и вокальной педагогики. Кроме того, дошедшая до нас «Классика поэзии» разных эпох позволяет понимать культурно-исторические аспекты развития вокально-музыкального, и в том числе педагогического мастерства.

Фиксируя в «Сборах» произведения следующих эпох, наблюдаем песенно-музыкальное обновление. Оно заключается в появлении оркестрового сопровождения. Причина возникновения этого изменения в следующем: методика преподавания вокала в Древнем Китае была основана на использовании традиционных музыкальных инструментов и знаний о гармонии и теории музыки. Ученики изучали основы игры на цитре и гуслях, а также учились петь в разных стилях и жанрах. В дальнейшем произошло профессиональное разделение: вокалисты в основном исполняли песни, а музыканты аккомпанировали. В этот же период появляются школы вокала, где обучают технике пения. Особое внимание уделяется правильному дыханию вокалиста, интонации и произношению.

Развитие педагогики в сфере вокального исполнительства говорит о том, что народные песни не просто вышли на императорский уровень, но и стали самостоятельно создаваться при дворе, и требования к качеству исполнения росло. К этому было несколько предпосылок, во-первых, императорский двор давно изучал песенную поэзию и увлекался ею не только для анализа жизни народа, но и получая от того эстетическое наслаждение, во-вторых, при дворе появились профессиональные музыканты и вокалисты, которые привносили новизну в традиционные народные песни, а также сочиняли новые. Например, во времена династии Хань один из ведущих придворных музыкантов, Ли Яньнянь, не только прекрасно пел, но и хорошо сочинял музыку, уровень композиции у него был очень высокий. В дальнейшем Ли Яньнянь передавал свое мастерство при дворе императора другим вокалистам, привнося новые методы в процесс обучения.

Также до нас дошли исторические записи о вокальном искусстве и других династий, таких как Суй и Тан. На фоне массового привнесения музыки из западных

регионов в Центральную равнину и длительного накопления традиционной ханьской музыки в эпоху Суй и Тан были популярны многочисленные красивые мелодии, которые народные певцы и музыканты постоянно обрабатывали и наполняли своими текстами, продолжая совершенствовать свои певческие способности, в результате чего появились мелодии Цюйцзы.

Следующий период развития древнекитайской вокальной педагогики можно охарактеризовать как период формирования вокально-музыкальных школ. Данный период связан с правлением иностранных династий, таких как Ляо (907–1125 гг.н.э.), Сун (960 - 1279 гг.н.э.), Цзинь (1115 - 1234 гг.н.э.), Юань (1271 -1368 гг.н.э.), которые обновили вокально-музыкальную культуру и педагогические методы.

Огромную роль в развитии вокально-музыкального искусства и педагогического мастерства, по нашему мнению, сыграло активное развитие экономики и расцвет больших городов в эпоху династии Сун. В промышленных районах стали появляться площадки, на которых были представлены различные виды искусства: народная музыка и песни, бытовые сценки и Южная опера. Такой комплексный вид искусства был самым популярным в эпоху династии Сун. Также в этот период наиболее популярной и сложной формой фольклорного искусства была мелодия чжугун, представляющая собой длинную художественную форму (длинную историю). Она была наполнена несколькими мелодиями гунтун и оказала серьезное влияние на фольклорную музыку следующих поколений. Самым значительным произведением мелодии чжугун, сохранившимся до наших дней, является "Повествование о западном флигеле" (西厢记诸宫调) Появление сложных и длинных форм вокального исполнения предполагает наличие определенных правил и стандартов, что способствовало развитию педагогической мысли.

В период правления династии Сун появились новые жанры музыкальной культуры, например, Южная опера, которая стала доминировать. Искусство пения достигло нового расцвета, появилось большое количество знаменитых пьес. Отметим, что в эту эпоху отдельные народные песни с улиц и императорских дворцов переходят в новую форму – театральное искусство. Второй период характеризуется синтетичностью вокального искусства: сочетание пения, речитативного рассказа и театрального поведения на сцене с помощью активной мимики и жестикулирования. Большое количество камерно-вокальных жанров определило основное направление развития вокально-музыкального искусства – «смешанное представление» или «юаньская драма». Здесь наблюдается и лирическое пение, и песни под аккомпанемент, и художественная декламация, и поэтические арии [6, с. 999].

Юаньская драма уже имела определенную структуру и форму исполнения. «Ей был свойствен приближенный к разговорному язык, относительно небольшая протяженность и принцип одного главного поющего персонажа, мужского или женского, на протяжении одного акта, а порой и всей пьесы, в то время как остальные герои преимущественно вели диалоги» [1]. В соответствии с этой формой развивалось и преподавание нового жанра в музыкальном искусстве.

Появившиеся вокально-музыкальные, а в дальнейшем и театральные школы, определили основные критерии отбора исполнителей. Прежде всего, внимание уделялось голосовым данным и эмоциональному потенциалу актера-вокалиста. Процесс преподавания вокала состоял из четырёх важных артистических элементов: обучение чтению вслух и речитативам (работа с дикцией и артикуляционным аппаратом); обучение выкрикам (раскрытие голоса); обучение вокалу, в том числе с аккомпанементом; обучение сценическому мастерству (пластика, актерская игра, жесты, мимика, гримм). Но по-прежнему занятия имели индивидуальный характер, так как в музыкальных театрах у артистов было собственное амплуа, которое определялось еще на этапе подготовки

артиста. Амплуа будущего артиста зависело от его физических и психо-эмоциональных особенностей: внешность, возраст, темперамент, вокальные данные и т.д. Педагогическая работа велась над амплуа ученика и имела очень индивидуальный подход. У каждого амплуа были свои музыкальные техники, например, «старику» (лао шэн) присущ естественный голос, внимание уделялось звуку [и] и отзвуку [я] и т.д.

Наиболее серьезным специализированным трудом второго этапа стала «Теория пения», написанная Янь Нань Чжианем в эпоху династии Юань (1271—1368 гг. н. э.), в ней более глубоко изучается певческое мастерство, рассматривается методика пения и связанные с ней вопросы. Это рассказы о певцах, их стилях и вокальных особенностях, ладовые краски, стили песен, певческое дыхание, стиль, ритм, а также проблемы, возникающие при пении и многое другое.

В конце династии Юань и начале династии Мин Южная опера процветала, создав большое количество известных произведений, которые повсеместно исполнялись во времена династий Мин и Цин и имели глубокое влияние на формирование стандартизации исполнения. Этот период ознаменовал третий этап развития вокального искусства и педагогической мысли - «Предсовременный». Этот этап развития вокальной педагогики характеризуется расцветом театральных школ.

В период правления династий Мин и Цин развитие вокального искусства в Китае было сосредоточено в основном на оперном искусстве, но в той или иной степени развивались и другие виды искусства.

В этот период появилось большое количество теоретических работ, обобщающих искусство пения куньцю, среди которых наиболее известны «Цюй Люй» Вэй Лянфу, «Фанчжугуань Цюй Люй» Ван Цзидэ. В этих теоретических трудах обсуждались многие вопросы пения куньцюй, и они оказали глубокое влияние на певческое искусство последующих поколений. Наиболее интересным, по нашему мнению, является большой трактат «Цюй Люй», написанный куньшаньским певцом Вэй Лянфу. Он представляет собой «Правила сочинения арий» - труд по теории техники оперного пения, основанный на его собственном певческом опыте. Вэй Лянфу изучил и освоил все основные формы южных стилей пения и создал новый куньшанский стиль. В его труде в основном рассматриваются условия набора певцов, меры предосторожности при первом обучении, значение четырех голосов в пении, темп, стили пения различных мелодий, вопросы, на которые следует обращать внимание при исполнении различных фраз, баланс между певческим голосом и темпом, различия между северными и южными мелодиями и т. д. В книге также представлены теории по технике пения. Певческое мастерство связано с теорией, которая выдвигает на первый план «шуймодяо» - «мелодии отполированные водой», что говорит о важности чистоты исполнения [2].

Еще одной выдающейся работой по вокальной педагогике третьего периода была работа «Юе Фу Чуань Шэнь» Сюй Дачуня, также являющаяся теоретическим трудом, посвященным оперному пению, в которой рассматривались такие вопросы, как звучание слов, способ работы рта, дворцовые мелодии, текст и мелодия песни. «Метода рта» особенно выделяется педагогом и является по его мнению важной стороной при обучении вокалу. Сюй Дачунь подробно описывает механизм работы внутренней стенки рта при пении и методику разработки артикуляционного аппарата.

В целом в периоды династий Мин и Цин не было внесено существенных изменений в методику обучения вокалу. В этот период продолжает активно формироваться музыкальный театр, и развивается Пекинская опера. В Пекинской опере пение не являлось ключевым, но играло важную роль для передачи эмоций и чувств произведения. [3, с.173].

Однако с середины XIX века, после Опиумной войны 1840 года, китайское общество постепенно вступило в современную эпоху, и к концу династии Цин (конец XIX – начало XX века) под влиянием Западной культуры начинается зарождение нового типа музыки отличного от традиционной музыки и новой системы музыкального образования. Китайская музыкальная педагогика стала впитывать западные медоды и развиваться в другом направлении.

Итак, можно сделать вывод о том, что китайская вокальная педагогика имеет свои культурно-исторические истоки, и задолго до взаимодействия с западной вокальной педагогикой она выработала свои стандарты и традиции. Прежде всего, это национальные вокально-технические принципы: принципы дыхания, техника голосообразования, специфика резонанса. Уникальным фактором, который зафиксирован в трудах педагогов того времени, является специфика звукоизвлечения с учетом особенностей китайского языка: приведены стандарты дикции и артикуляции. Кроме того стандарты учитывали и психологический склад нации в целом и тех народов, которые населяли исследуемые регионы. Стоит отметить и театральную традицию, которая является неотъемлемой частью древнекитайской вокальной педагогики.

Около трех тысяч лет формировались педагогические методы обучения вокалу. Автором было выявлено три основных периода в зависимости от накопленных знаний, трансформации вокального исполнительства и культурно-исторического развития: I этап – «Записи о теории пения»; II этап - «Формирование вокально-музыкальных школ»; III этап – «Предсовременный».

На протяжении всех династий существовали различные виды, формы и методы преподавания, сформировавшие основу вокальной педагогики Китая. В современную эпоху под влиянием западной музыки и педагогических теорий китайская музыкальная педагогика вошла в новый этап, где традиционные формы преподавания и современные западные педагогический методики интегрируются. Именно на этом фоне китайская вокальная педагогика прилагает все усилия для формирования собственной «Китайской национальной школы вокальной музыки» с учетом древних традиций и современных тенденций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т.Б.,Китайская музыкальная драма куньцюй: краткий обзор истории и особенности жанра //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2016, № 3 [41]. С. 30-37.
2. Вэй Лянфу. Правила сочинения арий // Собрание трудов о китайской классической драме сицюй. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1959.
3. Жуан Юн Чен., Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3 2012 - С. 170–179.
4. Ли Эр Юн., Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая». Минск: Мэджик, 2013. 208 с.
5. Ма Чао., Краткий обзор истории китайского вокального искусства // Трибуна молодого ученого. – 2023 №2 (89) – С. 105–114.
6. Сорокин В. Ф., Юаньская драма // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8 / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 999—1000.
7. Сюй Чжэн., Предпосылки формирования педагогических ресурсов и современные проблемы вокального образования в КНР // Общество. Среда. Развитие. – 2022, №2. – С. 97–100.
8. У Ген-Ир., Китай // История музыки Восточной Азии. Китай, Корея, Япония. – СПб.: Лань, 2011. – С. 21–79.

9. Шэн Лян Кан., Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления // Международный научно-исследовательский журнал, №12 (114), 2021. URL:https://research-journal.org/archive/12-114-2021-december/iz-istorii-tradicionnoj-kitajskoj-muzyki-kamerno-vokalnogo-napravleniya (дата обращения: 24.10.2023).

REFERENCES

1. Budaeva T.B., Kitajskaja muzykalnaja drama kuncjuj: kratkij obzor istorii i osobennosti zhanra //Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovanija, 2016, № 3 [41]. Pp. 30-37.
2. Wei Lianfu. Pravila sochineniya arii // Sobranie trudov o kitajskoj klassicheskoj drame sicjuj. Pekin: Chzhungo siczjuj chuban'shje, 1959, 260 p.
3. Juan Yong Chen, Vokalnoe iskusstvo Pekinskoj opery // Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka, №3, 2012. Pp. 170-179
4. Li Er Yun, Ispolnitelskie tradicii v sovremennom vokalnom iskusstve Kitaja». Minsk: Mjedzhik, 2013. 208 p.
5. Ma Chao., Kratkij obzor istorii kitajskogo vokalnogo iskusstva // Tribuna molodogo uchenogo , №2 (89), 2023. Pp. 105-114
6. Sorokin V.F., Juanskaja drama // Kratkaja literaturnaja jenciklopedija. T. 8 / Gl. red. A. A. Surkov. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1975. Pp. 999-1000
7. Xu Zheng, Predposylki formirovanija pedagogicheskih resursov i sovremennye problemy vokal'nogo obrazovanija v KNR // Obshhestvo. Sreda. Razvitie, №2, 2022. Pp. 97-100.
8. Wu Gen-Ir., Kitaj // Istorija muzyki Vostochnoj Azii. Kitaj, Koreja, Japonija. – Spb.: Lan, 2011. Pp. 21-79.
9. Sheng Liang Kang., Iz istorii tradicionnoj kitajskoj muzyki kamerno-vokalnogo napravlenija // Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatelskij zhurnal, № 12 (114), 2021. URL:https://research-journal.org/archive/12-114-2021-december/iz-istorii-tradicionnoj-kitajskoj-muzyki-kamerno-vokalnogo-napravleniya (data obrashhenija 24.10.2023)

Юсупхаджиева Татьяна Васильевна
кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства
ФГБОУ ВО «Чеченский государственный педагогический университет»
e-mail: yusuphadgieva@mail.ru

Yusupkhadzhieva Tatyana V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Fine Arts
Chechen State Pedagogical University

ИСКУССТВО ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Аннотация. В статье отражены вопросы воздействия искусства на все стороны духовной жизни, так как пейзажная живопись, завоевавшая одно из ведущих мест в области мировой культуры, дает простор для возможности разнообразной деятельности. Предметом анализа является пейзажная живопись, композиции из природных образов, имеющих объективно-реалистическое изображение. Посредством пейзажной живописи раскрывается разнообразие окружающего мира, отражается красота национальной своеобразной местности, выражаются глубокие и серьезные истины о жизни. Пейзажная живопись умело стимулирует творческую деятельность художника-педагога, воспитывает, обучает и формирует его личность.

Ключевые слова: пейзажная живопись, искусство, педагог-художник, личность.

IMAGE AND STYLE OF LANDSCAPE PAINTING IN DEVELOPMENT ARTIST-TEACHER

Annotation. The article reflects the impact of art on all aspects of spiritual life, since landscape painting, which has won one of the leading places in the field of world culture, provides scope for a variety of activities. The subject of the analysis is landscape painting, compositions of natural images that have an objectively realistic image. Through landscape painting, the diversity of the surrounding world is revealed, the beauty of the unique national terrain is reflected, and deep and serious truths about life are expressed. Landscape painting skillfully stimulates the creative activity of the artist-teacher, educates, trains and shapes his personality.

Keywords: landscape painting, art, teacher-artist, personality.

Живя в настоящее время, нельзя не вспомнить, что система художественного образования создавалась веками, и мы также причастны к этой истории, так как методы и приемы преподавания изобразительного искусства младшим поколениям, актуальны и сейчас, подтверждая эффективность собственными работами.

От того, как педагог-художник будет учитывать требования к школьному образованию, такова и будет отдача подрастающего поколения в развитии духовной культуры и обучения школьника. В наше время нужно находить инновационные методы и приемы работы, как со школьниками, так и художникам-педагогам. Проблема развития художественно-образного мышления актуальна и нуждается в креативно мыслящих специалистах, которые будут воплощать творческие идеи, успешно выполняя профессиональные задачи. По словам Н.В. Лыковой: «Образная модель отражения реальности в художественных произведениях изобразительного искусства затрагивают глубинные чувства души человека, вызывая сопереживание и развивая эстетическое

восприятие действительности, способность к образной мысли и самостоятельному творчеству. «Живописные возможности пейзажа привлекали художников всего мира своей свободой в выражении собственных мыслей, чувств, стремлений, эстетических переживаний. Пейзажная живопись и поныне пользуется популярностью у художников, так как позволяет проявить свой индивидуальный почерк свое отношение к миру, свой опыт познания реальности. Пейзаж способен влиять на эмоции человека, на его ум и сердце» [8]. Изучением развития чувства цвета у школьников посредством пейзажной живописи занимались С.Е. Игнатьев, С.П. Ломов, В.В. Корешков, В.С. Кузин, А.А. Мелик-Пашаев, Б.М. Неменский, А.А. Прищепа, Н.Н. Ростовцев, С.П. Рощин, Н.П. Сакулина, Т.Я. Шпикалова. Художники-пейзажисты всегда искали художественные средства, способы, приемы, подходы к созданию пространства в пейзажной живописи.

На современном этапе становления методики преподавания изобразительного искусства многие художники-педагоги затрагивали в своих трудах вопросы преподавания основ изобразительной грамоты. У многих будущих художников-педагогов нет актуальной методики работы над композицией пейзажа, которая имеет важное значение для развития художественно-образного мышления студентов. Что же должно лежать в основе развития художественно-образного мышления? В первую очередь должен вестись поиск художественно-образного решения изобразительной задачи в процессе деятельности студента — будущего педагога. Также продумываются творческие задания, направленные на развитие художественно-образного мышления, на использование широкого спектра художественных материалов и техник, оригинально сочетающихся в композиции. Применение полученных знаний на пленэрной практике способствует наиболее эффективному развитию художественно- образного мышления.

Прививать любовь к пейзажной живописи, конечно, нужно со школьной скамьи. Методика формирования живописных умений средствами пейзажа на уроках изобразительного искусства позволяет осуществить наиболее сильную связь с национальной культурой, искусством, творчеством художника. Мы все понимаем, что пейзаж это не просто изображение общих свойств природы, но и выражение чувств, мыслей, позиций, взглядов и убеждений художника. Поэтому художественные картины воздействуют на человека сильнее, чем природное явление, ведь они передают эмоции, чувства и переживания языком искусства. Зрители видят не только что изображено, но и как выразительно это написано. Чтобы увидеть, что изображено, не требуется высокой художественной культуры, а вот проникнуть в суть изображения, сможет не каждый. Жанр пейзажной живописи помогает увидеть бесконечное многообразие и красоту природы. Таким образом, творческий подход в пейзажной живописи должен основываться на впечатлениях и художественных образах. А их художник получает при работе с натуры. Только в результате общения с природой, появляется вдохновение, раскрываются положительные эмоции, созревает замысел композиции. Поэтому обучение пейзажному искусству стоит во главе подготовки будущего молодого специалиста.

