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

Мюххюря 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

Мамбетова Гульшен Рустемовна

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ КРЫМСКОТАТАРСКИХ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН *7*

Карташева Зинаида Борисовна

ИСТОКИ ВАРИАЦИОННОЙ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКИХ ВЕРДЖИНАЛИСТОВ *15*

Чупахин Сергей Анатольевич

ЯЗЫКОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО СТИЛЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ, СОЗДАЮЩИХ ОРИГИНАЛЬНУЮ МУЗЫКУ ДЛЯ БАЯНА *20*

Чжан Цзясюань

СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО ИГОРЯ ХОЛОПОВА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ *27*

Гэн Цзя

ФАКТУРА В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕ *36*

Ци Цзяньли

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРНОЙ ЭПОПЕИ ИНЬ ЦИНА "ВЕЛИКИЙ ПОХОД" И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ XXI ВЕКА *43*

Чэнь Жуй

ТРАКТОВКА ОБРАЗА ПАНЬ-ГУ В СИМФОНИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «МИФ О КИТАЕ» *50*

Хаоцзюе Фэн

АНСАМБЛИ В ОПЕРЕ «ЖЕНИТЬБА СЯО ЭР ХЭЯ»: СВЯЗЬ С ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ *57*

Инь Жуи

ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ОПЕРАХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКО-АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ИСТОРИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ *64*

Лю Давэй

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АНАЛИЗ ВЗАИМОСВЯЗИ НОТНОГО ТЕКСТА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ: ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ *70*

Лю Женвей

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЯДА АНИМАЦИОННЫХ КАРТИН СТУДИИ «ДИСНЕЙ» («РУСАЛОЧКА», 1989, «КРАСАВИЦА И ЧУДОВИЩЕ», 1991) *78*

Юй Биннань

АРИСТОТЕЛЬ И ЕГО ВКЛАД В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА *84*

Не Цзяньго

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ХАРАКТЕРИСТИКА, ВИДЫ *91*

Чжуан Чжихань

ВЛИЯНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ТИПОГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ НА ДИЗАЙН КИТАЙСКИХ ЛОГОТИПОВ В 1980-Е ГОДЫ *97*

Ли Шиюэ

ПРЕЛОМЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: НА ПРИМЕРЕ ОБРАБОТКИ ЦЮЙ СИСЯ МОНГОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ «ПАСТУШЬЕЙ ПЕСНИ» *102*

Чжан Лили

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ *110*

Ван Хаобо

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА И СТАТУС БАРИТОНА *117*

Ван Ли

МИСТЕРИЯ ЦАМ ХРАМА ГУАНЦЗУНСЫ *123*

Дэн Шоухэн

ПРОБЛЕМА ОРИГИНАЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В ПЬЕСЕ ДЛЯ САКСОФОНА «ВОСПОМИНАНИЯ О КИТАЕ» Ж.-Б. СУАЛЛЕ *129*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Афанасьев Григорий Анатольевич

ВАЛЕНТИН ЗВЕРЕВ И ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ: ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА *138*

Сергеева Екатерина Алексеевна, Кноп Анатолий Леонидович

ТРАКТАТ ДЖ. МАНЧИНИ «МЫСЛИ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ О КОЛОРАТУРНОМ ПЕНИИ» КАК ВАЖНЫЙ ИСТОЧНИК ПО ИЗЛОЖЕНИЮ ВОКАЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В ЭПОХУ БАРОККО *145*

Го Чжиюй

СУНЬ ИЦЯН – ПЕДАГОГ И ПИАНИСТ *153*

Ли Шань

ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ: ОПЫТ АНАЛИЗА *158*

Ван Жоци

ФОЛЬКЛОР В КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ШИ ГУАННАНЯ 165

Ма Юйцин, Лежнева Татьяна Михайловна

ВКЛАД В.Г. ШУШЛИНА В СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ 171

Юань Синь Жуй

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ, ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ЛЯО ЧАНЪЮНА 177

Жэнь Синьянь

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ Ю. И. ЯНКЕЛЕВИЧА НА ПЕДАГОГИЧЕСКУЮ КОНЦЕПЦИЮ ЛИНЬ ЯОЦЗИ 183

Линь Линь

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА М.М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА ПОСЛЕ 1917 ГОДА. ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ 190

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Куприна Надежда Григорьевна, Оганесян Эвелина Джонридовна, Чэнь Чэн

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-АССОЦИАТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ У ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ В МУЗЕЕ 196

Афанасьева Евгения Игоревна

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКА У НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ 203

Кузнецова-Оборина Татьяна Александровна

«ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ И «РАЦИОНАЛЬНОЕ» В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА СКРИПАЧА 210

Чабаева Альбина Магомедовна

РОЛЬ ПЕДАГОГА В РЕАЛИЗАЦИИ СТРАТЕГИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ 217

Филиппова Людмила Сергеевна, Тамразян Амалия Сережаевна, Мясникова Анастасия Геннадьевна

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ 222

Мятиева Наталья Атаевна

ПИАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР: ИНТЕГРАТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОФЕССИЮ 231

Муллаахунова Нилуфар Мухаматумановна

РАБОТА ПО КАРТИНЕ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПРОДУКТИВНОЙ РУССКОЙ РЕЧИ УЗБЕКСКИХ ШКОЛЬНИКОВ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА 240

Корепанова Раиса Николаевна, Реженинова Надежда Ростиславовна, Абаза Федор Викторович, Вайнштейн Олег Геннадьевич

ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ С ПОМОЩЬЮ КОГНИТИВНО-ПОВЕДЕНЧЕСКОЙ ТЕРАПИИ 247

Ма Кэмин, Цюй Чао

СТРАТЕГИИ ОБУЧЕНИЯ В ОПЕРНОМ ВОКАЛЬНО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ 256

Ян Лю

ОБУЧЕНИЕ НАЧИНАЮЩЕГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА 262

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Каширская Александра Борисовна

СПЕЦИФИКА ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ С ДЕТЬМИ С ДЕТСКИМ ЦЕРЕБРАЛЬНЫМ ПАРАЛИЧОМ 267

Булавкина Нелли Маратовна

МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА» СТУДЕНТАМ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ «ДИЗАЙН» КАК СРЕДСТВО ВВЕДЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ПРОЕКТНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 273

Чэнь Вэньвэнь

ИССЛЕДОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ ПРЕПОДАВАНИЯ ГУЧЖЭНА В КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ 278

Лю Цзыхао

МЕТОД ПРОЕКТОВ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ 285

Марзоева Анжелика Владиславовна

ОРИЕНТИРЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В РАЗВИТИИ ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА В РОССИИ 290

Саврова Александра Львовна

ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАБОТЕ С ЛЮДЬМИ ТРЕТЬЕГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ 297

Петрова Марина Георгиевна, Му Цзянмин

ГЕЙМИФИКАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПРИ ОБУЧЕНИИ КИТАЙСКОМУ ЯЗЫКУ 303

Михалева Галина Викторовна, Лозовицкая Алена Андреевна

ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО И ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КОНТЕКСТОВ РАЗВИТИЯ СЕМЕЙНОГО ВОСПИТАНИЯ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 312

Бобров Алексей Дмитриевич

ЭРГОНОМИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ЭЛЕМЕНТОВ КОНСТРУКЦИИ СКРИПКИ И АЛЬТА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ СТРУННЫХ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 321

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Мамбетова Гульшен Рустемовна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО «Крымский инженерно-педагогический университет»
e-mail: gulchen_1@mail.ru

Mambetova Gulshen R.
Candidate of Art History,
Associate Professor, Department of Musical and Instrumental Art
Crimean Engineering and Pedagogical University

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ КРЫМСКОТАТАРСКИХ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Аннотация. В данной работе исследуется проблема крымскотатарских народных лирических песен, с точки зрения её теоретических аспектов. Автор анализирует структуру крымскотатарских народных песен «Демирджилер» и «Армут далда салланыр» из сборника Ильяса Бахшиша «Къырымтатар халкъ йырлары». Структурный анализ позволяет выявить принцип развития народных песен. Систематизация процессов и явлений, их описание, анализ и обобщение способны составить представление о крымскотатарских народных лирических песнях.

Ключевые слова: песня, форма, лад, метр, ритм, размер, мелодическая линия.

STRUCTURAL ANALYSIS OF CRIMEAN TATAR FOLK LYRICAL SONGS

Annotation. This work examines the problem of Crimean Tatar folk lyrical songs, from the point of view of its theoretical aspects. The author analyzes the structure of the Crimean Tatar folk songs “Demirciler” and “Armut dalda sallanir” from the collection of Ilyas Bakhshish “Karymtatar halq yyrlary”. Structural analysis allows us to identify the principle of development of folk songs. Systematization of processes and phenomena, their description, analysis and generalization can provide an idea of Crimean Tatar folk lyrical songs.

Keywords: song, form, mode, meter, rhythm, size, melodic line.

Фольклор – это одна из наиболее древних и оригинальных областей музыкальной культуры. Музыкальный фольклор издавна тесно переплетается с бытом населения. По существу, он был неотделим от социальной жизни народов на всем протяжении его истории – от далеких времен до наших дней. Интересные наблюдения ученых приводит Г. Головинский, автор работы «Композитор и фольклор». Он отмечает: «немало общего в фольклоре самых разных народов, что объясняется сходными стадиями развития, через которые проходили эти народы: общность сюжетов и сюжетных ситуаций, общность куплетной (строфической) формы песни, общность звукорядов, лежащих в основе ладов, ритмической структуры стиха и т. д. Однако, воплощение этих общих моментов ….. будет у разных народов совершенно различным, национально-специфичным» [4, с. 14]. Основным свойством и признаком фольклора является устность добавляет он, ввиду

чего каждый раз одно и то же произведение воссоздаётся по-иному [4, с. 17]. Для этих целей фольклористика использует такую терминологию как: традиция, импровизация и варьирование. Здесь следует добавить, что по определению П. Богатырёва «в народном искусстве традиция и импровизация составляют диалектическое единство» [4, с. 18]. Причём эти понятия в равной степени применимы для фольклора разных народов.

Узбекский востоковед Р.Ю. Юнусов отмечает: «в музыкальном наследии среднеазиатских народов художественные традиции обнаруживают известную общность, обусловленную различными факторами: этническими, географическими, социально-экономическими, политическими, культурно-историческими и др. [8, с. 3].

Известно, что вершиной восточного музыкального профессионализма является искусство макамата. И границы формирования и распространения данного вида искусства охватывало обширнейшие зоны Ближнего и Среднего Востока, Центральной и Южной Азии. По определению Р.Ю. Юнусова «узбекско-таджикский «маком», азербайджанский и уйгурский «мугам» и т. д. происходят от арабского «макам»» [8, с. 30]. Это слово имеет множество значений, но из всех значений терминов маком и мугам наибольшее распространение получили 1) лад; 2) жанр; 3) музыкальное произведение. И если для макомной композиции характерна строгая метроритмическая регламентированность, то для мугамного цикла первостепенную роль играет регламентированность ладово-структурная. Как отмечают Аббасова Э.А. и Мамедов Н. в своём труде «Мугам и азербайджанский симфонизм»: «основу мугама «…составляют небольшие ладовые образования, подчас попевки, отличающиеся рельефностью и, главное, функциональной направленностью интонационного ссодержания. Мелодическое обыгрывание и соединение попевок привело к образованию законченных в художественном отношении произведений» [1, с. 42]. Надо также отметить, что все макомные и мугамные «составные структурные единицы делятся на основные и производные» [8, с. 42]. В структуре макомно-мугамных построений немаловажную роль играет «принцип последовательного нагнетания эмоциональной напряжённости» [8, с. 42]. Самой характерной чертой восточной музыки В.С. Виноградов считает «поразительное многообразие её ладовых систем, принципиально отличающихся от универсальной европейской системы мажоро-минора» [3, с. 3]. По мнению В.С. Виноградова «каждая рага, мугам, маком и т. д. имеют заданный ладовый звукоряд с типичными для него интонационными попевками, заданные ритмические формулы и сходные приёмы мелодического варьирования» [3, с. 3].

В жанровой характеристике макомов и мугамов, прежде всего, отмечается его импровизационная природа. Востоковед Р.Ю. Юнусов отмечает: «выдающийся азербайджанский композитор Кара Караев тонко подметил и вложил в понятие «импровизация» то конкретно смысловое содержание, которое впоследствии было отражено уточняющим словом «мугамная», то есть определённо-регламентированная, находящаяся в пределах заданной регламентации, в её полном подчинении» [8, с. 71].

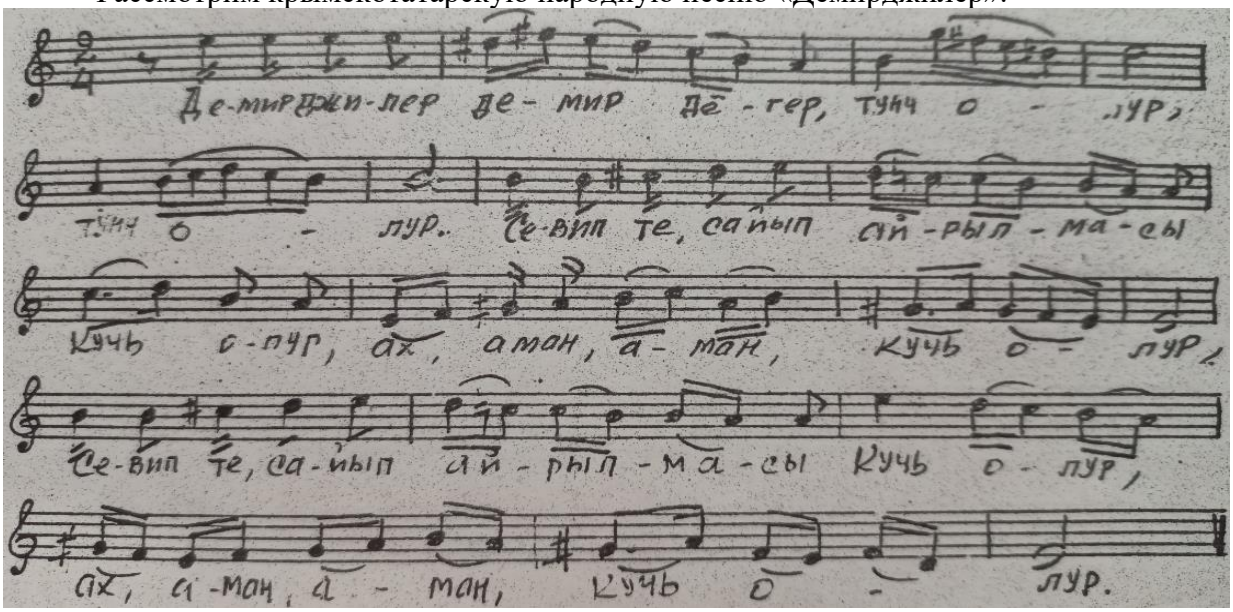
Автор данной работы рассматривает фольклор крымскотатарского народа, который имеет богатую и сложную историю. Им создана самобытная музыкальная культура с ярко выраженными стилевыми особенностями. Музыка крымских татар, как и у многих народов, отражала духовный мир людей в различные исторические периоды. К сожалению, музыка крымских татар длительное время развивалась только посредствам передачи её из уст в уста, в этом и заключается её самобытность, так как каждый имел право вершить историческую судьбу крымскотатарской песни, добавляя в неё что-то новое. Следует отметить также, что ограничения ислама в отношении музыкального искусства возможно послужили причиной отсутствия фиксированных текстов традиционной музыки. По сей день остаётся загадкой существовал ли жанр макам в

крымскотатарской музыкальной культуре. Данный жанр сохранился у многих народов Востока, однако в крымскотатарской музыке отсутствуют источники существования макамата как такового. И лишь только та часть вокальной и инструментальной музыки, которую сумел сохранить крымскотатарский народ, позволяет нам выявить типическое, общее, что повторяется в каждом произведении и позволит говорить о специфике национального народного искусства.

Как отмечает М. Нигмедзянов, «в процессе шлифовки многими поколениями народ выработал самобытную, богатую в жанрово-стилистическом и идейно-художественном отношениях музыкальную культуру, обладающую эстетическим и стилевым единством, которое нам сегодня позволяет его рассматривать как самобытное народно-национальное явление» [6, с. 103].

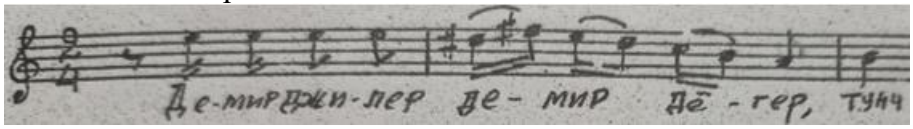
Значительная часть традиционного фольклора продолжает жить и в наше время. Большое место в музыкальном фольклоре крымских татар занимает песенная лирика с самой разнообразной тематикой. Здесь и любовная лирика, и песни на социально-бытовую тему, и песни о любви к родной природе. Не случайно И.Р. Еолян в своём труде «Традиционная музыка арабского Востока» отмечает, что «лирика упорно проникает во все жанры творчества народа» [5, с. 45]

Рассмотрим крымскотатарскую народную песню «Демирджилер».



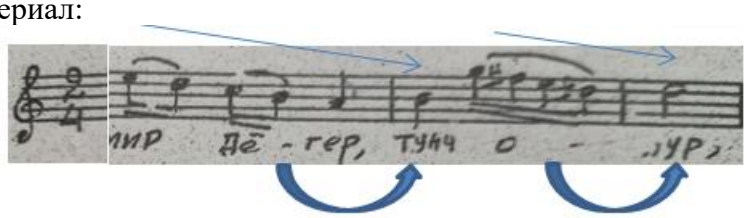
Песня представляет собой период, состоящий из трёх предложений. Буквенная схема: А В $В_1$. Особый интерес вызывает тональный план построения. Первое предложение написано в гармоническом ми миноре, однако в пятом такте звучит седьмая натуральная ступень. Второе предложение начинается с верхнего тетрахорда ми дорийского, но в следующих двух тактах звучит натуральный минор. Мелодическая линия плавно модулирует в ля минор гармонический и предложение завершается квинтой ля минора. Третье предложение является вариантом второго, поэтому тональный план полностью дублирует второе.

Как и многие крымскотатарские песни, данная песня имеет основное тематическое зерно:



, всё последующее изложение музыкального материала является производным от первоначального. Так,

например нисходящая пробежка с вспомогательным оборотом в конце дублирует предыдущий материал:



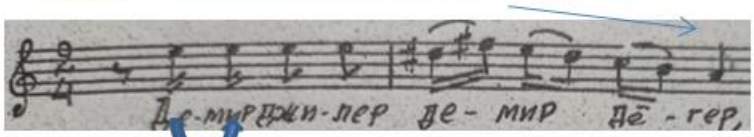
Завершается первое предложение мелодическим оборотом прозвучавшим ранее, но немного преобразованным:

2 такт

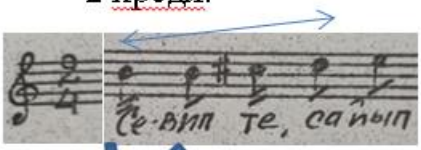
5 такт

Следовательно, уже вторая половина первого предложения полностью построена на мелодико-ритмических преобразованиях первого двутакта. Тематический материал второго предложения является полным преобразованием предыдущего материала. Так, например, восходящий поступенный ход второго предложения является вариантом слияния двух тактов тематического зерна:

1 предл. - тематическое зерно



2 предл.



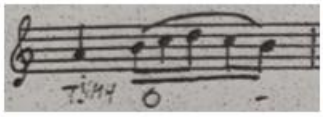
Восходящее движение начала второго предложения является ракоходным движением тематического зерна. Следующий второй такт второго предложения представляет собой нисходящую секундовую секвенцию, материал которой заимствован также из окончания первого предложения:

1 предл.

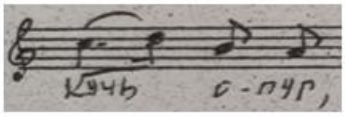
2 предл.

Следующий, третий такт второго предложения также является вариантом пятого такта первого предложения:

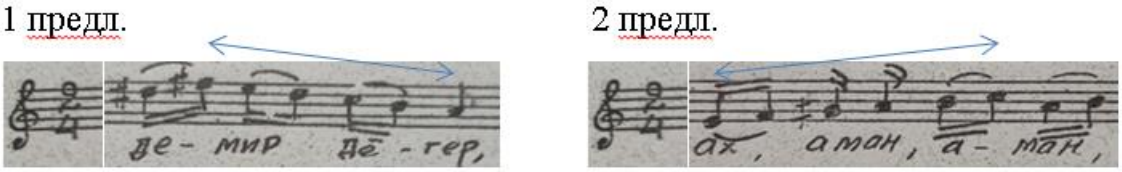
1 предл.



2 предл.

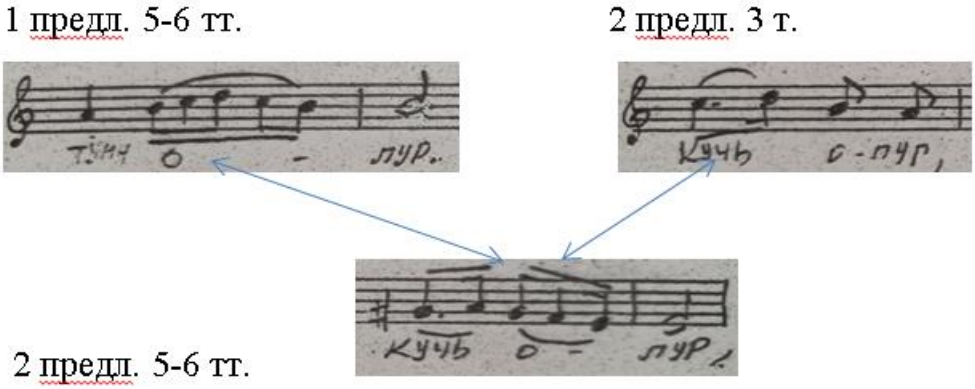


Четвёртый такт второго предложения дублирует нисходящую пробежку тематического зерна, но в противоположном направлении:



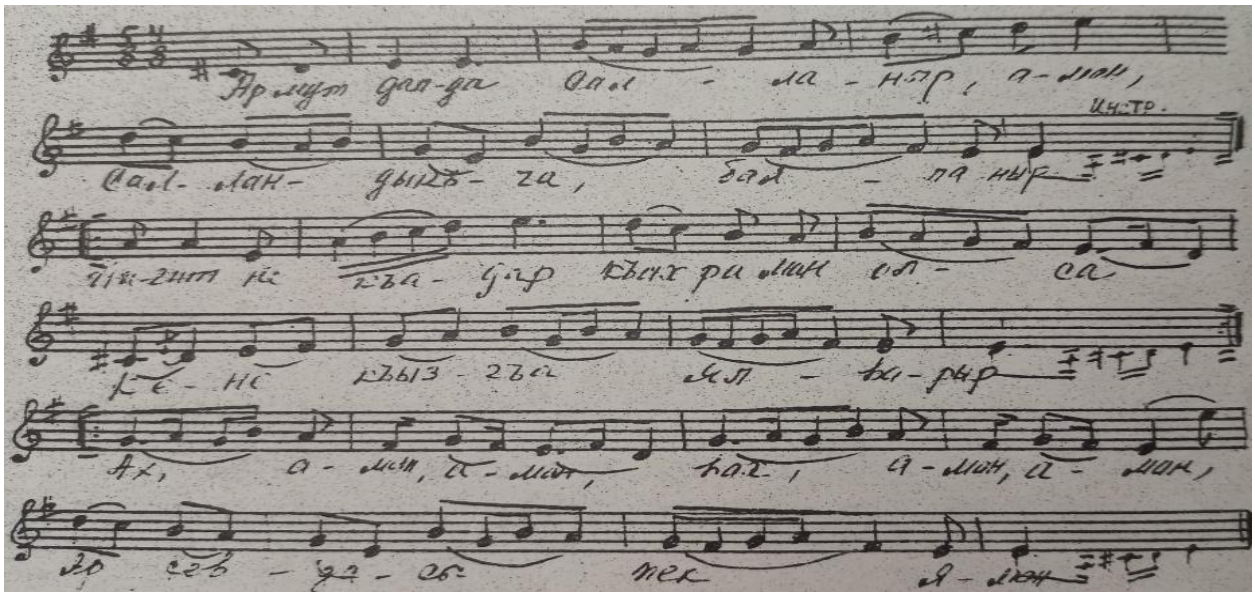
Здесь следует отметить, что все нисходящие ходы первого предложения во втором предложении заменяются восходящими ходами.

Последние два такта второго предложения являются как вариантами последних двух тактов первого предложения, так и вариантами третьего такта второго предложения:



Последнее третье предложение является вариантом второго предложения. Варьированию подвергаются третий, четвёртый и пятый такты. Это своего рода вариация на второе предложение. Таким образом, проделав структурный анализ данного произведения можно говорить о том, что музыкальный материал представляет собой макамный принцип развития, ввиду непрерывного преобразования предыдущего материала.

Рассмотрим крымскотатарскую народную песню «Армут далда салланыр»:



Тональность произведения ми минор натуральный с периодическими фрагментами дорийского лада. Размер переменный 5/8 4/8. Данное произведение представляет собой простую трёхчастную форму, но с элементами формы рондо. Буквенная схема: A (a+d) + B(b+d_1) + C(c+d). Как показывает схема, вторые предложения каждой из частей выполняют функцию рефрена (или припева).

Первая часть представляет собой период, состоящий из двух предложений. В то же время каждое первое предложение второго и третьего периодов является производным от предыдущего. Так, например, фрагмент первого предложения второго периода является вариантом фрагмента из первого периода

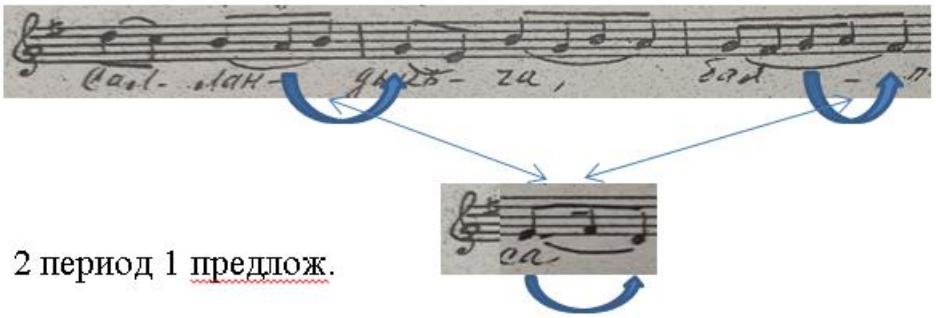
2 период 1 предлож. 1 период 1 предлож.

Следующий фрагмент также вытекает из первого периода:

2 период 1 предлож. 1 период 2 предлож.

Четвёртый такт является вариантом предыдущего третьего такта, то есть изложено терцией ниже и длительностями в два раза короче. Заключительный фрагмент первого предложения второго периода построен на материале второго предложения первого периода:

1 период 2 предлож.

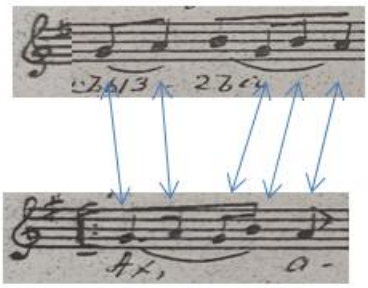


2 период 1 предлож.

Второе предложение, выполняющее функцию рефрена (или припева), во втором периоде немного варьируется, прежде всего, противоположным направлением движения вначале.

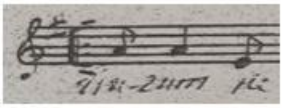
Первое предложение третьего периода построено на материале предыдущего предложения, то есть рефрене

2 период 2 предлож.



3 период 1 предлож.

Следующий фрагмент – внутридолевая синкопа, является ритмическим вариантом фрагмента из первого такта второго периода:

2 период 1 предлож.  3 период 1 предлож.

Фрагмент, звучащий за внутридолевой синкопой, завершал первое предложение второго периода. Далее рассмотренный двутакт дублируется. Завершается третий период предложением-рефреном, повторяющим второе предложение первого периода.

Таким образом, проделав структурный анализ крымскотатарских народных лирических песен, можем говорить о том, что музыкальный материал представляет собой макамный принцип развития. Каждое из рассмотренных нами музыкальных произведений имеет основное тематическое зерно, представленное в самом начале песни, далее звучит преобразование ранее изложенного музыкального материала. Последовательное непрерывное видоизменение основного тематического зерна постепенно приводит к совершенно новому на первый взгляд музыкальному материалу. Подобно макому (мугаму) в каждом произведении используются определённые ритмоформулы, которые изначально закладываются в тематическом зерне. Далее этот материал разрабатывается ритмически, мелодически. Порой даже воспринимается как новый материал. Следовательно, рассмотренные нами крымскотатарские народные лирические песни «Демирджилер» и «Армут далда салланыр», как и многие произведения представляют собой макамный принцип развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аббасова Э.А., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм // III Международная Музыкальная трибуна стран Азии. – М., 1975. – С.10-11.
2. Бахшиш И. Крымскотатарские народные песни. – Киев: Редакционно-издательская коллегия художественной самодеятельности, 1993. – 47 с.
3. Виноградов В.С. Индийская рага. – М., 1976.
4. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор / Г.Л. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 278 с.
5. Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока / И.Р. Еолян. – М.: Музыка, 1990. – 240 с.
6. Нигмедзянов Н.М. Татарская народная музыка / Н.М. Нигмедзянов. – Казань: Магариф, 2003. – 255 с.
7. Романовская Е.Е. Жанры узбекской музыки / Е.Е. Романовская // Статьи и доклады. – Ташкент: Фан, 1957. – С. 33-38.
8. Юнусов Р.Ю. Макомы и мугамы / Р.Ю. Юнусов. – Ташкент: Фан, 1978. – 88 с.

REFERENCES

1. Abbasova E.A., Mamedov N. Mugam i azerbaydzhanskiy simfonizm [Mugam and Azerbaijani symphony] // III Mezhdunarodnaya Muzykal'naya tribuna stran Azii [III International Musical Tribune of Asian countries], Moskva: Muzyka, 1975. Pp. 10-11.
2. Bakhshish I. Krymskotatarskiye narodnyye pesni [Crimean Tatar folk songs], Kiyev: Redaktsionno-izdatel'skaya kollegiya khudozhestvennoy samodeyatel'nosti, 1993, 47 p.
3. Vinogradov V.S. Indiyskaya raga [Indian raga], Moskva: Muzyka, 1976
4. Golovinskii G.L. Kompozitor i fol'klor [Composer and folklore], Moskva: Muzyka, 1981, 278 p.
5. Yeolyan I.R. Traditsionnaya muzyka Arabskogo Vostoka [Traditional music of the Arabian East] / I.R. Yeolyan – Moskva: Muzyka, 1990, 240 p.
6. Nigmedzyanov N.M. Tatarskaya narodnaya muzyka [Tatar folk music], Kazan': Magarif, 2003, 255 p.
7. Romanovskaya Ye.Ye. Zhanry uzbekskoy muzyki [Genres of Uzbek music] / Ye.Ye. Romanovskaya // Stat'i i doklady [Articles and reports] Tashkent: Fan, 1957 Pp. 33 – 38.
8. Yunusov R.YU. Makomy i mugamy [Makoms and mugams] / R.YU. Yunusov – Tashkent: Fan, 1978, 88 p.

Карташева Зинаида Борисовна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и кафедры эстрадно-джазового искусства
ФБГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: zkartasheva@mail.ru

Kartasheva Zinaida B.
Candidate of Art History, Professor of the Department of Music Education and the Department of Pop and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture

ИСТОКИ ВАРИАЦИОННОЙ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКИХ ВЕРДЖИНАЛИСТОВ

Аннотация. В статье рассматривается начальный этап истории вариационной формы – одной из наиболее распространенных в музыке. Освещается вклад английских композиторов XVI-XVII в.в., представляющих школу верджиналистов, заложивших основы вариационной формы в клавирной музыке. Подчеркивается важная роль их творчества для формирования и дальнейшего развития вариационных структур и методов варьирования. Статья освещает основные теоретические вопросы, касающиеся старинных вариаций. Автор определяет основные типы форм верджинальных пьес, анализирует и классифицирует приемы варьирования. Подчеркиваются высокое мастерство композиторов этой школы, их тесная связь с традициями английской народной и бытовой музыки своего времени.

Ключевые слова: верджинал, английская музыка, вариации, мелодия, гармония, форма.

THE ORIGINS OF THE VARIATIONAL FORM IN THE WORKS OF THE ENGLISH VIRGINALISTS

Abstract. The article examines the initial stage of the history of the variation form – one of the most common in music. The contribution of English composers of the XVI-XVII centuries, representing the school of virginalists, who laid the foundations of the variational form in keyboard music, is highlighted. The important role of their creativity for the formation and further development of variational structures and methods of variation is emphasized. The article highlights the main theoretical issues concerning ancient variations. The author defines the main types of forms of virginal plays, analyzes and classifies the techniques of variation. The high skill of the composers of this school, their close connection with the traditions of English folk and household music of their time are emphasized.

Keywords: virginal, English music, variations, melody, harmony, form.

Вариации – одна из самых распространенных форм в разных типах и стилях вокальной и инструментальной музыки – от фольклора, бытовой музыки и джаза, до самых современных, не говоря уже о музыке периодов барокко, классицизма, романтизма. В данной статье нас интересует начало истории вариационной формы в клавирной музыке. Как заключает В.С.Галацкая: «Искусство варьирования и форму вариаций, сделавшуюся излюбленной и общепринятой в клавирной музыке XVII века, взрастили композиторы-вирджиналисты» [1, с.46]. Интерес к старинной музыке, особенно в ее аутентичном (исторически информированном) исполнении возрастает. Но в отечественной музыковедческой литературе сведения о музыке верджиналистов носят

отрывочный характер, в основном, в виде кратких исторических характеристик в учебниках [1; 2; 3]. В фундаментальном аналитическом труде В.А.Цуккермана старинным вариациям посвящен небольшой параграф [4, с.18-41], в котором упоминаются всего три пьесы представителя этой школы У.Берда.

В Англии времен Шекспира была создана обширная литература для верджинала, одной из ранних разновидностей клавесина. Название инструмента происходит от слов virgin (дева, поскольку звук его называли сладкоголосным, и на нем играли чаще всего представительницы прекрасного пола) и virgula (палочка). На русском языке встречаются разные написания (виргинал, вирджинал, вёрджинел), мы будем пользоваться наиболее принятым. Звук инструмента слабее клавесинного, но громче спинета, обычно он имел один мануал. Интересно, что изготовлялись и double virginals – комбинации двух однотипных верджиналов или одного обычного и второго меньшего, настроенного октавой выше. На таком инструменте мог играть один исполнитель или двое в 4 руки, что расширяло возможности фактуры в пьесах, и поэтому в Англии он был распространен среди любителей и профессионалов, искусство игры на нем достигло высокого уровня.

Англия была одной из первых европейских стран, которые в эпоху Возрождения и раннего барокко были уже представлены столь многочисленной плеядой композиторов, сходных между собой по жанровой и творческой направленности и национальной характерности, и которые могли оцениваться как школа. Уильям Берд (1540-1623), Джон Булл (1562-1625), Орландо Гиббонс (1583-1625), Томас Морли (1557-1602), Джон Дауленд (1562-1626), Джил Фарнеби (1560-1600), Томас Томкинс (1571-1656), Генри Перселл (1659-1695) и другие мастера оставили богатое наследие из многих сотен пьес для верджинала, объединенных в сборники. Достаточно упомянуть Fitzwillam Virginal Book (1619, 297 пьес), My Ladye Nevells Book (1591, 42 пьесы), Will.Forster’s Virginal Book (78 пьес), Benjamen Cosin’s Virginal Book (1620, 98 пьес), Elisabet Rogers Book (1656, 79 пьес) и др. Конечно, не все пьесы доступны для исполнения, но мы можем составить представление о них по некоторым изданным сборникам [5; 6] и примерам в исторической литературе и хрестоматиях [2; 7].

В творчестве верджиналистов преобладали пьесы (часто с программными названиями), представлявшие собой вариации на популярные народные и бытовые темы, что позволяет говорить о национальной характерности творчества их авторов. На наш взгляд, в пьесах сложилось несколько видов вариаций, определяемых их содержанием, формой и приемами варьирования. Они стали фундаментом для дальнейшего развития вариационной формы.

1. *Вариации на остинатный бас* появились в органной и лютневой музыке эпохи Возрождения в жанрах пассакалии и чаконы, и формулой остинатного баса нередко было хроматическое движение вниз по полутонам (Passus durusculus). Но верджиналисты «переводят» такой тип вариаций в сферу клавирной музыки, соединяют его с английской национальной формой ground и придают ему программное значение.

Протяженность выдержанного баса может быть разной – от одного созвучия до нескольких тактов:

а) Уникальное явление, которое мы вряд ли встретим в другой школе, – это вариации на многократно повторенные формулы, протяженность которых может составлять всего один (!) аккорд. Предельным лаконизмом отличаются темы У.Берда, к примеру, в цикле из 12-ти пьес «Битва» («Трубы», «Волынка и гудок», «Флейта и барабан», «Танец солдат») или его же «Колокола». «Пустое» кварто-квинтовое созвучие может быть повторено не одну сотню раз, а на его фоне с необыкновенной

изобретательностью варьируются простые мелодические фигуры, имеющие изобразительный характер. Своеобразный старинный «минимализм»!

б) Вариации на более длительную басовую линию, хроматический нисходящий бас мы встречаем, например, в пьесе Г.Перселла «A New Ground». Трехтактная протяженность повторяемой фигуры позволяет избежать квадратности и сообщает течению музыки непрерывность, придает сходство с лютневым аккомпанементом. На басовую партию наслаивается мелодия, в которой угадывается имитация звучания флейты с самостоятельным по форме мелодическим движением в верхних голосах. Помимо несовпадения цезур, между басом и средними голосами возникает синкопирование. Таким образом, старинная вариационная форма приобретает новый смысл. Такого типа трактовки формы вариаций на basso ostinato с «контрапунктом формы» мы позже встретим у И.С.Баха.

2. *Вариации на выдержанную мелодию,* преимущественно на темы популярных в то время песен, верджиналистами написано множество. В таком типе вариаций, впоследствии широко распространенном (вспомним «глинкинские» вариации) в особенности в вокальной музыке, активно варьируется сопровождение.

а) Вариации на короткие мелодические фразы встречаются в той же сюите Берда «Битва». Главная формула пьесы «Волынка и гудок» – это двухтактная фраза. Варьирование происходит за счет полифонизации фактуры, тема периодически уходит в средние голоса, возникают новые линии сопровождения, обогащается, дробится ритм (по принципу диминуирования).

б) Вариации верджиналистов на более протяженные темы часто имеют названия песен, взятых за основу, например, «John, come kiss me now» У.Берда. Сопровождение простенькой 4-хтактовой песни варьируется в 15-ти вариациях. Побочные голоса насыщаются мелодической фигурацией, имитационно-полифоническим развитием, происходит постепенно нарастающее дробление длительностей.

Таким образом, перечисленные приемы активизации движения голосов, образующих фактуру в вариациях на выдержанную мелодию, становятся типичными для вариаций такого типа.

3. *Принцип парных вариаций (дублей)* применялся верджиналистами в танцевальных пьесах в народном духе или основанных на модных танцах – паване, гальярде, аллеманде, куранты. В пьесе могут быть одна или две-три темы, чаще всего короткие – из четырех, реже из восьми тактов. За ними следуют их варьированные повторения, образуя структуры a-a1 или a-a1 в-в1, или a-a1 в-в1 с-с1, то есть самостоятельной вариационной формы такие пьесы не представляют. В них мы встречаем формирующийся вид варьирования – от вариаций на выдержанную мелодию – к орнаментальным. В качестве примера «комбинированного» дубля назовем «Пляску солдат» У.Берда, 8-тактовая тема которой повторяется на октаву выше, а орнаментированию подвергаются только такты 5-8. Чем более изысканны названия пьес и их темы («The Duchesse of Brunswick's Toye» Дж.Булла, «The New So-Hoo» и «A Toye» Дж. Фарнеби, «The Primrose» и «The Fall of the Leafe» М.Пирсона), тем больше роль орнаментирования, хотя некоторые такты мелодии и довольно протяженные фрагменты сопровождения остаются неизменными.

4. *Орнаментальные вариации* в и самостоятельной форме, где одна тема непрерывно развивается в ряде варьированных проведений уже представлены в творчестве верджиналистов, но пока тоже в формирующемся виде – «промежуточном» от вариаций на выдержанную мелодию к орнаментальным. Примеры такой формы мы встречаем в творчестве У.Берда. В пьесе «Callino Custurame» (на тему ирландской

народной темы) за 8-тактной мелодией следуют пять вариаций, и в них некоторые, в основном, начальные такты мелодии не изменяются.

Его же «The Carman's Whistle» («Посвист извозчика»), наиболее известная пьеса школы верджиналистов, заслуживает более подробного анализа. В основе ее 12-тактовой темы лежит народная мелодия, структура которой очень проста: она состоит из двух четырехтактных фраз (с четким внутренним делением на двутакты), вторая фраза повторена. Тема в размере 6/4 (первая фраза с акцентами на сильных долях, вторая – с синкопированным ритмом) построена на узнаваемой гармонии, что стало традиционным для темы вариаций. Гармонические последовательности фраз отличаются: T-D-DD-Д в 1-й фразе и S-T-II-D-T во 2-й. «Перекраска» II ступени звучит свежо, лидийский ладовый оттенок придает теме национальную характерность.

Почти в каждой из вариаций тема частично сохраняет свой первоначальный вид, но в разном количестве тактов: 1-я вар. – т.т.1-6; 2-я вар. – т.т. 1-10; 3-я вар. – целиком; 4-я вар. – т.т.1-4; 6-я вар. – т.т.1-4; 7-я вар. – т.т.1-8. То есть варьируется, в основном, вторая фраза. В вариациях 5 и 8 тема орнаментируется целиком.

В «Посвисте извозчика» мы можем отметить формирование двух основных методов варьирования: орнаментирование самой темы и варьирование фактуры в аккомпанементе выдержанной темы. В первом случае автор преимущественно сохраняет опорные звуки мелодии и заполняет скачки поступенным движением. Происходит естественное диминуирование, которое охватывает все голоса фактуры и нарастает в каждой новой вариации, что станет типичным для всей последующей истории вариационной формы. В 4-й вариации в нижних голосах появляются восьмые длительности, которые сохраняются до последней. В преобразовании темы есть и явные находки автора, такие как смена мотивного рисунка во второй фразе (вар.1, т.т.9-10).

Нужно особо выделить интересные находки Берда в отношении перегармонизации темы. Так, в т.т.1-4 вар.2, в вар. 3 отсутствует DD в 1 фразе, в S приводит отклонение. В вариациях 4 и 5 DD меняется на S. В 6-й вариации мажорная тоника меняется на трезвучие параллельного минора. Во второй фразе появляется миксолидийский мажор. Конечно, сфера ладогармонических средств в то время еще были ограниченными, но композитор проявляет в ней достаточно большую изобретательность. Особенно это касается заключительной вариации, где встречаются неожиданные сопоставления трезвучий F-dur и A-dur.

В последней вариации тема приобретает почти генделевский размах, и такое «массивное» звучание становится традиционным для завершений вариационных циклов на протяжении всей истории формы.

Таким образом, в вариациях верджиналистов мы можем наблюдать не только зарождение типов вариаций и методов варьирования, но и достаточное разнообразие их использования. Добавим, что значимость их вклада в историю клавирной музыки не ограничивается этим. Подчеркнуто светский характер музыки, опора на мелодику песенно-танцевального склада, элементарная гармонизация, четкий ритм с выделенной сильной долей – все это резко контрастировало полифонической музыке Ренессанса и предвосхищало тематизм XVIII века. Лежащий в основе музыки фольклор придавал им неповторимую национальную характерность. Модные танцы чередуются у верджиналистов с народными хороводными плясками, пьесами изобразительного характера. Некоторые композиторы, к примеру, Дж.Булл уже пользуются хроматизмами, предвосхищая равномерную темперацию. Зрительную изобразительность внесли верджиналисты в старые приемы имитации, используя ее, то в виде перекличек отдельных попевок в различных голосах, то в переходе отдельных мотивов от одного

голоса к другому. Творчество английских мастеров объединяет обращение к народной мелодике, реалистичность музыкального содержания, богатство вариационной техники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.1. Изд.3. М.: Музыка, 1969. 296 с.
2. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том 1. По XVIII век. Изд. 2. М.: Музыка, 1983. 695 с.
3. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. Вып.1. М.: Музгиз, 1963. 488 с.
4. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 241 с.
5. Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов М.: Планета музыки, 2023. 108 с.
6. Muzyka staroangielska XVI-XVII w.na fortepian. Krakow, 1966. 51 p.
7. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Перевод с англ. М.: Музыка. Лен. отд., 1975. 203 с.

REFERENCES

1. Galackaya V.S. Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran. Vyp.1.
2. Livanova T.N. Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda. Tom 1. Po XVIII vek. Izd. 2. M.: Muzyka, 1983. 695 p.
3. Rozenshil'd K.K. Istoriya zarubezhnoj muzyki do serediny XVIII veka. Vyp.1. M.: Muzgiz, 1963. 488 p.
4. Cukkerman V.A. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaya forma. M.: Muzyka, 1974. 241 p.
5. Izbrannye klavirnye p'esy starinnyh anglijskih kompozitorov M.: Planeta muzyki, 2023. 108 p.
6. Muzyka staroangielska XVI-XVII w.na fortepian. Krakow, 1966. 51 p.
7. Perrish K., Oul Dzh. Obrazcy muzykal'nyh form ot grigorianskogo horala do Baha. Perevod s angl. M.: Muzyka. Len. otd., 1975. 203 p.

Чупахин Сергей Анатольевич
доцент кафедры музыкального искусства факультета культуры и искусств
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: tat.chupaxina@yandex.ru

Chupakhin Sergey A.
Associate Professor of the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts
Omsk State University named after. F.M. Dostoevsky

ЯЗЫКОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО СТИЛЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ, СОЗДАЮЩИХ ОРИГИНАЛЬНУЮ МУЗЫКУ ДЛЯ БАЯНА

Аннотация. Отечественное народно-исполнительское искусство письменной традиции вылилось в самостоятельную область художественной деятельности и стало важным компонентом профессиональной культуры, поэтому обращение к данной теме вполне оправдано. Появление оригинальных сочинений во второй половине XX века для баяна стало новым этапом в исполнительской практике баянистов. Сложный музыкальный язык, а иногда и образный строй таких произведений, введение композиторами новых приемов игры – все это значительно затрудняет процесс освоения исполнителями этих произведений. В настоящий период времени баянное исполнительство достигло значительных успехов, отчетливо заметных в самых различных своих проявлениях. Широко известны имена исполнителей – лауреатов престижных Международных и Всероссийских конкурсов. Современная исполнительская школа игры на мехо-духовых гармониках, кроме музыки старинных мастеров и обработок народных мелодий, включает произведения оригинального жанра. К сожалению, в банной учебно-методической литературе редко попадаются работы, связанные с проблемами художественной интерпретации музыки оригинального жанра для баяна. Все это требует активизации научно-методической мысли музыкантов-практиков и педагогов-теоретиков. Необходимо проводить дальнейшие исследования в области изучения музыки для мехо-духовых инструментов, углубляя разработку вопросов, связанных с художественной интерпретацией, ссодействуя усилению объективности, строгости и научности мысли. На сегодняшний день многие аналитики отмечают, что в баянном мире идет активный процесс сближения науки с исполнительской практикой. В настоящем исследовании предложены лишь общехудожественные и гуманитарные пролегомены к существенному обновлению теоретической базы современного баянного (аккордеонного) исполнительства, посвященного полихудожественному воспитанию будущего музыканта-исполнителя на мехо-духовых гармониках. Методы, к которым обращался автор, позволили раскрыть заявленную тему в полном объеме. Автор определяет особый выбор способов фиксации материала. Детальный теоретический и функциональный анализ стилистических тенденций современной композиторской школы говорит о том, что данная статья может занять достойное место среди научно-методических публикаций для баянистов.

Ключевые слова: музыкальный язык, полистилистика, стиль, жанр, фактура, музыкальные средства выразительности, стилистический плюрализм.

LINGUISTIC ELEMENTS OF THE MODERN STYLE OF RUSSIAN COMPOSERS CREATING ORIGINAL MUSIC FOR THE ACCORDION

Annotation. The national folk performing art of the written tradition has resulted in an independent field of artistic activity and has become an important component of professional culture, therefore, the appeal to this topic is quite justified. The appearance of original compositions in the second half of the twentieth century for bayan became a new stage in the performing practice of bayanists. The complex musical language, and sometimes the figurative structure of such works, the introduction of new playing techniques by composers – all this significantly complicates the process of mastering these works by performers. At the present time, accordion performance has achieved significant success, clearly visible in its various manifestations. The names of performers – laureates of prestigious International and All-Russian competitions are widely known. The modern performing school of playing on fur-wind harmonicas, in addition to the music of ancient masters and treatments of folk melodies, includes works of the original genre. Unfortunately, in the bath educational and methodical literature, there are rarely works related to the problems of artistic interpretation of music of the original genre for the accordion. All this requires the activation of scientific and methodological thought of practicing musicians and theoretical teachers. It is necessary to conduct further research in the field of studying music for wind instruments, deepening the development of issues related to artistic interpretation, contributing to the strengthening of objectivity, rigor and scientific thought. Today, many analysts note that in the accordion world there is an active process of convergence of science with performing practice. In this study, only general artistic and humanitarian prolegomena are proposed for a significant update of the theoretical basis of modern accordion performance, dedicated to the poly-artistic education of the future musician-performer on mechanical and wind harmonics. The methods used by the author made it possible to reveal the declared topic in full. The author defines a special choice of ways to fix the material. A detailed theoretical and functional analysis of the stylistic trends of the modern school of composition suggests that this article can take a worthy place among scientific and methodological publications for bayanists.

Keywords: musical language, polystylistics, style, genre, texture, musical means of expression, stylistic pluralism.

Введение в проблему. Развитие баянного исполнительства в XX веке, – по словам А.А. Михайловой, – происходит в рамках русской культуры письменной традиции и связано со становлением профессионального образования и ростом уровня исполнительского мышления, с обогащением репертуара оригинальными сочинениями, с использованием современных методов композиторского письма, дальнейшим совершенствованием конструкции самого инструмента [1].

Баян как инструмент со своей первоначальной конструкцией (гармоника) получил распространение во многих странах мира, становясь в них национальным инструментом. «Пройдя бурный этап развития в XX веке, этот музыкальный инструмент с каждым днем занимает все более прочное место в современном музыкальном мире. Постепенно совершенствуясь, баян становится полноправным концертным инструментом. С появлением многотембрового готово-выборного баяна появилась возможность исполнять переложения для баяна произведений классического наследия композиторов прошлых столетий, что дисциплинирует художественное мышление музыканта, открывает исполнителям доступ к сокровищам культуры, без которой невозможно воспитание музыканта-баяниста. Сегодня баян по существу превратился в небольшой орган, или мини – симфонический оркестр, с огромным диапазоном звучания, богатым тембровым разнообразием» [2, с.5].

Творчество современных композиторов, пишущих музыку для баяна многолико и несводимо к единому направлению или к единой школе. Основная его ценность заключается, на наш взгляд, в этой многоликости, в наличии и одновременном существовании совершенно различных стилей и творческих установок. Содержание творчества художников отражает все стороны сложного духовного мира современного человека.

Развитие отечественной оригинальной музыки для баяна отмечено значительной активизацией поиска новых средств выразительности.

Краткий обзор. В 80–е годы эксперименты в области языка были связаны с радикализацией, освоением различных композиторских техник, что воплотилось в явлении, получившее название «авангард» (Вл. Золоторев, А. Журбин, А. Нагаев, А. Репников, Н. Чайкин, К. Волков, А. Кусяков, В. Бонаков, Ю. Шишаков, Г. Шендерев, В. Власов, А. Беляев, Ю. Шамо).

Для баянного искусства 90 – х годов характерны иные процессы, определившие «лицо» упомянутого периода. В стилистическом плане, оригинальную музыку для баяна отличает языковое изобилие, что отразилось в понятии «стилистический плюрализм», достаточно точно характеризующий состояние баянного искусства (В. Семенов, А. Холминов, Е. Дербенко, А. Новиков, А. Бызов, В. Елецкий, Ю. Гаврилов, Р. Бажилин, А. Куклин, В. Ходош, Л. Клиничев.