Для научно-педагогических исследований в предметной области «Искусство», все более актуальной становится роль и место живописи в учебной программе подготовки художника-педагога. В профессиональном становлении и развитии студентов профиля изобразительное искусство, одним из основных должен быть предмет живопись, так как именно в нем заложены основы высокой изобразительной грамотности и практических навыков работы в цветовой гармонии красок, показываются техники и методические приемы организации цветовой системы, где формируется образное мышление и, как результат, художественный образ в эстетическом развитии окружающей действительности. Природа – это один из лучших педагогов в формировании творческих способностей, воображения и мышления. Знаменитый педагог-художник К. Юон отмечал,

что: «Природа и искусство воспитывают человека, делают его возвышенным, сильным, дарят ему чистейшую радость – любовь к Родине – яркую и прекрасную в ее нежности, смелости и величии» [11]. И это действительно так и есть.

Педагоги-художники профиля «Изобразительное искусство» стажируются в «школе» пейзажной живописи, так как и во времена студенчества и во взрослой жизни выезжают на пленэр. Пленэрная живопись помогает овладевать законы физики, так как каждый художник подходит индивидуально к изучению познаний реальности в живописи природы. Бесспорно, наука и техника достигли в настоящее время высоких результатов. Но искусство пленэрной пейзажной живописи должно быть живым, проникающим в душу зрителя, заставляющим переживать и чувствовать. Мы ничего не имеем против искусства цифровой живописи. Наоборот, стараемся идти в ногу, используя цифровые технологии. Но это уже другая ветвь в искусстве живописи.

Пейзажная живопись с натуры – это особый вид искусства. Природа в живописи становится равноправной частью сюжета. Переданные чувства и мысли на холст рукой художника, переносят человеческий опыт на языке образов. Мы любуемся живой первозданной природной красотой, создавая художественные образы. Если научные знания влияют только на разум человека, то пейзажная живопись, может влиять на разум и сердце. Что позволяет эффективно реализовывать познавательные, воспитательные и эстетические функции. На пленэре художнику удается показать всё богатство красок окружающего мира в естественном освещении и на открытом воздухе. Именно натура позволила художникам создавать пейзажную живопись максимально реалистично и живо. Через созданный образ можно сказать то, что недоступно языку научных формул и логических доказательств. Каждый человек по-своему представляет ценности природы. И отражение позиций художника - это созданный им образ, его мировоззрение, его нравственные и эстетические взгляды на мир. У каждого художника свое видение, свои взгляды, свои пристрастия. Мы можем с мнением художника не согласиться, но запретить ему творчески само выражаться, не имеем право. Художник, который привык апеллировать художественными образами, может соединить воедино как жизненные наблюдения, так и творческую фантазию. Творческое воображение здесь играет не последнюю роль. Художник начинает представлять будущее произведение, обобщает и анализирует жизненные факты, окружающую действительность. Выделяет существенное и значимое, отбрасывая второстепенное. Может создать такой тип собирательного образа и характера, которого реально в жизни нет, но который мог бы встретиться. Создание такого образа возможно только через активную деятельность творческого воображения и творческой фантазии.

Выезжая на пленэрную практику, ребята делают много эскизных работ. В эскизах, можно использовать цветовую гамму, которая выдержана в строгих и суровых тонах, что придает изображению цельность, строгость, сдержанность, целеустремленность и силы воли персонажей. Анализируя работы начинающих художников-педагогов, мы заметили, что есть ребята, которые при выполнении композиции, абсолютно повторяют натуру, боясь написать что-то от себя, по своему воображению. Это неправильная линия. Она тормозит развитие творческого воображения, не позволяет создавать обобщенный художественный образ произведения. Нельзя забывать, что произведение – это особый мир художника, это мечта, воплощенная в линиях и пятнах. Какую же роль играет композиция? Она представляет творческую организацию картины. Так как художник имеет право использовать возможности художественного замысла, даже если какой – то элемент не является действительностью.

Законы природы всегда были сложными и многообразными, которые художник осмысливает и перекладывает в законы изобразительного искусства, а постичь их может,

только человек думающий, зоркий, заинтересованный. Советский художник Б. Иогансон в свое время писал, что живопись имеет свои законы. В долгой и упорной работе художника эти законы усваиваются и познаются. И нужно прилично потрудиться, чтобы эти законы стали второй натурой, жили бы на холсте, создавая особый мир – картину, способную трогать и волновать сердца людей.

Ранее живописцы, работая на пленэре, всегда ставили на своих этюдах не только дату, но и час, характер погоды, скорость ветра. Вообще идея письма красками «на открытом воздухе» родилась в Лондоне в кругу диссидентов классической эстетики. В основном этюды ценились самими художниками и знатоками. Но в выставочные салоны не допускались. Обычно этюды дописывались в мастерских. Отражая правдивость, пленэрные этюды показывают ландшафт вне времени, создают чувство соприсутствия. Искусство пейзажа всегда предполагает зрителя-собеседника, так как каждую работу нужно прочувствовать и уметь прочитать.

А сегодня, есть ли место в современной культуре для живописи? Происходит ли в живописи созидание чего-то нового? Делает ли понятной, органичной современному человеку? Способен ли современный зритель получать эстетическое наслаждение от восприятия живописи?

Проанализировав современное состояние образования на факультетах искусств, художественно-графических факультетах, мы пришли к выводу, что ситуация на факультетах желает быть лучше. В первую очередь не хватает финансирования. Не все группы выезжают на пленэр. Поэтому не используется мощный потенциал, заложенный в пейзажной живописи. Выезжая на пленэрные практики, многие преподаватели не придают значимость включения пейзажной живописи в процесс формирования будущего художника - педагога. А это предполагает расширение методов в художественно-эстетическом воспитании студентов.

Хочется поделиться нашими успехами. Вот уже третий год подряд проводится в Чеченской Республике межвузовская пленэрная практика студентов из Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и Чеченского государственного педагогического университета. Эта работа вылилась в региональный проект «Творческие люди Чеченской Республики», при поддержке Министерства культуры Чеченской Республики. Вот уже три года выставки проходят под названием «Где только горы, я и небо».

Чеченская Республика прекрасный край, который всегда открыт для гостей. Для студентов из Санкт-Петербурга это новая незнакомая культура. Это быстро меняющийся горный пейзаж. Это яркие национальные цвета и колорит, который оставляют неизгладимый след во впечатлениях студентов. Наши студенты вместе с гостями побывали в таких местах, где жители сосуществуют в гармонии с окружающими явлениями и природой. Красота горного пейзажа вдохновила каждого преподавателя и студента по-своему. Чеченская природа как будто – то подобрала свой особенный ключик к внутреннему миру молодых художников. После пленэрной практики была организована выставка в городе Грозный, на бульваре им. Махмуда Эсамбаева.

Написав этюды в неординарных условиях, студенты будто приобрели крылья, волю к различным экспериментам. Появились новые произведения, создавались оригинальные художественные образы. Студенты Чеченского государственного педагогического университета стали лучше применять яркие колористические решения, составлять смелые контрасты, воплощать авторские подходы к композиции. Сложно зафиксировать состояние погоды в горах. Поэтому эскизные работы завершаются в ускоренном темпе.

Уникальность таких практик заключается в постоянном общении и обмене опытом между учениками разных школ. Студенты наблюдали, как работают преподаватели,

набираясь опыта, а педагоги проникались страстностью и новаторскими настроениями молодого поколения.

Выставка дает возможность взглянуть на Кавказ глазами будущих молодых художников-педагогов, которые стараются отразить весь цветовой колорит, воплотить новые оригинальные сюжеты. Творческие работы были интересны по своему содержанию. Поэтому было много зрителей, не просто гуляющих по бульвару, а специально приехавших людей на эту выставку. Конечно, методика обучения опирается на природные возможности развития студента. Но эти возможности превращаются в реальные умения, благодаря компетентной помощи педагога, который опирается на научно обоснованные методические принципы. Процесс развития художественных умений протекает по-разному. Л.С. Выготский отмечал, что в развитии творчества нужно соблюдать принцип свободы. Умение интересно организовать учебный и творческий процесс, это уже педагогическое мастерство. А природа является богатейшим источником эстетических переживаний, облагораживая чувства, влияя на духовный облик человека.

Заключение

Для художника природа является своеобразной подсказкой в его творческих поисках. Природа наполнена неповторимыми образами, которые вызывают массу переживаний и эмоциональных всплесков. На этих переживаниях основываются лучшие человеческие качества. Произведения искусства могут доставить человеку радость, наслаждение и духовное обогащение.

Конечно, в настоящее время развитие пейзажной живописи как жанра свидетельствует о том, что очень мало новых учебников по пейзажной живописи. Они располагают разделами, но не выделяют пейзажную живопись как отдельную тему. Таким образом, можно утверждать, что «Пейзажная живопись» как наука, еще молода и связана с педагогикой, психологией и теорией искусства. Также проблема формирования художника-педагога с помощью пейзажной живописи не приобрела полного отражения ни в России, ни за рубежом. Поэтому, по нашему мнению, система художественного образования и воспитания должна принимать во внимание специально организованный вид учебной деятельности, в процессе которой формируется мышление и развивается цветовосприятие. В такой форме обучения есть преимущества. Так как пейзажная живопись – это особая форма художественного осмысления окружающего нас мира и реальности. Это одна из основных составляющих учебных дисциплин в художественном образовании.

Для решения проблем эффективного художественного преподавания, приходят на выручку работы с натуры, формируя изобразительные качества цвета в реальном образе природы. Видеть природу глазами художника — это также способность замечать эстетические качества с помощью художественного материала, с которым он работает. Научная обоснованность фундаментальных вопросов теории в освоении методов и приемов изобразительного искусства в настоящее время необходима. Только тогда будет рост художественного мастерства и знаний студентов. По словам А. Дайнеки: «Цель художника – найти живые и доходчивые средства выражения, которые бы ясно раскрывали идейное содержание произведения искусства».

ЛИТЕРАТУРА

1. Барциц Р.Ч. Графическая композиция в системе высшего художественного образования. Вопросы теории и практики. – М.: МПГУ, 2017. – 200 с.
2. Буровкина Л.А. Этюд на пленэре как эффективное средство обучения изображению пейзажа // История, теория и методика художественного образования и воспитания:

материалы Междунар. науч.-практ. конференции. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2020. – С. 40-44.
3. Буровкина Л.А., Ноздрачева М.В. Актуальные вопросы преподавания живописи в системе подготовки будущих дизайнеров // Региональный компонент в решении проблем современного художественного образования: сб. науч. трудов / отв. ред. и сост.: М.А. Семёнова. – М.: МГПУ, 2018. – С. 6-17.
4. Дейнека А.А. Учитесь рисовать. – М.: Искусство, 1961. – С. 166-170.
5. Лазарев В.С. Ключевые проблемы модернизации педагогического образования // Педагогическое образование и наука: журнал. – 2017. – № 4. – С. 7-14.
6. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1975 – 304 с.
7. Морозова М.С. Обучение пейзажной живописи на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе // Молодой ученый. – 2020. – № 19 (309). – С. 488-490. - URL: https://moluch.ru/archive/309/69898/
8. Скакова А.Г. Рисунок и живопись: учебник для вузов. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 128 с.
9. Сулима Е.Н. Инновационные модели обучения в современном образовании // Педагогика: журнал. – 2017. – № 5. – С.11-18.
10. Хворостов А.С. Живопись. Пейзаж: учебник и практикум для среднего профессионального образования. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 169 с.
11. Юон К.Ф. Об искусстве. – М.: Советский художник, 1959. – 235 с.

REFERENCES

1. Bartsits R.Ch. Graphic composition in the system of higher art education. Questions of theory and practice. – M.: MPGU, 2017. – 200 p.
2. Burovkina L.A. Etude in the open air as an effective means of teaching landscape image // History, theory and methodology of art education and upbringing: materials of the International Scientific and Practical Conference. – Krasnodar: Kuban State University, 2020. – Pp. 40-44.
3. Burovkina L.A., Nozdracheva M.V. Actual issues of teaching painting in the system of training future designers // Regional component in solving problems of modern art education: collection of scientific works / ed. and comp.: M.A. Semenova. – M.: MGPU, 2018. – Pp. 6-17.
4. Deineka A.A. Learn to draw. – M.: Iskusstvo, 1961. – Pp. 166-170.
5. Lazarev V.S. Key problems of modernization of pedagogical education // Pedagogical education and science: journal. – 2017. – No. 4. – Pp. 7-14.
6. Leontiev A.N. Activity. Conscience. Personality. – M.: Politizdat, 1975 – 304 p.
7. Morozova M.S. Teaching landscape painting at art lessons in a secondary school // Young scientist. – 2020. – № 19 (309). – Pp. 488-490. - URL: https://moluch.ru/archive/309/69898/
8. Skakova A.G. Drawing and painting: textbook for universities. – M.: Yurayt Publishing House, 2023. – 128 p.
9. Sulima E.N. Innovative learning models in modern education // Pedagogy: journal. – 2017. – No. 5. – Pp.11-18.
10. Hvorostov A.S. Painting. Landscape: textbook and workshop for secondary vocational education. – 2nd ed., ispr. and add. – M.: Yurayt Publishing House, 2023. – 169 p.
11. Yuon K.F. About art. – M.: Soviet artist, 1959. – 235 p.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Рощин Сергей Павлович
доктор педагогических наук, профессор департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусства
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: sergey_rosh@bk.ru
Лебедева Софья Денисовна
магистрант департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусства
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Roshchin Sergey P.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Fine Arts,
decorative arts and design
Institute of Culture and Art
Moscow City Pedagogical University
Lebedeva Sofia D.
Master's student at the Department of Fine Arts,
decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

К ВОПРОСУ ПРИМЕНЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Аннотация. В статье показаны основные положения, определяющие значимость инновационных технологий в современной системе художественного образования. Показана актуальность художественного образования в структуре общего образования. В статье на конкретных примерах рассматривается эффективность применения инновационных методов и средств преподавания предмета изобразительного искусства. Показаны перспективы развития инновационных подходов к преподаванию изобразительного искусства.

Ключевые слова: инновационные технологии, искусство, методика, обучение, художественное творчество.

ON THE ISSUE OF THE USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN TEACHING CHILDREN FINE ARTS

Abstract. The article shows the main provisions determining the importance of innovative technologies in the modern system of art education. The relevance of art education in the structure of general education is shown. The article examines the effectiveness of the use of innovative methods and means of teaching the subject of fine arts using specific examples. The prospects for the development of innovative approaches to the teaching of fine arts are shown.

Keywords: innovative technologies, art, methodology, teaching, artistic creativity.

Актуальность художественного образования не вызывает сомнений в эпоху развития дизайна и технологии, где всё, что нас окружает является продуктом творческой деятельности. Такие профессии как архитектура, дизайн, компьютерная графика, реклама и многие другие требуют от профессионала не только умения рисовать, но и разбираться во многих видах искусств. При этом восприятию художественного творчества тоже необходимо учить. Только подготовленный зритель способен воспринимать действительно достойные произведения искусств и в этой связи напрашивается естественный вывод, что образовательные области искусств должны быть должным образом отражены в образовательных программах всех уровней. Наше будущее общество – это дети, которым необходимо с ранних лет прививать интерес к искусству, учить понимать его и отличать ложное искусство от подлинного, воспитывать художественный вкус. «Мы – звенья одной цепи. Каждый художник хочет, чтобы его слышали. Но тот, кто не слышит ни Репина, ни Рембранта, ни Гойю, не услышит и нас.» [с.7; 1]. Дети двадцать первого века живут в эпоху компьютеризации, и, можно сказать, что компьютерные технологии постоянно предлагают новые инновационные технологии как для создания изображений, так и для их восприятия. Тем не менее образовательный процесс остро нуждается в новых педагогических технологиях, где личность преподавателя, живое общение и пластические основы художественного творчества, идущие и берущие начало от духовных и нравственных качеств личности занимают ведущее место. При этом важно иметь в виду, что новые, инновационные технологии в сфере преподавания изобразительного искусства должны базироваться на традициях преподавания художественного творчества и ни в коем случае не вступать с ними в концептуальные противоречия.

В данной статье мы рассмотрим некоторые методы и средства применения инновационных технологий в области изобразительного искусства на практике. Важно отметить, что необходимо использовать все новое, инновационное только для улучшения традиционных методов художественного образования, но не для их замещения и искоренения.

Термин «инновация» или нововведение в системе художественного образования можно воспринимать как антоним к слову «традиционный», что в нашем исследовании предполагает выход за пределы привычных методик, способов и средств образовательного процесса изобразительного искусства, которые создавались не годами, а столетиями. Инновационными методами в современной системе художественного образования считаются такие методы как метод тестов и анкет, игровая и проектная деятельность учащихся, исследовательская деятельность, групповая и индивидуальная деятельность. Они способствуют развитию мотивации учащихся к выполнению заданий, развивают фантазию, вовлекают в учебный процесс всех учащихся, учат самовыражению и нацеленности на результат, рождают интерес к самостоятельному изучению той или иной темы. Важно отметить, что эффективное вовлечение в образовательный процесс возможно при использовании новый и интересных методов даже без использования дополнительных технических средств.

Инновационные педагогические технологии являются одной из ведущих ветвей развития образования и человечества. Они специфичны и достаточно сложны в использовании, так как требуют особых навыков, знаний и технических возможностей оборудования. В современных художественных и общеобразовательных школах активно используются различные средства инновационных технологии, которые применяют в процессе обучения. К таким средствам можно отнести: компьютерные классы, интерактивные доски, проекторы и т. д. С помощью этих технических средств легче и доступнее можно объяснить ученикам основную тему урока, привить интерес к

самостоятельному изучению темы, побудить их к созданию новых проектов. Как известно при обучении изобразительному искусству ведущее место занимает метод наглядности обучения, который используется при рисовании постановок с натуры, при просмотре видео фрагментов, фотографий, при изучении образцов художественного творчества.

Естественно, что технические средства могут быть очень успешно использованы в этом направлении. Игровой метод проведения занятий по изобразительному искусству представляется наиболее актуальным для детей младшего возраста и конечно его формы и методы адаптируются по мере взросления контингента обучающихся.. «Каждый ребенок в процессе своих игр обязательно что-то строит (шалаши, замки из песка, дома и города из кубиков). Каждый ребенок что-то рисует, что-то изображает (не только на бумаге, но и палочкой на песке, гвоздем или мелом на стене или асфальте, а в объеме - из глины, пластилина, снега). Занятия эти - одни из самых любимых детских занятий. И наконец, каждый ребенок украшает и себя (венком, лентами, бусами, перьями в игре), и свои игрушки, и свой уголок, и свою маму. Вот эти три привычных детских занятия - постройка, изображение, украшение (занятия, кстати, известные и каждому первобытному народу)- и являются формой проявления трех элементов (сфер, форм) художественного мышления: конструктивного, изобразительного и декоративного. Так как эти занятия детям уже знакомы, остается только вычленить их из других форм игры и утвердить в сознании детей как занятия искусством.». [с.32; 7]. Именно поэтому игровой метод очень эффективен, ведь игра – это часть жизни ребенка. На педагогической практике активно применяется игровой метод при проведении занятий как с младшими, так и со старшими учениками. Например, ежегодной осенней темой для учеников 6-7 лет является тема сбора урожая. В начале занятия проводится беседа с учениками, о том какие овощи и фрукты могут быть выращены в нашей стране, далее ставится корзина на середине кабинета а муляжи или вырезанные из бумаги предметы, напоминающие по форме и цвету овощ или фрукт, прячутся в кабинете в доступных местах. В число муляжей специально вкладываются неподходящие предметы (банан, мухомор и т.д.). Дети, как бы имитируя настоящий сбор урожая ищут и складывают в корзину подходящие по их мнению предметы в корзину, а в конце игры мы разбираем нашу корзину и проверяем, чтобы не было ложных предметов. Затем начинаем выполнять работу в смешанной технике аппликации и собирать наш урожай.

Таким образом, на данном примере видно, что не обязательно всегда иметь под рукой технические средства для проведения занятий по изобразительному искусству, а использование подручных средств для вовлечения детей в творческий процесс очень эффективно. При использовании такого метода ученики с радостью и увлечением выполняют даже сложные работы, так как это сделано в их знакомой игровой форме. С самого начала занятия они окунаются в другой мир, примеряют на себя другой образ, приобретают эмоционально чувственный опыт. При работе со взрослыми учениками-подростками этот метод также актуален, но в немного другой форме, ведь детям в 12-14 лет не так интересно играть в детские игры. Так, при объяснении важной темы- законе пропорционального соотношения предметов друг к другу, можно использовать предметы, находящиеся в кабинете (муляжи, вазы, бытовые предметы). Каждый из учеников по очереди выбирает любые предметы из представленных, отходит к дальней стене кабинете, а все оставшиеся ученики располагаются на противоположной стороне кабинета. Далее начинается процесс замера и сравнения пропорций предметов (от меньшего к большему), каждый ученик говорит свое предположение (сколько яблок пропорционально вмещается в тарелке), далее происходит проверка измерений и переход к сравнению следующих предметов. Данная игра наглядно показывает основу измерения пропорций и вовлекает в процесс всех учеников, таким образом в игровой форме изучается одна из основных

мыслительных операций построения изображений - сравнение.

Каждый ребенок в процессе создания работы обязательно должен чувствовать свою причастность к миру, чувствовать себя частью общества, именно для этого используется коллективно-индивидуальный метод работы (также его можно назвать проектным), суть метода заключается в том, что каждый ученик создает свой кусочек большой работы, который в дальнейшем собирается в большую работу всей группы. Примеров таких работ достаточно много (большое осеннее дерево, где каждый ученик сделал свой листок, улица зимнего города, где каждый ученик сделал участок улицы). Особенно актуальны такие работы для оформления кабинета, стены и т. д. При такой форме организации занятий, хочется отметить особую ответственность учеников, их сосредоточенность и вовлеченность в процесс. Каждый ученик хочет внести свой вклад в общую работу. При таком методе активизируются коммуникабельные навыки детей, они советуются друг с другом, сверяют свои работы, приобретают опыт командной работы.

При знакомстве со своими учениками важно узнать их лучше. Особенно важно знать их отношение и заинтересованность к определенным видам художественного творчества. Это нужно для того, чтобы лучше подготовить учебный план и выбрать те направления художественного творчества, которые наиболее интересны обучающимся. Для выполнения данной задачи используется метод анкетирования. Составление вопросной сетки напрямую зависит от возраста учеников, где для самых маленьких даются варианты ответов, а для более взрослых есть пункты с развернутыми ответами. Таким образом метод анкетирования является источником сбора первичной информации о учениках, помогает лучше понять настрой учеников на работу в данной сфере, дает направление в составлении учебного плана. Существует также метод тестов, который в свою очередь играет роль отчетности о полученных теоретических знаниях. Такой метод очень актуален во всех сферах жизни, применяется очень часто. В сфере искусства его также используют в форме итоговой полугодовой или годовой отчетности о полученных теоретических знаниях, или в процессе проведения урока для проверки усвоения материала. Тестирование актуально как быстрый сбор информации. Для более глубокой проверки усвоенного материала, на наш взгляд, необходима сдача экзаменов в устной или письменной форме, так как проверяется не только полученные знания, но и степень заинтересованности ученика в той или иной сфере художественного творчества. А также проверяется умение грамотно, и корректно формулировать свои ответы.

Таким образом, можно сделать вывод, о том, что инновационные технологии в той или иной форме актуальны для системы художественного образования. Их использование, безусловно, помогает ученикам приобрести эмоционально- чувственный опыт, коммуникативные навыки, изучить основы изобразительной грамоты в более близкой и понятной для них форме. Инновационные подходы к организации занятий помогают обучающимся проявить себя как организатора, научиться грамотно выражать свои мысли и чувства на бумаге, ощутить свою причастность в создании большой коллективной работы. В заключении необходимо отметить, что вариативность и разнообразие инновационных педагогических технологий достаточно велика, имеет тенденцию к развитию и во многом зависит от личных качеств преподавателя. Профессиональные качества преподавателя, его личная мотивация и педагогический опыт имеют важнейшее значение для применения инновационных технологий в области преподавания изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буровкина Л.А. Организация практических занятий по изобразительному искусству с использованием мультимедийных средств обучения. Перспективы

художественно-образовательного и социокультурного развитие столичного мегаполиса: материалы Международной Научно-практической конференции. Ч. 1. М.: МГПУ,2016. С.127-130
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Учебник / Выготский. Л.С.- М.: Искусство, 1968 г.- 345с.
3. Дейнека А. Учитесь Рисовать. Учебник / Дейнека А. –М.: Издательство академии художеств СССР, 1961 г.- 183 с.
4. Дубровин, В. М. Основы изобразительного искусства: учебное пособие для среднего профессионального образования / В. М. Дубровин; под научной редакцией В. В. Корешкова. — 2-е изд. — Москва: Издательство Юрайт, 2022. — 360 с.
5. Игнатьев С.Е., Игнатьева А.В. Объемные построения в изобразительной деятельности детей// Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: сборник статей. Новосибирск,2015. С. 261-267.
6. Неменский Б.М. Мудрость красоты // О проблемах эстетического воспитания. Книга для учителя/ С.П. Неменский. - 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Просвещение,1987г. – 254 с.
7. Неменский Б.М. Особенности обучения школьников по программе Б.М. Неменского «Изобразительное искусство и художественный труд». Учебно-методическое пособие. Педагогический университет «Первое сентября», 2007. -124 с.
8. Рощин, С. П. Метапредметные аспекты обучения изобразительному искусству: учебное пособие / С. П. Рощин. — Москва: Русайнс, 2022. — 98 с.
9. Рощин, С. П. Теоретические основы изобразительного искусства: учебное пособие / С. П. Рощин. — Москва: Русайнс, 2022. — 100 с.
10. Филиппова, Л. С. Цифровая образовательная среда МЭШ — уникальный инструмент для учителя изобразительного искусства / Л. С. Филиппова // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции, организованной институтом культуры и искусств Московского городского педагогического университета. Под общей редакцией С. М. Низамутдиновой. 2020. С. 675—680.
11. Филиппова, Л. С. К вопросу об актуальности обучения детей и подростков печатной графике в условиях дополнительного образования / Л. С. Филиппова, К. Ф. Закирова // Изобразительное искусство в школе. – 2023. – № 1. – С. 14-21. – EDN EOHNPJ.

REFERENCES

1. Burovkina L.A. Organizacija prakticheskih zanjatij po izobrazitel'nomu iskusstvu s ispol'zovaniem mul'timedijnyh sredstv obuchenija. Perspektivy hudozhestvenno-obrazovatel'nogo i sociokul'turnogo razvitie stolichnogo megapolisa: materialy Mezhdunarodnoj Nauchno-prakticheskoj konferencii. Ch. 1. M.: MGPU,2016. Pp.127-130
2. Vygotskij L.S. Psihologija iskusstva. Uchebnik / Vygotskij. L.S.- M.: Iskusstvo, 1968 g.- 345 p.
3. Dejneka A. Uchites' Risovat'. Uchebnik / Dejneka A. –M.: Izdatel'stvo akademii hudozhestv SSSR, 1961 g.- 183 p.
4. Dubrovin, V. M. Osnovy izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoe posobie dlja srednego professional'nogo obrazovanija / V. M. Dubrovin; pod nauchnoj redakciej V. V. Koreshkova. — 2-e izd. — Moskva: Izdatel'stvo Jurajt, 2022. — 360 p.

5. Ignat'ev S.E., Ignat'eva A.V. Obemnye postroenija v izobrazitel'noj dejatel'nosti detej// Sovremennye tendencii razvitija izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstv i dizajna: sbornik statej. Novosibirsk,2015. Pp. 261-267.
6. Nemenskij B.M. Mudrost' krasoty // O problemah jesteticheskogo vospitanija. Kniga dlja uchitelja/ S.P. Nemenskij. -2-e izd., pererab. i dop. - M.: Prosveshhenie,1987g. – 254 p.
7. Nemenskij B.M. Osobennosti obuchenija shkol'nikov po programme B.M. Nemenskogo «Izobrazitel'noe iskusstvo i hudozhestvennyj trud». Uchebno-metodicheskoe posobie. Pedagogicheskij universitet «Pervoe sentjabrja», 2007. – 124 p.
8. Roshhin, S. P. Metapredmetnye aspekty obuchenija izobrazitel'nomu iskusstvu: uchebnoe posobie / S. P. Roshhin. — Moskva: Rusajns, 2022. — 98 p.
9. Roshhin, S. P. Teoreticheskie osnovy izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoe posobie / S. P. Roshhin. — Moskva: Rusajns, 2022. — 100 p.
10. Filippova. L. S. Cifrovaja obrazovatel'naja sreda MJeSh — unikal'nyj instrument dlja uchitelja izobrazitel'nogo iskusstva / L. S. Filippova // Sovremennye problemy vysshego obrazovanija. Teorija i praktika. Materialy Pjatoj Mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, organizovannoj institutom kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Pod obshhej redakciej S. M. Nizamutdinovoj. 2020. Pp. 675—680.
11. Filippova, L. S. K voprosu ob aktual'nosti obucheniya detei i podrostkov pechatnoi grafike v usloviyakh dopolnitel'nogo obrazovaniya / L. S. Filippova, K. F. Zakirova // Izobrazitel'noe iskusstvo v shkole. – 2023. – № 1. – Pp. 14-21. – EDN EOHNPJ.

Попов Степан Александрович
дизайнер, доцент проектной лаборатории графического дизайна
Высшей школы дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет туризма и сервиса»
e-mail: 4708528@mail.ru

Popov Stepan A.
designer, associate professor of the graphic design laboratory
Graduate School of Design
Russian State University of Tourism and Service

ИННОВАЦИИ В ДИЗАЙНЕ: РОЛЬ ТЕХНОЛОГИЙ В СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННЫХ РЕШЕНИЙ В ИНДУСТРИИ

Аннотация. Инновации в дизайне играют важную роль в развитии современной индустрии. Эта статья исследует влияние технологий на создание современных решений в дизайне и приводит примеры инновационных продуктов и услуг. Анализируется важность стабильного обучения и развития навыков в новых технологиях и программном обеспечении для успешной работы дизайнера. Также обратное проявление коллаборации дизайнеров с другими специалистами и активное использование онлайн-платформ и ресурсов для обмена опытом и получения знаний. Внедрение новых технологий позволяет дизайнерам создавать инновационные и функциональные продукты и услуги, которые отвечают потребностям пользователей. Через рассмотрение проблематики и введение в тему, статья предлагает решение для развития дизайн-процесса и подчеркивает, как инновации вносят существенный вклад в дизайнерское сообщество. В заключении описываются ключевые выводы и перспективы развития дизайна с использованием новых технологий.

Ключевые слова: дизайн, инновации, технологии, адаптация, развитие, тенденции, взаимодействие, функциональность.

INNOVATION IN DESIGN: THE ROLE OF TECHNOLOGY IN THE CREATION OF MODERN SOLUTIONS IN THE INDUSTRY

Annotation. This article explores the importance of innovation in the field of design and the role that technology plays in creating modern solutions. Through consideration of the issues and introduction to the topic, the article offers a solution for the development of the design process and highlights how innovations make a significant contribution to the design community. In conclusion, the key conclusions and prospects for the development of design using new technologies are described.

Keywords: design, innovation, adaptation, development, trends, interaction, functionality.

Введение

Современный мир дизайна претерпел значительные изменения в последние десятилетия. Быстрые темпы технологического прогресса и внедрение новых инструментов и программного обеспечения открывают новые возможности и вызывают новые требования к дизайнерам. Вступление в цифровую эпоху привело к переходу от традиционных методов и процессов к полностью цифровому дизайну. Дизайнеры больше не могут оставаться невежественными в отношении новых технологий и требуется не только следить за последними тенденциями, но и активно изучать и применять эти технологии в своей работе [1].

Дизайн становится все более важным элементом процессов создания продуктов, услуг и интерьеров. Однако, с появлением новых технологий, требования к дизайнерам становятся все более высокими. Для успешной работы в этой сфере необходимо постоянно быть в курсе последних инноваций и искать новые подходы к созданию уникальных решений.

Инновации в дизайне являются ключевым фактором в современной индустрии, и их роль становится все более значимой и влиятельной. Технологии играют неотъемлемую роль в создании современных решений в дизайне, позволяя дизайнерам создавать уникальные и инновационные продукты и услуги, отвечающие потребностям и ожиданиям пользователей.

Современные технологии не только расширяют возможности дизайнеров, но и ускоряют процесс создания, облегчая и автоматизируя трудоемкие задачи. Внедрение этих технологий в процесс дизайна открывает новые горизонты и возможности для творчества, позволяя создавать продукты с уникальным пользовательским опытом.

Однако, чтобы успешно использовать технологии в дизайне, дизайнеры должны постоянно обучаться и развиваться, следить за последними тенденциями и новшествами в области технологий. Важно также сотрудничать с другими специалистами, такими как разработчики, инженеры и маркетологи, для создания комплексных и инновационных дизайн-решений.

Цель данной статьи - рассмотреть роль технологий в современных решениях в дизайне и обсудить важность обучения и сотрудничества для успешной работы в индустрии. Мы также изучим примеры инновационных продуктов и услуг, которые были созданы благодаря технологическому прогрессу.

Проблематика развития технологий и влияние на ожидания и потребности потребителей, адаптации к новым технологиям и роль инноваций в формировании новых трендов и восприятии пользователей продуктов и услуг являются важными аспектами в сфере дизайна. Давайте рассмотрим каждую проблему подробнее.

Стремительное развитие технологий и его влияние на ожидания и потребности потребителей. Современные технологии постоянно меняют способ взаимодействия между людьми и продуктами или услугами, что влияет на их ожидания и потребности. Например, с развитием мобильных устройств и интернета, пользователи ожидают удобства и быстрого доступа к информации. Это создает проблему для дизайнеров, так как им необходимо учитывать эти ожидания и находить способы интеграции новых технологий в свои проекты [2].

Необходимость адаптации к новым технологиям и инструментам для успешной работы дизайнера. С появлением новых технологий и инструментов в дизайне возникает необходимость постоянного обучения и адаптации. Например, дизайнеры должны овладеть навыками работы с компьютерными программами для визуализации своих идей или использования 3D-принтеров для создания прототипов. Отсутствие адаптации к новым инструментам может привести к устареванию и невозможности конкурировать на рынке.

Инновации играют важную роль в дизайне, так как они помогают формировать новые тренды и восприятие пользователей. Новые технологии позволяют создавать уникальные и инновационные продукты или услуги, которые привлекают внимание и удовлетворяют запросы пользователей. Такие инновации могут включать в себя усовершенствованные материалы, новые формы или функциональные характеристики, которые меняют способ использования и взаимодействия с продуктом.

Комбинирование технологического развития, адаптации к новым инструментам и инновационного подхода является важным для успешного решения проблем и создания

современных дизайнерских решений. Дизайнеры должны быть готовы постоянно обучаться и принимать вызовы, связанные с быстро меняющимся миром технологий, чтобы оставаться актуальными и удовлетворять потребности потребителей.

Технологии играют важную роль в разработке современных дизайн-проектов и создании инновационных решений. Вот несколько областей, где технологии применяются:

- Использование компьютерных программ для разработки дизайн-проектов и их визуализации. Специальные программы для дизайна в разных областях деятельности, такие как Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, AutoCAD, ArchiCAD, 3Ds Max и многие другие, позволяют дизайнерам разрабатывать идеи, создавать эскизы и превращать их в визуальные проекты. Это сокращает время и усилия, улучшает качество и точность работы, а также облегчает представление проектов клиентам и заинтересованным сторонам [3].

- Применение виртуальной и дополненной реальности для создания интерактивных и эмоциональных пользовательских прототипов. Виртуальная и дополненная реальность предоставляют дизайнерам возможность создавать интерактивные прототипы, которые позволяют пользователям погрузиться в виртуальную среду или взаимодействовать с дизайном в реальном мире. Это помогает представить, как продукт будет восприниматься и использоваться пользователями, а также выявить потенциальные проблемы и улучшить проект до его физической реализации.

- Преимущества 3D-печати и возможности создания индивидуальных изделий на заказ. 3D-печать — это технология, которая позволяет создавать физические объекты на основе цифрового моделирования. Для дизайнеров это означает, что они могут создавать прототипы и даже конечные продукты с настраиваемыми формами, структурами и материалами. Это открывает новые возможности для индивидуализации и создания уникальных дизайнерских предметов.

- Влияние интернета и социальных сетей на дизайн-образование и обмен опытом. Благодаря интернету и социальным сетям дизайнеры могут легко обмениваться опытом, идеями и вдохновением. Записи на блогах, видеоуроки, онлайн-курсы и сообщества дизайнеров на платформах, таких как Behance, Dribbble или Pinterest, позволяют дизайнерам учиться новому, получать обратную связь от других профессионалов и делиться своими работами.

Технологии значительно облегчают и улучшают процесс дизайна, делая его более эффективным, точным и инновационным. Они расширяют возможности дизайнеров и помогают в создании различных продуктов и услуг, отвечающих потребностям и требованиям современных пользователей [4]. В современной индустрии дизайна технологии стали ключевым фактором в создании инновационных и современных решений в создании уникальных и инновационных продуктов и услуг.