Своеобразным направлением в современной камерно-академической музыке, обусловившим дальнейшую веху развития баянного исполнительства, стало творчество А. И. Кусякова. «В его сочинениях, – как отмечает И.Г.Пуриц, – явственно проявилось тяготение к живописной программности, красочной звукописи, к раскрытию не использованных ранее возможностей баяна [3]. Перечислим наиболее знаковые произведения композитора, написанные для баяна: Семь сонат для баяна; Сюита «Зимние зарисовки»; Сюита «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере»; Сюита «Лики уходящего времени»; Дивертисмент; Концерт для баяна и балалайки с камерным оркестром; Партита; Сюита «Весенние картины», Сюита «Три миниатюры»; Сюита «Прощание»; Сюита «Осенние пейзажи». Тихое, сосредоточенное свечение красоты – общий знаменатель обостренно контрастного стиля композитора, стиля многослойного, далеко неоднозначного по своему генезису. Все конкретно национальное у Кусякова универсализировано, осмысленно в человеческих категориях. Русский фольклор для него – музыка авторская, наследие гениальных «анонимов».

Одной из важнейших тенденций последнего времени стало стремление к соприкосновению и взаимодействию различных музыкальных культур (С. Губайдулина, Г. Галынин, Ю. Хатрик, Е. Подгайц, А. Янчук, В. Булгаков, О. Гамаюнов, А. Доренский, А. Гончаренко, Г. Банщиков, Ю. Машин, Г. Гонтаренко). Показ драматической напряженности, внутренней конфликтности образов сменяется в них стремлением выше названных композиторов утвердить гармоническое единство, разумную уравновешенность, как в идейном, так и композиционном плане.

В произведениях крупной формы наличествует определенная нравственная идея, заложенная композиторами – «Пятая соната №4 Г. Банщиков; Соната №2, Соната №4 К. Волкова; «De profundis», Соната «Et exspecto», Партита «Семь слов», Большой концерт для баяна и симфонического оркестра «Под знаком скорпиона» С. Губайдулиной; «Камерная сюита для баяна», Партита для баяна; Вторая и Третья сонаты для баяна Вл. Зоторёва; Симфония «Апокалипсис» для баяна, струнных и ударных инструментов, «Соната для баяна» (посвященная Вл. Золотареву) А. Нагаева, а разрешение драматического конфликта происходит путем растворения единичного, частого во

всеобщем: чувства в безудержной страсти – в разуме, разрушительной силы активного действия – в ясной и совершенной красоте человека и идеальной и мира.

Заметно усиление внимания к глубинным пластам древнего музыкального искусства, воплотившееся в многочисленных попытках воссоздать иные образы древности, приблизить ее к современности. Свойственно началу XXI века стремление подвести итоги и определить степень причастности тех или иных явлений искусства будущему придает особый смысл эстетическим экскурсам в прошлое.

Внешне это проявилось в возрождении старинных жанров, ушедших на время из обихода (мотет, менуэт, concerto grosso). Часто композиторы применяют фольклорные источники, значительно расширяя сферу, используя неизвестные ранее пласты народного творчества, органичным сочетанием фольклора с новым композиторским решением. Таким образом, они продолжают эстетику композиторов «новой фольклорной волны» 60-х годов (В. Гаврилина, Р. Щедрина, С. Слонимского).

Широкое обращение к обрядовым песнопениям, причетам, страданиям, частушкам, возрождению «ренессансной» волны значительно обогатило и расширило образный диапазон современного баянного искусства. Яркими и самобытными образцами в этой художественной волне стали: «Пятая соната для баяна» Г. Банщикова; «Соната №4» А. Кусякова; «Интермеццо в русском стиле», «Сюита в классическом стиле» Е. Дербенко; «Украинская думка», Каприс №1, Каприс№2 «SOS», Соната №1, Соната №2; «Баскариада», Каприс №3 В. Семенова; «Стихира Ивана Грозного» для виолончели и баяна, Соната №2 « Опять над на полем Куликовым…» К. Волкова; «Соната №3» «Прогулка по нескучному саду» А. Журбина; «Viva voce. Концерт №2 для баяна», «Ex animo», «Ave Maria», Коктейль «Рио-Рита» Е. Подгайца; «Sempre maggiore (Quasi raga)» С. Беринского; «Exlipse» М. Броннера; «Мгновение» А. Холминова; «Пароход плывет мимо пристани…» Э. Денисова; «Темная роза», «Амараллис» Т. Сергеевой; Соната №1 Ю.Шамо; «Тагильский экспресс» для оркестра баянистов, Три пьесы для готово-выборного баяна: «Интродукция», «Лабиринт», «P.S.», «Воспоминание о вальсе» А. Бызова; Соната №2 «Славянская» В. Зубицкого.

Результаты и их обсуждение. Новые темы, новые образы поставили острой проблему поиска оригинального музыкального языка. Через родной язык, систему символов и архетипических образов артикулирует себя современная отечественная музыка для баяна. Творческие изыскания и композиторские эксперименты подтолкнули к обновлению музыкального языка, которые, в свою очередь, привели к новым импульсам в области языковых ресурсов. Погружение в семантику искусства прошлого открыло композиторам богатейшие ритмо-интонационные пласты народных, внеевропейских, доклассических культур. Оригинальные стилевые решения появились благодаря возрождению многих интонационных ритмических, структурных закономерностей, значительно обогатив композиторскую и исполнительскую практику.

В этой связи З. Лисса отмечает: «Мир музыки обогатился сознанием поливариантности, культурным политрадиционализмом, расширяющим диапазон не только музыкальных языков, какими человечество владеет в разных точках земного шара, но и диапазон музыкальных переживаний, диапазон возможности ознакомления с музыкальными культурами. Это ускоряет процесс скрещивания традиций, проникновения нововведений, новаторских начинаний в музыке, представляя ей перспективу качественного скачка. В результате создаются условия для интернационализации музыки, что отнюдь не означает ее унификации» [4, с. 289-291]. В результате соприкосновения музыкальных культур возникает новый музыкально-художественный синтез.

Тенденция слияния языковых элементов различных художественных систем в единое целое достаточно ярко проявляется в сочинениях для баяна в первые десятилетия XXI века. Сильна традиция современных композиторов, работающих в оригинальном жанре, обращаться к устным и письменным памятникам Древней Руси, возобновляя на новом уровне старые традиции. Что привлекает композиторов в подобных творческих поисках? Это богатство образов, мыслей, чувств, не потерявших своей актуальности, и по сей день.

Совмещение в одном произведении для баяна языковых закономерностей современной и стилизуемой эпохи или культуры, то есть ассимиляции языковых элементов иных стилевых систем ведет, собственно, к симбиотическому типу полистилистики (музыкальные иллюстрации: «Cocerto grosso» для двух баянов с камерным оркестром А. Бызова; «Стихира Ивана Грозного» для виолончели и баяна; Концерт для баяна и малого симфонического оркестра, Соната № 1 для баяна; Соната №2 «Опять над на полем Куликовым..» для баяна, Соната № 3 для баяна «Фольклорная» К. Волкова; Партита для баяна «Так говорил Заратустра» С. Беринского; «Фрески» – Концерт для баяна, камерного оркестра и ударных инструментов В. Семенова; Концерт для баяна, струнных и ударных инструментов «Апокалипсис XX века» А. Нагаева; «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов С. Губайдулиной; «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия», «Испаниада» Вл. Золоторева.

Сущность такого явления заключается в новом отношении современного композитора к историческому материалу. При создании музыкального опуса у современного композитора заложено ощущение исторической дистанции, в отличие скажем, от позиции автора, жившего в прошлые, далекие времена, имевшего только свою образность и интонационный материал. В содержание современного музыкального произведения привносится не только ощущение сегодняшнего дня, но и материал той далекой ушедшей эпохи. Здесь мы вновь «…обращаемся к проблеме общественной сущности структуры самого музыкального языка, как обусловленного необходимостью социального общения» [5]. Современные композиторы неуклонно развивают традиции русской школы. Почвенность и традиционность художников проявляется в непосредственном обращении к истории Руси, ориентальной тематике, к миру народного искусства. Линия эволюции современной баянной музыки всегда имела широкий контакт с европейской культурой.

Методы. Используя интерпретативный и герменевтический анализ произведений современных композиторов мы пришли к выводу, что, обогащая музыкальный язык как действительность музыкальной мысли, как совокупность музыкальных средств и приемов техники композиции, современные художники, пишущие музыку для баяна, идут на поиски новой выразительности. Черты новаторства проявляются в различных областях, специфичного для музыкального мира – в гармонии (тональной, модальной, двенадцатитоновой, сонорной), в мелодике и тематизме, полифонии, ритме, темброво-инструментальной структуре, в областях новых композиторских техник XX-XXI веков, таких как коллаж, сериализм (Silenzio для баяна, скрипки и виолончели; пьеса «De profundis» («Из глубины»); Соната «Et exspecto»; Партита для баяна «Семь слов»; Концерт для баяна и большого симфонического оркестра С. Губайдулиной). Музыка С.Губайдулиной для баяна отмечена необычными образами и соответствующими разнообразными сонорными средствами. Среди них – длительные кластерные пятна на тремолирующем движении меха, нетемперированные «стоны» глиссандирующих звуков, «вздохи» учащенного движения воздуха их отдушника баянного меха и т.д.

В произведении А. Сташевского «Sinfonia Robusta» для баяна, фортепиано и камерного оркестра, в которой легко просматривается сплав инструментального (двойного) концерта и симфонии ярко проявлены черты алеаторики, серийной техники.

Таким образом, появление нового баянного наследия было исторически обусловлено обогащением конструкции инструмента и ростом отечественной исполнительской школы баянистов. Возросшие выразительные возможности баяна оказались соответствующими образно-содержательным и философско-эстетическим представлениям композиторов [6].

Единство философско-эстетического, формально-содержательного и стилистического параметров в баянных произведениях композиторов обеспечило целостность стиля, процесс формирования которого отразил постепенные изменения в музыкальном мышлении авторов.

Историко-стилевая эволюция проявилась через углубление концепций сочинений и освоение всё более сложных и масштабных жанров (сюит, сонат, концертов, симфоний), а философско-эстетическая – привела к переосмыслению сакрального содержания и символики музыкального текста.

Своеобразная образно-содержательная сфера произведений, отразив субъективное духовное мировоззрение художников, обусловила уникальную жанрово-драматургическую специфику новых опусов, которая реализуется через индивидуально творимые пластичные формы как одночастных, так и крупных циклических произведений для баяна.

Выводы и заключение. Стилистическая направленность баянного наследия обусловлена единством таких характерных языковых параметров, как: самобытная техника создания новых ритмических формул, ритмических структур, представлена уникальная сонористическая сфера; наблюдается самобытная фактурная организация; присутствует яркая тембровая палитра, обогащённая новаторскими приёмами звукоизвлечения на мехо-духовых инструментах; просматривается оригинальный макротематизм.

Все эти перечисленные характеристики «новой» баянной музыки свидетельствуют не только о концептуальном богатстве баянного творчества композиторов, но и об интенсивности художественных поисков, ведущих к появлению новых авторских концепций в стилистической сфере.

Отразив в своем творчестве важнейшие тенденции современности, отечественные композиторы, работающие в оригинальном жанре для баяна, заняли высокое место в культурно-историческом контексте музыкальной литературы последних десятилетий, представленной опусами таких авторов, как Вл. Золотарев, С. Губайдулина, А. Нагаев, Г. Банщиков, А. Бызов, К. Волков, Е. Подгайц, А. Холминов, А. Журбин и др. [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлова А.А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: автореф. дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02, Саратов, 2006. – 24 с.
2. Чупахина Т.И. Баянно-аккордеонная педагогика на современном этапе. / Чупахина Т.И.– Омск: Изд-во Ом.гос.ун.-та, 2019. – 174 с.
3. Пуриц И.Г. Методические статьи по обучению игре на баяне. – М.: Композитор, 2009. – 156 с.
4. Лисса З. Традиции и новаторство в музыке// Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М.: Сов. Композитор, 1973. – 345 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.

6. Миронова У. А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна: автореф. дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02, М., 2008. – 24 с.

REFERENCES

1. Mikhailova A.A. Folklore and neo-folklore style trends in the music of Russian composers for accordion: abstract. ...cand. Art history: 17.00.02 Saratov, 2006. – 24 p.
2. Chupakhina T.I. Accordion pedagogy at the present stage. / Chupahina T. I.– Omsk: Izd-vo Om.GOS.- UN.-the one 2019. – 174 p.
3. Purits I. G. Methodological articles on learning to play the accordion. – Moscow: Composer, 2009. – 156 p.
4. Lissa Z. Traditions and innovations in music// Musical cultures of peoples. Traditions and modernity. M.: Sov. Composer, 1973. – 345 p.
5. Asafyev B. Musical form as a process. M.: Music, 1971. – 376 p.
6. Mironova U. A. Works by Sofia Gubaidulina for accordion: abstract. dis. ...cand. Art criticism: 17.00.02 M., 2008. – 24 p.

Чжан Цзясюань
аспирант
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО
«Государственный музыкально-педагогический институт
им.М.М. Ипполитова-Иванова»
О. В. Кушнир

Zhang Jiaxuan
graduate student
State Musical Pedagogical Institute them. MM. Ippolitova-Ivanova
Scientific supervisor - candidate of art history, associate professor
State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitova-Ivanova
O. V. Kushnir

СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО ИГОРЯ ХОЛОПОВА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ

Аннотация. Одним из самых интересных произведений для саксофона начала XXI века является Соната для саксофона и фортепиано Игоря Холопова. В статье приводятся сведения о композиторе, история создания произведения. Автором рассмотрены композиционные, исполнительские особенности данного сочинения, затронуты аспекты музыкального содержания. Соната для саксофона И. Холопова значительно обогащает современную литературу для саксофона и занимает важное место в репертуаре исполнителей на этом инструменте.

Ключевые слова: саксофон, соната, соната для саксофона, И. Холопов, форма.

SONATA FOR SAXOPHONE AND PIANO BY IGOR KHOLOPOV: THE FEATURES OF COMPOSITION

Abstract. Sonata for saxophone and piano by Igor Kholopov is the one of the most striking works of the early 21st century. The article provides information about the composer and a history of the creation of the sonata. The author described the compositional and performance features of this work, and touched upon the problem of musical content. Sonata for saxophone by I. Kholopov greatly enriches modern literature for the saxophone and occupies an important place in the repertoire of performers on this instrument.

Keywords: saxophone, sonata, sonata for saxophone, I. Kholopov, form.

В XX веке наблюдается бурный рост в создании музыкальных произведений для саксофона. Во второй половине столетия особое место занимает жанр сонаты. Он становится одним из ключевых в музыкальной практике, где саксофонисты и композиторы могут раскрыть всю глубину и мощь этого инструмента. Как пишет Понькина М. Ю., — «Эволюция музыки для саксофона протекала неравномерно … от художественного наследия романтизма до середины XX столетия можно отметить динамичную смену приоритетов: бравурные фантазии, вариации, попурри на популярные темы уступили место произведениям с углубленным образным

содержанием, написанным в более сложных и масштабных жанрах, таких как соната и концерт» [7, с.8]. Так, расширение технических возможностей инструмента и разнообразие художественного содержания стало характерной чертой сонат Э. Денисова, В. Артемова, Э. Шульхоффа, И. Рехина, С. Павленко, Т. Ёшиматцу и других авторов.

Данная тенденция получает развитие и в XXI веке, и, в частности, проявляет себя в одном из сочинений для саксофона последних лет — в Сонате для саксофона и фортепиано Игоря Холопова. Обращение к этому произведению обусловлено отсутствием исследований о сочинении, в то время как соната регулярно звучит на концертных площадках и уже является неотъемлемой частью современного репертуара для саксофона.

Приведём основные сведения об авторе данного сочинения. Современный российский композитор Игорь Холопов родился в 1984 году в Орске, окончил институт имени М. М. Ипполитова-Иванова по классу композиции профессора Ефрема Подгайца. Сейчас он член Союза московских композиторов и преподаёт в своей Alma Mater. Игорь Холопов является лауреатом нескольких конкурсов: Международного композиторского конкурса имени Антонина Дворжака (Прага, 2011) и ряда российских конкурсов. В его творческом багаже большое количество сочинений разных жанров: оперы «Урок» («Открытая сцена», 2014), «Путешествие Голубой стрелы» (концертный зал «Зарядье», 2019), «Звероопера» (Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, 2019), симфоническая музыка, камерные ансамбли, музыка для кино, анимационных фильмов и музыкальных спектаклей [5; 6, с. 29].

Одно из ярких камерных произведений композитора — Соната для саксофона и фортепиано — было создано в 2018 году для Международного фестиваля «Московская осень», проходившего в то же время. Оно посвящено её первым исполнителям: саксофонисту Антону Скибе и пианисту Николаю Кожину, исполнившим сонату впервые в рамках фестиваля 26 ноября в Большом зале Дома композиторов [4]. Это сочинение высоко оценили члены жюри Второго Всероссийского конкурса композиторов Avanti в 2019 году. Игорь Холопов стал лауреатом третьей степени в номинации «Сочинение для одного или двух инструментов» [3].

Интересно, что данное произведение является первым обращением автора к музыке для саксофона[1]. В сонате воплощен широкий спектр музыкальных образов, от лёгких до драматичных. Произведение написано в трёх частях, музыкальный язык которых включает неакадемический стиль и традиционные музыкальные формы[2]. И это не случайно, ведь саксофон является одним из наиболее характерных джазовых инструментов, при этом в XX веке активно использовался в сочинениях, ориентированных на классические формы и жанры.

Особенности композиции сонаты И. Холопова соответствуют традиционному сонатному циклу, в котором первая часть — действенное сонатное аллегро, вторая — медленная созерцательная элегия, третья — быстрый обобщающий финал. Между частями наблюдается темповое соотношение, выстроенное по принципу контраста: быстро-медленно-быстро. Тональный контраст выражен не столь ярко ввиду использования на протяжении произведения хроматической тональности, в основе которой лежит 12-тоновый хроматический звукоряд с возможностью построения аккорда

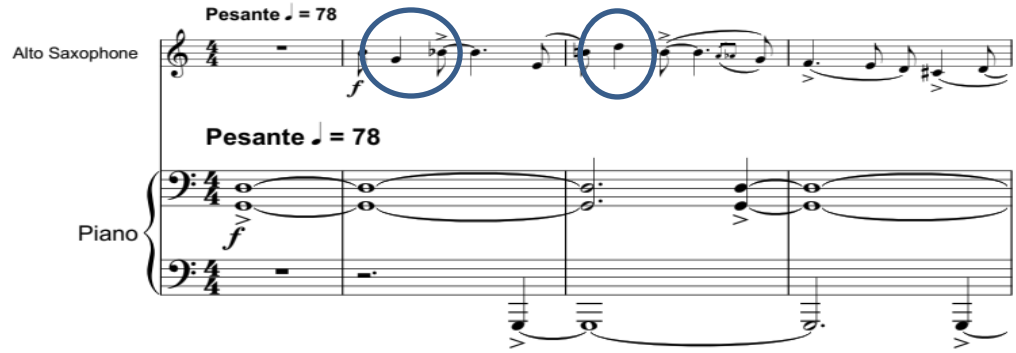
[1] Вероятно, на создание этой сонаты повлияло общение с Антоном Скибой — саксофонистом, блестящим исполнителем, закончившим институт имени М. М. Ипполитова-Иванова в классе А. В. Волкова. В настоящее время исполнитель ведет в институте класс специальности.

[2] Любопытно, что первоначально планировалось название «Весенняя соната», предполагающее более лёгкое и непринуждённое содержание.

на любом тоне[3]. Однако здесь прослеживается классическое тональное соотношение частей: крайние части написаны в основной тональности, средняя — в тональности субдоминанты (g – C – G)[4].

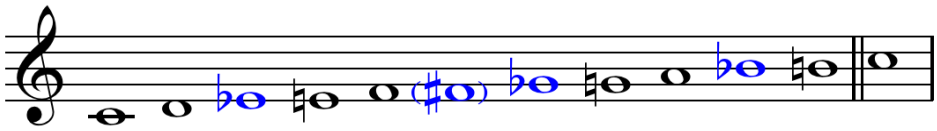
Первая часть сонаты (Pesante – Poco a poco più agitato) изложена в сонатной форме. В главной партии (g-moll), задающей тон всей сонате и играющей ключевую роль в ней, использованы синкопированный ритм с форшлагами и низкая пятая ступень, характерная для блюзового лада (Пример 1).

Пример 1



Напомним, что структура блюзового лада определяется наложением минорной пентатоники и мажорного звукоряда, к которому впоследствии стала добавляться низкая пятая ступень. В результате получается звукоряд с низкими третьей, пятой и седьмой ступенями в мажоре и пятой ступенью в миноре (т. н. «блюзовые ноты» — характерные ступени для данного лада) (Пример 2).

Пример 2



Однако, несмотря на обращение к блюзовому ладу, ритму, свойственному для некоторых джазовых жанров[5], интонации в теме скорее создают драматический образ. Её развитие продолжается во взволнованной связующей партии (Ц20), которое приводит к более тихой и спокойной побочной партии (Ц33, Es-dur). Несмотря на противоположный образ, в побочной партии, как и в главной, использован синкопированный ритм и блюзовый лад у солиста. Отметим в мелодии характерный для данного лада эффект мажоро-минорного «мерцания» III и III низкой ступеней. Однако при рассмотрении гармонии всей фактуры, с включением партии фортепиано, аккордика соответствуют хроматической тональности, что проявляется в использовании функции нижней медианты на третьей низкой ступени и в расширенном звучании тоники не

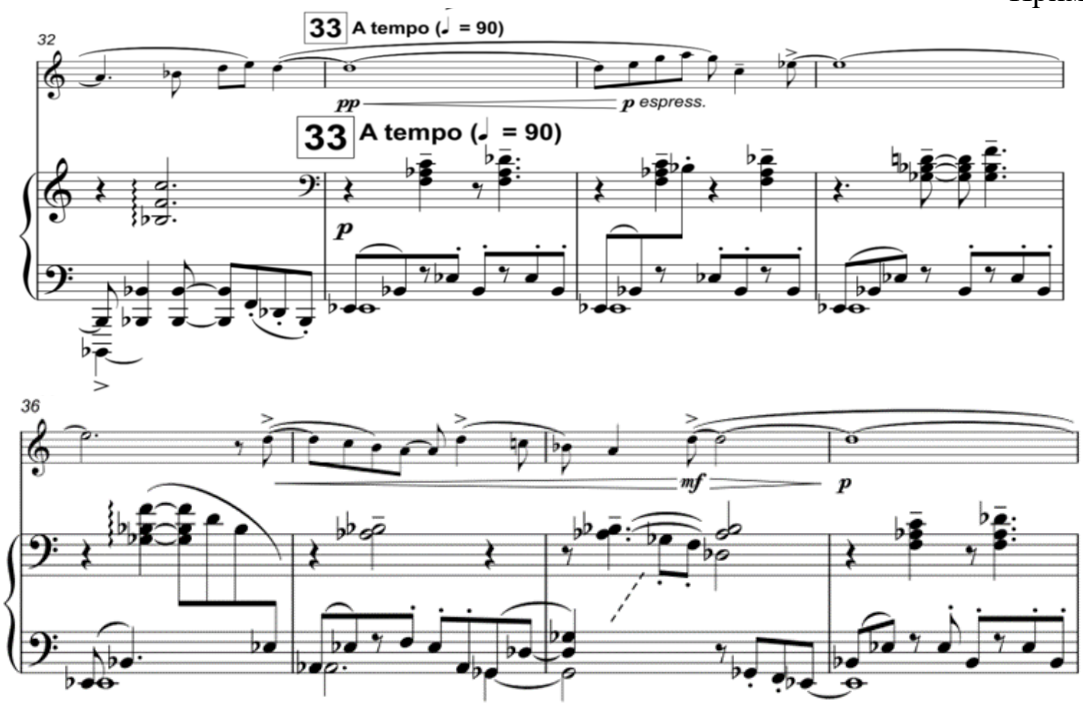
[3] Напомним, что среди особенностей хроматической тональности выделяются стирание граней между мажором и минором, эмансипация диссонанса, индивидуально-авторская трактовка гармонии, приобретение новых «единиц» тоники (например, отдельный звук или звуковой комплекс в качестве тоники), структурное обогащение аккорда (например, прокофьевская доминанта), широкая трактовка функций за счёт введения в них ряда новых созвучий [см. об этом: 1, с. 66].

[4] Отметим, что в каждой из частей отсутствуют ключевые знаки, что также свидетельствует об использовании хроматической тональности.

[5] Синкопированный ритм, лежащий в основе организации главной партии I части характерен для регтайма (в переводе с американского ragtime означает «разорванный ритм»). Такой ритмический рисунок можно встретить в большей части сочинений с названием регтайм, к примеру, «You've Been a Good Old Wagon» Бена Харнея, «Mississippi Rag» Уильяма Крелла, «Артист эстрады» Скотта Джоплина и других.

только в виде септаккорда и нонаккорда, но и с добавлением аккордов второй и седьмой низкой ступеней (Пример 3).

Пример 3



Центральный раздел первой части представляет собой эпизод с чертами разработки, в котором развивается только одна эффектная джазовая тема (f-moll, Ц60)[6]. Она проводится вначале у фортепиано и саксофона в унисон, а затем её звучание, чередуясь, проходит у каждого из инструментов. Интонационные истоки этого тематического материала можно увидеть в связующей партии, однако в данном разделе они решены в новом ритме и динамичном характере. По своему образу данная энергичная тема, взрывает покой побочной партии своей яркостью и креативностью. Центральный раздел состоит из трёх волн развития, построенных сходным образом: проведение темы в разных тональностях, вычленение её мотивов и развитие до динамической кульминации. Строение центрального раздела на одной теме и её довольно чёткая структурность (в ней можно выделить фразы по 4 такта) являются яркими признаками эпизода. Однако в нём присутствуют черты разработки, проявляющие себя в постоянной гармонической неустойчивости, вычленении мотивов и мотивной работе. Отметим, что данный раздел сопровождается множеством технических приемов, как в партии солиста, так и в партии фортепиано: форшлаги, глиссандо, сложные ритмические рисунки, *frullato*. Последний приём у саксофониста является ключевым, так как он сопровождает динамические кульминации и делает их звучание напряжённым и драматичным.