Одним из примеров таких инноваций является смарт-дом. Благодаря развитию технологий Интернета вещей (IoT) и автоматизации, дизайнеры создают умные системы управления, которые интегрируют все устройства в доме, позволяя контролировать освещение, климатические условия, системы безопасности и даже устройства бытовой техники с помощью смартфона или голосовых команд. Это не только обеспечивает комфорт и удобство для пользователей, но и способствует энергосбережению и повышению безопасности дома.

Еще одним примером инноваций в дизайне, обусловленных технологическим прогрессом, являются виртуальная и дополненная реальность. Дизайнеры могут создавать пространства и визуализации с помощью виртуальной реальности, открывая новые возможности для архитектурного и интерьерного дизайна. Дополненная реальность

позволяет дизайнерам представлять, как будут выглядеть реальные объекты и элементы в определенной обстановке, помогая пользователям принимать более информированные решения при выборе мебели, отделки и декора.

Также, благодаря технологическому прогрессу, дизайнеры создают инновационные продукты с уникальными функциями и возможностями. Например, 3D-печать позволяет создавать индивидуальные и высокофункциональные изделия, такие как индивидуальные протезы или кастомные компоненты для производства. Благодаря этим технологиям, дизайнеры имеют большую свободу в создании дизайна и могут быстро прототипировать и тестировать свои идеи.

Таким образом, инновации в дизайне, обусловленные технологическим прогрессом, приводят к созданию уникальных и функциональных продуктов и услуг. Современные технологии расширяют возможности дизайнеров и позволяют им воплощать свои творческие идеи в реальность. Они также улучшают пользовательский опыт, обеспечивая более комфортную и инновационную среду для жизни и работы. Примеры, такие как смарт-домы, виртуальная и дополненная реальность, и 3D-печать, демонстрируют, как технологии изменяют дизайн и вкладываются в современные решения в индустрии.

Чтобы успешно справиться с вызовами, связанными со стремительным развитием технологий и адаптацией к новым инструментам, дизайнерам необходимо принять ряд мер:

- Постоянное обучение и развитие навыков в области новых технологий и программного обеспечения. Одним из главных требований к современному дизайнеру является владение различными инструментами и программами. Например, знание графических редакторов, 3D-моделирования, веб-разработки и анимации становится неотъемлемым набором навыков. Дизайнеры также должны быть знакомы с различными онлайн-платформами и ресурсами, которые обеспечивают обмен опытом и обучение. Они должны уметь эффективно использовать эти инструменты и интегрировать их в свою ежедневную практику. Дизайнеры должны оставаться в курсе последних тенденций и новых возможностей, предлагаемых технологиями. Посещение специализированных курсов, участие в вебинарах и мастер-классах помогут дизайнерам освоить новые инструменты и расширить свои знания о технологических новшествах в области дизайна.

Однако просто освоить новые инструменты недостаточно. Для успешной работы дизайнерам необходимо развивать свои общие навыки и стремиться к общему росту. Это включает в себя развитие креативности, критического мышления, коммуникационных навыков и умения работать в команде. Дизайнеры должны быть способными анализировать требования клиентов и использовать свою экспертизу для создания инновационных и уникальных решений.

- Коллаборация с другими специалистами. Работа дизайнера неразрывно связана с другими профессионалами, такими как разработчики, инженеры и маркетологи. Важной частью процесса развития для дизайнеров является также обмен опытом и знаниями с коллегами и экспертами отрасли. Участие в семинарах, конференциях и мастер-классах позволяет дизайнерам быть в курсе последних тенденций и принимать участие в профессиональном сообществе. Кроме того, наставничество и менторство играют важную роль в профессиональном развитии, помогая дизайнерам получить ценные советы и руководство от опытных коллег. Взаимодействие и сотрудничество с этими специалистами позволит создавать комплексные и инновационные дизайн-решения. Взаимодействие с другими профессионалами может также обеспечить дополнительные знания и опыт в области технологий и инноваций.

- Активное использование онлайн-платформ и ресурсов для обмена опытом и получения новых знаний. Интернет предоставляет широкий спектр образовательных и профессиональных ресурсов, которые можно использовать для обучения и получения новых знаний. Существуют онлайн-курсы, форумы и сообщества, в которых дизайнеры могут обмениваться опытом, задавать вопросы, находить вдохновение и получать обратную связь от опытных коллег [5].

В итоге, чтобы успешно справляться с вызовами, связанными со стремительным развитием технологий и адаптацией к новым инструментам, дизайнеры должны быть готовы внедрять новые знания и технологии в свою практику. Непрерывное обучение, развитие общих навыков и активное участие в профессиональном сообществе являются основными компонентами успешной карьеры в сфере дизайна.

Сочетание постоянного обучения и развития навыков, коллаборации с другими специалистами и использования ресурсов онлайн-сообществ и платформ позволит дизайнерам успешно решать проблемы, связанные с технологическими изменениями. Будучи готовыми к изменениям и постоянно развиваясь, дизайнеры смогут использовать новые технологии для создания инновационных, функциональных и привлекательных продуктов и услуг, удовлетворяющих ожидания и потребности современных потребителей.

Заключение

В конечном итоге, инновации в дизайне играют ключевую роль в развитии современной индустрии. Они позволяют дизайнерам создавать уникальные и актуальные решения, полностью соответствующие потребностям и ожиданиям пользователей, обеспечивая повышение конкурентоспособности на рынке. Для успешной работы в сфере дизайна необходимо не просто быть в курсе последних технологических тенденций, но и активно развивать свои навыки и способствовать постоянному обмену опытом с коллегами. Внедрение новых технологий в процесс дизайна открывает огромные возможности для творчества и ведет к созданию поистине инновационных продуктов и услуг, способных изменить и улучшить мир вокруг нас во всех аспектах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берман, Д. Do Good Design: как дизайнеры могут изменить мир / Д. Берман. - М.: Символ-Плюс, 2011. - 208 с.
2. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. Учебное пособие. Книга 1. -- М.: Архитектура-С, 2006. - 368 с.
3. Композиция костюма : Учебное пособие / Д. Ю. Ермилова, В. В. Ермилова, Н. Б. Ляхова, С. А. Попов. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 449 с.
4. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика : учебник и практикум для вузов / А. Н. Лаврентьев [и др.] ; под ред. А. Н. Лаврентьева. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 208 с.
5. Литвина, Т. В. Дизайн новых медиа : учебник для вузов / Т. В. Литвина. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 181 с.

REFERENCES

1. Berman. D., Do Good Design: kak dizajnery mogut izmenit' mir, (Do Good Design: How designers can change the world), M.: Simvol-Pljus, 2011, 208 p.
2. Runge V. F., Istorija dizajna, nauki i tehniki, (The history of design, science and technology), A study guide., Book 1, M.: Arhitektura-S, 2006, 368 p.

3. D. J. Ermilova, V. V. Ermilova, N. B. Ljahova, S. A. Popov., Kompozicija kostjuma, (Costume composition), M.: Izdatel'stvo Jurajt, 2019, 449 p.
4. A. N. Lavrent'ev., Cifrovye tehnologii v dizajne. Istorija, teorija, praktika, (Digital technologies in design. History, theory, practice), M. : Izdatel'stvo Jurajt, 2019, 208 p.
5. Litvina, T. V. Dizajn novyh media (Design new media), M. : Izdatel'stvo Jurajt, 2019, 181 p.

Ван Исяо
аспирант
Институт иностранных языков
ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы»
Дун Сюй
аспирант
Институт иностранных языков
ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы»
e-mail: anyaanran@vk.com

Wang Yixiao
Postgraduate Student
University of the Foreign languages
Peoples' Friendship University of Russia. Patrice Lumumba
Dong Xu
Postgraduate Student
University of the Foreign languages
Peoples' Friendship University of Russia. Patrice Lumumba

ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ШКОЛАХ КИТАЯ: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ

Аннотация. Процессы обучения русскому языку в китайских школах являются феноменом, объединяющим ретроспективные аспекты и текущее состояние отношений между двумя странами. Акцент делается на богатую литературную традицию и влиятельное культурное наследие, что привлекает внимание многих иностранных обучающихся, в том числе, и в Китае.

Многие современные исследователи сосредотачиваются на соприкосновении русского и китайского языков в контексте образования, анализируя исторические факторы, которые оказали наиболее мощное воздействие на включение тех или иных языков в учебные программы китайских учебных заведений, а также рассматривая текущее состояние данного процесса.

Благодаря геополитическим событиям и хорошим отношениям между РФ и КНР, обучение русскому языку было стимулировано с целью укрепления культурных и экономических связей между двумя нациями. В настоящее время обучение продолжает стремительно и продуктивно развиваться. Оно стало неотъемлемым звеном международного образовательного сотрудничества, способствующего улучшению коммуникационных навыков, культурному пониманию и взаимодействию между китайской и российской молодежью.

Целью работы является исследование исторических факторов, сформировавших сегодняшнее состояние обучения русскому языку в китайских школах, а также анализ таких аспектов, как методология преподавания, качество учебных материалов и существующие трудности в увязке с оценкой перспектив.

Ключевые слова: история, Китай, образование, обучение, Россия, русский язык, современность, школа.

RUSSIAN LANGUAGE TEACHING IN CHINA SCHOOLS: HISTORICAL ASPECTS AND CURRENT STATE

Abstract. The processes of teaching the Russian language in Chinese schools are a phenomenon that combines retrospective aspects and the current state of relations between the two countries. The emphasis is on the rich literary tradition and influential cultural heritage, which attracts the attention of many foreign students, including those in China.

Many modern researchers focus on the contact between the Russian and Chinese languages in the context of education, analyzing the historical factors that had the most powerful impact on the inclusion of certain languages in the curricula of Chinese educational institutions, as well as considering the current state of this process.

Thanks to geopolitical events and good relations between the Russian Federation and the People's Republic of China, Russian language teaching was stimulated with the aim of strengthening cultural and economic ties between the two nations. Currently, education continues to develop rapidly and productively. It has become an integral part of international educational cooperation, helping to improve communication skills, cultural understanding and interaction between Chinese and Russian youth.

The purpose of the work is to study the historical factors that have shaped the current state of teaching the Russian language in Chinese schools, as well as to analyze such aspects as teaching methodology, the quality of educational materials and existing difficulties in connection with the assessment of prospects.

Keywords: history, China, education, training, Russia, Russian language, modernity, school.

Введение. В условиях современности, как представляется, актуальность изучения исторических (ретроспективный подход) и современных аспектов обучения русскому языку в школах Китая обуславливается рядом следующих соображений:

- культурное восприятие и понимание;
- развитие и полноценная поддержка международного сотрудничества;
- улучшение трудовых перспектив;
- укрепление лингвистических навыков.

Соответствующий анализ поможет нам более полноценно осмыслить значение обучения в рамках рассматриваемого направления и роль, которую оно играет в дальнейшем развитии отношений между государствами. За 2022-2023 годы в КНР на 3000 выросло количество изучающих русский язык школьников [1], следовательно, статистические данные также свидетельствуют в пользу значимости обращения к теме статьи.

Методы. В ходе написания статьи были использованы следующие методы: сравнение, ретроспективный (исторический) метод, анализ содержания научных трудов, системно-логический анализ. Также задействован метод опроса китайских школьников в увязке с оценкой наиболее насущных проблем касательно обучения китайскому языку.

Результаты. Обращение к анализу ретроспективы помогает гораздо лучше и полноценнее понять культурные связи между РФ и КНР. Русский язык и культура характеризуются весьма богатым наследием и влиянием, которое отражается в литературе, искусстве, музыке и прочих контекстах. Исследование исторических особенностей касательно обучения русскому языку позволяет углубиться в эти контакты, их природу и расширить соответствующие знания и представления.

В дополнение к отмеченному, Россия и Китай имеют тесные экономические, политические и торговые связи. В увязке с этим изучение русского языка в китайских школах создает возможности для перспективного продуктивного взаимодействия между

государствами на самых разных уровнях. Знание языка способно весомо помочь в коммуникации, переговорных процессах и деловых контактах представителей.

Уместно особо подчеркнуть, что Россия выступает в качестве одного из крупнейших рынков труда для китайских выпускников, особенно в сферах торговли, энергетики, технологий и туризма. Знание русского языка в данной связи и понимание истории обучения ему в Китае может стать явным преимуществом при поиске работы и карьерном росте в компаниях, имеющих деловые связи с Российской Федерацией.

Анализ ретроспективы по рассматриваемому вопросу предоставляет возможность лучше осмыслить нюансы происхождения и развитии языка, его грамматики и лексики. Это способствует более глубокому и полноценному лингвистическому пониманию, осмыслению специфики [6, с. 175]. Кроме того, обращение к истории помогает сформировать и укрепить общие навыки, которые становятся очень полезными в ходе изучения других иностранных языков.

Формулируя промежуточные выводы, целесообразно отметить, что изучение нами истории обучения русскому языку в школах Китая содействует расширению культурного понимания, развитию международного сотрудничества, обозначению трудовых перспектив и повышению лингвистических навыков учащихся. Это позитивным образом отражается на формировании глобального мышления и подготовке к успешной адаптации в международной среде.

Если обращаться к ретроспективе, следует отметить, что обучение русскому языку в школах КНР насчитывает несколько десятилетий. Это напрямую сопряжено с достаточно тесными связями между двумя государствами. Главным образом, речь идёт о трёх их измерениях:

- историческом;
- политическом;
- культурном [3, с. 349].

Так, стартовые шаги в обучении русскому языку в китайских школах были предприняты в 1950-х годах, когда две страны установили дипломатические отношения. Соответствующая дисциплина была включена в школьные программы в качестве второго иностранного языка, заняв место после английского. Впоследствии отметился дополнительный импульс в 1960-х годах, когда советские учебные пособия, материалы и методики стали активно задействоваться в школах.

Вместе с тем, особняком стоит период с конца 1960-х и 1970-х годов, известный как «Культурная революция» в КНР, существенно повлиявший на обучение русскому языку. Многие школы были закрыты, а программы ощутимо сокращены либо полностью упразднены. Это привело к временному спаду интереса к анализируемому в статье направлению.

В 1980-е годы, с началом периода стремительных реформаторских преобразований и устремления к открытости в Китае, интерес вновь возрос и актуализировался. Обучение оказалось доступным в специализированных заведениях, колледжах, а также университетах. Русский язык стал весьма популярным выбором для изучения в рамках мер по обмену обучающимися между двумя странами.

С начала 2000-х годов в КНР отчётливо обозначился усиленный интерес к тому, чтобы изучать русский язык. Школы по всей стране начали особо активно прорабатывать и внедрять специализированные программы, которые касались не только лингвистических аспектов, но и литературы.

Помимо этого, стали функционировать различные образовательные учреждения и центры, которые предлагают соответствующие курсы для школьников и взрослых.

Важно подчеркнуть, что роль русского языка в Китае также укрепляется благодаря развитию экономических и торговых отношений между государствами. Многие китайские субъекты хозяйствования плодотворно сотрудничают с российскими партнерами, и языковые знания становятся весьма значимым и очевидным преимуществом при поиске работы.

Завершая ретроспективный обзор, уместно подчеркнуть, что в нынешних условиях обучение русскому языку в школах Китая продолжает развиваться, совершенствоваться; речь в данной связи идёт об очень популярном направлении среди обучающихся. Это достаточно убедительно и наглядно отражает растущий интерес к российской культуре, литературе и возможностям взаимодействия между странами.

В нынешних условиях обучение русскому языку в китайских школах выступает в качестве важнейшего направления, отражающего исторические, культурные и политические связи. Современные особенности представляется целесообразным дифференцировать на несколько ключевых областей (с опорой на содержание научных публикаций):

- разработка учебной программы и интеграция;
- уровни владения языком;
- квалифицированный преподавательский состав;
- программы культурного обмена;
- применение технологий в обучении;
- внеклассные мероприятия;
- оценка и сертификация;
- модели двуязычного образования;
- сотрудничество с российскими учебными заведениями;
- фокусирование на межкультурной компетенции;
- карьерные возможности и мотивация [2, с. 230; 7, с. 35].

Так, процесс обучения русскому языку в школах КНР зачастую интегрируется в более широкую учебную программу. Это представлено не только изучением самого языка, но и культурно-историческими, а также литературными элементами. Содержание программных мероприятий разработано таким образом, чтобы дать обучающимся разностороннее понимание русского языка в увязке с культурными особенностями.

Важно подчеркнуть, что в рассматриваемой нами сфере делается акцент на различные уровни владения языком: от начального и заканчивая продвинутым. На стартовых этапах изучают грамматику, лексику и больше ориентируются на разговорные навыки, в то время как на последующих стадиях ученики углубляются в сложные языковые структуры, литературу и художественные нюансы [5, с. 473].

Обучение, как правило, осуществляется учителями, которые являются носителями русского языка либо достигли достаточно высокого уровня владения им. Они часто имеют специальную подготовку в области преподавания и весьма глубоко понимают культуру России и Китая с позиций сравнения, сопоставления.

Целесообразно отметить, что многие китайские школы, предлагающие языковые курсы, также принимают деятельное участие в программах обмена с российскими образовательными организациями. В данной связи делается упор на совместные культурные мероприятия и обучающие проекты, что в результате существенно укрепляет взаимопонимание.

В дополнение к отмеченному, широко применяются современные методики, в том числе, задействуются цифровые инструменты и мультимедийных ресурсы. В рамках данного подхода предусматривается применение приложений для изучения языка,

онлайн-ресурсы, интерактивное программное обеспечение и аудиовизуальные пособия с целью повышения эффективности учебного процесса.

В дополнение к аудиторным занятиям достаточно часто организуются внеклассные мероприятия (в качестве примера уместно привести клубы русского языка, конкурсы речи, культурные фестивали и кинопоказы). Соответствующие шаги и инициативы предоставляют обучающимся дополнительные и весьма ценные возможности для практики и погружения.

В китайских школах, как правило, существует структурированная система оценки уровня владения русским языком. Это могут быть типовые тесты, устные экзамены, а также стандартизированные испытания на знание, признанные на международном уровне [8, с. 297].

В некоторых школьных учреждениях принята модель двуязычного образования, когда некоторые предметы преподаются на русском языке. Подобный полезный подход помогает учащимся применять свои языковые навыки в различных контекстах.

Большое количество китайских школ наладили продуктивное сотрудничество с российскими учебными заведениями в целях разработки программ, подготовки преподавателей и обмена ресурсами. Благодаря рассматриваемому взаимодействию поддерживается актуальность и эффективность методик и материалов обучения.

В Китае учеников поощряют понимать и ценить культурные различия и сходства между странами, воспитывая чувство глобальной гражданственности, однако это осуществляется не в ущерб патриотическим установкам.

Изучение русского языка в китайских школах зачастую мотивируется открывающимися карьерными возможностями. Соответствующие знания и навыки могут оказаться полезными в таких областях, как международный бизнес, дипломатия, перевод и туризм.