Примечательно, что в репризе дважды используется контрапунктирование основных тем I части сонаты. Так, начало репризы (Ц169) отмечено совмещением тем двух партий: связующей партии (d-moll) у саксофона и ещё более напряжённому звучанию главной партии (g-moll) в аккордовой фактуре фортепиано. Сочетание двух тем способствует драматическому нагнетанию и приводит к кульминации всей части (Ц179, a-moll), подчёркнутой использованием приёма *frullato* на три forte. Побочная тема

[6] Мы вновь говорим о чертах джаза в теме, так как композитор здесь обращается к двухдольному метру 6/8, с делением доли на три восьмых. Отсюда возникает прямая ассоциация с триольными покачиваниями, характерными для свинга.

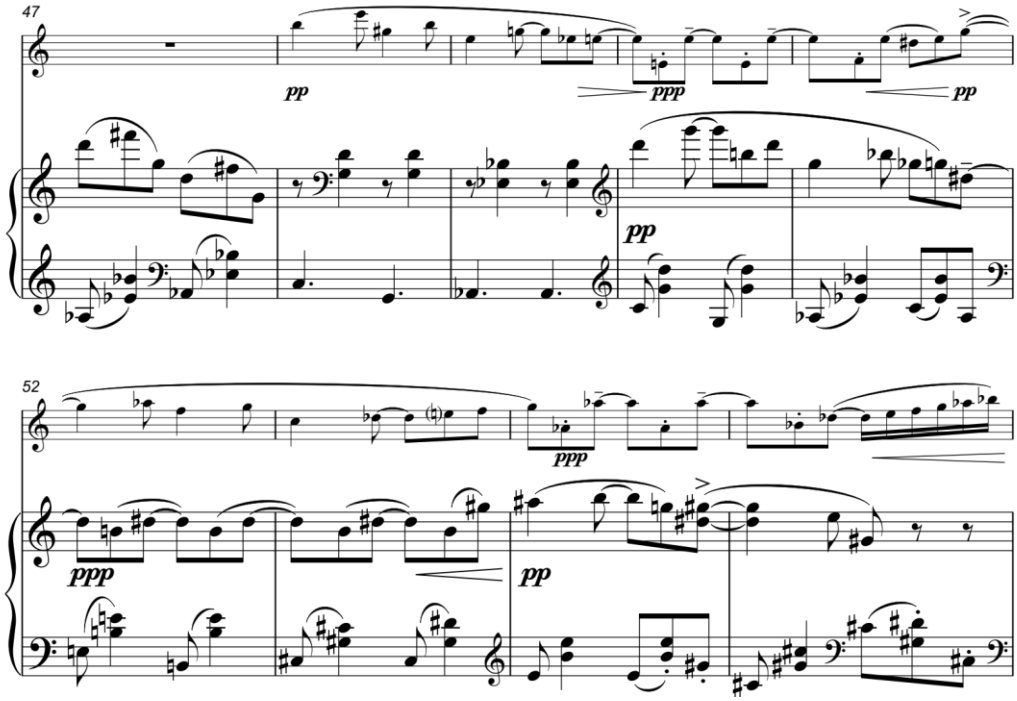
проводится у саксофона в as-moll (Ц190), а затем переходит в коду (Ц208) в основной тональности, построенной на контрапунктировании тем главной партии у солиста и побочной партии у фортепиано с постепенным успокоением на тоническом органном пункте в сочетании с интонациями темы центрального раздела (Таблица 1).

Таблица 1. Схема I части сонаты

<table>
<tr><td colspan="7">I часть</td></tr>
<tr><td colspan="3">Экспозиция</td><td>Эпизод с чертами разработки</td><td colspan="2">Реприза</td><td>Кода</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ГП
g-moll</td><td rowspan="2">СП
d-moll</td><td rowspan="2">ПП
Es-dur</td><td rowspan="2">f-moll</td><td>СП
d-moll –
a-moll</td><td rowspan="2">ПП
as-moll</td><td>Интонации
ГП
саксофон</td></tr>
<tr><td>ГП
g-moll –
a-moll</td><td>Интонации
ПП
фортепиано
g-moll</td></tr>
<tr><td>1-19 тт.</td><td>20-32 тт.</td><td>33-59 тт.</td><td>60-168 тт.</td><td>169-189 тт.</td><td>190-207 тт.</td><td>208-215 тт.</td></tr>
</table>

Вторая часть (Elegia. Lento) — медленная лирическая элегия, написанная в сложной трёхчастной форме. Уже в тихом небольшом вступлении фортепиано в высоком регистре сопоставляются тоническое и увеличенное трезвучие, которое вносит в звучание элемент мистики. При этом они изложены в виде ломаного арпеджио в триольном ритме. Триольное движение вновь даёт о себе знать при переходе в средний раздел, когда снова возникают интонации темы вступления у фортепиано, и в самом среднем разделе (Poco più animato, Ц44), где тема на 6/8 проводится в ритме вальса по очереди у солиста и пианиста (Пример 4).

Пример 4



И это не случайно, ведь такой ритм, размер, скорость исполнения и эмоциональный настрой вызывает ассоциации со стилем французских композиторов,

встречается как в жанрах академической музыки, так и в chanson середины XX века[7]. Подобная аллюзия, вероятно, связана с началом истории саксофона. Ведь, по справедливому замечанию педагога и саксофониста В. Д. Иванова, именно во Франции «сформировалась первая в мире школа игры на саксофоне, в рамках которой зародилось сольное исполнительство» [2, с. 24], именно французские композиторы стали первыми включать его в свои сочинения [8, с. 49].

Отметим внезапное появление в этой части перед репризой темы главной партии из первой части с ритмическим «свинговым» преобразованием. Такое внедрение джазового элемента в созерцательную вторую часть получает дальнейшее развитие в партии фортепиано и приводит к динамизированной и сокращенной репризе, насыщенной виртуозными пассажами широкого диапазона в фактуре фортепиано.

Интересен и тональный план этой лирической части. В небольшом вступлении показана главная тональность части хроматический C-dur. Однако уже во вступлении она сопоставляется с cis-moll, в котором проводится основная тема в партии саксофона в переменном размере 4/4 и 3/4 (с т. 7 до Ц44). Во втором разделе новая вальсовая тема (Ц44) проходит в G-dur, перетекающем в H-dur. Небольшая кода (Ц115) построена на материале вступления, в котором также противопоставляется движение по звукам трезвучия в C-dur и увеличенного трезвучия (Таблица 2).

Таблица 2. Схема II части Сонаты для саксофона и фортепиано И. Холопова

II часть					
Вступление Lento C-dur – cis-moll	Основная тема cis-moll переменный размер (4/4 и ¾)	Средняя часть Poco più animato C-dur – H-dur 6/8	ГП I части Più mosso e-moll 4/4	Реприза e-moll – as-moll переменный размер (4/4 и ¾)	Кода Tempo primo C-dur 4/4
1-7 тт.	8-43 тт.	44-90 тт.	91-103 тт.	104-114 тт.	115-118 тт.

Финал сонаты (Finale. Vivace) написан в сонатной форме с зеркальной репризой. Её традиционность проявляется в тональном соотношении главной и побочной тем, их интонационном родстве, основанном на блюзовом ладе, разработке, построенной на теме главной партии. Однако темы экспозиции контрастируют в образном и ладовом плане. Радостная и активная главная партия имеет яркий жанровый характер, она изложена в G-dur хроматическом, начальные интонации которой «окрашены» лидийским ладом[8]. Более спокойная побочная тема проводится в блюзовом ладу в тональности доминанты (Ц53).

[7] Схожий образный строй и средства музыкальной выразительности можно увидеть в «Farandole di chatouno» для саксофона-альта Поль Морис, I части «Divertimento» для саксофона-альта Роже Бутри, II части «Brillance» для саксофона-альта Иды Готковски, Сюите «Скарамуш» для саксофона-альта и оркестра Дариуса Мийо, I части «Concertino da Camera» для саксофона-альта и 11 инструментов Жака Ибера и других произведениях. В популярной музыке встречается во многих песнях Эдит Пиаф, например, «Fais moi valser», а также в песне французского композитора Жоржа Делерю «L'amour a vingt ans».

[8] На наш взгляд тематизм ГП не характерен для действенного сонатного аллегро, а скорее вызывает в памяти финалы в форме рондо или рондо-сонаты. Впрочем, жанрово окрашенный тематизм в сонатных аллегро встречался нередко, к примеру, в творчестве Гайдна.

Показательны две кульминации, в которых появляется главная партия I части. Первая из них изложена в разработке в виде аккордовой фактуры в партии фортепиано, с которой контрапунктируют мотивы главной партии финала в исполнении саксофона (т. 143). После неё интонации главной темы финала проводятся в низком регистре у солиста с использованием приёма *frullato*, подчёркивающим драматический накал [9]. Вторая кульминация достигается в коде финала, в партии саксофона на три *forte* с громогласными квинтквартаккордами фортепиано в g-moll (Ц224), хотя завершается соната жизнеутверждающе на материале главной темы финала в основной тональности (Таблица 3).

Таблица 3. Схема III части сонаты

<table>
<tr><td colspan="8">III часть</td></tr>
<tr><td colspan="2">Экспозиция</td><td colspan="3">Разработка</td><td colspan="2">Реприза</td><td colspan="2">Кода</td></tr>
<tr><td>ГП

G-dur</td><td>ПП

D-dur – F-dur</td><td colspan="3">строится на теме ГП D-dur – d-moll (92-142 тт.)
ГП I и ГП III частей
кульминация frullato f-moll (143-162 тт.)</td><td>ПП

G-dur</td><td>ГП

G-dur</td><td>ГП I

g-moll</td><td>ГП

G-dur</td></tr>
<tr><td>1-52 тт.</td><td>53-91 тт.</td><td colspan="3">92-162 тт.</td><td>163-201 тт.</td><td>202-223 тт.</td><td>224-231 тт.</td><td>232-241 тт.</td></tr>
</table>

Таким образом, интонационное единство цикла обеспечивается за счёт темы главной партии первой части. Открывая всю сонату, она даёт о себе знать и во всех остальных частях: внедряется в кульминационные моменты форм других частей и достигает своего апогея в коде финала, создавая тематическую арку[10].

Использование данной темы в качестве элемента, скрепляющего весь цикл, берёт свои корни из сонатных циклов Л. ван Бетховена, в дальнейшем традиция развивалась в творчестве романтиков (к примеру, темы рока П. И. Чайковского, которые ярко проявляли себя в Четвёртой, Пятой симфониях). Таким образом, происходит реализация принципа сквозного развития, характерного как для сочинений композиторов-романтиков, так и для музыкально-театральных произведений самого Игоря Холопова [6]. С другой стороны, использование блюзового лада в первой и третьей частях также способствует их интонационному сближению.

Отметим, что в музыкальном материале сонаты присутствует сочетание элементов джазовой музыки, блюзового лада и синкопированного ритма, с традиционным строением цикла с точки зрения темпового и тонального соотношения частей.

По количеству исполнительских приёмов в партии солиста данная соната существенно отличается, например, от другого известного сочинения для саксофона — сонаты Эдисона Денисова, в которой демонстрируются все технические возможности инструмента (мультифоники, микрохроматика, *frullato*, сверхвысокий регистр и т. д.). В сочинении Игоря Холопова соблюдено удобство аппликатуры для исполнителя, оно не изобилует множеством приёмов, а используются лишь некоторые из них для создания необходимого образа. В большинстве случаев это *frullato* и высокий регистр, которые в

[9] Развитие выливается в зеркальную репризу, которая начинается с проведения побочной партии (Ц163), а затем уже главной партии (Ц202).
[10] Для наглядности ячейки таблиц выделены цветами.

партии саксофона подчёркивают напряжённое звучание в кульминационных моментах крайних частей цикла.

Тем не менее, одна из основных трудностей при исполнении сонаты заключается в распределении дыхания, а также виртуозные пассажи при быстром темпе финала. Отдельную сложность составляет фортепианная партия, не уступающая техническими и ритмическими трудностями партии солиста и рассчитанная на профессионалов, из-за чего неизбежно возникает проблема введения данного произведения в педагогический репертуар. Здесь следует учитывать тот факт, что в сонате фортепиано выступает как равноправный участник ансамбля вместе с солистом.

Музыка сонаты эффектная, яркая, всегда вызывает большой интерес у исполнителей и неизменные аплодисменты у слушателей. Возможно, ее успех связан не с техническим использованием всех возможностей этого инструмента, а с тонким художественным замыслом. В произведении музыкальность преобладает над претворением всех технических виртуозных возможностей инструмента, тем не менее, музыка является современной, весьма сложной для исполнения. Особенности композиции сонаты решены в ракурсе классико-романтических традиций за счёт соблюдения классической формы и использования тональности. Всё это делает её, с одной стороны, более лёгкой по содержанию, но при этом популярной среди современных исполнителей и слушателей, ценной для репертуара саксофонистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. — 296 с.
2. Иванов В. Саксофон. — М., 1990. — 61 с.
3. Известны имена лауреатов Второго Всероссийского конкурса композиторов «AVANTI» // Союз композиторов России. URL: https://unioncomposers.ru/news/373-izvestny-imena-laureatov-vtorogo-vserossiiskogo-konkursa-kom/ (дата обращения: 20.01.2024).
4. Международный фестиваль «МОСКОВСКАЯ ОСЕНЬ» // Николай Кожин – официальный сайт пианиста. URL: http://nikolay-kozhin.com/posts/3769982 (дата обращения: 20.01.2024).
5. «Новая музыка». Совместный проект с Союзом композиторов. Игорь Холопов. «Соната для саксофона-альта и фортепиано» (2018) // СМОТРИМ. URL: https://smotrim.ru/audio/2588955 (дата обращения: 20.01.2024).
6. Перерва Е. Басни И.А. Крылова на сцене Детского музыкального театра имени Н.И. Сац // Музыка и время. — 2022. — №3. — С.29–42.
7. Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: автореф. дис … д-ра иск.: 17.00.02 Ростов-н/Д, 2020. 37 с.
8. Сабирзянова О. Соната для саксофона Фернанды Декрюк. Опыт стилевого анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — №2 (18). — С. 49–55.

REFERENCES

1. D'yachkova L. Garmoniya v muzyke XX veka: Uchebnoe posobie. (Harmony in the music of the 20th century: A textbook), Moskva: RAM im. Gnesinyh, 2003, 296 p.
2. Ivanov V. Saksofon. (Saxophone), Moskva, 1990, 61 p.
3. Izvestny imena laureatov Vtorogo Vserossijskogo konkursa kompozitorov «AVANTI» // Soyuz kompozitorov Rossii. (The names of the laureates of the Second All-Russian

Composers Competition “AVANTI” are known // Union of Composers of Russia.), available at: https://unioncomposers.ru/news/373-izvestny-imena-laureatov-vtorogo-vserossiiskogo-konkursa-kom/ (January 20, 2024).
4. Mezhdunarodnyj festival' «MOSKOVSKAYA OSEN'» // Nikolaj Kozhin – oficial'nyj sajt pianista. (International festival "MOSCOW AUTUMN" // Nikolay Kozhin - official website of the pianist), available at: http://nikolay-kozhin.com/posts/3769982 (January 20, 2024).
5. «Novaya muzyka». Sovmestnyj proekt s Soyuzom kompozitorov. Igor' Holopov. «Sonata dlya saksofona-al'ta i fortepiano» (2018) // SMOTRIM. ("New music". Joint project with the Union of Composers. Igor Kholopov. “Sonata for alto saxophone and piano” (2018) // WATCH), available at: https://smotrim.ru/audio/2588955 (January 20, 2024).
6. Pererva E. Basni I.A. Krylova na scene Detskogo muzykal'nogo teatra imeni N.I. Sac (I.A. Krylov's fables on the stage of the Children's Musical Theater named after N.I. Sats) // Muzyka i vremya. 2022. №3, Pp. 29–42.
7. Pon'kina A.M. Jevoljucija akademicheskoj muzyki dlja saksofona vtoroj poloviny XIX – nachala XXI veka: avtoref. dis … d-ra isk.: 17.00.02 Rostov-n/D, 2020. 37 p.
8. Sabirzyanova O. Sonata dlya saksofona Fernandy Dekryuk. Opyt stilevogo analiza (Sonata for saxophone by Fernanda Dekryuk. Experience in style analysis) // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2011. №2 (18), Pp. 49–55.

Гэн Цзя
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им А. И. Герцена»
e-mail: stefanovitsch65@mail.ru

Geng Jia
Postgraduate
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФАКТУРА В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация. В статье рассматривается фактура в фортепианных сочинениях китайских композиторов с точки зрения отражения традиционных представлений о пространстве. Для выявления характерных пространственных образов и фактурных особенностей автор статьи анализирует цикл прелюдий китайского композитора Чжан Шуайюя и Сонату №.4 «Карнавальные дни» Op.54 композитора Цзян Винье, эти сочинения являют собой пример применения в них фактурных образцов, который наилучшим образом передают исследуемые эффекты в фортепианной музыке.

Ключевые слова: Фортепианные сочинения, китайские композиторы, прелюдия, соната, пространственность, фактура, техники письма, Чжан Шуайюя, Цзян Винье, звуковая изобразительность.

TEXTURE IN THE PIANO COMPOSITIONS OF CHINESE COMPOSERS AS A REFLECTION OF TRADITIONAL IDEAS ABOUT SPACE

Abstract. The article deals with the texture in the piano compositions of Chinese composers from the point of view of reflecting traditional ideas about space. To identify the characteristic spatial images and textural features, the author of the article analyzes the cycle of preludes by the Chinese composer Zhang Shuaiyu and the Sonata No.4 "Carnival Days" Op.54 by the composer Jiang Vinye. piano music.

Keywords: Piano compositions, Chinese composers, prelude, sonata, spatiality, texture, writing techniques, Zhang Shuaiyu, Jiang Vinye, sound figurativeness.

Фортепианное творчество современных китайских композиторов представляет собой уникальное явление. За сравнительно короткий срок китайское фортепианное искусство вышло на невероятно высокий композиторский и исполнительский уровень, а репертуарная копилка непрерывно пополняется новыми и оригинальными сочинениями.

Фортепианное искусство Китая – это кладезь идей, выразительных возможностей, регулярно обновляемая интонационно-ладовая, метроритмическая, фактурная сфера. Необходимо отметить, что во многом именно особенности фактуры различных фортепианных сочинений китайских композиторов предопределяют максимальное раскрытие национальных особенностей и характеристик в музыке для фортепиано.

Цель статьи – рассмотреть фактуру в фортепианных сочинениях китайских композиторов с точки зрения отражения в ней традиционных представлений о пространстве.

Новизна нашего исследования заключается в том, что работе впервые предпринят анализ некоторых сочинений китайских композиторов, которые ярко отражают традиционные представления о пространстве.

Стоит отметить, что одной из особенностей фактуры китайских фортепианных произведений является использование специфических ритмических и мелодических паттернов, характерных для традиционной китайской музыки. Композиторы в своих произведениях используют элементы, такие как пентатоника, секвенция, а также применяют орнаментальные и имитационные приемы. Такие особенности создают уникальное звучание и атмосферу произведений, отражая в них культурные особенности и черты национальной идентичности Китая.

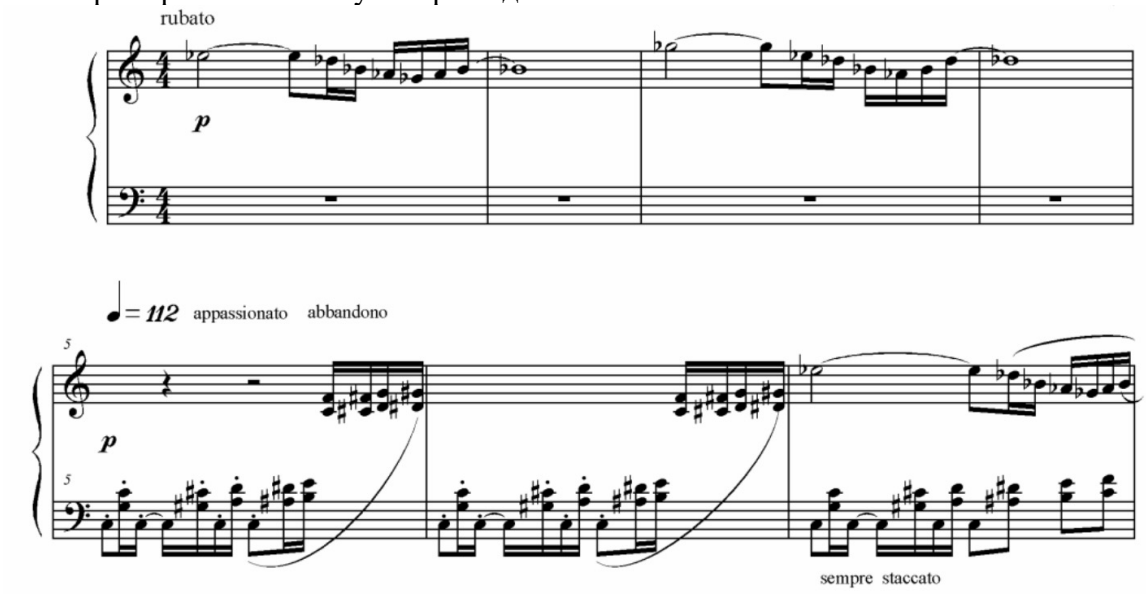
Различные тембровые эффекты, которые создаются благодаря определенной фактуре позволяют воспроизводить непредсказуемые звуковые пейзажи и уникальную атмосферу, которая привлекает внимание слушателей.

Одним из таких эффектов является пространственность. Как отмечает исследователь Скребкова, это понятие в музыке стало особенно ярко проявляться на рубеже XIX-XX столетий и до настоящего времени продолжает широко развиваться [3]. Особые пространственные эффекты весьма характерны для многих стилей и направлений, частности – для импрессионизма.

Большой интерес представляет собой пространственность в музыке китайских композиторов. Рассмотрим особенности проявления пространственного мышления в фортепианном цикле китайского композитора Чжан Шуайя «Три прелюдии ор. 18» (1998). В пьесах цикла ярко проявили себя различные динамические и статические эффекты, передача ощущения приближения или удаления, больших просторов и объемов. Пространственные фактурные эффекты во много определяют характер и жанровый облик каждой из пьес.

В начале первой прелюдии композитор подчеркивает зыбкое, легкое состояние удаленного пространства с помощью задержания на половинном звуке в высоком регистре ноты ми-бемоль. Усиливает пространственный эффект указание темпа rubato и динамика пиано. Одноголосное звучание мелодии, которая вытекает из длящегося 2, 5 доли такта звука «ми-бемоль» вызывает эффект «зависания» в воздухе, а дальнейшее нисходящее движение шестнадцатыми, воспринимается. как едва ощутимое легкое дуновение ветерка.

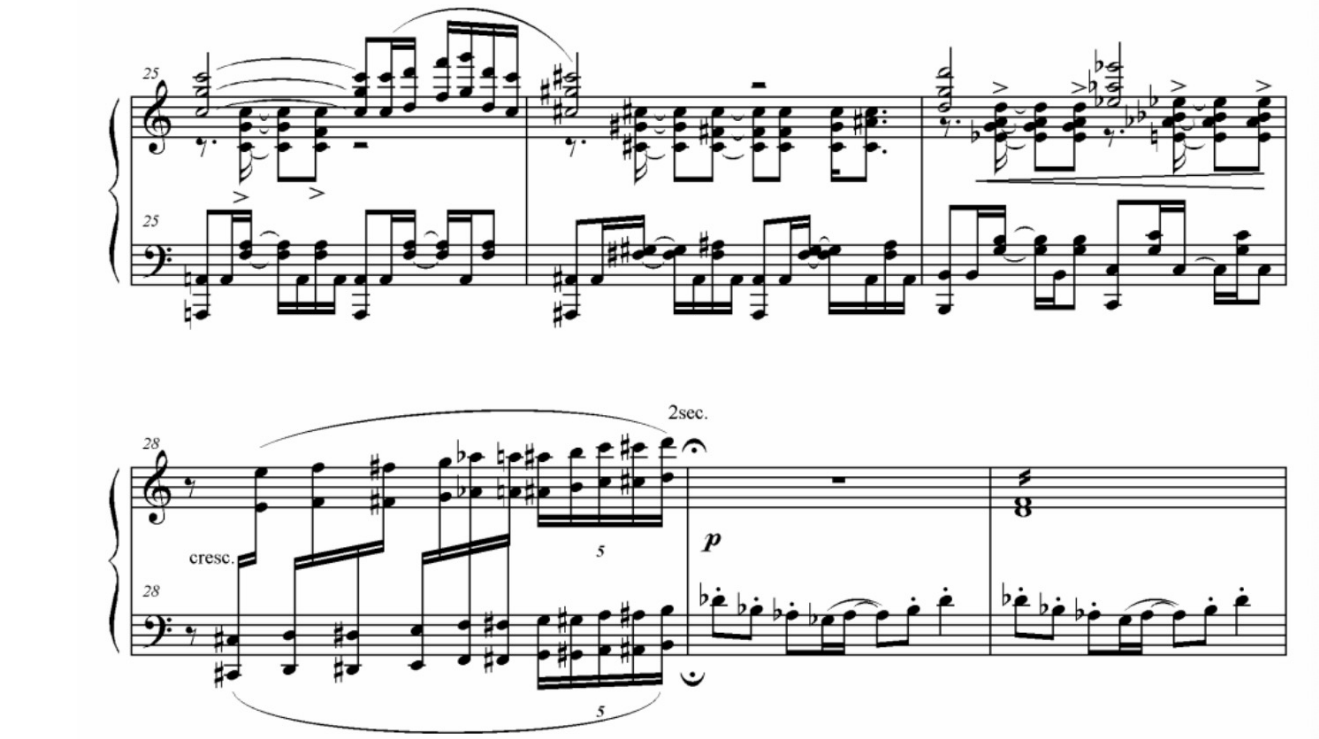
Пример №1 Чжан Шуай Прелюдия №1 I часть



Все четыре такта начальной мелодии обильно «приправлены» педалью для ещё большего эффекта. Кроме того, они создают резкий контраст к мелодии следующего раздела прелюдии. Эффект динамической пространственности хорошо наблюдается в быстром разделе первой прелюдии.

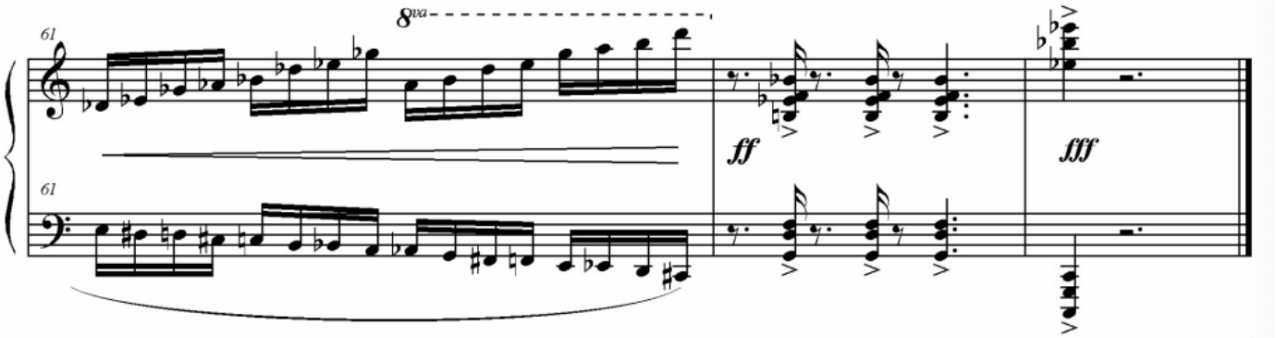
Здесь с помощью эффектных фактурных смен создается очень активное, все более нарастающее, плотно заполненное пространство музыкальной ткани.

Пример №2. Чжан Шуай Прелюдия №1 I часть Быстрый раздел



Интересен с точки зрения создания эффекта расширения прием расходящихся хроматических гамм.

Пример №3 Чжан Шуай Прелюдия №1 I часть Концовка



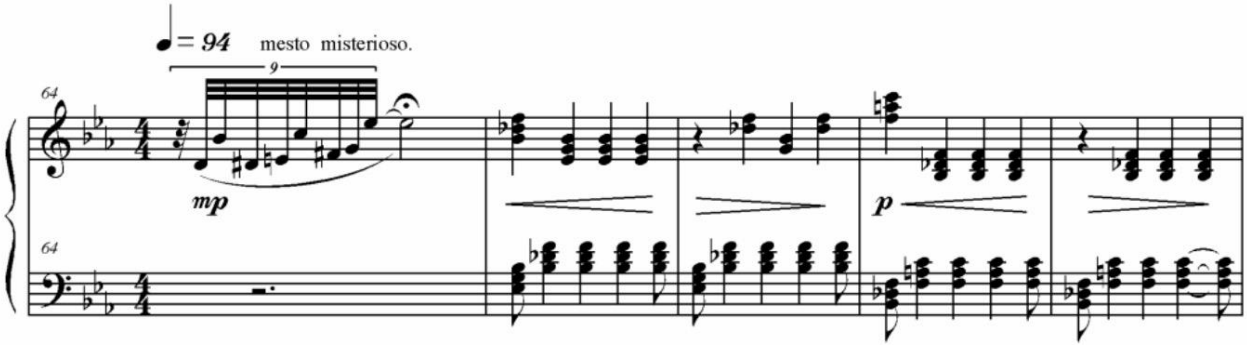
Необходимо отметить, что художественное пространство в музыке, созданное фактурными средствами, иногда организуется так, что в нем отчетливо проступают параметры как бы реального физического пространства. В ткани музыкального произведения может возникать изобилие звуковых «точек», расположенных в различных зонах пространства, что особенно подчеркивает «воздушность» звучания и вызывает ощущение простора [2, с. 78].

В других случаях может возникать «горизонтальная» линейность изложения; иногда, напротив, главенствует «вертикальность» многоголосных дублировок [5, с.45].

Особенно яркий пространственный эффект возникает в тех случаях, когда в сочинении активно действует движущая сила, порождающая ощущение движения — «приближения» или «удаления». Этими же качествами обладает музыка исследуемых нами прелюдий.

Весьма показательной в отношении эффекта расширения пространства стала вторая прелюдия цикла. Здесь все работает на создание разнообразных воздушных, легких состояний, ощущения космического пространства, образа глубинного и неизведанного.

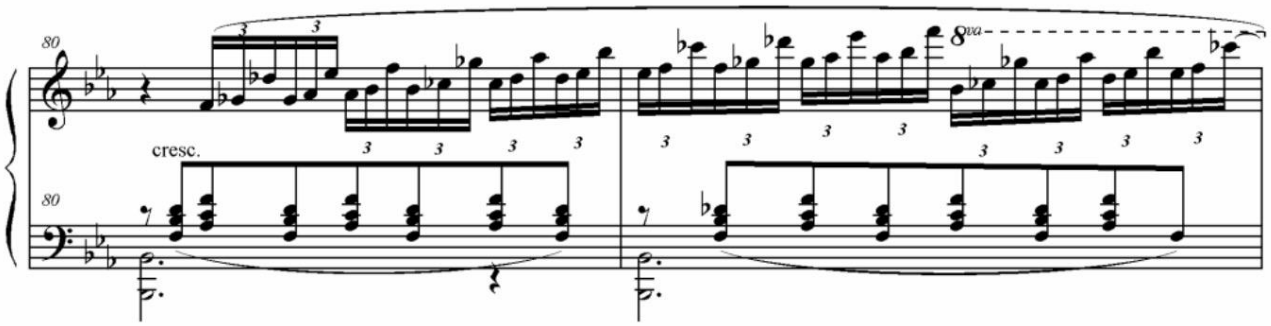
Пример №4 Чжан Шуай Прелюдия №2



В музыке второй прелюдии формируется скольжение от одних точек музыкального пространства к другим. Осуществляется постепенное формирование из «прозрачного» и широкого расположения фактуры, внутреннего заполнения звукового пространства то «сгущающиеся», то «размывающиеся» модули, которые создают «воздушные» перспективы. Разнообразие фактурного изложения от горизонтально-линейного, до вертикального характеризуется поступенными движениями мелодии в октавном дублированном изложении.

Из частых пространственных явлений в музыке прелюдий можно встретить выстраивание звукового подъема от глубинного низкого регистра до «кристально-прозрачного» верхнего.

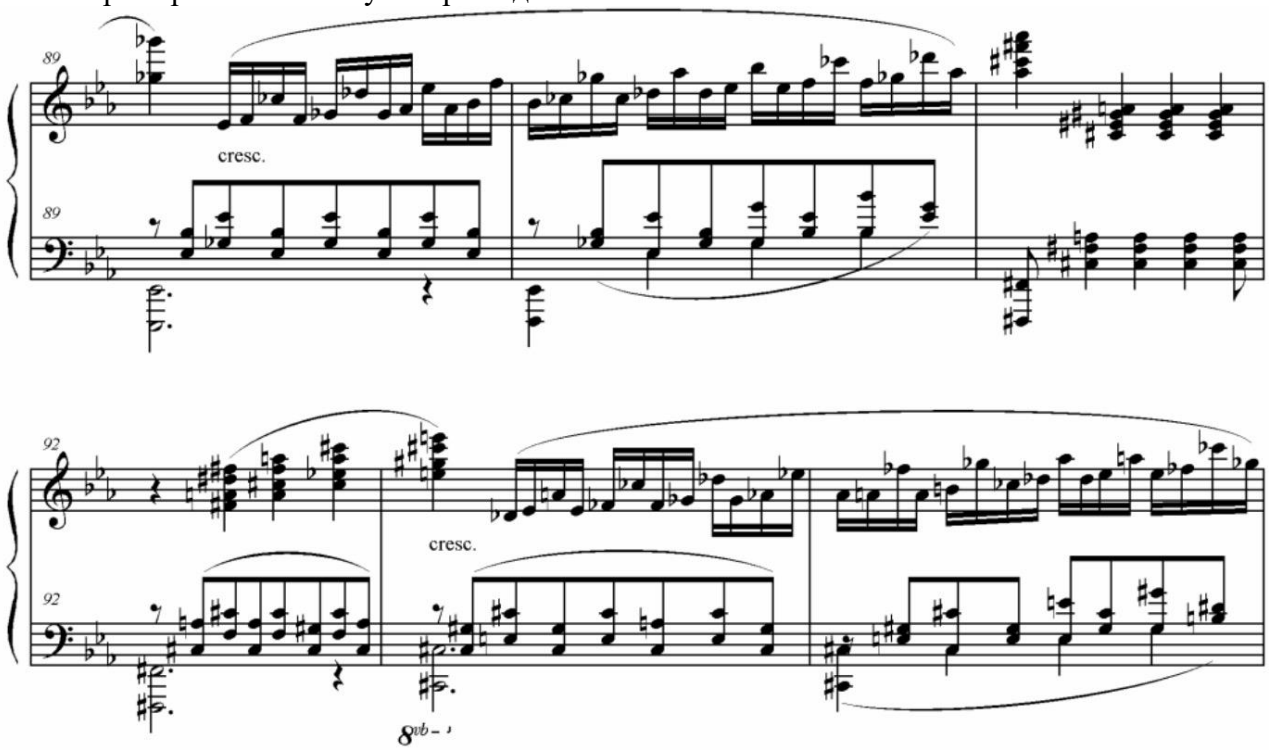
Пример №5 Чжан Шуай Прелюдия №2



Один из ярчайших и давно известных пространственных эффектов, который ярко проявил себя в фортепианной музыке китайских композиторов это эффект «Эхо» [4. с.118]. В качестве примера приведем вторую прелюдию, где «эхо», постепенно и прогрессивно проявляет себя в масштабах фраз. Эхо как бы «истаивает», отзвуки теряются, удаляясь в просторе.

Эффект эхо создается и в мелодии второй прелюдии

Пример №6 Чжан Шуай Прелюдия №2



Ярко и самобытно пространственность показана в музыке китайского композитора Цзян Винье. В качестве примера мы обратились к музыке Сонаты №.4 «Carnival Days» «Карнавальные дни» Op.54. Само программное название настраивает слушателя на праздничную образность этого сочинения.

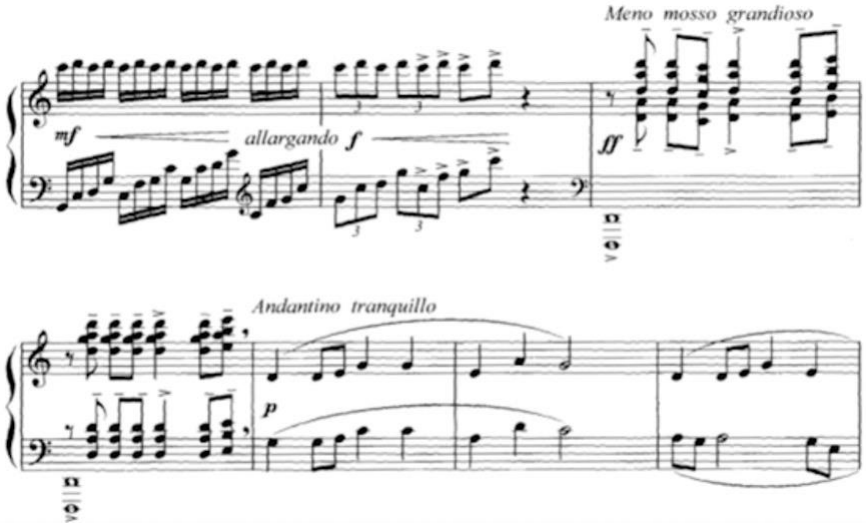
В первой части сонаты показателен эффект «выдвижение» на слушателей звуковой массы, ее нарастания и, в дальнейшем, убывания.

Эффект «эхо» в первой части встречается в отдельных эпизодах

Пример №7 Цзян Винье. Соната №.4 «Карнавальные дни» Op.54. 1 часть

В первой части мы слышим образец живописно-пейзажного музыкального образа. Музыкальный пейзаж показан красочно и «зримо». Использование в фактуре многослойных кварто-квинтовых аккордов придает ощущение «остановившегося мгновения», «остановки во времени». Образная картина словно бы «замерла», «застыла», и ею можно любоваться, оставаясь в каком-то неизменяемом промежуточном пространственном состоянии. Усиливает пространственный эффект октава в левой руке в очень низком регистре.

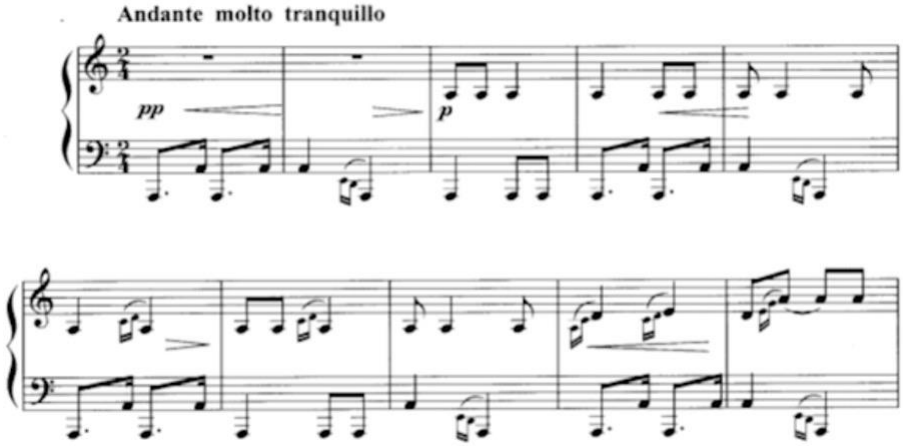
Пример №8 Цзян Винье. Соната №.4 «Карнавальные дни» Op.54. 1 часть



Дополняет звуковой эффект композиторская ремарка meno mosso grandioso.

Во второй части пространственность пронизывает всю фактуру и проявляется самым разнообразным способом. Прежде всего, это эффект звукового нарастания. Из короткого звукового комплекса вырастают отдельные мотивы, которые складываются во фразы.

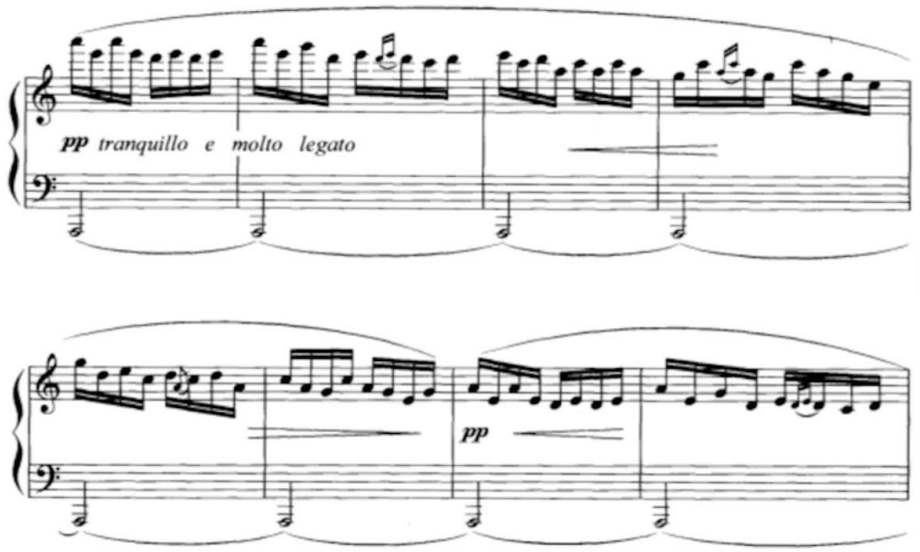
Пример №9 Цзян Винье. Соната №.4 «Карнавальные дни» Op.54. 2 часть



Дополнительную пространственную пустоту обеспечивает использование ostinato.

Второй и самый характерный пространственный эффект происходит с помощью расположения звуков в полярных регистрах.

Пример №10 Цзян Винье. Соната №.4 «Карнавальные дни» Op.54. 2 часть.



Во всей музыкальной ткани при этом преобладает ощущение широкого объема, в котором рождаются картинные образы парящих над головой облаков и слышатся птичьи трели.

В заключении хотелось бы отметить, что в целом фортепианные произведения китайских композиторов отличаются своей узнаваемой фактурой, объединяющей традиционные и современные элементы [1].

Большую роль в фактуре играют эффекты пространственности, это позволяет создавать сложные и эмоционально насыщенные музыкальные произведения, которые не только привлекают внимание своей оригинальностью, но и передают глубокий смысл и историю китайской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина Г. В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-fortepiannoy-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka (Дата обращения 28.06.2023).
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: «Музыка», 1978. – 286 с.
3. Скребкова-Филатова М.С. Пространственные свойства музыкальной фактуры URL: https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvennye-svoystva-muzykalnoy-faktury (Дата обращения 27.06.2023).
4. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. — М., 1985. – 285с.
5. Теория современной композиции. — М.: Музыка, 2005.

REFERENCES

1. Abdullina G. V., Sun' Ja. Osobennosti kitajskoj fortepiannoj muzyki vtoroj poloviny XX veka URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-fortepiannoy-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka (Data obrashhenija 28.06.2023).
2. Alekseev A. D. Metodika obuchenija igre na fortepiano. – M.: «Muzyka», 1978. – 286 p.
3. Skrebkova-Filatova M.S. Prostranstvennye svojstva muzykal'noj faktury URL: https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvennye-svoystva-muzykalnoy-faktury (Data obrashhenija 27.06.2023).
4. Skrebkova-Filatova M.S. Faktura v muzyke. — M., 1985. – 285 p.
5. Teorija sovremennoj kompozicii. — M.: Muzyka, 2005.

Ци Цзяньли
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им А. И. Герцена»
e-mail: 69567395@qq.com

Qi Jianli
Postgraduate
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРНОЙ ЭПОПЕИ ИНЬ ЦИНА “ВЕЛИКИЙ ПОХОД” И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ XXI ВЕКА

Аннотация. Оперная эпопея современного китайского композитора Инь Цина «Великий поход» была создана по заказу Национального центра исполнительских искусств к 80-летию победы Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Творение Инь Цина стало масштабным событием для современного оперного искусства Китая. Произведение во всех отношениях заслуживает научного внимания, поскольку в нем соединились прогрессивные накопления, произошедшие в китайской оперной культуре, а его всесторонний анализ позволит составить представление о развитии оперного жанра в стране на современном этапе. В статье рассматриваются особенности драматургии спектакля, новаторские черты композиторского подхода Инь Цина к жанру оперы-эпопеи.

Ключевые слова: оперная эпопея, музыкально-драматические особенности, Инь Цин, «Великий поход», китайская музыка.

MUSICAL AND DRAMATIC FEATURES OF YIN QING'S OPERA EPIC “THE GREAT MARCH" AND THEIR ROLE IN THE FORMATION OF NEW ARTISTIC PARADIGMS IN CHINESE MUSIC OF THE XXI CENTURY

Annotation. The opera epic of the modern Chinese composer Yin Qing "The Great Campaign" was created by order of the National Center for Performing Arts to mark the 80th anniversary of the victory of the Great Campaign of the Chinese Workers' and Peasants' Red Army. Yin Qing's creation has become a major event for the modern opera art of China. In all respects, the work deserves scientific attention, since it combines the progressive accumulations that have occurred in Chinese opera culture, and its comprehensive analysis will allow us to get an idea of the development of the opera genre in the country at the present stage. The article examines the features of the play's dramaturgy, the innovative features of Yin Qing's compositional approach to the genre of epic opera.

Keywords: opera epic, musical and dramatic features, Yin Qing, "The Great Campaign", Chinese music.

Введение

Оперная эпопея «Великий поход» китайского композитора Инь Цина, созданная в 2016 году, представляет собой яркий пример синтеза традиционных и инновационных подходов к формированию музыкально-драматического решения произведения. В работе над произведением Инь Цин использовал жанровые особенности как китайской оперы, так и западной оперной драматургии, что позволило раскрыть специфику национального колорита при сохранении универсального гуманистического посыла произведения.

В структурном отношении опера построена на чередовании сцен с массовыми сценами и камерными эпизодами, в которых развивается сюжетное действие и характеры героев. При этом композитор последовательно использует ряд приемов, типичных для китайской оперы, таких как песенность, стилизация речи под жанры пекинской оперы, особый склад инструментальной музыки. Вместе с тем в опере присутствуют и новаторские черты, в частности, широкое применение западной инструментовки, расширение диапазона музыкальных жанров.

Творческий процесс создания оперы «Великий поход» был не простым для Инь Цина. В либретто не хватало противоречий и конфликтов, отсутствовали герои-антиподы, герои-злодеи, на взаимоотношениях с которыми можно было построить конфликтную драматургию.

В результате долгих размышлений и анализа Инь Цин сделал акцент на использование широкого спектра особенностей народной музыки Цзянси, Гуйчжоу, Северной Шэньси, Тибета и других мест, стремясь правдиво и ярко воспроизвести атмосферу Великого похода Красной Армии. Он правдиво изобразил трудности Великого похода. Трагическая битва на реке Сянцзян, штурм, предшествовавший захвату моста Лудинг, трудный подъем по заснеженным горам и переход через луга и болота – все это превратилось в величественные и трогательные, потрясающие душу музыкальные картины.

В процессе работы Инь Цин перечитал множество биографий и мемуаров участников Великого похода, а также изучил «Избранные песни Китайской Рабоче-крестьянской Красной Армии», которые собирались в течение многих лет. Постепенно ему стала ясна важная идея: культура Красной Армии – это особая область культуры, он называет ее «красная культура», которая рождалась из патриотизма и героизма людей того поколения. Композитор передал человеческие черты бойцов «Великого похода» с помощью художественной интерпретации национальных песен, изобразил процесс «Великого похода» Красной Армии, используя народную музыку китайских провинций. Эпическую природу «Великого похода» передают и монументальные средства симфонической и хоровой музыки.

Композитор умело использовал опыт своих предшественников в развитии музыкального материала. Например, народная баллада «Сады Цюйлян» получила развитие в масштабном хоре, а мотив доблести воинов – в грандиозной оркестровке. Благодаря этому опера приобрела черты универсального произведения, донесшего культурный посыл Китая до всего мира.

Используя традиционные мелодии, композитор не ставил задачу воспроизводить их буквально. В зависимости от драматургии сцены он по-своему интерпретировал их, благодаря чему цитаты народной музыки обретали новое звучание, при этом оставаясь узнаваемыми.

Знаменитый драматург Цзоу Цзинчжи в процессе работы над либретто был глубоко тронут духом предков, которые героически сражались и мужественно погибли за свои идеалы. С восхищением и теплом он изобразил прощание Красной Армии с Жуйцзинем, трагическую битву на реке Сянцзян, конференцию в Цзуньи, которая

ознаменовала поворотный момент в истории похода, взятие моста Лудин, заснеженные горы и луга, встречу победителей в Хуэйнине и другие грандиозные события. На фоне этих сцен раскрывались образы политрука Пэна, командира группы Цзэна, Пинцзы, доктора Хуна и других деятелей Красной Армии, которые не боялись опасности и самопожертвования.

Особенности стиля оперы «Великий поход» включают песенно-ариозные номера с элементами экспрессивного декламирования с вкраплениями речитативных фрагментов. В опере этот прием реализуется в сценах, характеризующих внутренний мир и душевное состояние отдельных героев путем музыкально-интонационного воплощения их речи.

Материалы и методы

В качестве основного источника для анализа музыкально-драматических особенностей оперы «Великий поход» послужили партитура и видеозапись ее постановки в исполнении Пекинского оперного театра 2016 года. Исследование особенностей драматургии строится на анализе композиции оперы, динамике развития ее основных сюжетных линий и образов героев, выявлении конфликта как движущей силы композиции.

Композиция оперы опирается на «узловые» моменты Великого похода (восхождение на заснеженные горы, пересечение лугов, переход через мост Лудинг и др.). Авторы многогранно показывают взаимоотношения разных героев и групп: между военными и народом, между солдатами Красной армии, между мужем и женой. Но главной объединяющей их темой является любовь к своей стране. Монументальная опера «Великий поход» транслирует зрителю идею мужества, патриотизма, верности долгу в сочетании с сердечностью, искренностью, простотой чувств, которые исходят прямо из сердец героев оперы. Авторам удалось достичь художественного, высоко профессионального уровня произведения, при этом сохранив человечность повествования, подкупающую зрителей.

Результаты исследования

В результате анализа установлено: композиция оперной эпопеи соответствует масштабу её исторической тематики, событий и органично выстраивается в шести актах, каждый из которых имеет свое сюжетное развитие, одновременно являясь частью целостной драматургии.

Как известно, создание драматических конфликтов является важной движущей силой развития оперы. Традиционно в классических китайских и зарубежных операх отношения между персонажами полны противоречий. Однако, в эпопее «Великий поход» изображается сам процесс Великого похода и герои оперы, являющиеся соратниками, состоящими в военно-гражданских отношениях. В связи с этим принципиально важно, что между персонажами, действующими на сцене, не существует конфликта или противостояния. Они – единомышленники. Исследователи отмечают, что главный конфликт – это конфликт между двумя коллективными идеологическими силами, условно обозначаемыми «наши – не наши», «свои – враги», конфликт между Красной Армией и противоборствующей ей вражеской армией. Но реальный враг на сцену не выводится и в этом случае авторам приходится передавать конфликт другими способами. Враг показывается через отношение к нему героев оперы. Так, юный солдат Пиняцзы кричит во сне «Убей врага»!

Такой тип конфликта характерен для социалистического реализма, который во многом был заимствован китайскими художниками в искусстве СССР. Так, советский писатель М. Горький писал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради победы его над силами природы, ради его здоровья и

долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [1, 17].

Обострение драматургического конфликта связано с выведением на сцену внешних обстоятельств и препятствий, встречающихся на пути красноармейцев. Это – природные преграды, усложняющие путь Армии (заснеженные горы, топкие луга, болота). Их преодоление призвано подчеркнуть мужество бойцов на пути к победе. Так в пятом акте юный солдат Пиняцзы, добывая для солдат пропитание, травы, гибнет в болоте.

Развитие в опере организуется не только сюжетными линиями сценария и драматургическими законами, но и выработанными за историю существования жанра, музыкально-драматургическими приемами. Одним из важнейших является – лейтмотивное развитие. Масштабность художественного обобщения в данном случае достигается за счет использования разветвленной системы лейтмотивов, каждый из которых символизирует определенную идею, образ или тему, получающие сквозное развитие на протяжении всего произведения и образующие сложную полифоническую драматургическую ткань. В опере «Великий поход» более 28 тем-лейтмотивов, скрепляющих всю музыкальную драматургию произведения.

Говоря о синтезе национального и европейского в музыкальном языке оперы «Великий поход» важно помнить о том, что композитор Инь Цин получил профессиональное композиторское образование не только в Китае, но и в Европе (Германия), США. В связи с этим ему хорошо была знакома модель европейской оперы и законы музыкального языка классического академического искусства.