Обсуждение. Обучение русскому языку в школьных организациях КНР — это многогранная задача и процессы, выходящие за пределы простого научения. Напротив, подразумевается целостный подход к образованию с акцентом на культурный обмен, технологическую интеграцию и развитие компетенции — все это готовит учащихся к жизни в мире, где межкультурная коммуникация играет ключевую роль.

Целесообразно отметить, что обучение русскому языку в школах Китая представляет собой уникальный комплекс проблем и возможностей.

В первую очередь, уместно упомянуть о лингвистических проблемах. Действительно, наши языки различны, практически не обладают общими корнями и структурами. Фундаментальное отличие создает серьезные затруднения для обучающихся с точки зрения произношения, грамматики и письма.

Следующей весьма значимой проблемой является то, что в КНР не хватает квалифицированных кадров, преподающих русский язык. Разработка комплексной и эффективной учебной программы обучения по рассматриваемому направлению в Китае является непростой задачей. Это требуется адаптировать к стилю и потребностям обучающихся, что может существенно отличаться от таковых у носителей русского языка или учащихся с иным языковым прошлым.

Ещё одна группа проблем проявляется в культурных различиях между Россией и Китаем, под влиянием чего создаются барьеры в языковом образовании. Понимание лингвистических тонкостей требует достаточно глубокого восприятия и осмысления русской культуры, именно в этой сфере в китайских школах обнаруживаются наибольшие затруднения. Для многих обучающихся в КНР изучение русского языка представляется не столь полезным, как владение английским либо другими более

доминирующими в мире. Отсутствие или недостаток осознания полезности способно привести к явному снижению мотивации и интереса.

Помимо обозначенного выше, существует относительная нехватка материалов для изучения русского языка, предназначенных для говорящих на китайском. Ресурсы (главным образом, учебники, мультимедийный контент и программное обеспечение) не так многочисленны, вариабельны и доступны, как те, что предназначены для более широко изучаемых языков.

Говоря о перспективах, уместно отметить, что укрепление китайско-российских отношений формирует благоприятную среду для продвижения языкового образования. По ходу развития политических и экономических связей между двумя государствами знание русского языка становится все более ценным. С прицелом на будущее именно программы культурного обмена способны сыграть определяющую роль в улучшении процесса обучения русскому языку [4, с. 60].

Также важно принимать в учёт, что внушительные достижения в области образовательных технологий открывают дополнительные возможности. Онлайн-платформы, лингвистические приложения и виртуальные классы делают образование более доступным и увлекательным для обучающихся в китайских школах. Как представляется, существует большой потенциал для разработки инновационной учебной программы, в структуре которой интегрируется изучение русского языка с такими предметами, как история, литература и география. По нашему мнению, междисциплинарные подходы могут сделать обучение более контекстуальным и обогащающим.

В процессе укрепления экономических и дипломатических связей между Китаем и Россией растет спрос на знание русского языка во многих секторах. В первую очередь, уместно упомянуть о торговле, дипломатии и туризме. Это следует рассматривать в увязке с формированием мотивации.

Так, нами было опрошено 20 китайских обучающихся, и большинство из них утверждали, что именно интерес к русскому языку и культуре России является для них ведущим мотивом к изучению языка (рис. 1). Этот показатель даже перевесил такой мотив, как изучение русского языка с целью найти высокооплачиваемую работу. Полученные данные говорят о том, что русская культура вызывает высокий интерес у китайцев. Они с удовольствием посещают выставки и музеи, принимают активное участие в организации праздников и различных мероприятий.

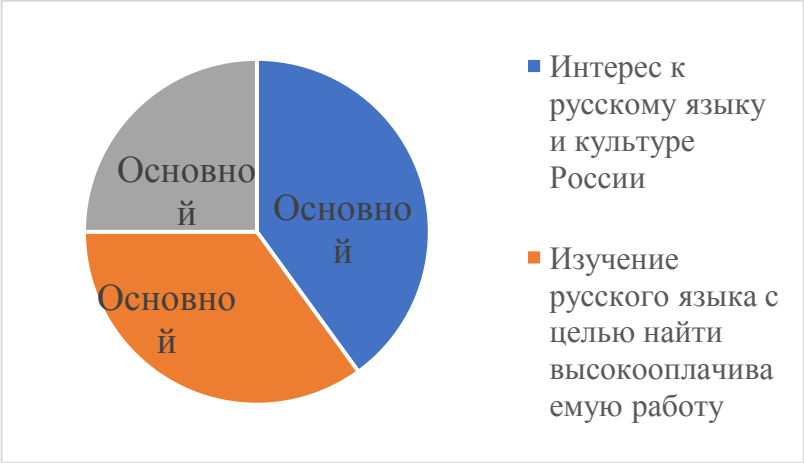


Рис. 1. Распределение мотивов к обучению русскому языку, %

На вопрос: «Боитесь делать ошибки при общении?» 55 % обучающихся ответили «Да». На вопрос: «Хотите говорить, но трудно овладеть русским языком?» 70 % опрошенных дали ответ «Да». 90 % респондентов думают, что недостаточный запас слов влияет на уровень говорения. Больше 60 % плохо владеют грамматикой и произношением (таблица 1).

Таблица 1 – Результаты опроса обучающихся русскому языку в Китае

Вопросы	Удельный вес утвердительных ответов, %
Боитесь делать ошибки при общении?	55
Хотите говорить, но трудно овладеть русским языком?	70
Недостаточный запас слов влияет на уровень Вашего говорения?	90
Ва считаете, что плохо владеете грамматикой и произношением?	60

В перспективе совместные образовательные проекты и партнерство между китайскими и российскими учреждениями должны оказать позитивное воздействие на качество и масштабы обучения русскому языку.

Таким образом, обучение русскому языку в китайских школах — сложный, но многообещающий процесс. Это можно утверждать как на основе анализа ретроспективы, так и с учётом современных особенностей. Хотя наличествуют серьезные проблемы, сопряжённые с языковыми различиями, квалификацией учителей, разработкой учебных программ и культурными барьерами, перспективы являются достаточно привлекательными. Трансформирующаяся геополитическая среда, технологические достижения и растущие хозяйственные связи между КНР и РФ создают, как нам представляется, благодатную почву для модернизации образования. Успешно разрешая существующие проблемы и прибегая к использованию появляющихся возможностей, можно достичь новых высот, содействуя более глубокому взаимопониманию и сотрудничеству.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Китае на 3 000 выросло количество изучающих русский язык школьников // Электронный ресурс: https://media-mig.ru/indicators/v-kitae-na-3-000-vyroslo-kolichestvo-izuchayusshih (дата обращения: 05.12.2023).
2. Гао С. О типах учебной нагрузки преподавателя русского языка в китайский школе / С. Гао // Изучение и преподавание русского языка в разных лингвокультурных средах. Сборник статей Международной научно-практической конференции молодых ученых. – Москва: 2019. – С. 229-236.
3. Гурулева Т.Л. Сотрудничество России и Китая в области распространения китайского и русского языков / Т.Л. Гурулева // Текст, дискурс, нарратив: современные тенденции и перспективы развития. Материалы Международной научной конференции. – Волгоград: 2020. – С. 348-360.
4. Панова И.А. Образ России в учебнике русского языка для китайской школы: страноведческая работа с текстом / И.А. Панова // Педагогическое образование. – 2022. – Т. 3. – № 8. – С. 58-61.
5. Сян Ян. Современный учебник русского языка для китайских средних школ / Ян. Сян // Современный учебник русского языка для средней школы: теория и

практика. Материалы международной научно-практической конференции. – Москва: 2021. – С. 471-478.
6. Чжан Ш. Методики организации билингвального обучения в китайской школе на русском и китайском языках / Ш. Чжан // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – № 3-1. – С. 174-180.
7. Юань Ц. Факторы мотивационно-ценностного отношения к изучению русского языка в Китае / Ц. Юань, А.П. Олесова // Современные проблемы науки и образования. – 2023. – № 3. – 35 с.
8. Язовских Е.В. Трудности изучения русского языка как иностранного в средней школе в Китайской Народной Республике / Е.В. Язовских, Ц. Линь // Лингводидактика и методика преподавания иностранных языков: актуальные вопросы и перспективы исследования. Сборник научных статей по материалам XXXI Международной научно-практической конференции. – Чебоксары: 2021. – С. 295-299.

REFERENCES

1. V Kitae na 3 000 vyroslo kolichestvo izuchajushhih russkij jazyk shkol'nikov // Jelektronnyj resurs: https://media-mig.ru/indicators/v-kitae-na-3-000-vyroslo-kolichestvo-izuchayusshih (data obrashhenija: 05.12.2023).
2. Gao S. O tipah uchebnoj nagruzki prepodavatelja russkogo jazyka v kitajskij shkole / S. Gao // Izuchenie i prepodavanie russkogo jazyka v raznyh lingvokul'turnyh sredah. Sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii molodyh uchenyh. – Moskva: 2019. – Pp. 229-236.
3. Guruleva T.L. Sotrudnichestvo Rossii i Kitaja v oblasti rasprostranenija kitajskogo i russkogo jazykov / T.L. Guruleva // Tekst, diskurs, narrativ: sovremennye tendencii i perspektivy razvitija. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. – Volgograd: 2020. – Pp. 348-360.
4. Panova I.A. Obraz Rossii v uchebnike russkogo jazyka dlja kitajskoj shkoly: stranovedcheskaja rabota s tekstom / I.A. Panova // Pedagogicheskoe obrazovanie. – 2022. – T. 3. – № 8. – Pp. 58-61.
5. Sjan Jan. Sovremennyj uchebnik russkogo jazyka dlja kitajskih srednih shkol / Jan. Sjan // Sovremennyj uchebnik russkogo jazyka dlja srednej shkoly: teorija i praktika. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Moskva: 2021. – Pp. 471-478.
6. Chzhan Sh. Metodiki organizacii bilingval'nogo obuchenija v kitajskoj shkole na russkom i kitajskom jazykah / Sh. Chzhan // Pedagogicheskij zhurnal. – 2022. – T. 12. – № 3-1. – Pp. 174-180.
7. Juan' C. Faktory motivacionno-cennostnogo otnoshenija k izucheniju russkogo jazyka v Kitae / C. Juan', A.P. Olesova // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. – 2023. – № 3. – 35 p.
8. Jazovskih E.V. Trudnosti izuchenija russkogo jazyka kak inostrannogo v srednej shkole v Kitajskoj Narodnoj Respublike / E.V. Jazovskih, C. Lin' // Lingvodidaktika i metodika prepodavanija inostrannyh jazykov: aktual'nye voprosy i perspektivy issledovanija. Sbornik nauchnyh statej po materialam XXXI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Cheboksary: 2021. – Pp. 295-299.

Люй Сымэн
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Lyu Simeng
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЕТОДИКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ И КЛАРНЕТЕ

Аннотация. Статья посвящена проблеме современных тенденций в методиках преподавания игры на саксофоне и кларнете. Саксофон и кларнет являются родственными инструментами: имеют много общего в строении – мундштуке, трости, клапанах и т. д. Зачастую оркестровые исполнители имеют возможность играть партии обоих инструментов. Но стиль и метод исполнения на саксофоне и кларнете различен. Новые образовательные парадигмы, изменения в репертуарах солистов и коллективов, запросы современной публики, а также изменение мышления обучающихся в аспекте информатизации и цифровизации всех сфер жизни общества диктуют новые требования к исполнительской технике, в том числе и на деревянных духовых инструментах. Появляется необходимость поиска новых форм, методов, приемов обучения игры на саксофоне и кларнете. Также следует учитывать, что данные инструменты применимы в практике не только сольного, но больше ансамблевого и оркестрового исполнительства. Выше сказанное обуславливает актуальность данного исследования. Цель статьи – теоретически изучить современные тенденции в методиках преподавания игры на саксофоне и кларнете. В работе представлен анализ и синтез теоретического материала, обобщение практического опыта, систематизированы методические особенности в классе кларнета и саксофона.

Ключевые слова: методика преподавания, формы, методы, исполнительская техника, репертуар, исполнительство, технологии.

MODERN TRENDS IN TEACHING METHODS OF SAXOPHONE AND CLARINET

Annotation. The article is devoted to the problem of modern trends in teaching methods for playing the saxophone and clarinet. The saxophone and clarinet are related instruments: they have much in common in structure - mouthpiece, reed, valves, etc. Often orchestral performers have the opportunity to play parts of both instruments. But the style and method of performance on the saxophone and clarinet are different. New educational paradigms, changes in the repertoires of soloists and groups, the demands of the modern public, as well as changes in the thinking of students in the aspect of informatization and digitalization of all spheres of society dictate new requirements for performing technology, including woodwind instruments. There is a need to search for new forms, methods, and techniques for learning to play the saxophone and clarinet. It should also be taken into account that these instruments are applicable in the practice of not only solo, but also ensemble and orchestral performance. The above determines the relevance of this study. The purpose of the article is to theoretically study current trends in teaching methods for playing the saxophone and clarinet. The work presents an analysis and

synthesis of theoretical material, a generalization of practical experience, and systematizes methodological features in the clarinet and saxophone class.

Keywords: teaching methodology, forms, methods, performing technique, repertoire, performance, technology.

Методика преподавания игры на саксофоне и кларнете стала развиваться относительно поздно и на протяжении периода меньше столетия претерпела много изменений, положительной и отрицательной динамики. Это было обусловлено политическими, социально-экономическими и культурными факторами. В условиях современности наблюдается популяризация исполнительства на духовых инструментах, в основном в составе ансамблей и оркестров, но развивается также и сольное исполнительство, в том числе на саксофоне и кларнете [6].

В методике и практике преподавания игры на кларнете и саксофоне существуют общие проблемы, суть которых заключается в следующем:

1. Отсутствие практики применения здоровьесберегающих технологий на занятиях в исполнительском классе по саксофону и кларнету. Дело в том, что исполнительство на этих инструментах требует физических сил, нагрузки – функционирования дыхательной и сердечно-сосудистой системы, выносливости. Это оказывает отрицательное влияние на физическое и психологическое состояние исполнителей, зачастую заставляет отказаться от обучения или даже уйти из профессии. Современная методика обучения игре на саксофоне и кларнете должна учитывать особенности физиологии и психологии организма человека, применять формы и методы работы над дыханием (заимствовав часть методических принципов и приемов у вокалистов), использовать на занятиях технологии психологического и физического развития, совершенствования [7].
2. Вторая проблема заключается в консервативном подходе к методике преподавания игры на саксофоне и кларнете. Следует отметить, что данная проблема характерна и для других исполнительских классов. Отсутствие на занятиях инновационных исполнительских методик, современного репертуара и связанного с ним диапазона игровых умений и навыков в большей степени обусловлено кадровым фактором. Педагоги классической школы исполнительства просто не желают перестраиваться под требования времени, осуществлять методический поиск. Сюда же можно отнести и проблему использования информационно-коммуникативных, интернет технологий, которая также в большей степени связана с неподготовленностью кадров в этой сфере [8].
3. Важной проблемой является и отсутствие необходимого учебно-методического и практического материала в области современного исполнительства на саксофоне и кларнете. До сих пор обучение на всех ступенях образования ведется по старым методикам, школам игры, сборникам упражнений.
4. Недостатком в классе преподавания саксофона и кларнета является также то, что внимание в процессе обучения уделяется сольному исполнению программ, воспитанию умений и навыков именно солиста. Между тем, дальнейшая профессиональная деятельность будущих выпускников связана в основном с деятельность в ансамбле или оркестре. Для этого требуются определенные исполнительские качества, которым в классе инструмента уделяется недостаточно внимания, либо совсем не уделяется.
5. Существует также проблема формирования компетенций. Компетентностный подход был внедрен в систему образования еще в начале XXI столетия, но до сих пор сфера культуры и искусства не адаптировалась к нему. В классах

исполнительства на инструменте уделяется внимание лишь формированию профессиональных компетенций в соответствии с видами деятельности, обозначенными регламентирующими документами. Между тем, образовательной программой и условиями рынка труда обозначена необходимость развития общих, общекультурных компетенций. Именно они позволяют будущему музыканту овладеть навыками построения карьеры, коммуникации, владения интеллектуальными мыслительными операциями и т.д. Все эти компетенции обеспечивают эффективное поведение исполнителя на рынке труда, успешность концертных выступлений, сценического поведения, работу в коллективе, имиджевую составляющую исполнительского процесса.

Все выше перечисленные проблемы требуют внесения изменений в методику преподавания игры на саксофоне и кларнете, так как актуализируют деятельность музыканта в современных социально-экономических условиях.

Проблема применения здоровьесберегающих технологий напрямую влияет на исполнительское долголетие музыканта. Профессиональное здоровье предполагает и профилактику специфических для каждой специальности заболеваний. У духовиков это сердечно-сосудистая система (со временем появляющиеся головные боли, давление, головокружение), мышечные и костные боли в области лица, стоматологические и неврологические проблемы. Активное развитие в XX столетии психофизиологических наук позволило музыкантам и педагогам по-новому взглянуть на проблемы профессиональных исполнителей, раскрыв новые возможности исполнительского аппарата и организма в целом. Синтез физической и творческой деятельности позволяет обеспечить процесс здоровьесбережения на занятии. Как указывает В.Г. Подаюров, «комплексы физических упражнений, восстановительные и профилактические процедуры, методики «бережного» обучения игре на фортепиано и развития голоса разработаны многими ведущими педагогами и известными музыкантами» [4]. Практически все они могут быть спроецированы и адаптированы в классе саксофона и кларнета.

В практике исполнительства наблюдается владение, как правило, обоими инструментами – и саксофоном, и кларнетом. Это приводит к выводу о необходимости комплексного подхода, комплексной методике обучения на этих двух инструментах. Музыканты, владеющие в совершенстве игрой на кларнете и саксофоне, - Синей Беше (США), Феликс Словачек (Чехословакия), Валерий Киселев (Россия).

В.Г. Подаюров предлагает свою универсальную методику на основе бесприжимной постановки. Она основана на принципе, что «начальная игра на кларнете и саксофоне с использованием традиционной постановки амбушюра не влияет и не может отрицательно влиять на дальнейший успешный переход использования при игре бесприжимной постановки. Целью обучения на основе бесприжимной постановки является то же, что стараются достичь и другие преподаватели инструментальных классов: прежде всего, это красивый звук, стройное звучание, технические возможности исполнения — овладение высоким уровнем сложности произведения, приобретение индивидуального исполнительского стиля» [4].