Вместе с тем, особенностью оперы Инь Цина является последовательное наращивание масштаба музыкальной ткани от сцены к сцене, которое достигает наибольшей степени драматизма в финальных номерах. Это подчеркивает грандиозность исторического события, изображаемого в опере.

Этнический колорит – яркое отличительное художественное качество музыкального языка оперы. Закономерность окрашенности им партитуры произведения логически вытекает из самого содержания оперы. По историческому сюжету, на основе которого построено действие оперы, солдаты Красной Армии проходят по разным провинциям Китая – Северная Шэньси, Хунань, Гуйчжоу, Фуцзянь, Тибет, где проживают этнические меньшинства, имеющие богатые музыкальные традиции. В опере звучат народные мелодии этих регионов, что придает музыке художественную реалистичность и достоверность. О применении локальных манер пения Сунь Лу пишет: «Народная манера пения в народной опере означает, прежде всего, одну из локальных фольклорных манер, общее число которых весьма велико. С другой стороны, на большой сцене фольклорные манеры пения неизбежно адаптировались к новым звуковым условиям, вбирая в себя черты европейского оперного вокала» [2, 11]. Инь Цин осознавал важность этнического колорита оперы. Композитор говорит об этом: «Эта драма не может быть слишком народной, иначе она отдаляется от эпоса, но это не китайцы без этнических элементов, не говоря уже о Красной Армии. Долгий марш прошел через столько мест, как здесь может не быть национального колорита?» [3].

В целом, наблюдается постепенное расширение Инь Цином жанровой палитры оперы. Эту особенность отмечает Лу Вэнли [4, 81].

Дополнительный анализ оркестровки оперы позволяет оценить инновационный подход Инь Цина в этой сфере. Так, в первом акте оркестр включает до 40 музыкантов и в основном повторяет традиционный для китайской оперы состав из ударных, струнных и духовых. Начиная со второго акта, композитор постепенно расширяет оркестр до 70

человек, добавляя группы валторн, труб, тромбонов. Это позволяет ему создавать более насыщенную и объемную фактуру. Кроме того, отдельные эпизоды второго акта впервые оркестрованы для фортепиано и струнного квартета – традиционно не используемых в китайской опере инструментов. Наиболее масштабное оркестровое решение представлено в финальном акте. Здесь автор применяет полный симфонический оркестр в 90 музыкантов, расширяя диапазон тембров и динамических возможностей. В частности, грандиозная кульминационная сцена последнего сражения оркестрована для двух групп медных духовых в сочетании со струнными и ударными.

В масштабных ансамблях и хоровых номерах представлены тембровые и динамические контрасты между группами исполнителей. Это позволяет создавать богатую полифонию звуковых планов и наращивать эмоциональное напряжение музыки.

Полученные результаты исследования позволяют сделать ряд важных выводов о музыкально-драматургических особенностях оперы «Великий поход» Инь Цина и их значении для развития китайской музыки. Приведем их в заключении статьи.

Заключение

Исследователь Цзун Чжэн выделяет в китайских операх XXI века три типа сюжетов:

1) исторические и героические;

2) драмы;

3) современные сюжеты об актуальных социальных проблемах и событиях [5, 62].

Опера-эпопея Инь Цина «Великий поход» охватывает все названные сюжеты, объединяя их в единое целое. Опера стала знаковым произведением в истории развития китайской оперы. Написанная в первой четверти XXI века (2016), она отражает важную для искусства Китая историко-героическую тему, опираясь на опыт воплощения ее в китайской музыке XX столетия. Сочинение знаменует новый этап эволюции китайской оперы в русле двух актуальных тенденций:

1) дальнейшая интеграция современного китайского оперного искусства в мировой контекст развития жанра;

2) сохранение своей национальной самобытности в ситуации культурного глобализма.

Синтез западных и восточных приёмов письма проявляется у Инь Цина в использовании разных манер пения – классического bel canto, национального пения, популярной китайской эстрадной манеры пения. Этнический колорит подчеркивается введением в полный состав симфонического оркестра традиционных китайских инструментов – гуцина, эрху, пипы, чжунхоу, национальных ударных инструментов. Определенную связь с национальными традициями (в частности, с Пекинской оперой) можно усмотреть в требованиях к исполнителям сочетать пение и символику жестов, движений, подчёркивающих художественный образ, а также искусство декламации в речитативах, в которых органично соединен речевой и музыкальный язык.

Опера-эпопея «Великий поход» является оперой реалистической направленности. Реализм произведения проявляется не только в точности воспроизведения исторических событий, но и в многогранном показе жизни. Контрастность эпических, лирико-драматических, трагедийных, гротескно-сатирических сцен делает повествование многоплановым, показывает с разных сторон жизнь народа в моменты тяжелых испытаний. Немаловажную роль играет визуальный ряд, который, помимо картин окружающей среды, создаёт впечатление движения, природных явлений, боевых действий. Такой художественный синтез позволяет создать и донести до зрителя целостный образ эпохи, передать масштаб и значение исторических событий, раскрыть внутренний мир героев.

Популяризация оперы становится важной частью государственной культурно-просветительской работы в Китае. Патриотические установки руководства страны обусловили обращение в сфере музыкальной культуры к исторической, революционной и военной тематике. Таким образом, за период эволюции китайской оперы в музыкальном искусстве Китая к XXI веку сложились комплексные предпосылки появления оперной эпопеи «Великий поход». Особенности оперы «Великий поход» обусловлены актуальным идеологическим, национальным характером. На примере данного произведения отчетливо проявляется стремление современной китайской оперы в XXI веке сохранить свое уникальное национальное лицо, что делает ее явлением, все более приковывающим к себе заинтересованное внимание в мире.

Таким образом, опера «Великий поход» Инь Цина представляет собой произведение, в котором традиции национального музыкального искусства подвергаются творческому переосмыслению в свете новейших художественных тенденций XXI века. Масштабность и новаторство творческого замысла, глубина философско-этического содержания, оригинальность и самобытность музыкального языка позволяют рассматривать данную оперу как новый этап в развитии современной музыкальной культуры Китая, открывающее новые пути и перспективы для дальнейшей эволюции национального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. – Москва: Художественная литература, 1934. – 718 с. – URL: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/PM5MefU159TOLYlXnPrWFFkB7xbEcTJUodR9AaY8OuyrVpORxQjUR-YrKFWUChhsSBrMt6gGYi3_QymL1ptABgUwn6X74oDEba2-wA9lzOU-KJ4jlkVjMw/Pervy_Vsesoyuzny_sezd_sovetskikh_pisateley_1934.pdf (дата обращения: 12.12.2023)
2. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Лу; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Нижний Новгород, 2016. – 30 с.
3. Композитор Инь Цин: Как я создал оперу «Великий поход» // China Art New. 11-06-2016. 作曲家印青：我是怎么创作歌剧《长征》的// 中国艺术新闻。 URL: https://www.zgwypl.com/content/details52_43741.html (дата обращения: 12.09.2023)
4. Лу Вэньли. Новый путь для создания крупномасштабных революционно-исторических тематических опер – обзор художественных особенностей оперы Инь Цина «Великий поход» /Лу Вэньли // Обзор литературы и искусства Китая. – 2016, Вып. 12. – С. 78–92. 陆文利。《大型革命历史题材歌剧创作的新路径--论印青歌剧<长征>的艺术特色》。中国文艺评论。2016 年。第 12 期。78-92 页。
5. Цзун Чжэн. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 61–66.

REFERENCES

1. Pervy`j Vsesoyuzny`j s``ezd sovetskix pisatelej, 1934: stenograficheskij otchet. – Moskva : Xudozhestvennaya literatura, 1934. – 718 p. – URL: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/PM5MefU159TOLYlXnPrWFFkB7xbEcTJUodR9AaY8OuyrVpORxQjUR-

YrKFWUChhsSBrMt6gGYi3_QymL1ptABgUwn6X74oDEba2-wA9lzOU-KJ4jlkVjMw/Pervy_Vsesoyuzny_sezd_sovetskikh_pisateley_1934.pdf (data obrashheniya: 12.12.2023)

2. Sun` Lu. Kitajskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra : avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Sun` Lu; Rostovskaya gos. konservatoriya im. S. V. Raxmaninova. – Nizhnij Novgorod, 2016. – 30 p.
3. Kompozitor In` Cin: Kak ya sozdal operu «Velikij poxod» // China Art New. 11-06-2016. 作曲家印青：我是怎么创作歌剧《长征》的// 中国艺术新闻。 URL: https://www.zgwypl.com/content/details52_43741.html (data obrashheniya: 12.09.2023)
4. Lu Ve`n`li. Novy`j put` dlya sozdaniya krupnomasshtabny`x revolyucionno-istoricheskix tematicheskix oper – obzor xudozhestvenny`x osobennostej opery` In` Cina «Velikij poxod» /Lu Ve`n`li // Obzor literatury` i iskusstva Kitaya. – 2016, Vy`p. 12. – Pp. 78–92. 陆文利。《大型革命历史题材歌剧创作的新路径--论印青歌剧<长征>的艺术特色》。中国文艺评论。2016 年。第 12 期。78-92 页。
5. Czzun Chzhe`n. Tradicii i innovacii v kitajskoj opere XXI veka // Aktual`ny`e problemy` vy`sshego muzy`kal`nogo obrazovaniya. – 2021. – № 3 (61). – Pp. 61–66.

Чэнь Жуй
аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: 9904802@qq.com
научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
М. Л. Зайцева
e-mail: marinaz1305@mail.ru

Chen Rui
postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)
scientific supervisor – Doctor of Art History, Professor
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)
M. L. Zaitseva

ТРАКТОВКА ОБРАЗА ПАНЬ-ГУ В СИМФОНИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «МИФ О КИТАЕ»

Аннотация. Статья посвящена проблематике воплощения мифологических образов в современном китайском музыкальном искусстве. Автором сделан вывод об аксиологической и художественной значимости образов, сформировавшихся на протяжении тысячелетий в китайских мифах и легендах. На материале 1 части симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» Ган Линя – «Пань-гу – творец мира» – прослежено драматургическое развитие одного из ведущих образов китайский мифологии – первопредка Пань-гу, создателя мира. Обоснованы выводы об особенностях композиторского стиля Ган Линя, соединяющего лучшие фольклорные традиции с достижениями европейского академического искусства.

Ключевые слова: музыкальное искусство современного Китая, симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае», Ган Линь, мифологические образы в искусстве, Пань-гу.

INTERPRETATION OF THE IMAGE OF PAN-GU IN THE SYMPHONY CHORAL POETIC DRAMA “THE MYTH OF CHINA”

Annotation. The article is devoted to the problems of embodiment of mythological images in modern Chinese musical art. The author draws a conclusion about the axiological and artistic significance of the images formed over thousands of years in Chinese myths and legends. Based on the material of the 1st part of the symphonic choral poetic drama “The Myth of China” by Gan Lin - “Pan-gu - the creator of the world” - the dramatic development of one of the leading images of Chinese mythology - the first ancestor of Pan-gu, the creator of the world - is traced. The conclusions about the features of Gan Lin's compositional style, which combines the best folklore traditions with the achievements of European academic art, are substantiated.

Keywords: musical art of modern China, symphonic choral poetic drama “The Myth of China”, Gan Lin, mythological images in art, Pan-gu.

Премьерное исполнение симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» было приурочено к празднованию 60-летия Пекинского национального оперного и танцевального театра. На сегодняшний день «Миф о Китае» – самый масштабный художественный проект в этом специфическом синтетическом жанре. Художественные принципы, сформировавшиеся в жанрах симфонии и кантаты получили творческое развитие в этом сочинении. Поэтической основой драмы стало стихотворение «Мифологический Китай» Чжэн Цзиси. Он является художественным руководителем Китайского театра оперы и танца, членом Китайской ассоциации театральных драматургов, лауреатом множества престижных национальных премий.

После знакомства со стихотворением «Мифологический Китай» Чжэн Цзиси его друг Тянь Юйбинь, певец, руководитель Китайской хоровой ассоциации предложил создать на основе этого поэтического текста масштабное сочинение. Действительно, текст Чжэн Цзиси содержит важные темы и образы, обращенные к глубинным пластам национального мышления и во многом определяющие современное мироощущение многих китайцев [6, с. 23].

Музыкальную часть творческого проекта выполнил композитор Ган Линь, выпускник факультета композиции и дирижирования Шанхайской консерватории, автор множества симфонических и хоровых произведений (14 симфоний, оркестровые произведения для национальных китайских инструментов, 5 кантат, 300 песен и более 150 хоровых произведений). Сочинения Ган Линя получили одобрение в Китае и России. В частности, композиция Ган Линя «Наскальная живопись Хуашань» получила приз Петербургского международного фестиваля хорового искусства 2014 г.

Премьерное исполнение кантаты состоялось 31 мая 2012 г. В 2019 г. были осуществлены исполнение и запись кантаты (Гуанчжоуский симфонический оркестр, Чжуншаньский хор Южно-китайского педагогического университета, сопрано – Ван Юньцинь, баритон – Лю Кэцин, тенор – Сун Чжичи, дирижер – Тана Юйбинь).

В сочинении «Миф о Китае» с особой силой проявляется ретроспективная тенденция современной культуры, обращающейся к наследию прошлого в поисках выхода из общего цивилизационного кризиса. Критик Ли Сяосян отмечал, что «Миф о Китае» выполняет в современном арт-пространстве, искаженном чрезмерным акцентом на сексуальности, иронизме и кичевости, «фундаментальную культурную и терапевтическую функции» [цит по: 9, с. 4].

Грандиозность проекта потребовала от его создателей реализации целого комплекса творческих задач, решение которых позволило раздвинуть жанровые границы сочинения и создать произведение синтетического плана как в отношении стилистики музыкального языка, так и художественной идеи. Автор задействовал широкий арсенал академических и авангардных техник западноевропейского музыкального искусства, народных китайских приемов инструментовки, типов мелодизма, ритмоформул, придающих фольклорный колорит общему звучанию. Персонажи и сюжеты древнекитайской мифологии приобрели остросовременный смысл, обогатились множеством смысловых коннотаций универсального общечеловеческого характера [7, с. 141].

В состав композиции входят пять частей, предваряемых увертюрой (1 часть – Пань-гу – творец мира, 2 часть – Богиня Нюйва чинит небо, 3 часть – Куа Фу гонится за

солнцем, 4 часть – Восстановление Цзин Вэй, 5 часть – Богиня Чан Э летит навстречу Луне).

Первая часть посвящена образу Пань-гу [Pangu, 盘古]., ставшим после смерти землей и местом человеческой истории. Именно этот персонаж китайской мифологии участвует в процессе сотворения мира, мифологемы, связанные с образом Пань-гу, оказывают существенное влияние на формирование национально-этнического своеобразия картины мира китайской нации. Письменные источнике о Пань-гу появились примерно в III в. н.э., в «Исторических записях о трех правителях и пяти императорах» («Сань у ли цзи») Сюй Чжэна описывается процесс сотворения мира: рождение героя, его участие в отделении земли от неба [4, с. 282]. После смерти героя его тело чудесным образом сформировало весь окружающий мир: дыхание превратилось в ветер, глаза стали солнцем и луной, туловище – землей, кровь – реками, волосы – травой и деревьями. Прием стихийной аналогии между миром природным и человеческим позволял человеку в этот период осознать процессы возникновения жизни и смерти, космических явлений. На этой стадии развития человеческого мироощущения возникает органицизм, тенденция к «оживотворению» всего, в том числе, окружающего мира [5, с. 55]. В истории о Пань-гу проявляется характерная черта героического образа – жертвенность, связанная с мотивом гибели.

Ментально и ритуально культ героев связан с традициями почитания мертвых, и, по мнению исследователей, является их производным. Уже в X в. до н. э. в античности зародился культ выдающихся личностей. Изначально местом поклонения служили их могилы, позднее в честь героев начинают возводить алтари и храмы [1]. Развивающийся комплекс мифологических представлений сам по себе не нес религиозно-культовой нагрузки, но служил «теоретическим» фундаментом культов героев и богов.

При анализе сюжетных метаморфоз образа Пань-гу в первой части симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» необходимо выявить средства поэтической и музыкальной драматургии. Авторы проекта стремились реконструировать не столько европейскую академическую традицию кантатно-ораториальных жанров, сколько приемы дописьменного, речевого высказывания. Этим обусловлено использование, в частности, диалогического приема последовательного подключения мужского и женского составов хора.

1 эпизод «Сотворение мира» рисует картину сна божества, по легенде долгое время (свыше 18 тыс. лет) находившегося в замкнутом пространстве (яйце). Звучат призывы: «Ночь длинная, ночь тихая, просыпайся, ночь слишком длинная, быстро просыпайся, просыпайся…». Можно отметить характерные композиторские приемы, используемые в этом разделе для воплощения образно-эмоционального содержания эпизода: выбор «темных» тональностей (ми бемоль минор, до минор), акцент на плотную хоральную фактуру, «стесненные» (с малым интервальным объемом) интонации. Ган Линь вводит колоритные приемы ладового варьирования, при помощи которых мелодика и гармонизация отдельных фрагментов музыкального текста приобретает колорит дорийской и фригийской ладовости.

Композиционно первый эпизод ясен и прост. В его основе – трехчастная контрастная форма с чертами репризности (ABA1), основанная на сопоставлении гимнической и драматической сфер.

Средний эпизод (c-moll) раздела контрастирует с начальным быстрым темпом, акцентированной ритмикой, краткостью мотивов, переходящих в фигурации. Вокальные партии отсутствуют, основная роль в создании взволнованного, тревожного образа отводится оркестру. Происходит нагнетание стихийного начала, которое доводится до

кульминации и также резко обрывается, как предыдущий раздел и отделяется от репризного раздела чередой пауз.

Репризность формы подчеркивается интонационной близостью первого и третьего разделов, хоральным типом фактуры вокальных партий, оригинальностью ладо-гармонических решений (обилие плагальных оборотов, введение терцовой аккордики на II пониженной степени для создания эффекта фригийской ладовости. Вместе с тем вносится разнообразие эпизодическим введением приема полихорности (сначала – мужской состав хора, затем подключается женский), создающего театральный эффект диалога, вносящий элемент концертности в тесситурные вариации раздела. Третье проведение темы происходит только у оркестра, туттийное звучание на *ff* и *fff* придает гимнический характер теме, окончательно принимающей мажорное (Es-dur) звучание.

2 эпизод «Свет сотворения» раскрывает сюжет сотворения неба и земли. Форма части в дальнейшем следует за поэтическим текстом. Четыре строфы раскрывают логику мифического процесса: постепенного пробуждения Пань-гу и начала жизни, появления океанов, рек, времен года.

Первая строфа обращена к эпохальной истории разделения героем Пань-гу неба и земли: «Восемнадцать тысяч лет – это долго, энергично и энергично, Небо над головой, ноги на землю, Восемнадцать тысяч лет, чтобы сохранить вечность, Блестящее в своем величии, оно никогда не погаснет». По легенде, Пань-гу зародился в мире, где небо и земля были не разделены. После пробуждения Пань-гу решил разбить окружающий его мрак, нашел под рукой предмет (топор), с помощью которого разбил неподвижный мир. Светлое и легкое поднялось наверх и образовало небо, темное и тяжелое опустилось вниз, так появилась земля. Но грани мира еще были неустойчивы. «“Долго ли они останутся разделенными? Сможет ли держаться небо без опоры?” – эти тревожные мысли вспыхнули в мозгу первого человека, и он тотчас же уперся головою в небо, а ногами в землю» [3, с. 250]. 18 тысяч лет прошло, пока не утвердилось положение неба и земли, и все это время стоял Пань-гу между небом и землей: расстояние между ними росло, вытягивался и герой соразмерно величине мира.

Хоральная фактура с песенной мелодической линией в партии сопрано, приглушенная звучность (*p, mf*) создают строгий возвышенный образ эпического повествования о героическом деянии Пань-гу. Композитор придерживается четкой формы (два повторяющихся предложения с разными типами каденций). Мелодически также можно выявить близость инструментального вступления к хоральному фрагменту: первые мотивы также обрисовывают диапазон сексты, используются схожие приемы опевания, поступенного движения. Даже хоральная фактура смягчена в своей контрастности с использованной во вступлении гомофонной фактурой, чему способствует функциональное разделение партий на мелодическую (сопрано, альт) и гармоническую (тенора, басы).

Таким образом, выявляется принцип вариативного развития музыкального материала раздела, основанный на приемах прорастания тематизма инструментального вступления и первого хорального фрагмента, близости их гармонических решений.

В небольшом связующем оркестровом фрагменте, предваряющем новый раздел, воспроизводятся интонации инструментального вступления, что позволяет, с одной стороны, наметить грани формы, а другой стороны, добиться интонационного единства раздела [2, с. 34].

Во втором эпизоде этой части описывается пробуждение героя: «Не знаю, через тысячу или десять тысяч лет, наконец-то проснулся / Ясный и яркий свет. / Потом пасмурно и солнечно. Тысячелетие, наконец, встало». Более разнообразными становятся фактурные решения: если в первом разделе хоральность проявлялась как и вокальных,

так и оркестровых партиях, то теперь композитор использует прием частой фактурной смены, концертного способа организации музыкального материала: появляются полихорные фрагменты (скандирование в партии отдельно мужских голосов, имитационные переклички женских и мужских партий).

В третьем эпизоде 2 части ускоряется темп, усиливается динамика, меняется лад (ми мажор), активно подключаются разнообразные ударные инструменты. Нагнетается экспрессия, отражающая эпичность космогонического процесса, инициированного Пань-гу: «Начать новую жизнь – это замечательная история. / С тех пор это обширная земля, явились реки и океаны, четыре сезона / Это вечность»). Повышение тесситуры гетерофонных хоровых фрагментов (сначала проведение темы отдельно в партии теноров и басов, потом – с подключением женских голосов), мажорный лад, украшение мелодической линии многочисленными опеваниями, напоминающих хоральные юбиляции, придает гимнический характер звучанию фрагмента.

Заключительный, четвертый эпизод повторяет музыкальный материал второго раздела, формируя следующую цикличность: АВСВ1. Она обусловлена возвращением образов, содержащихся во 2 эпизоде: «Просыпаться так тяжело, вытирать глаза и видеть мир ясно, / Потом пасмурно и солнечно, холодно и жарко. / Как только он просыпается от сна, его тело возвышается и держит мир». Возвращаются эффектные приемы скандирования, имитационной переклички. Затем дважды проводится тема раздела в основной тональности (ми минор), а последние такты снова меняют ладовые краски: минор перекрашивается в одноименный (Ми) мажор.

3 эпизод «Чудеса жизни» продолжает логику драматургического развития части, сюжетно раскрывая тему деяний Пань-гу, концентрируя внимание слушателей на актах сотворения жизни на земле. Текст вокальных партий эпизода связан с перечислением событий, происходящих по воле героя на земле: «Ты превращаешь жизнь в землю, земля живая, зеленая повсюду, ты превращаешь душу в голубое небо, появляются заря и закат, быстро летят облака, мигрируют птицы, приливы морской воды возникают и снова падают. / Ты даришь звуки птицам, птицы научились петь, их песни звонкие и приятные / Ты даришь улыбку цветам, и они становятся яркими и красивыми / От Солнца до Луны, от древности до современности, жизнь никогда не прекращается».

Музыкальная драматургия эпизода выстраивается на основе принципа постепенного нарастания динамического и тематического развития, приводящего к яркой кульминации в третьей четверти формы. Композиционные решения эпизода характеризуются продолжением принципов ясности членений, симметричной завершенности. Регулярность применения данных композиционных и драматургических принципов в сочинении свидетельствует об их важности в понимании стилистики не только сочинения, но и, в целом, музыкального языка композитора.

Форму эпизода, в котором преобладает хоровое и симфоническое звучание, можно отнести к трех-пятичастной (с контрастной серединой: А-ВСВ-А), предваряемой инструментальным вступлением.

Композитор проявляет мастерство в применении приемов симфонизации формы: в инструментальном вступлении постепенно кристаллизуется основная тема средней части. Впервые в сочинении вводится прием da capo, позволяющий закрепить в сознании слушателя небольшие, быстро чередующиеся контрастные фрагменты. Во вступлении очерчивается основная интонационная, образная, ладотональная сфера эпизода: в ре миноре (основной тональности увертюры) лирические, скерцозные образы, которые получат дальнейшее развитие в основном вокально-симфоническом разделе.

После репризного проведения эпизодов В и А без существенных видоизменений, но сближенных тонально (фа минор) композитор достигает равновесия формы, и в

финальных тактах применяет свой излюбленный прием ладовой «перекраски» звучания, перехода из минора в одноименный мажор (Фа мажор). Завершается первая часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае», посвященная подвигам Пань-гу.

Обобщая вышесказанное, отметим, что образ Пань-гу обладает безусловной аксиологической ценностью для представителей китайской культуры. Его фундаментальная роль преобразователя добытийственного хаоса в гармоничное мироздание раскрывается в древних китайских мифах и сказаниях. При помощи искусства прошлое приобретает для современного слушателя и зрителя актуальные черты, становится фактором сохранения своей национальной идентичности. В симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» образ Пань-гу позволяет напомнить о национальных корнях, он раскрыт во всех важных деталях своей космосозидающей деятельности. Музыкальный язык части носит как национальные, так и общеевропейские черты, композитор использует традиционные и современные приемы оркестровки, мелодического гармонического, фактурного развития, придавая таким образом актуальность древним сюжетам и образам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евтушенко Е. Н. Эволюция понимания феномена героя: от Древней Греции до селебритиз электронных медиа // Universum: общественные науки. 2015. № 6 (16). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ evolyutsiya-ponimaniya-fenomena-geroya-ot-drevney-gretsii-do-selebritiz-elektronnyh-media
2. 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.
3. Карамазов В. Д. Всеобщая история религий мира. – Москва : Астрель ; Санкт-Петербург : Полигон, 2011. – 703 с.
4. Рифтин Б.Л. Пань-гу // Мифы народов мира / Энциклопедия в 2-х т. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К – Я. – 719 с. – С. 282-283.
5. Соколов В.В. Мировоззренческие константы древнейших мифологий // Философия и общество. – 1998. – № 5. – С. 50-103.
6. Чэнь Ж., Зайцева М.Л. Специфика воплощения героических образов в танцевальной драме «Нюйва» Пекинского театра песни и танца (2011 г.) // Музыковедение. – 2023. – № 3. – С. 23-28.
7. Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-164-174.
8. Юань Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит. Послесловие Б.Л. Рифтина. – М.: Наука, 1987. – 527 с.
9. Li xiao xiang. Mythical China [Ли Сяосян. Предисловие к нотному тексту кантаты «Миф о Китае» Ган Линя]. – (BeiJing: People's Music Publishing House, 2017) [Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 2017]. – Pp. 1-9.