Эпидемиологическая ситуация, произошедшая в мире в 2020 году, произвела положительный эффект в сфере образования: были освоены дистанционные технологии, появилось большое количество мероприятий, позволяющих охватить аудиторию разных городов, стран: это мастер-классы, лекции, вебинары, конференции, форумы и т.д. Это позволило обмениваться практическим опытом, заимствовать инновационные методики педагогического сообщества. В музыкальной педагогике вошли в практику онлайн-занятия по исполнительскому классу, онлайн-консультации. Эти инновационная форма работы сделала процесс обучения непрерывным, не зависящим от субъективных и

объективных факторов, а также многоуровневым и многосоставным. Данная тенденция частично компенсировала и недостаток учебно-методического материала по методике игры на саксофоне и кларнете. Также внедрение различных обучающих платформ поставили перед педагогами, в том числе и консервативных взглядов, задачу заполнения дистанционного курса материалами теоретического и практического характера. Таким образом, была разработаны целые учебно-методические комплексы, формы работы по инструментальному классу.

Новые тенденции в выборе репертуара связаны с тем, что включение в программу исполнителей на саксофоне и кларнете музыка, написанной в технике примитивизма, додекафонии, алеаторики, электронной музыки и т.д. повлекло за собой изменение не только средств музыкальной выразительности, но и исполнительских возможностей инструмента. Под влиянием новых композиторских техник, усложнялись и модернизировались технические, тембровые и выразительные исполнительские возможности саксофона и кларнета [5].

Игра в оркестре - это достаточно сложная деятельность, так как отдельно взятый музыкант несет ответственность за безупречное исполнение своей партии, которая является неотъемлемой частью музыкальной ткани всего симфонического произведения. Оркестровая игра представляет музыканту достаточную свободу в исполнении, творческую свободу и возможность артистического самовыражения. Важность и сложность игры в симфоническом оркестре делает актуальной проблему подготовки исполнителей, в том числе и исполнителей-кларнетистов-саксофонистов, к профессиональной деятельности в оркестре. Музыкальное образование в условиях современности ставит своей целью подготовку высококвалифицированных кадров в области культуры и искусства. Это требует совершенствования методики преподавания, поиска новых форм, методов и приемов [2].

Психология оркестрового исполнительства представляет собой важную часть исполнительского творчества. Современное музыкальное образование вынуждено подчиняться условиям, сложившимся на рынке труда и в творческой среде. Музыкальное искусство, чтобы быть востребованным в современном обществе, вынуждено искать инновационные формы и методы взаимодействия. Исполнительская деятельность – многоуровневый феномен, синтезирующий в себе эмоциональный, творческий, волевой и интеллектуальный компонент, которые совместно регулируют процесс интерпретации музыкального произведения. Все эти направления необходимо прорабатывать в процессе обучения игре на кларнете и саксофоне. Здесь важно не только уделять внимание ансамблевой игре в классе сольного исполнительства, но также внедрять различные педагогические технологии, связанные со сферой коммуникации, применять психологические тренинги и упражнения [1].

В профессиональной деятельности любому музыканту, помимо исполнительских навыков и уровня мастерства, необходимо также умение работать в коллективе (не обязательно ансамблевом или оркестровом), успешно взаимодействовать с различными инстанциями, администрацией, грамотно выстраивать рабочий процесс и оформлять документацию, уметь выстраивать траекторию саморазвития и карьерного роста, презентовать себя и выстраивать свое положение среди коллег. Все эти компетенции относятся к общим или общекультурным.

Система музыкального образования призвана в современных условиях обеспечить подготовку кадров для сфер культуры и искусства целью повышения уровневых показателей России на международной арене. В данном контексте перед работодателями появилась задача обеспечения качества, количества и модернизации своей сферы деятельности, а для этого возникла потребность в специалистах нового уровня.

Образовательные учреждения должны обеспечить подготовку всесторонне развитого профессионала, умеющего эффективно действовать на рынке труда, находить нестандартные решения проблем в изменяющихся условиях, быть способным к саморазвитию, инновациям, работать на результат. Кроме этого, важными стали навыки работы с информацией, анализа, синтеза и других мыслительных процессах, осведомленность в документационной сфере, современных технологиях, коммуникационные способности.

На практике становится очевидным, что без должного внимания процессу формирования общих компетенций, специалист не может реализовать себя в полной мере, несмотря на сформированность профессиональных компетенций. Это указывает на взаимосвязь и взаимовлияние общих и профессиональных компетенций как единой системы формирования личности выпускника. Их формированию также необходимо уделять внимание в классе кларнета и саксофона. В качестве примера возможных форм и методов работы, применяемых в современной практике, можно обозначить составление аннотаций к произведениям, презентации к программе, формулирование резюме, организация концертов класса с последующим обсуждением исполнения студентами друг друга, музыкальных гостиных и т.д. [3].

Таким образом, современные тенденции в методиках преподавания игры на саксофоне и кларнете связаны с имеющимися проблемами в данной сфере. В первую очередь, это отсутствие целенаправленной систематизированной работы по профилактике профессиональных заболеваний и сохранению исполнительского долголетия. Вторая проблема – консерватизм методик, не всегда отвечающих актуальным требованиям системы образования, публики и запросам государства. Данная проблема влечет за собой следующую – дефицит учебно-методического материала, однотипность репертуара. Острой является проблема подготовки исполнителей на саксофоне и кларнете к работе в ансамбле, оркестре в классе сольного исполнительства. И, наконец, последняя проблема – недостаточность работы над формированием общих и общекультурных компетенций, без которых невозможно воспитать разносторонне образованного музыканта, специалиста-профессионала, эффективно реализующего себя в современных сложных условиях рынка труда. Все эти проблемы делают необходимым разработку, заимствование, внедрение, апробацию новых технологий, форм, методов и приемов обучения в классе сольного исполнительства по саксофону и кларнету.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авилов В.Н. Мировая джазовая культура в контексте обучения игре на саксофоне / D/Y/ Fdbkjd // Проблемы современного педагогического образования. - 2018. - № 1. – С. 11-15.
2. Делий П.Ю. Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства / П.Ю. Делий // Мир науки, культуры, образования. – 2021. - №3 (88). – С. 286-287.
3. Кирнарская Д.К. Три источника и три составные части реформы российского образования: опыт музыкального искусства / Д.К. Кирнарская // Современное образование. – 2017. - № 4. – С. 1 - 16.
4. Подаюров В.Г. Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах : в классе кларнета и саксофона : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / В.Г. Подаюров. - Краснодар, 2011. – 22 с.
5. Понькина А.М. Исполнительство на саксофоне конца XX века: характерные особенности эволюции / А.М. Понькина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. - 2018. - № 1. – С. 208-212.

6. Ривчун А.Б. Доклад на 2-й международной научно-практической конференции / А.Б. Ривчун // Актуальные проблемы сольного и оркестрового исполнительства на духовых инструментах. - 2021. – С.16 – 21.
7. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / Ф. Фаркас. — Москва : МГК, 1998. — 68 с.
8. Цзян Вэньцзэ. Обучение игре на классическом и джазовом саксофоне: сравнительный анализ методик / Вэньцзэ Цзян // Педагогический журнал. - 2020. - Т. 10. № 2А. - С. 600-606.

REFERENCES

1. Avilov V.N. World jazz culture in the context of teaching the saxophone / D/Y/ Fdbkjd // Problems of modern pedagogical education. - 2018. - No. 1. – Pp. 11-15.
2. Deliy P.Yu. Modern problems of solo and orchestral wind performing arts / P.Yu. Deliy // World of science, culture, education. – 2021. - No. 3 (88). – Pp. 286-287.
3. Kirnarskaya D.K. Three sources and three components of the reform of Russian education: the experience of musical art / D.K. Kirnarskaya // Modern education. – 2017. - No. 4. – Pp. 1 - 16.
4. Podayurov V.G. The problem of improving methods of teaching playing wind instruments: in the clarinet and saxophone class: dissertation ... candidate of pedagogical sciences: 13.00.02 / V.G. Podayurov. - Krasnodar, 2011. – 22 p.
5. Ponkina A.M. Saxophone performance at the end of the twentieth century: characteristic features of evolution / A.M. Ponkina // Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and art history. - 2018. - No. 1. – Pp. 208-212.
6. Rivchun A.B. Report at the 2nd international scientific-practical conference / A.B. Rivchun // Current problems of solo and orchestral performance on wind instruments. - 2021. – Pp.16 – 21.
7. Farkas F. The art of playing brass instruments / F. Farkas. - Moscow: MGK, 1998. - 68 p.
8. Jiang Wenze. Teaching to play the classical and jazz saxophone: a comparative analysis of methods / Wenze Jiang // Pedagogical Journal. - 2020. - T. 10. No. 2A. - Pp. 600-606.

Сун Нин
кафедра иностранных языков
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет технологий и управления
им. К. Г. Разумовского (Первый казачий университет)»
e-mail: romali000@mail.ru

Song Ning
Department of Foreign Languages
Moscow State University of Technology and Management
them. K. G. Razumovsky (First Cossack University)

ИНТЕГРАЦИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И КОГНИТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ: ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ АУДИРОВАНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В УНИВЕРСИТЕТЕ

Аннотация. Современный мир, который становится всё более информационным и цифровым, требует от выпускников университета владения не только академическими знаниями, но и навыками использования иностранного языка в различных сферах жизни. В контексте лингвистического направления аудирование играет одну из важнейших ролей, когда речь идёт о развитии способностей к коммуникации и понимании на слух.

В течение последних лет специалисты в высших учебных заведениях сталкиваются со всё более явной потребностью во внедрении инновационных методов и технологических разработок для эффективного преподавания аудирования. В данной статье автором рассматриваются новые подходы и решения, которые помогают сделать процесс обучения по этому направлению более интерактивным и результативным — на базе интеграции информационных технологий и когнитивных стратегий.

По результатам написания работы удалось придти к выводу о том, что процесс интеграции информационных технологий и когнитивных стратегий в преподавании аудирования английского языка в университете обладает рядом явных преимуществ. Студенты получают доступ к широкому выбору разнообразного контента, что помогает им развивать соответствующие навыки в вариабельных контекстах и тематиках. Интерактивные задания и приложения дают возможность обучающимся получать мгновенную обратную связь и развивать свои умения самостоятельно. Задействование ресурсов виртуальной реальности в преподавании аудирования создает максимально реалистичные и захватывающие среды обучения.

Методология и материалы. В ходе написания работы автором использовались методы сравнения, опроса (20 преподавателей английского языка), системно-логического анализа. Материалами послужили современные научные труды, в которых отражена исследуемая тема.

Ключевые слова: английский язык, аудирование, инновация, интеграция, информационная технология, когнитивная стратегия, обучение, преподавание, студент, университет.

INTEGRATION OF INFORMATION TECHNOLOGY AND COGNITIVE STRATEGIES: INNOVATIONS IN TEACHING ENGLISH LISTENING AT THE UNIVERSITY

Abstract.The modern world, which is becoming more and more informational and digital, requires university graduates to have not only academic knowledge, but also the skills

to use a foreign language in various spheres of life. In the context of linguistics, listening plays one of the most important roles when it comes to developing communication abilities and listening comprehension.

Over the past years, specialists in higher education have been faced with an increasingly clear need to introduce innovative methods and technological developments for effective teaching of listening. In this article, the author discusses new approaches and solutions that help make the learning process in this area more interactive and effective - based on the integration of information technology and cognitive strategies.

Based on the results of writing the work, it was possible to come to the conclusion that the process of integrating information technologies and cognitive strategies in teaching English listening at the university has a number of clear advantages. Students have access to a wide variety of content to help them develop relevant skills in a variety of contexts and topics. Interactive tasks and applications enable students to receive instant feedback and develop their skills independently. The use of virtual reality resources in the teaching of listening creates the most realistic and immersive learning environments.

Methodology and materials. In the course of writing the work, the author used methods of comparison, survey, and system-logical analysis. The materials were modern scientific works that reflect the topic under study.

Keywords: English, listening, innovation, integration, information technology, cognitive strategy, learning, teaching, student, university.

В условиях современности процессы интеграции информационных технологий (ИТ) и когнитивных стратегий в образовательной сфере выступают в качестве важнейшей тенденции, которая существенно преобразует способы обучения и позволяет студентам развивать навыки, требуемые для успешной и оперативной адаптации в современном цифровом обществе.

Что касается информационных технологий, то речь, прежде всего, идёт об использовании компьютеров, Интернета, программного обеспечения и прочего инструментария электронной коммуникации. Обучающимся предоставляется в этой связи доступ к огромному объему данных, материала, обмену знаниями и сотрудничеству с другими учащимися и преподавателями [1, с. 7].

В свою очередь, когнитивные стратегии в содержательном контексте сфокусированы на том, чтобы развивать и укреплять мыслительные процессы (подразумеваются анализ, критическое мышление, разрешение разного рода проблем и творческий подход). Они помогают студентам без особых затруднений усваивать информацию, работать с ней, формировать навыки саморегуляции и применять полученные представления в реальных ситуациях [2, с. 13].

Исходя из результатов опроса 20 преподавателей нами было отмечено, что интеграционные процессы относительно информационных технологий и когнитивных стратегий в образовательной сфере способны обеспечить следующие ключевые преимущества: повышение доступности и гибкости обучения (более трети опрошенных); укрепление умения критически мыслить (более четверти респондентов); выстраивание продуктивного сотрудничества и коммуникативных связей; индивидуализация учебного процесса; стимулирование позитивных креативных проявлений; подготовка к успешной деятельности в условиях цифровизации (рис. 1).

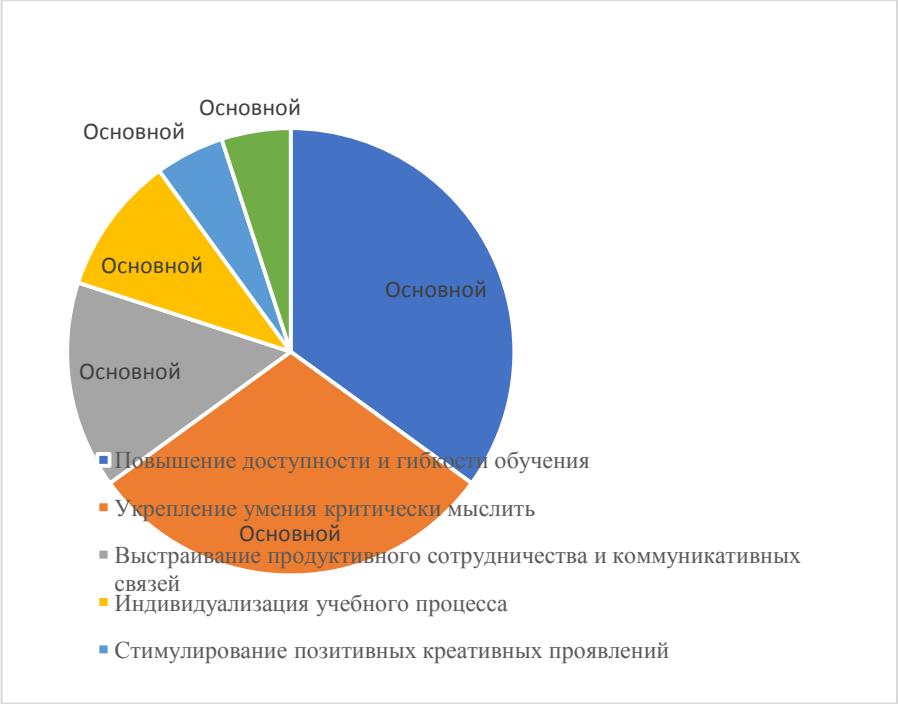


Рис. 1. Преимущества интеграционных процессов относительно информационных технологий и когнитивных стратегий в образовательной сфере (в представлениях респондентов), %

Так, рассматриваемые нами информационные технологические решения дают возможность организовывать и реализовывать обучение в режиме онлайн, что позволяет учащимся из разных регионов или с существенно отличающимся графиком занятости получать образование. Одновременно с этим, когнитивные стратегии призваны обеспечить саморегуляцию и самоорганизацию, что служит ключевым фактором эффективной учёбы вне стандартных аудиторий.

Благодаря ИТ предоставляется доступ к большому объему информации, что требует способности оценивать обширный массив источников. Когнитивные стратегические направления выступают в качестве основы развития умения критически мыслить, корректно и грамотно задавать вопросы, анализировать и сравнивать данные, различные сведения, формулировать выводы и принимать обоснованные, базирующиеся на убедительных аргументах решения.

За счёт внедрения ИТ у обучающихся появляется возможность результативно сотрудничать с другими учащимися и преподавателями через вариабельные по своему функционалу платформы и инструменты. Посредством когнитивных стратегических подходов формируются и поддерживаются навыки эффективной коммуникации, взаимодействия и коллективного разрешения проблем, что весьма значимо в современном обществе.

Помимо отмеченного выше, продуманное и разумное применение информационных технологий и рассматриваемых в статье стратегий позволяет приспособить образовательный процесс под индивидуальные потребности и интересы. С помощью различных программ и приложений студенты совершенствуют умения в конкретных областях, получают персонализированную обратную связь и настройки заданий и упражнений под определённые ситуации, что положительным образом сказывается на достижении лучших результатов.

Целесообразно подчеркнуть, что интеграция информационных технологий и

когнитивных стратегий в педагогической практике содействует развитию и разностороннему проявлению творческого мышления у обучающихся. В данном аспекте благодаря ИТ предлагаются многообразные инструменты и ресурсы — в целях трансляции знаний в новых и оригинальных формах. Стратегические решения (подразумеваются, прежде всего, генерация идей, переоценка и экспериментирование) ощутимо помогают студентам подкреплять их креативную мысль и находить инновационные подходы и шаги.

Информационные технологии сегодня выступают в качестве неотъемлемого звена современного социума, и интеграция их в образовательной области предоставляет возможность учащимся укреплять и совершенствовать навыки, требуемые для успешной адаптации в цифровой среде. С учётом этого уместно подчеркнуть, что когнитивные стратегии оказывают весомую помощь в закреплении таких умений, как анализ и применение информации, сведений в контексте digital-разработок.

Итак интеграция ИТ и стратегий (когнитивной направленности) в образовании позволяет развивать множество очень ценных навыков, необходимых для результативного приспособления к нынешним информационным условиям. На первый план выдвигается проблематика стимулирования критического мышления, сотрудничества, творческого выражения и проявления, а также подготовки студентов к деятельности в цифровой среде. Рассматриваемые нами интеграционные процессы содействуют повышению доступности и гибкости образовательной сферы, позволяя обучающимся из разных регионов и с несовпадающими режимами занятости получать соответствующие знания и умения.

Вместе с тем, важно подчеркнуть, что сама интеграция закономерно сталкивается с определенными проблемами, затруднениями, которые следует учитывать в ходе разработки и внедрения программ. По итогам ознакомления с научными публикациями [3, с. 32; 4, с. 64] можно отметить, что речь в данном аспекте идёт о:

- недостаточном понимании потенциала информационных технологий;
- отсутствии должного объёма доступа к оборудованию и программному обеспечению;
- сложностях, сопряжённых с использованием ИТ в качестве активного инструментария обучения;
- рисках, связанных с отвлечением и недостаточной концентрацией;
- необходимостью постоянного и интенсивного обновления знаний.

Так, многие педагоги не обладают достаточными знаниями и навыками в области ИТ, что существенно затрудняет их интеграцию в учебный процесс. Зачастую преподаватели высказываются об опасениях либо проявляют сопротивление применению новых технологических решений, что формирует серьёзные помехи на пути действенных преобразований. В нашем опросе среди респондентов распределение оказалось в пользу опасений (55%).

Вдобавок, в некоторых учебных заведениях не обеспечен достаточный уровень финансирования для приобретения современного оборудования и лицензированного программного обеспечения, которые можно было бы задействовать в обучении. Это весомо ограничивает потенциал интеграции ИТ в педагогику.

Иногда анализируемые нами технологические разработки применяются лишь с целью пассивного приема информации, что не способствует развитию критического мышления и прочих когнитивных навыков учащихся. С учётом этого видится целесообразным проработка и последующее внедрение эффективных стратегий, которые помогут использовать ИТ в качестве активного инструментария для развития познавательных процессов.

Задействование информационных технологий напрямую сопряжено с риском отвлечения от учёбы. Социальные сети, видеоигры и иные развлекательные опции могут «уводить», «размывать» внимание в сторону от образовательных задач. Принимая это во внимание, педагоги должны деятельно работать над выработкой и формулировкой структурированных и интерактивных заданий, чтобы удерживать интерес у обучающихся.

Сфера ИТ непрерывно эволюционирует, трансформируется, и преподавательскому составу в данной связи необходимо постоянно обновлять свои знания и умения. Это, без преувеличений, является серьёзным вызовом для многих педагогов.

Для того, чтобы интеграция ИТ и когнитивных стратегий в педагогику происходила максимально эффективно, целесообразно обращать пристальное внимание на охарактеризованные выше проблемы. Подготовка преподавателей, обеспечение полноценного доступа к оборудованию и ПО, а также разработка действенных стратегий применение ИТ помогут улучшить учебный процесс и повысить качество обучения.

В нынешних условиях процесс преподавания английского языка в университетах постоянно развивается и эволюционирует. На протяжении многих лет специалисты сталкивались с вызовом эффективного обучения аудированию — одного из ключевых навыков в анализируемой сфере. В современном обществе, где информационные технологии получают всё более широкое распространение в условиях цифровизации, их интеграция с когнитивными стратегиями способна привести к дополнительным инновациям в преподавании и улучшению уровня аудирования у студентов [5, с. 59].

Применительно к аудированию в ходе изучения английского языка в университете опрошенные нами преподаватели обратили внимание на следующие базовые аспекты: использование аутентичных материалов (четверть респондентов), задействование интерактивных упражнений (также четверть опрошенных), применение новейших технологических разработок, работа в группах, акцент на индивидуальном подходе, развитие стратегии аудирования (рис. 2).

Рис. 2. Ключевые аспекте преподавания аудирования при обучении английскому языку (в представлениях респондентов), %

Так, к одному из главных изменений в преподавании современными специалистами справедливо причисляется использование аутентичных материалов (подразумеваются в данной связи аудиозаписи из действительных ситуаций общения, новостные репортажи, интервью и подкасты). Это помогает студентам достаточно быстро привыкнуть к различным реальным сценариям и акцентам, а также укрепляет их слуховые навыки.

Помимо этого, традиционные методы преподавания аудирования (к примеру, прослушивание и ответы на вопросы) сегодня дополняются интерактивными элементами и упражнениями. Формы оказываются весьма вариабельными — задания на заполнение пропусков, выбор правильного ответа, составление краткого содержания аудиозаписи и многое другое [6, с. 139]. Рассматриваемые нами шаги делают процесс обучения гораздо более интересным и содержательным; они позволяют студентам оставаться вовлечёнными, принимать активное участие.

Современные технологические разработки (компьютерные новации, разного рода гаджеты и Интернет-ресурсы) открывают массу вспомогательных возможностей для преподавания аудирования. Существуют и приобретают всё большую популярность онлайн-платформы и приложения, в рамках которых предлагаются соответствующие материалы, интерактивные упражнения, опции записи и прослушивания собственной речи, а также общения с носителями языка. Подобные инновации оказывают весомую поддержку в контексте формирования и последующего укрепления навыков аудирования в удобной и доступной форме.

Целесообразно принимать во внимание, что преподавание аудирования становится более результативным при работе в группах. Студенты имеют возможность обсуждать и анализировать аудиозаписи вместе, обмениваться мнениями, соображениями и решать задания в коллективе. Такой подход содействует усовершенствованию коммуникационных умений и сотрудничества, а также помогает обучающимся более корректно воспринимать и реагировать на различные точки зрения.

Каждый студент обладает своими особенностями и уровнем владения английским языком. Именно с учётом этого уместно подчеркнуть, что инновации в преподавании аудирования следует увязывать с индивидуальным подходом к каждому учащемуся. Преподаватели опираются на конкретные уровни сложности, предоставляют дополнительные материалы и задания для тех, кто нуждается в усиленном сопровождении и поддержке, предлагают расширенные упражнения для продвинутых обучающихся. Анализируемые нами шаги помогают развивать соответствующий набор навыков в чётком сопоставлении с персональными возможностями и потребностями.

Новшества в преподавании аудирования также прямым образом сопряжены с модернизацией стратегий. Специалисты ориентируются на содействие студентам в осмыслении и осознании вариабельных стратегических направлений (в качестве примера уместно привести предварительное ознакомление с темой, предсказание содержания, активное слушание, выделение ключевой информации) [7, с. 548]. Рассматриваемый подход позволяет обучающимся более эффективно и адекватно понимать аудиозаписи и повышает их общие навыки аудирования.

Итак, инновационные решения в преподавании в анализируемой нами сфере играют фундаментальную роль в развитии навыков студентов, изучающих английский язык. Автором подчёркнуто, что применение аутентичных материалов, интерактивных упражнений, цифровых технологий, работы в группах, индивидуального подхода и модернизация стратегий аудирования помогают сделать образовательный процесс максимально наполненным (в содержательном смысле), интересным, действенным и приспособленным к потребностям каждого учащегося. Преподаватели становятся не

только источниками информации, но и наставниками, которые оказывают весьма ценную поддержку в формировании и закреплении важных навыков для успешного использования изучаемого языка в будущей карьере и жизни.

В нынешнюю эпоху информатизации доступ к англоязычным материалам для прослушивания стал значительно проще благодаря Интернету, потоковому видео и аудио. Обучающиеся университетов имеют полноценную возможность обращаться к многообразным источникам данных и сведений (учебные материалы, конференции, лекции, подкасты, видеоролики и многое другое). Одновременно с этим, невзирая на такое обилие контента, важно подчеркнуть, что преподавателям необходимы инновационные подходы для эффективного развития навыков аудирования у учащихся.

Информационные технологии предоставляют уникальные возможности для обогащения учебного опыта студентов. Они могут быть задействованы для создания интерактивных заданий, в которых предлагается оригинальный аудио- и видеоматериал с возможностью пошагового анализа, повторения и взаимодействия. Программное обеспечение (к примеру, веб-приложения, мобильные решения и онлайн-платформы) способны оказать помощь в развитии навыков аудирования через интерактив, обратную связь и возможность самостоятельного обучения.

Когнитивные стратегии в увязке с аудированием представлены способами мышления и подходами, которые позволяют студентам успешно усваивать информацию. В исследуемой нами сфере особенно актуальны стратегические векторы прогнозирования, активного прослушивания, поиска ключевых слов, выделения главных идей. Преподаватели обучают использовать перечисленное выше для более результативного и корректного понимания и анализа аудиоматериалов на английском языке.

Итак, инновационный подход в преподавании аудирования заключается именно в грамотным сочетании и «симбиозе» информационных технологий и когнитивных стратегий. Эта комбинация предоставляет студентам возможность опираться на современные технические средства с целью формирования и укрепления своих навыков аудирования.

Преподаватели активно задействуют самые разные интерактивные платформы и приложения, чтобы предоставить обучающимся доступ к аутентичным аудио- и видеоматериалам на иностранном языке. Они представлены академическими лекциями, научными подкастами, интервью с носителями и прочими источниками.

Когнитивные стратегии органично встраиваются в эти интерактивные компоненты. Например, студентам могут предложить задания, в которых они должны прогнозировать содержание аудиофайла перед прослушиванием, выделять ключевые слова и идеи, а затем проверять свои предположение и гипотезы, анализировать допущенные ошибки. Это самым позитивным образом сказывается на навыках прогнозирования, критического мышления, что способствует улучшению уровня аудирования.

В дополнение к отмеченному, уместно подчеркнуть, что виртуальная реальность (VR) сегодня предоставляет массу возможностей для интеграции в рассматриваемой сфере. С её помощью обучающиеся погружаются в различные ситуации (общение с носителями языка в реалистичной обстановке или симуляция работы профессионального слушателя) [8, с. 179]. Это не только способствует закреплению и совершенствованию навыков аудирования, но и создает ощущение присутствия и усиливает мотивацию к изучению.

Таким образом, нами делается вывод о том, что процесс интеграции информационных технологий и когнитивных стратегий в преподавании аудирования

английского языка в университете обладает рядом явных преимуществ. Во-первых, студенты получают доступ к широкому выбору разнообразного контента, что помогает им развивать соответствующие навыки в вариабельных контекстах и тематиках. Во-вторых, интерактивные задания и приложения дают возможность обучающимся получать мгновенную обратную связь и развивать свои умения самостоятельно. В-третьих, задействование ресурсов виртуальной реальности в преподавании аудирования создает максимально реалистичные и захватывающие среды обучения. Учащиеся погружаются в ситуации, которые могут переживать в действительности, и тренироваться в понимании английской речи. Это подготавливает студентов к иноязычным коммуникативным ситуациям. Помимо этого, инновационные подходы в преподавании аудирования содействуют формированию других весьма полезных компетенций. Например, обучающимся приходится активно мыслить, делать предположения и принимать решения в процессе восприятия аудиотекстов. Однако важно особо отметить, что новшества в сфере преподавания по рассматриваемому направлению не должны полностью заменять традиционные подходы (прослушивание аудиозаписей с последующим обсуждением). По нашему мнению, комбинирование различных методов и инструментария оказывается наиболее эффективным для развития навыков аудирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудрявцева М.В. Самоуправляемое обучение как важный аспект эффективного развития индивида в условиях цифровизации современного мира / М.В. Кудрявцева // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 6-11.
2. Афанасьева О.Ю. Конвергентность в современном иноязычном образовании / О.Ю. Афанасьева, Е.Ю. Никитина, Л.С. Кузьмина // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2023. – № 4 (176). – С. 7-22.
3. Ло Х. Цифровая платформа как объект современного образовательного пространства / Х. Ло, Л.Н. Рулиене // Сибирский педагогический журнал. – 2022. – № 4. – С. 22-37.
4. Симонова О.Б. Проблемы формирования положительной мотивации к изучению иностранного языка студентов неязыковых специальностей в условиях цифровизации процесса обучения / О.Б. Симонова, Ю.Ю. Котляренко // Мир науки. Педагогика и психология. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С. 62-66.
5. Исупова М.М. Обучение аудированию на занятиях по английскому языку в вузе / М.М. Исупова // Обзор педагогических исследований. – 2021. – Т. 3. – № 7. – С. 58-63.
6. Васильева В.Э. Аудирование как обязательный инструмент для повышения уровня английского языка у студентов факультетов иностранных языков / В.Э. Васильева // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 2 (99). – С. 138-140.
7. Чмых И.Е. Основные трудности развития навыков аудирования в обучении английскому языку / И.Е. Чмых, М.М. Умарова // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – № 6-1. – С. 544-549.
8. Сафонова Е.М. Использование цифровых технологий для развития навыка аудирования на английском языке / Е.М. Сафонова // Вестник Московской международной академии. – 2021. – № 1. – С. 174-183.

REFERENCES

1. Kudrjavceva M.V. Samoupravljaemoe obuchenie kak vazhnyj aspekt jeffektivnogo razvitija individa v uslovijah cifrovizacii sovremennogo mira / M.V. Kudrjavceva // Gumanitarno-pedagogicheskie issledovanija. – 2020. – T. 4. – № 1. – Pp. 6-11.
2. Afanas'eva O.Ju. Konvergentnost' v sovremennom inojazychnom obrazovanii / O.Ju. Afanas'eva, E.Ju. Nikitina, L.S. Kuz'mina // Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. – 2023. – № 4 (176). – Pp. 7-22.
3. Lo H. Cifrovaja platforma kak ob#ekt sovremennogo obrazovatel'nogo prostranstva / H. Lo, L.N. Ruliene // Sibirskij pedagogicheskij zhurnal. – 2022. – № 4. – Pp. 22-37.
4. Simonova O.B. Problemy formirovanija polozhitel'noj motivacii k izucheniju inostrannogo jazyka studentov nejazykovyh special'nostej v uslovijah cifrovizacii processa obuchenija / O.B. Simonova, Ju.Ju. Kotljarenko // Mir nauki. Pedagogika i psihologija. – 2021. – T. 9. – № 1. – Pp. 62-66.
5. Isupova M.M. Obuchenie audirovaniju na zanjatijah po anglijskomu jazyku v vuze / M.M. Isupova // Obzor pedagogicheskih issledovanij. – 2021. – T. 3. – № 7. – Pp. 58-63.
6. Vasil'eva V.Je. Audirovanie kak objazatel'nyj instrument dlja povyshenija urovnja anglijskogo jazyka u studentov fakul'tetov inostrannyh jazykov / V.Je. Vasil'eva // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. – 2023. – № 2 (99). – Pp. 138-140.
7. Chmyh I.E. Osnovnye trudnosti razvitija navykov audirovanija v obuchenii anglijskomu jazyku / I.E. Chmyh, M.M. Umarova // Pedagogicheskij zhurnal. – 2022. – T. 12. – № 6-1. – Pp. 544-549.
8. Safonova E.M. Ispol'zovanie cifrovyh tehnologij dlja razvitija navyka audirovanija na anglijskom jazyke / E.M. Safonova // Vestnik Moskovskoj mezhdunarodnoj akademii. – 2021. – № 1. – Pp. 174-183.

Тянь Цзя
аспирант кафедры иностранных языков
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет Технологий и Управления
им. К.Г. Разумовского (Первый Казачий Университет)»
e-mail: romali000@mail.ru

Tian Jia
postgraduate student of the Department of Foreign Languages
Moscow State University of Technologies and Management
them. K.G. Razumovsky (First Cossack University)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА КЕЙСОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ С ЦЕЛЬЮ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ

Аннотация. В современном мире знание иностранных языков выступает в качестве неотъемлемого компонента профессиональной успешности. Одновременно с этим, достижение высокого уровня коммуникативной компетенции требует не только овладения грамматикой и богатого словарного запаса, но и активного применения языковых навыков на практике. В данном контексте метод кейсов становится весьма эффективным инструментом.

Так, обучающимся предлагается решать различные проблемные ситуации из профессиональной жизни, где перед ними ставится задача применять получаемые знания и умения. Кейсы представляют собой задания, требующие анализа, принятия решений и коммуникации на иностранном языке. На первый план выходит проблематика развития навыков говорения, письма, аудирования и чтения, а также улучшения восприятия и осмысления социокультурных особенностей страны, где используется целевой язык.

Целью данной статьи является исследование спецификации и нюансов использования метода кейсов в процессе обучения иностранному языку с целью формирования профессиональной коммуникативной компетенции у студентов. Автором будут рассмотрены базовые принципы применения данного подхода и методического инструментария в обучении, а также различные виды материала, которые задействуются в исследуемой сфере. Особое внимание уделено анализу результативности кейсов и их влияния на развитие языковых навыков и профессиональной подготовки студентов.

Результаты и выводы работы позволят выявить преимущества и ограничения использования характеризуемого методологического подхода. Изложенное в статье обладает практической значимостью для преподавателей иностранного языка, которые стремятся разнообразить свои ресурсы обучения и повысить мотивацию и интерес учащихся.

Методология и материалы. В ходе написания работы автором использовались методы сравнения, опроса, системно-логического анализа. Материалами послужили современные научные труды, в которых отражена исследуемая тема.

Ключевые слова: иностранный язык, кейс, коммуникация, компетенция, метод, обучение, профессия, студент.

USING THE CASE METHOD IN THE PROCESS OF TEACHING A FOREIGN LANGUAGE WITH THE PURPOSE OF FORMING PROFESSIONAL COMMUNICATIVE COMPETENCE OF STUDENTS

Annotation. In the modern world, knowledge of foreign languages acts as an integral component of professional success. At the same time, achieving a high level of communicative competence requires not only mastery of grammar and a rich vocabulary, but also the active use of language skills in practice. In this context, the case method becomes a very effective tool.

Thus, students are invited to solve various problem situations from professional life, where they are tasked with applying the acquired knowledge and skills. Cases are tasks that require analysis, decision making and communication in a foreign language. The issues of developing speaking, writing, listening and reading skills, as well as improving the perception and understanding of the sociocultural characteristics of the country where the target language is used, come to the fore.

The purpose of this article is to study the specifications and nuances of using the case method in the process of teaching a foreign language in order to develop professional communicative competence among students. The author will consider the basic principles of using this approach and methodological tools in teaching, as well as various types of material that are used in the area under study. Particular attention is paid to the analysis of the effectiveness of the cases and their impact on the development of language skills and professional training of students.

The results and conclusions of the work will allow us to identify the advantages and limitations of using the characterized methodological approach. What is presented in the article has practical significance for foreign language teachers who seek to diversify their teaching resources and increase the motivation and interest of students.

Methodology and materials. In the course of writing the work, the author used methods of comparison, survey, and system-logical analysis. The materials were modern scientific works that reflect the topic under study.

Keywords: foreign language, case, communication, competence, method, training, profession, student.

В содержательном и смысловом контекстах метод кейсов представляет собой образовательную стратегию, которая применяется в целях развития у студентов аналитических и проблемно-ориентированных навыков. Он основан на изучении реальных либо фиктивных (смоделированных) ситуаций, называемых «кейсами», речь идёт о достаточно сложных задачах или проблематике, с которыми в ходе своей деятельности сталкиваются специалисты в конкретных сферах [1, с. 340].

Что касается коммуникативной компетенции, то под этим термином подразумевается знание языка и умение применять соответствующие средства в реальных ситуациях профессионального общения [2, с. 141].

Обращаясь к последовательности реализации рассматриваемого метода, следует отметить, что предусматривается выделение ряда этапов:

- демонстрация кейса;
- анализ, восприятие, понимание;
- коллективное обсуждение;
- изучение альтернативных решений;
- принятие решений;
- рефлексия [3, с. 57].