REFERENCES

1. Evtushenko E. N. Jevoljucija ponimanija fenomena geroja: ot Drevnej Grecii do selebritiz jelektronnyh media // Universum: obshhestvennye nauki. 2015. № 6 (16). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ evolyutsiya-ponimaniya-fenomena-geroya-ot-drevney-gretsii-do-selebritiz-elektronnyh-media

2. Zajceva M.L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaja animacija A. Kirillova: k probleme hudozhestvennogo sinteza / M.L. Zajceva // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – Pp. 33-40.
3. Karamazov V. D. Vseobshhaja istorija religij mira. – Moskva : Astrel' ; Sankt-Peterburg : Poligon, 2011. – 703 p.
4. Riftin B.L. Pan'-gu // Mify narodov mira / Jenciklopedija v 2-h t. Gl. red. S.A. Tokarev. – M.: Sov. jenciklopedija, 1992. – T.2. – K – Ja. – 719 p. – Pp. 282-283.
5. Sokolov V.V. Mirovozzrencheskie konstanty drevnejshih mifologij // Filosofija i obshhestvo. – 1998. – № 5. – Pp. 50-103.
6. Chjen' Zh., Zajceva M.L. Specifika voploshhenija geroicheskih obrazov v tanceval'noj drame «Njujva» Pekinskogo teatra pesni i tanca (2011 g.) // Muzykovedenie. – 2023. – № 3. – Pp. 23-28.
7. Chjen' Zhuj, Zajceva M.L. Osobennosti voploshhenija nacional'nyh mifologicheskih obrazov v sovremennom kitajskom iskusstve // Vestnik muzykal'noj nauki. – 2023. – T. 11, № 4. – Pp. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-164-174.
8. Juan' Kje. Mify drevnego Kitaja / Per. s kit. Posleslovie B.L. Riftina. – M.: Nauka, 1987. – 527 p.
9. Li xiao xiang. Mythical China [Li Sjaosjan. Predislovie k notnomu tekstu kantaty «Mif o Kitae» Gan Linja]. – (BeiJing: People's Music Publishing House, 2017) [Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo Kitaja, 2017]. – Pp. 1-9.

Хаоцзюе Фэн
аспирант кафедры теории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М.И. Глинки»
e-mail: fenghaojue@gmail.com

Haojue Feng
postgraduate student of the Department of Music Theory
Nizhny Novgorod State Conservatory them. M.I. Glinka

АНСАМБЛИ В ОПЕРЕ «ЖЕНИТЬБА СЯО ЭР ХЭЯ»: СВЯЗЬ С ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Аннотация. Ансамбли китайской оперы не получили освещения в исследовательской литературе, хотя роль их очень значительна. В данной статье рассматриваются связанные с традицией европейской «музыкальной драмы» особенности строения вокальных ансамблей в опере «Женитьба Сяо Эр Хэя». Большинство из них, отражая борьбу за утверждение новых идей, представляет собой диалоги-конфликты. В них складывается общая логика развития, построенная на постоянном нарастании напряженности, что проявляется в деиндивидуализации и сокращении мелодических линий участников ансамбля, переходу от кратких мелодических реплик к речи. Под влиянием конфликтных диалогов возникает особый вид ансамблей главных героев, имеющий «обратную» логику – от напряженного волнения к успокоению, что сопровождается увеличением протяженности мелодических линий, восстановлению их индивидуальности и завершается дуэтом, основанным на принципе мономелодизма. Данный принцип, являясь символом духовного единства, господствует в ансамблях согласия. Они звучат в 1 и 5 картинах, обрамляя оперу, показывая восстановление исходного светлого гармоничного состояния и утверждая важные идеи китайского мироощущения – оптимизм, совместное преодоление препятствий.

Ключевые слова. Опера «Женитьба Сяо Эр Хэя», европейская «музыкальная драма», ансамбль, дуэт, диалог-конфликт, ансамбль согласия, пекинская опера.

ENSEMBLES IN THE OPERA "THE MARRIAGE OF XIAO ER HEI": CONNECTION WITH THE EUROPEAN TRADITION

Annotation. The ensembles of Chinese opera have not received coverage in the research literature, although their role is very significant. This article examines the structural features of vocal ensembles associated with the tradition of European "musical drama" in the opera "The Marriage of Xiao Er Hei". Most of them, reflecting the struggle for the approval of new ideas, are dialogues-conflicts. They form a general logic of development based on a constant increase in tension, which manifests itself in the deindividualization and reduction of the melodic lines of the ensemble members, the transition from brief melodic cues to speech. Under the influence of conflict dialogues, a special kind of ensembles of the main characters arises, having a "reverse" logic – from intense excitement to calm, which is accompanied by an increase in the length of melodic lines, the restoration of their individuality and ends with a duet based on the principle of monomelodism. This principle, being a symbol of spiritual unity, prevails in ensembles of harmony. They sound in paintings 1 and 5, framing the opera, showing the restoration of the original bright harmonious state and affirming important ideas of the Chinese worldview – optimism, overcoming obstacles together.

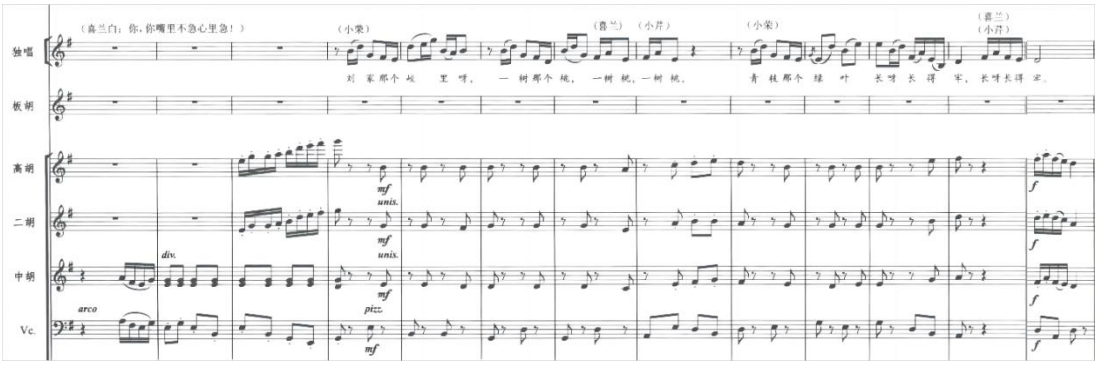
Keywords. Opera "The Marriage of Xiao Er Hei", European "musical drama", ensemble, duet, dialogue-conflict, concord ensemble, Beijing Opera.

Китайское оперное искусство активно изучается современной музыкальной наукой. Основными объектами исследования обычно становятся жанровые признаки различных видов китайской оперы (пекинской, куньшанской, шаосиньской, хэнаньской, кантонской и др.), особенности стиля, оркестровки, вокальной техники, характерные черты сольных номеров – арий, ариозо, песен. В этом многообразии проблем значительно меньше внимания уделяется вокальным ансамблям: в ряде публикаций о китайской опере они даже не упоминаются [1; 2], специальные работы о них отсутствуют. Однако роль ансамблей в операх XX-XXI веков достаточно велика, что обуславливает актуальность их изучения.

В данной статье рассматриваются ансамбли оперы «Женитьба Сяо Эр Хэя», созданной в 1952 году по одноименному роману Чжао Шули группой композиторов, в состав которой входили Ма Кэ, Цзяо Гу, Хэ Фей, Чже Пэн Хэн. Европейским слушателям хорошо известна опера Моцарта «Женитьба Фигаро», созданная по пьесе Бомарше. Сюжеты этих опер оказываются достаточно близкими: на пути к свадьбе молодых влюбленных возникает препятствие в виде «феодального права». Однако в Китае оно оказывается значительно более существенным: женитьба возможна только с согласия родителей, которые сами выбирают спутников жизни своим детям.

Моцарт создавал «Женитьбу Фигаро», творчески преломляя традиции оперы-buff. В «Женитьбе Сяо Эр Хэя» опора на пентатонику, господство китайских инструментов в составе оркестра, «интеграция бельканто и народной традиции пения» [3, с. 91] создает яркий национальный колорит, устанавливая связь с оперной традицией Китая. Одновременно с этим возникает ясная параллель с традицией европейской «музыкальной драмы». Партитура «Женитьбы Сяо Эр Хэя» не разделена на номера – ее основу составляют сквозные сцены, в которых большинство музыкального времени занимают именно ансамбли, что является претворением европейской традиции. Согласно ей, сквозные сцены отражают «ключевые» моменты действия, строятся на основе принципа множественного контрастного сопоставления, включая сольное и ансамблевое пение, ариозную и речитативную мелодику, фактурные, темповые контрасты, сопоставления оркестровых групп. Целостности таких сцен способствует логика развития сюжета, наличие общей тональности (наиболее ясно показанной в начале и в конце сцены). Все эти особенности европейской «музыкальной драмы» присутствуют в «Женитьбе Сяо Эр Хэя». Отличием является то, что основу данной оперы составляют музыкальные *диалоги*, совместное же ансамблевое пение героев оперы возникает лишь в завершающих разделах сцен и является довольно кратким.

Диалогами оказываются даже ансамбли согласия. В опере их всего два. Первый – трио сопрано из первой картины. Три девушки на берегу реки поют песню, исполняя фрагменты ее мелодии то сольно, чередуясь друг с другом, то вместе поют в унисон. Светлая мелодия, имеющая куплетно-вариантную форму, свободно льется, создавая образ удивительного духовного единства девушек, живущих в спокойной гармоничной окружающей обстановке.



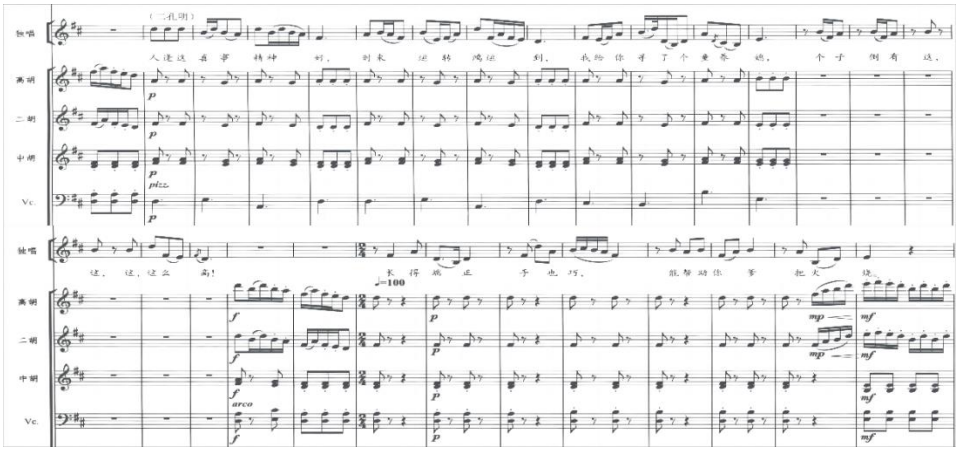
Пример 1. Трио из первой картины

Следуя традиции пекинской оперы, вокальная партия данного трио записана на одной строчке [4, с.116], над которой указаны имена действующих лиц, поющих каждый фрагмент темы. Подобного рода трио, в которых вместо ансамблевой вертикали возникает линейная горизонталь не характерны для европейской традиции. Но в китайской опере нередко участники ансамбля поют одну мелодию в унисон или сольно, «передавая» ее друг другу. Для того, чтобы отметить данную особенность, будем называть такие ансамбли мономелодическими.

В опере «Женитьба Сяо Эр Хэя» подобный тип пения получает особую трактовку: становится *символом* духовного единства. Именно такой мономелодический ансамбль согласия звучит в финале пятой картины, завершая оперу. Это – дуэт главных героев Цинь и Эр Хэя, отстоявших право соединить свои судьбы. Как и трио сопрано, дуэт написан в куплетно-вариантной форме, по характеру он столь же радостен и светел. Так возникает смысловая и образная «арка» между началом и завершением оперы – восстанавливается спокойная, умиротворенная атмосфера, царившая в первой картине, но разрушенная конфликтами за утверждение новых идей.

Две линии конфликта являются основными, поскольку в них отражено столкновение старых феодальных и новых представлений о браке и личной судьбе молодых людей. Это – противоречие Эр Хэя и его отца, выбравшего сыну малолетнюю невесту, а также противоречие Цинь и ее мамы, которая не только «подобрала» дочери жениха, но и получила с него богатый выкуп. Дополнительной линией становится включение в конфликт соперника Эр Хэя – Цзиньвана, который, как и родители молодых, стремится не допустить свадьбу. Эти три линии конфликта последовательно отражены во второй, третьей, четвертой картинах оперы. Музыкальные диалоги в каждой из них становятся все более напряженными, подготавливая кульминационную пятую картину – типичный оперный финал, в котором участвуют все действующие лица, конфликт достигает предела, но с появлением представителя власти нового Китая, благополучно преодолевается.

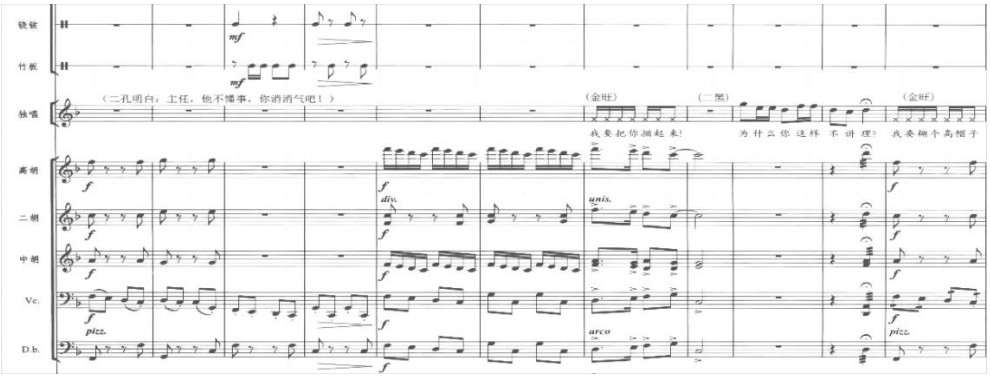
Общее драматургическое crescendo оперы проявляется и во внутреннем строении картин: все их диалоги-конфликты строятся на постоянном нагнетании напряженности. Это отражается не только в словесном тексте, но и в строении мелодии. В начальном разделе диалога мелодические линии достаточно протяженные, представляя собой монологи-обращения. Но по мере того, как повышается «градус» конфликта, мелодические обороты сокращаются, прерываются паузами, отражая особенности взволнованной человеческой речи. В качестве примера приведем фрагмент партии отца Эр Хэя из второй картины.



Пример 2. Партия отца из дуэта второй картины

В этом примере ясно слышно, как у «вальсообразной» мелодии исчезает аккомпанемент, резко сокращаются мотивы, разделенные паузами. Затем размер меняется на 2\4, и отец Эр Хэя продолжает «увещевать» сына краткими мелодическими оборотами с паузой на сильной доле. При этом на смену трезвучию *D dur* приходит *h moll*, приводящий к утверждению завершения на квинте *e-h*.

Продолжение этого диалога сопровождают минорные аккорды и кварто-квинтовые созвучия, в партиях участников исчезают индивидуальные интонации, сменяясь речитативным повтором звука или типовыми ходами по звукоряду. Кульминацией данной сцены становится переход от пения к речи – обычной и ритмованной.



Пример 3. Кульминация второй картины

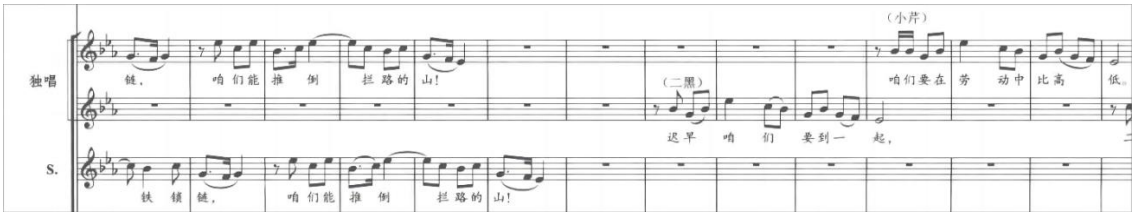
В данном примере отец Эр Хэя возмущенно произносит фразу, сопровождаемую звучанием ударных инструментов, что типично для пекинской оперы. В этот момент приходит Цзиньван, и его вступлением становится ритмованная речь (такты 7 и 11 примера 3). Характерно, что Эр Хэй на речевую фразу Цзиньвана отвечает мелодической репликой (такты 9-10).

Все другие конфликтные диалоги строятся аналогично – от пения к сокращению мелодических линий, их упрощению, утрате индивидуальности и переходу к речевым формам высказывания. Необходимо отметить: речевые элементы характерны для китайской традиции – они встречаются и в пекинской опере, и в других национальных жанрах. Однако в «Женитьбе Сяо Эр Хэя» их трактовка имеет особенность: говор появляется только в кульминационных разделах конфликтных диалогов в партиях отрицательных персонажей – сторонников старых феодальных идей. Подобным образом

говор трактуется в опере «Красный коралл» – здесь говорят только оккупанты Китая, с которыми ведут борьбу повстанцы [5, с.107].

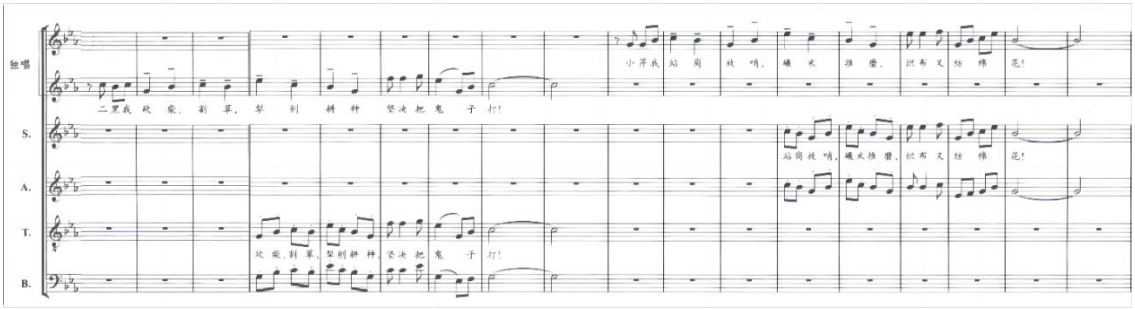
В опере «Женитьба Сяо Эр Хэя» столь велика напряженность конфликтных столкновений, что они втягивают в арену своего влияния и диалоги главных героев. Так, в первой картине встреча влюбленных Цинь и Эр Хэя является завязкой конфликта оперы: молодые люди решают нарушить вековую традицию женитьбы по воле родителей. Поэтому, являясь по смыслу диалогом согласия, данный дуэт строится согласно логике, отличной от аналогичных европейских дуэтов. Все высказывания Цинь звучат взволнованно: они достаточно кратки, содержат большие скачки и резкие ритмические торможения, во время которых напряженно звучит оркестр. Эр Хэй успокаивает невесту, убеждая ее, что они смогут преодолеть все препятствия и соединить свои судьбы. Логика убеждения отражается в форме сцены, имеющей рондальное строение: «а-в-с-в1-d-е-в2». Исполнение рефрена (темы «в», вариантно повторяемой), поручено Эр Хэю. Другие темы поет Цинь, постепенно успокаиваясь, при этом фразы постепенно увеличиваются, исчезают разделяющие их паузы, мелодические реплики становятся более спокойными, приобретают индивидуальность. Так логика развития сцены оказывается противоположной диалогам-конфликтам.

Завершается первая картина согласием главных героев – они в унисон поют радостную мелодию. Идею борьбы за свое счастье поддерживает народ – звучит большая сцена с хором. Музыка отражает духовное единство главных героев и народа: хор повторяет тему солистов, вступая каноном, после чего звучит имитация темы солистами.



Пример 4. Канон солистов и хора из первой картины

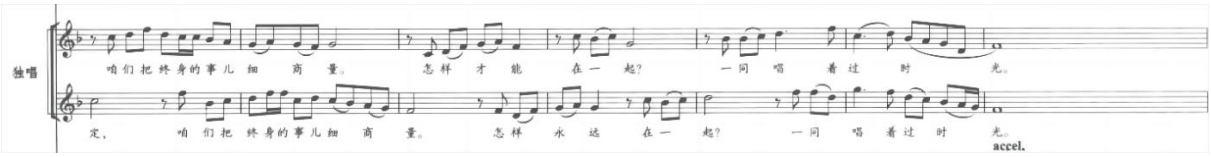
Далее используется уникальный полифонический прием, не характерный для европейской традиции: хор вступает с имитацией в уменьшении, к концу фразы «догоняет» солистов, и в завершении фразы поет с ними в унисон, утверждая идею мономелодизма как символа духовного единства.



Пример 5. Хоровая имитация темы солистов

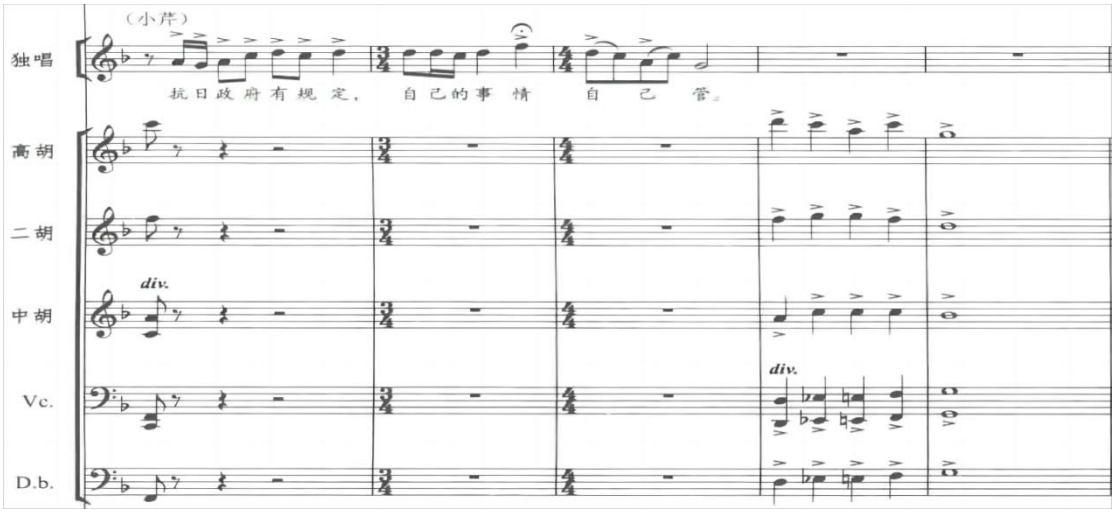
В четвертой картине диалоги главных героев также начинаются с взволнованных высказываний, завершающихся постепенным успокоением. Но после конфликтов с родителями к единому настроению Цинь и Эр Хэй приходят не сразу. Отражая это,

композиторы применяют яркий прием, встречавшийся в европейской инструментальной музыке, но не перешедший в оперное творчество – *ритмический канон*.



Пример 6. Ритмический канон

В данном дуэте Эр Хэй повторяет ритмическое строение партии Цинь, но мелодические линии еще различны. Когда же главных героев пытается разлучить Цзиньван, их партии звучат в унисон: нарастающий конфликт их только сплачивает. В данной сцене оркестр поддерживает напряженность ситуации не только напряженностью динамики и гармонии. Он повторяет завершающие интонации фраз солистов во время выдерживаемых ими долгих звуков или во время пауз. В кульминационные моменты такие повторы-имитации звучат в *увеличении*, словно скандируя завершающие слова солистов.



Пример 7. Оркестровая имитация в увеличении

В пятой картине в противостоянии с родителями Цинь и Эр Хэй снова поют в унисон, показывая свое духовное единство. Пятая картина начинается с кульминации: краткие интонации громко произносятся всеми – и главными героями, и их родителями, тоже теперь поющими в унисон. Приводит конфликт к благополучному завершению впервые появляющийся начальник гарнизона, давая разрешение на брак и объясняя родителям, что молодежь нового Китая будет жить по новым более справедливым правилам. Общее напряжение окончательно разряжает вступление хора: народ поддерживает решение молодых людей самим решать свою судьбу. Опера завершается пением единой мелодии солистами и хором, что вновь становится символом единства главных героев оперы и окружавшего их народа.

Подводя итог сказанному, отметим главное.

Драматургия оперы «Женитьба Сяо Эр Хэя» насыщена сценами борьбы за утверждение новых идей, поэтому преобладают диалоги-конфликты. В них складывается единая логика развития, построенная на постоянном нарастании напряженности, что проявляется в утрате индивидуальности и сокращении мелодических линий участников ансамбля, переходу от кратких мелодических реплик к речи.

Под влиянием конфликтных диалогов возникает особый вид ансамблей главных героев, имеющий «обратную» логику – от напряженного волнения к успокоению, что сопровождается увеличением протяженности мелодических линий, восстановлению их индивидуальности и завершается дуэтом, основанным на принципе мономелодизма. Данный принцип, становясь в опере символом духовного единства, господствует в ансамблях согласия. Написанные в куплетно-вариантной форме, они звучат в первой и пятой картинах, обрамляя оперу, показывая восстановление исходного светлого гармоничного состояния и утверждая важные идеи китайского мироощущения – оптимизм, совместное преодоление препятствий. Ансамбли согласия способствуют также созданию единства и завершенности оперы, образуя смысловую арку между первой и пятой картинами. Этот эффект усиливает тематическая арка – проведение оркестром лейтмотива победы новой жизни. Он звучит в первой картине, предваряя трио девушек, и в пятой картине, сопровождая слова начальника гарнизона, предвещающие победу, после чего ликующим фортиссимо лейтмотив утверждает эту победу, предваряя каждый из куплетов заключительного дуэта согласия главных героев.