Так, на начальных стадиях преподаватель предоставляет учащимся кейс,

посредством которого описывается действительная либо вымышленная ситуация. Материал может быть оформлен в виде текста, видео, аудиозаписи или прочих медиа-форматов.

После этого студенты приступают к анализу, выделяя ключевые факты и проблемные зоны. Они также определяют главных участников и детерминанты, оказывающие влияние на рассматриваемую ситуацию.

На следующем этапе обучающиеся обсуждают кейс в группах, обмениваясь своими идеями, позициями и мнениями. Они выражают предположения и аргументируют принимаемые решения с опорой на наличествующие факты.

Впоследствии студенты обращаются к обозначению различных альтернативных путей для разрешения тех или иных проблем, представленных в кейсе. Ими осуществляется оценка положительных и отрицательных аспектов каждого шага и действия, а также проводится анализ потенциальных последствий.

В рамках следующей стадии учащиеся выбирают наиболее подходящее решение, отталкиваясь от наработок, сделанных на предыдущем этапе, и активно вовлекаются в обсуждение. Они обосновывают собственную позицию и объясняют, почему считают именно её наиболее оптимальной.

Завершающим действием по результатам работы над кейсовым материалом является рефлексия; делается акцент на том, что студенты обмениваются своими наблюдениями и усвоенными уроками.

Итак, рассматриваемый нами метод характеризуется множеством очевидных достоинств. Он позволяет учащимся развивать критическое мышление, аналитические умения, способность принимать решения и работать в группе. Помимо этого, кейсы также помогают задействовать теоретические знания на практике и укреплять навыки нивелирования реальных проблем.

Профессиональные коммуникативные компетенции студентов сопряжены с набором умений, которые позволяют им эффективно общаться в деловой среде. Они играют определяющую роль в достижении успеха на рабочем месте и, как отмечает С.Н. Мальцева, представлены следующими ключевыми аспектами:

- вербальная коммуникация;
- невербальное общение;
- навыки слушания;
- письмо;
- презентация;
- межличностное взаимодействие;
- культурная осведомленность и чувствительность;
- умение работать в команде и сотрудничество;
- действия в сети;
- цифровая коммуникация;
- разрешение проблем и критическое мышление;
- адаптивность и гибкость [4, с. 532].

Так, способность четко и эффективно излагать мысли и идеи в устной речи весьма значима. В данной связи делается упор на использование соответствующего тона и ясности.

Задействовать язык тела, мимику и жесты для улучшения вербальной коммуникации тоже очень важно. Это представлено интерпретацией сигналов других людей.

В рамках активного слушания предполагается полная концентрация, понимание, реагирование и последующее запоминание сказанного. Это ключевой момент в

результативной коммуникации.

Помимо этого, требуется развивать способность отчётливо и действенно выражать идеи и информацию в письменном виде. С учётом этого нужно сделать акцент на грамматику, пунктуацию и стиль, а также умение адаптировать сообщение для разных аудиторий.

Большое значение имеет то, как необходимо представлять информацию. Целесообразно принимать во внимание организацию содержания, использование наглядных пособий и уверенную, увлекательную подачу, демонстрацию.

На первый план выходит проблематика позитивного взаимодействия и продуктивной работы сообща, в команде. В связи с этим исследователи сосредотачиваются на таких категориях, как эмпатия, уважение к другим, умение вести переговоры и разрешать конфликты.

Понимание и приятие культурных различий в стилях общения и соответствующая адаптация — важнейшие параметры в контексте рассматриваемых компетенций — равно как и способность успешно работать в коллективе (подразумевается, прежде всего, трансляция идей, получение обратной связи и участие в групповых обсуждениях).

Умение использовать цифровые инструменты для коммуникации (электронная почта, социальные сети и прочие онлайн-платформы), а также понимание этикета и лучших практик, сопряжённых с каждым из них, — играют определяющую роль в нынешних условиях. Также весьма значима полноценная адаптация стиля общения к различным ситуациям и аудиториям, в том числе, выражение открытости и внесение корректив по мере необходимости.

Целесообразно особо подчеркнуть, что развитие обозначенных выше элементов компетенции необходимо студентам в процессе подготовки к профессиональной деятельности. Эти навыки помогают не только эффективно передавать и получать информацию, но и выстраивать действительно ценные отношения, способствовать командной работе и продуктивной деловой обстановке.

В условиях современности применение методологии кейсов в процессе обучения иностранному языку становится все более популярным подходом. В рамках его инструментальной базы предлагаются реальные сценарии и задачи с практическим уклоном, которые с высокой степенью вероятности возникнут в будущих профессиональных областях у нынешних студентов или в их повседневной жизни.

В ходе обучения языку делается упор на описание действительных ситуаций, в которых учащиеся выступают в роли определенных персонажей либо принимают деятельное участие в конкретных событиях. Это могут быть реальные или выдуманные эпизоды, которые используются в целях выработки желаемых навыков. В процессе изучения иностранных языков широко задействуются такие формы кейсов, как текстовый материал, аудиозаписи, видео или интерактивные задания.

Целесообразно обратить особое внимание на основные преимущества кейсового метода в преподавании иностранных языков. По результатам их систематизации речь идёт о:

- практическом применении;
- развитии коммуникативных навыков;
- стимулировании умения критически мыслить;
- совместной работе;
- мотивации и интересах [5, с. 135].

Так, уместно подчеркнуть, что кейсы как инструментарий позволяют студентам применять свои языковые навыки в практической плоскости. Они содействуют научению решать реальные проблемы и ситуации, с которыми предстоит столкнуться в

перспективе.

Именно при изучении иностранных языков кейсы требуют от обучающихся активного участия в диалоге и общении на самые разные темы. Это способствует развитию их устной и письменной речи, а также весомо укрепляет навыки понимания на слух.

В рамках рассматриваемого нами метода, как правило, студентам предлагается анализировать и оценивать различные аспекты ситуации, предпринимать шаги и выстраивать, а также формулировать аргументацию на иностранном языке. Это представляет возможность развить критическое мышление и способность разумно оперировать новыми знаниями и навыками.

В характеризуемой нами сфере кейсы можно выполнять как в индивидуальном порядке, так и в составе группы. Это положительным образом сказывается на изучении языка, сотрудничестве, обмене идеями и командной работе.

В дополнение к отмеченному выше, реалистичные и правдоподобные сценарии, задачи, излагаемые и демонстрируемые в кейсах, помогают студентам увидеть прикладную пользу. Это повышает их мотивацию и интерес к обучению в анализируемой нами области.

Однако, как и любой метод, исследуемый нами подход и инструментарий характеризуется определёнными ограничениями. Некоторые студенты испытывают затруднения в понимании и анализе кейсов, особенно на начальных этапах изучения иностранного языка. Вдобавок, создание и использование кейсов требует времени и усилий со стороны преподавателей.

Как справедливо отмечают в своей работе Л.Г. Орлова, Е.С. Корнилова, с позиции формирования профессиональных коммуникативных компетенций важно охарактеризовать принципы использования кейсов в процессе обучения иностранному языку.

Так, прежде всего, речь идёт об аутентичности. Соответствующий материал уместно увязать с реальными ситуациями, которые студенты практически наверняка встретят в повседневной жизни или трудовой деятельности. Подобный подход поможет укрепить навыки коммуникации в действительных сценариях.

Ещё один принцип напрямую связан с контекстуальностью. С учётом этого кейсы должны предоставлять обучающимся определённый контекст, в котором они имеют возможность применять свои языковые знания. В данной связи делается акцент на том, чтобы учащиеся могли понять смысл и использование тех или иных лингвистических конструкций.

Следующий принцип сопряжён с такой категорией, как «интерактивность». Кейсовый материал ориентирован на стимулирование студентов к активному участию в процессе обучения [6, с. 102].

При формировании профессиональных коммуникативных компетенций целесообразно опираться на широкую вариабельность кейсов в процессе обучения иностранному языку. Поэтому весьма значимо обращение к их разновидностям.

Так, в первую очередь, подразумеваются собственно лингвистические кейсовые материалы. По замечанию В.И. Захаровой, О.А. Протасовой, в рассматриваемом случае студентам предлагается решить языковые задачи (к примеру, заполнение пропусков в тексте, выбор правильного глагола либо согласование времен). Ключевой целевой ориентир в данной связи — усвоить грамматические правила и расширить словарный запас [7, с. 61].

Применительно к теме статьи весьма значим учёт коммуникативных кейсов. В них перед обучающимися ставится задача провести диалог либо обсудить какую-нибудь

ситуацию на иностранном языке. Это предоставляет возможность развить навыки говорения и помогает лучше понимать на слух.

В увязке с профессиональными коммуникативными компетенциями целесообразно рассматривать культурные аспекты и соответствующие разновидности кейсов. Так, студентам предлагается изучать язык через ознакомление с культурой страны, где он является официальным. Обучающиеся получают представления о традициях, обычаях, истории и прочих аспектах с целью более детализированного осмысления.

В дополнение к отмеченному, активно применяются так называемые профессиональные кейсы. Студенты работают с ситуациями и заданиями, прямым образом связанными с их будущей трудовой деятельностью. Например, они могут разрешать проблемы, касающиеся предпринимательства, медицины или туризма, на иностранном языке. Это позитивным образом отражается на развитии специфически навыков и усвоении терминологии в достаточно узкой области.

Как справедливо отмечают Т.В. Рябова, С.Г. Торосян, не следует игнорировать потенциал ещё одной разновидности кейсов — социальных. В данных материалах студенты сталкиваются с ситуациями, сопряженными с эффективной коммуникацией и общественными взаимодействиями [8, с. 219].

К примеру, обучающиеся рассматривают сценарий, в рамках которого нужно познакомиться с новыми людьми или урегулировать спор, какой-либо конфликт. Это помогает развить навыки общения и социокультурную компетенцию.

Обращаясь к практическим вопросам, следует отметить, что нами был проведён опрос преподавателей в высших учебных заведениях на предмет их видения потенциала кейсов как методических инструментов в ходе обучения иностранным языкам. В качестве респондентов выступило 20 человек.

Первый вопрос касался того, какие особенности у анализируемого подхода опрашиваемые отмечают в первую очередь. Распределение ответов представлено на диаграмме (рис. 1).

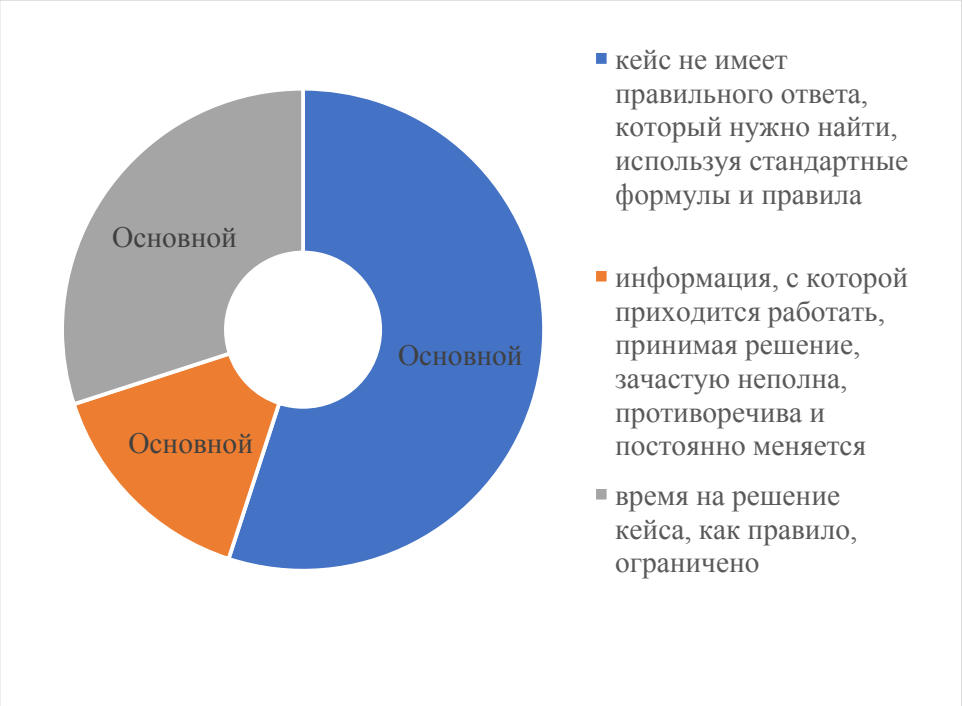


Рис. 1. Распределение ответов об особенностях кейсов, %

Итак, большинство прошенных отметили, что основной отличительной характеристикой служит то, что рассматриваемый метод не сопровождается правильными ответами, которые требуется найти, применяя стандартные формулы и правила.

Второй вопрос касался аксиологических параметров, а именно — какую ценность несут в себе кейсы в представлениях респондентов. Распределение ответов представлено на рисунке 2. Оно демонстрирует, что преподаватели особо высоко оценивают прикладную пользу этих инструментов в обучении иностранным языкам.

Рис. 2. Распределение ответов о ценностях кейсов, %

В практической плоскости уместно рассмотреть конкретный пример использования некоторых методов кейс-технологии, направленных на формирование коммуникативной компетенции студентов. Так, при изучении темы «Environmental problems» целесообразно применять метод инцидентов. Обучающимся предоставляется краткое описание ситуации в мире. Информация дана не в полном объеме, ее недостаточно для оценки и принятия верного решения. Студентам приходится дополнительно подбирать необходимые сведения — в этом заключается суть данного метода. Первый этап работы будет заключаться в ознакомлении с сообщением и вопросах к нему. По теме «Environmental problems» контекст ситуации может быть следующим: «People of our planet are facing great environmental problems now. We are on the verge of environmental crisis. We must pay urgent attention to current environmental problems». Вопросы к сообщению: «What is the main problem? What are the steps of the state to solve the problem? What solutions can you offer?». В рамках второго этапа предполагается индивидуальная или групповая работа обучающихся, ориентированная на поиск путей разрешения предложенной ситуации. На заключительном этапе студенты представляют результаты работы с кейсом для дискуссии.

Таким образом, кейсы в процессе обучения иностранному языку предоставляют студентам полноценную возможность применять получаемые знания на практике, развивать коммуникативные навыки и углублять понимание языка и культуры. На первый план выходят реалистичные или выдуманные, но при этом правдоподобные ситуации, которые стимулируют учащихся к деятельному участию и принятию решений.

В дополнение к сказанному, работа с кейсовыми материалами содействует воспитанию самостоятельности, критического мышления и рефлексии у студенческой молодёжи. Всё это весьма значимо в контексте успешного формирования профессиональных коммуникативных компетенций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сыпко Е.В. Кейс-метод как ведущая технология в системе высшего образования / Е.В. Сыпко, В.И. Власова // Бизнес. Образование. Право. – 2023. – № 1 (62). – С. 339-343.
2. Борлакова З.Р. К вопросу о развитии межкультурной коммуникативной компетенции студентов в системе профессионального образования / З.Р. Борлакова // Язык и культура в эпоху интеграции научного знания и профессионализации образования. – 2021. – № 2-2. – С. 140-145.
3. Кучмезов Р.А. Особенности использования кейс-метода в условиях реализации программ высшего образования / Р.А. Кучмезов // Вестник научных конференций. – 2023. – № 8-2 (96). – С. 57-58.
4. Мальцева С.Н. Технология применения кейс-анализа в процессе обучения иностранному языку в неязыковом вузе / С.Н. Мальцева // Технологии информационного общества. Сборник трудов XIV Международной отраслевой научно-технической конференции. – М.: ООО «Издательский дом Медиа паблишер», 2020. – С. 532-534.
5. Зудина А.И. Формирование коммуникативной компетенции студентов неязыкового вуза через использование кейс-технологии при обучении иностранному языку / А.И. Зудина // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2020. – Т. 9. – № 4 (33). – С. 134-136.
6. Орлова Л.Г. Метод кейсов при обучении иностранному языку в неязыковом вузе / Л.Г. Орлова, Е.С. Корнилова // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. – 2020. – № S3. – С. 101-103.
7. Захарова В.И. Обучение иностранному языку на основе кейс-метода / В.И. Захарова, О.А. Протасова // Наука и Образование. – 2022. – Т. 5. – № 2. – С. 59-62.
8. Рябова Т.В. Кейс-метод как эффективное средство обучения иностранному языку / Т.В. Рябова, С.Г. Торосян // Мир педагогики и психологии. – 2022. – № 11 (76). – С. 214-221.

REFERENCES

1. Sypko E.V. Kejs-metod kak vedushhaja tehnologija v sisteme vysshego obrazovanija / E.V. Sypko, V.I. Vlasova // Biznes. Obrazovanie. Pravo. – 2023. – № 1 (62). – Pp. 339-343.
2. Borlakova Z.R. K voprosu o razvitii mezhkul'turnoj kommunikativnoj kompetencii studentov v sisteme professional'nogo obrazovanija / Z.R. Borlakova // Jazyk i kul'tura v jepohu integracii nauchnogo znanija i professionalizacii obrazovanija. – 2021. – № 2-2. – Pp. 140-145.
3. Kuchmezov R.A. Osobennosti ispol'zovanija kejs-metoda v uslovijah realizacii programm vysshego obrazovanija / R.A. Kuchmezov // Vestnik nauchnyh konferencij. – 2023. – № 8-2 (96). – Pp. 57-58.
4. Mal'ceva S.N. Tehnologija primenenija kejs-analiza v processe obuchenija inostrannomu jazyku v nejazykovom vuze / S.N. Mal'ceva // Tehnologii informacionnogo obshhestva. Sbornik trudov XIV Mezhdunarodnoj otraslevoj nauchno-tehnicheskoj konferencii. – M.: OOO «Izdatel'skij dom Media pablisher», 2020. – Pp. 532-534.

5. Zudina A.I. Formirovanie kommunikativnoj kompetencii studentov nejazykovogo vuza cherez ispol'zovanie kejs-tehnologii pri obuchenii inostrannomu jazyku / A.I. Zudina // Azimut nauchnyh issledovanij: pedagogika i psihologija. – 2020. – T. 9. – № 4 (33). – Pp. 134-136.
6. Orlova L.G. Metod kejsov pri obuchenii inostrannomu jazyku v nejazykovom vuze / L.G. Orlova, E.S. Kornilova // Aktual'nye problemy gumanitarnyh i social'no-jekonomicheskih nauk. – 2020. – № S3. – Pp. 101-103.
7. Zaharova V.I. Obuchenie inostrannomu jazyku na osnove kejs-metoda / V.I. Zaharova, O.A. Protasova // Nauka i Obrazovanie. – 2022. – T. 5. – № 2. – Pp. 59-62.
8. Rjabova T.V. Kejs-metod kak jeffektivnoe sredstvo obuchenija inostrannomu jazyku / T.V. Rjabova, S.G. Torosjan // Mir pedagogiki i psihologii. – 2022. – № 11 (76). – Pp. 214-221.