В «Женитьбе Сяо Эр Хэя» из всех жанров, присущих опере, преобладают ансамбли-диалоги, что характерно для европейской «лирической драмы». Согласно современному исследованию, в китайских операх рубежа XX-XXI веков, именно ансамбли становятся преобладающим жанром [6, с.9], таким образом, опера «Женитьба Сяо Эр Хэя», созданная в 1952 году, предвосхищает данную традицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хэ Чанкунь. Исследование использования оперных элементов в опере «Женитьба Сяо Эр Хэя» // Театральный дом. – 2021. – №32. – С.51-52.
2. Лю Айжэнь. Анализ музыкальной композиции оперы "Женитьба Сяо Эр Хэя" // Art Education. – 2009. – №9. – С.104-105.
3. Цзи Мухань, Верба Н.И. Взгляды Цзинь Телия на китайское вокальное искусство в контексте проблемы интеграции национального и инонационального // Искусство и образование. – 2023. – № 5 (145). – С. 88-99.
4. Будаева Т. Пекинская опера *цзинцзюй*: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. – М.; СПб.: Нестор-История, 2019. – 312 с.
5. Хаоцзюе Фэн. Вокальные ансамбли в опере «Красный коралл» // Research forum – 2023: сборник статей IV Международной научно-практической конференции (7 ноября 2023 г.). – Петрозаводск: МЦНП «НОВАЯ НАУКА», 2023. – 150 с.
6. Цзун Чжэн. Китайская опера XXI века. Автореф. дис… канд. иск. –СПб, 2023. – 22 с.

REFERENCES

1. Hje Chankun'. Issledovanie ispol'zovanija opernyh jelementov v opere «Zhenit'ba Sjao Jer Hjeja» // Teatral'nyj dom. – 2021. – №32. – Pp.51-52.
2. Lju Ajzhjen'. Analiz muzykal'noj kompozicii opery "Zhenit'ba Sjao Jer Hjeja" // Art Education. – 2009. – №9. – Pp.104-105.
3. Czi Muhan', Verba N.I. Vzgljady Czin' Telija na kitajskoe vokal'noe iskusstvo v kontekste problemy integracii nacional'nogo i inonacional'nogo // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 5 (145). – Pp. 88-99.
4. Budaeva T. Pekinskaja opera czinczjuj: muzyka, akter i scena kitajskogo tradicionnogo teatra. – M.; SPb.: Nestor-Istorija, 2019. – 312 p.
5. Haoczjue Fjen. Vokal'nye ansambli v opere «Krasnyj korall» // Research forum – 2023: sbornik statej IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (7 nojabrja 2023 g.). – Petrozavodsk: MCNP «NOVAJa NAUKA», 2023. – 150 p.
6. Czun Chzhjen. Kitajskaja opera HHI veka. Avtoref. dis… kand. isk. –SPb, 2023. – 22 p.

Инь Жуи
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 365343496@qq.com

Yin Ruyi
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ОПЕРАХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКО-АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ИСТОРИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

Аннотация. В настоящее время наблюдается возрастающий интерес к межкультурному взаимодействию в оперном творчестве. Цель данной статьи состоит в изучении тематических и структурных особенностей опер китайско-американских композиторов, основанных на историко-мифологических сюжетах Востока и Запада.

В рамках исследования были проанализированы сюжеты и музыкальные решения 3 опер XXI века: «Сны в Красном тереме» Брайана Ферна (2008), «Царство нефрита» Тасона Лиу (2015) и «Хунлунь-цзянь» Джой Когавы (2018). Данные были собраны путем изучения партитур, либретто и критических статей о постановках.

Результаты показали, что рассмотренные произведения совмещают темы древнекитайской мифологии и западной оперной традиции. Композиторы успешно передают дух культур Востока и Запада через интеграцию китайских и западных музыкальных стилей. Таким образом, оперы становятся примером плодотворного культурного обмена.

Ключевые слова: опера, китайско-американские композиторы, историко-мифологические сюжеты, диалог культур, межкультурное взаимодействие.

THE DIALOGUE OF EAST AND WEST IN THE OPERAS OF MODERN CHINESE-AMERICAN COMPOSERS ON HISTORICAL AND MYTHOLOGICAL SUBJECTS

Annotation. Currently, there is an increasing interest in intercultural interaction in opera. The purpose of this article is to study the thematic and structural features of operas by Chinese-American composers based on historical and mythological subjects of the East and West.

The study analyzed the plots and musical solutions of 3 operas of the XXI century: "Dreams in the Red Chamber" by Brian Fern (2008), "Kingdom of Jade" by Tason Liu (2015) and "Honglun-jian" by Joy Kogawa (2018). The data was collected by examining scores, librettos, and critical articles about the productions.

The results showed that the considered works combine the themes of ancient Chinese mythology and the Western opera tradition. The composers successfully convey the spirit of the cultures of the East and West through the integration of Chinese and Western musical styles. Thus, operas become an example of fruitful cultural exchange.

Keywords: opera, Chinese-American composers, historical and mythological subjects, dialogue of cultures, intercultural interaction.

Введение

В последние десятилетия наблюдается стремительный рост интереса к межкультурному творчеству в области оперного искусства. Это обусловлено глобализационными процессами в современном мире, а также развитием транскультурного взаимодействия художественных традиций разных стран и народов. Особую актуальность в этом контексте приобретает диалог между двумя ведущими цивилизациями – китайской и западной.

Созданные в XXI веке оперы китайско-американских композиторов Брайана Ферна, Тасона Лиу и Джой Когавы представляют собой уникальный пример такого культурного обмена на уровне жанра. Выбор ими историко-мифологических сюжетов из фольклора Древнего Китая позволил органично совместить восточные и западные художественные традиции.

Данные произведения знаменуют новый этап в развитии оперного творчества, открывая перспективы для его дальнейшей эволюции под влиянием глобализации. Изучение их особенностей представляет несомненный научный интерес с точки зрения понимания процессов межкультурного взаимодействия в современном искусстве.

Как уже отмечалось, при создании опер на историко-мифологические сюжеты китайско-американскими композиторами была реализована интеграция разнородных культурных традиций. Такой подход диктуется логикой самого объекта исследования - взятые за основу мифы древнекитайской цивилизации при всей своей национальной специфике открыты для восприятия различными культурами.

Перенос подобных сюжетов в среду западной оперы позволяет провести их реинтерпретацию с опорой на мировую музыкальную традицию. При этом композиторы стремились сохранить дух исходных мифов, что достигалось путём органичного сочетания китайских и западных стилевых элементов на различных уровнях музыкального языка. Так, в партитурах органично сплетаются пентатоника, мелодические мотивы и ритмические формулы народной китайской музыки с гармонической ладовой системой и инструментальным аппаратом западной классической традиции.

На либретном уровне наблюдается синтез древнекитайских мифологических персонажей и западных оперных персонажей-героев, а также использование стихотворных жанров танга и классической европейской поэзии. Эстетическое начало обоих культурных традиций органично совмещается в музыкально-сценическом действии опер.

Особый интерес в данном аспекте представляет вопрос о преемственности и новаторстве в использовании музыкального языка. Если модель взаимодействия культурных традиций в целом основана на диалоге и взаимообогащении, то на микроуровне стилевых элементов возникают более сложные конфигурации их сочетания. При этом значимым фактором является личный композиторский почерк каждого автора.

Материалы и методы

При анализе опер китайско-американских композиторов XXI века на темы древнекитайской мифологии нами был использован комплекс музыковедческих методов исследования. В качестве основного объекта были взяты партитуры опер "Сны в Красном тереме", "Царство нефрита" и "Хунлунь-цзянь". Их изучение проводилось с применением методов стилеведческого и жанрового анализа, направленных на выявление особенностей музыкального языка, жанровой природы и структуры произведений.

Для глубокого понимания содержания опер и творческого замысла авторов нами рассматривались и либретто музыкально-драматических произведений. Их анализ

осуществлялся с применением средств литературоведческого метода. В дополнение к непосредственному изучению партитур и либретто для нашего исследования была проанализирована специальная музыковедческая литература, включая статьи, рецензии и монографии, посвященные рассматриваемым операм.

Все полученные при этом сведения были систематизированы и сопоставлены между собой с помощью синтезирующего метода, позволившего выявить общие закономерности и особенности использования композиторами культурного наследия Востока и Запада.

Результаты исследования

Наш анализ показал, что при создании опер на древнекитайские сюжеты Б. Ферном, Т. Лиу и Д. Когавой [8] была реализована глубокая интеграция различных музыкальных элементов Китая и Запада, что обеспечило максимальное воплощение диалога культур. В "Снах в Красном тереме" [3] органично сплелись пентатоника и китайские инструменты с западной гармонией и оркестровкой, передавая ностальгию героини по дому. При этом композитор сохранил специфику народных мелодий, но расширил пространство их воплощения за счет использования новых тембров.

В опере "Царство нефрита" [1] наблюдается интригующее сочетание древнекитайских легенд о жизни после смерти с жанром западной героической оперы. Композитор синтезировал диапазоны музыкальных стилей, что позволило ему изобразить необычайное путешествие души главного героя [13]. При этом в музыке чувствуется влияние буддийской эстетики, передающей духовный поиск персонажей [10].

В опере "Хунлунь-цзянь" [7] Д. Когава гармонично сочетала песнопения древнекитайских богинь с современной тональной музыкой, где оркестр продолжает традиции западной оперы. Разнообразные по стилю музыкальные номера органичны по характеру и эмоциональной направленности [5], передавая необыкновенный мир волшебных существ в горах Хунлунь.

Детальное изучение музыкального материала позволило выявить ряд характерных особенностей интеграции культурных традиций на уровне стилевых элементов в рассматриваемых операх.

Так, во "Снах в Красном тереме" композиция арии героини "Возвращение" основана на народной пентатонной мелодии, однако Ферн расширяет её диапазон, добавляя полутоны. В то же время сохраняется ритмическая формула оригинала. Такой приём придаёт арии большую эмоциональную выразительность без утраты этнической окраски. В "Царстве нефрита" наблюдается необычное сочетание китайского инструментального энсембля с западным симфоническим оркестром. Так, в увертюре тема, основанная на мотиве китайской флейты ди, контрапунктически сочетается с темами струнных и медных духовых западного образца. В опере "Хунлунь-цзянь" Д. Когава использует необычную пентатонную гармонизацию китайских народных мелодий, при которой пентатонная гамма звучит в разных регистрах. Это придаёт звучанию ощущение этнической окраски при сохранении конвенций западной гармонии.

На уровне либретто также можно проследить интересные черты синтеза культурных традиций.

В опере "Сны в Красном тереме" либретто построено на принципе чередования сцен из повседневной жизни героини в Китае и ее сновидений о родине. При этом диалоги персонажей написаны на китайском языке с субтитрами, что позволяет ощутить атмосферу китайской деревни.

В "Царстве нефрита" сюжет разворачивается в воображаемом мире царства мёртвых под названием Диюй, где живут души умерших. Персонажи предстают в виде полубожественных существ из буддийской мифологии.

Особенно интересно либретто оперы "Хунлунь-цзянь", где удачно сочетаются образы богинь из китайской мифологии и западные музыкальные аллегории. Так, образ чародейки Хэ Си предстает как певица-сирена, своим пением околдовывающая героев.

На заключительном этапе исследования нами был проанализирован спектр творческих подходов композиторов к постановочному оформлению опер.

В "Снах в Красном тереме" Б. Ферном была создана интересная визуальная интерпретация сюжета. Декорации имитируют традиционную китайскую архитектуру и орнаментику, однако выполнены с использованием современных цветовых решений и материалов. В опере "Сны в Красном тереме" обращает на себя внимание тонкая психологическая проработка образа главной героини Ли Мэй. Ее переживания изображены с соблюдением особенностей китайской эстетики, однако композитор передает ее внутренний мир средствами западной драматургии. В "Царстве нефрита" Т. Лиу отходит от традиционной сценической интерпретации, создавая оригинальное пространство действа посредством видеоарта и интерактивных установок. Это ярко передает мистическую атмосферу иной реальности. В "Царстве нефрита" автор либретто оригинально трактует буддийские мотивы о перерождении душ. Персонажи представлены не как абстрактные символы, а живые личности, проходящие сложный внутренний путь.

Дж. Когава в постановке "Хунлунь-цзянь" также опирается на элементы видео-арта, однако придает сценографии классический вид с использованием традиционных декоративных мотивов. Это позволило максимально приблизить зрителя к духу древнекитайской мифологии. Интересен подход Дж. Когавы к образам богинь в "Хунлунь-цзянь". Они отражают характерную для китайской мифологии амбивалентность: сочетают в себе как божественные, так и человеческие черты.

Полученные результаты исследования позволяют сделать ряд важных наблюдений о характере диалога культурных традиций в операх на историко-мифологические сюжеты. Прежде всего, следует отметить успешность предпринятой композиторами попытки совместить разнородные музыкальные языки путем их интеграции на различных уровнях. Достигалось это благодаря творческой трансформации элементов китайской и западной стилевой системы, а также формированию единого художественного контекста посредством межкультурного синтеза.

Вместе с тем следует отметить, что использованная модель взаимодействия традиций носила не столько сравнительный, сколько взаимообогащающий характер. Композиторы стремились расширить эстетический потенциал исходных мифологических сюжетов, включив в их интерпретацию новые смыслы и образы. Таким образом, была достигнута высокая степень художественной уникальности каждого произведения.

Важным является также тот факт, что межкультурный диалог в операх носил органичный, естественный характер. Это стало возможным благодаря основательной проработке композиторами всех аспектов своеобразного взаимодействия стилевых элементов на различных уровнях музыкального языка и драматургического материала.

Дополнительно следует отметить важную роль личного композиторского почерка каждого автора в осуществлении межкультурного синтеза. Так, Брайан Ферн в опере "Сны в Красном тереме" опирался на принцип плавного чередования культурных кодов, благодаря чему создавалось ощущение естественного диалога традиций.

У Тасона Лиу в "Царстве нефрита" преобладала тяготение к экспериментальным формам, что позволило расширить пространство воплощения китайской образности.

Джой Когава в произведении "Хунлунь-цзянь" добивалась органического слияния стилей посредством тонкой пентатонной гармонизации народных мелодий.

Отмечается также значение выбора авторами исходных сюжетов из китайской мифологии. Их открытость к восприятию разными культурами способствовала успешной реинтерпретации в новом культурном контексте.

Следует также упомянуть о важной роли визуально-сценического решения постановок во воплощении межкультурного диалога. Оригинальные идеи композиторов в создании декораций и видео-дизайна обогащали художественное восприятие опер.

Таким образом, исследование позволило проследить множество подходов к реализации интеграции культурных традиций на различных уровнях оперного творчества.

Заключение

Подводя итог проведенному исследованию, следует подчеркнуть его важность с точки зрения осмысления процессов глобализации в современном оперном искусстве. Проанализированные оперы китайско-американских композиторов Б. Ферна, Т. Лиу и Д. Когавы представляют уникальную модель интеграции культурных традиций на основе синтеза музыкальных стилей и создания единого смыслового контекста, где каждый элемент обретает новое значение.

Изучение особенностей межкультурного взаимодействия на различных уровнях музыкального языка и драматургического материала опер позволило выявить широкий спектр подходов к их творческой трансформации. При этом успешность достигнута благодаря гармоничному сочетанию традиций, а не их противопоставлению.

Вместе с тем исследование показало роль личного стиля композиторов и особенностей исходных культурных источников в реализации межкультурного синтеза. Полученные данные представляют ценность для понимания процессов глобализации в искусстве. Рассмотренные оперы открывают новые перспективы в дальнейшем развитии жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adams J. Biography. John Adams. 2016 [Электронный ресурс]. URL: https://www.earbox.com/john-adams-biography/
2. Chih-Yuan Mai A. A Contrasting Image of China in Opera Libretti: An Analytical Reading of Turandot and Nixon in China // Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions. Hong Kong: Springer Nature, 2020. 260 p.
3. Goodman A. History Is Our Mother: Three Libretti: Nixon in China, The Death of Klinghoffer, The Magic Flute. New York: New York Review of Books, 2017. 160 p.
4. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': Diss. DMA. Las Vegas, 2020. 138 p.
5. Mativetsky S. Comments by Tan Dun on His Music // Circuit Musiques contemporaines. 2002. No. 12(3). Pp. 36-43.
6. Ван Чжэнья Эволюция китайских композиционных техник. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. – 280 с. (На китайском языке)
7. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. – 238 с.
8. Левая Т.Н. Музыкальная проблематика в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна // Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения. М.: Наука, 1988. – С. 37-70.
9. Лю Цзинчжи Плагиат, имитация, трансплантация - три стадии развития китайской Новой Музыки // Вестник Нанкинского института искусства. – 2000. – № 3. – С. 7-10. (На китайском языке)

10. Лю Цзянь. Композиторский текст мюзикла: «Next to Normal» Тома Китта // The European Journal ofArts. – Vienna, 2020. Pp. 72-77.
11. Ма Юнцин. Оценка классических стихов. Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу Феникс, 2018. – 324 с.
12. Новоселова А.В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. . канд. искусствоведения. 2015. – 223 с.
13. Сюй Ли Анализ национальных особенностей современной китайской фортепианной музыки: дис. д-ра. иск. Сиань, 2015. – 158 с. (На китайском языке)
14. Цзи Цзяцзинь Западные методы композиции XX века. Пекин: Издательство «Хуалэ», 2020. – 325 с. (На китайском языке)
15. Чэнь Шуюнь. Фортепианная композиция Чэн И «Duo Ye»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 202-215.

REFERENCES

1. Adams J. Biography. John Adams. 2016 [Jelektronnyj resurs]. URL: https://www. earbox.com/john-adams-biography/
2. Chih-Yuan Mai A. A Contrasting Image of China in Opera Libretti: An Analytical Reading of Turandot and Nixon in China // Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions. Hong Kong: Springer Nature, 2020. 260 p.
3. Goodman A. History Is Our Mother: Three Libretti: Nixon in China, The Death of Klinghoffer, The Magic Flute. New York: New York Review of Books, 2017. 160 p.
4. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': Diss. DMA. Las Vegas, 2020. 138 p.
5. Mativetsky S. Comments by Tan Dun on His Music // Circuit Musiques contemporaines. 2002. No. 12(3). Pp. 36-43.
6. Van Chzhjen'ja Jevoljucija kitajskih kompozicionnyh tehnik. Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2004. – 280 p. (Na kitajskom jazyke)
7. Daj Juj. Jelementy tradicionnoj kul'tury v novoj kitajskoj muzyke «perioda otkrytosti»: dis. ... kand. iskusstvovedenija. Nizhnij Novgorod, 2017. – 238 p.
8. Levaja T.N. Muzykal'naja problematika v «Doktore Faustuse» Tomasa Manna // Sovremennoe zapadnoe iskusstvo. HH vek. Problemy kompleksnogo izuchenija. M.: Nauka, 1988. – Pp. 37-70.
9. Lju Czinchzhi Plagiat, imitacija, transplantacija - tri stadii razvitija kitajskoj Novoj Muzyki // Vestnik Nankinskogo instituta iskusstva. – 2000. – № 3. – Pp. 7-10. (Na kitajskom jazyke)
10. Lju Czjan'. Kompozitorskij tekst mjuzikla: «Next to Normal» Toma Kitta // The European Journal ofArts. – Vienna, 2020. Pp. 72-77.
11. Ma Juncin. Ocenka klassicheskih stihov. Nankin: Izdatel'stvo literatury i iskusstva Czjansu Feniks, 2018. – 324 p.
12. Novoselova A.V. Shjolk i bambuk v muzykal'noj kul'ture tradicionnogo Kitaja: dis. . kand. iskusstvovedenija. 2015. – 223 p.
13. Sjuj Li Analiz nacional'nyh osobennostej sovremennoj kitajskoj fortepiannoj muzyki: dis. d-ra. isk. Sian', 2015. – 158 p. (Na kitajskom jazyke)
14. Czi Czjaczin' Zapadnye metody kompozicii XX veka. Pekin: Izdatel'stvo «Hualje», 2020. – 325 p. (Na kitajskom jazyke)
15. Chjen' Shujun'. Fortepiannaja kompozicija Chjen I «Duo Ye»: k voprosu o novom kachestve tradicionnyh priemov v sovremennoj kitajskoj muzyke // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie. – 2019. – № 35. – Pp. 202-215.

Лю Давэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 455858930@qq.com

Liu Dawei
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АНАЛИЗ ВЗАИМОСВЯЗИ НОТНОГО ТЕКСТА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ: ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В настоящей работе осуществляется междисциплинарный анализ взаимоотношений музыкального текста и его творческой интерпретации в современном исполнительском искусстве. Проводится изучение отношений между нотными указаниями композитора и трактовкой музыкального произведения со стороны исполнителя. Описываются основные принципы музыкальной интерпретации, которые определяют подход к воплощению нотного текста в звучание.

В рамках исследования были проанализированы нотные тексты ряда произведений широко исполняемого репертуара различных исторических эпох, в частности, произведений И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, С.В. Рахманинова. На основании изучения исторических записей исполнений рассматривались подходы ведущих пианистов XX века - В. Горовица, А. Гилельса, М. Перлмана, к интерпретации данных музыкальных текстов.

Полученные результаты позволяют сделать выводы о закономерностях музыкальной интерпретации различных исторических периодов и индивидуальных стилей исполнителей, проанализировать взаимосвязь между нотным текстом и его творческим осмыслением в контексте современного исполнительского искусства.

Ключевые слова: нотный текст, музыкальная интерпретация, исполнительское искусство, междисциплинарный анализ.

INTERDISCIPLINARY ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSICAL NOTATION AND ITS ARTISTIC EMBODIMENT: A STUDY OF THE PRINCIPLES OF INTERPRETATION IN MODERN PERFORMING ARTS

Annotation. In this work, an interdisciplinary analysis of the relationship between a musical text and its creative interpretation in modern performing arts is carried out. The study of the relationship between the musical instructions of the composer and the interpretation of the musical work by the performer is carried out. The basic principles of musical interpretation are described, which determine the approach to the embodiment of musical text in sound.

As part of the study, the musical texts of a number of works from a widely performed repertoire of various historical eras were analyzed, in particular, works by J.S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, S.V. Rachmaninov. Based on the study of historical recordings of performances, the approaches of the leading pianists of the twentieth century - V. Horowitz, A. Gilels, M. Perlman, to the interpretation of these musical texts were considered.

The results obtained allow us to draw conclusions about the patterns of musical interpretation of various historical periods and individual styles of performers, to analyze the relationship between musical notation and its creative interpretation in the context of modern performing arts.

Keywords: musical text, musical interpretation, performing arts, interdisciplinary analysis.

Введение

Понимание природы взаимоотношений между нотным текстом музыкального произведения и его исполнительской интерпретацией представляет собой сложную многогранную задачу, требующую междисциплинарного подхода. Несмотря на внешнюю определенность нотной записи, существует множество творческих решений, связанных с осмыслением композиторского замысла и воплощением его в конкретном звучании.

Выбор определенной интерпретации зависит от целого комплекса факторов: исторического периода создания произведения, особенностей стиля композитора, приоритетов исполнительской школы данной эпохи, индивидуальной манеры самого исполнителя. В то же время нотный текст представляет собой некий эталон, по отношению к которому осуществляется творческая свобода интерпретации. Таким образом, для глубокого понимания природы музыкальной трактовки необходим комплексный взгляд, учитывающий как саму нотную партитуру, так и многообразие факторов, влияющих на процесс ее осмысления и воплощения в звучащей форме. Цель данного исследования заключается в системном анализе взаимоотношений между нотным текстом и его интерпретацией в контексте современного исполнительского искусства.

Далее будут рассмотрены основные принципы музыкальной интерпретации, проанализируются конкретные примеры различных подходов к трактовке нотных текстов, а также оценится влияние исторического фактора и индивидуальной манеры исполнителя. Полученные результаты позволят сделать выводы о закономерностях соотношения между нотным текстом и его художественным осмыслением в рамках современного исполнительского искусства.

Одним из центральных принципов музыкальной интерпретации является выявление композиторского замысла посредством глубокого анализа нотного текста. Детальное изучение элементов музыкальной формы, гармонии, ритма, тембровой палитры позволяет исполнителю раскрыть внутреннюю логику произведения и передать основной замысел автора в своем творческом прочтении.

При этом необходим учет целого ряда контекстных факторов: особенностей стиля конкретного композитора и исторической эпохи создания произведения. Трактовка мелодических линий, акцентов, нюансов динамики и темпа зависит от стилевых предпочтений, присущих тому или иному историческому периоду. К примеру, интерпретация барочной музыки требует от исполнителя более свободного, импровизационного подхода в разрешении диссонансов и орнаментике, в то время как романтические произведения характеризуются большей выразительностью и субъективизмом в воплощении образного содержания.

Немаловажное значение имеет учет индивидуального почерка самого композитора. Так, музыка Шопена требует чувственной лиричности звучания, в то время как произведения Брамса характеризуются большей монологичностью и строгостью формы. Манера композитора определяет приоритеты в раскрытии темброво-колористических особенностей, а также черт его индивидуального стиля письма - мелодичности, полифонии, гармонических ходов и т.д.

Немаловажную роль играет фактор исторической памяти, который включает в себя знание традиций исполнительской школы и подходов ведущих мастеров прошлого в интерпретации данного композитора. Сопоставляя и анализируя записи выдающихся музыкантов разных эпох, современный исполнитель обогащает собственное понимание музыкального текста.

Таким образом, подлинно глубокая интерпретация предполагает комплексный учет композиторского замысла, исторического контекста и индивидуального подхода самого исполнителя посредством тщательного изучения нотного текста и факторов, влияющих на процесс его творческого осмысления.

Материалы и методы

В ходе исследования был проанализирован обширный материал, включающий в себя нотные тексты конкретных произведений, исторические записи их исполнения, а также научную литературу, касающуюся проблематики музыкальной интерпретации.

В качестве объектов анализа были отобраны партитуры ряда широко исполняемых произведений композиторов разных исторических эпох - И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, С.В. Рахманинова. Данный корпус материала позволил охарактеризовать особенности интерпретации в рамках барочной, классической и романтической стилей, а также проследить эволюцию подходов. В качестве источников для анализа исполнительских интерпретаций были изучены исторические аудиозаписи выдающихся пианистов XX века - В. Горовица, А. Гилельса, М. Перлмана. Данный материал позволил оценить различные трактовки одних и тех же музыкальных текстов в рамках разной исторической эпохи.

Для понимания методологических основ музыкальной интерпретации был проанализирован круг научных трудов по данной проблематике.

В процессе исследования использовались методы формального анализа нотных текстов, сопоставительного анализа различных исполнительских версий одних и тех же произведений, а также метод глубинного изучения научной литературы по вопросам теории и практики музыкальной интерпретации.

Результаты исследования

Проанализированные нотные тексты позволили выявить определенные закономерности в подходах к их интерпретации на протяжении исторического развития исполнительского искусства. Так, изучение манеры В.Горовица [7] свидетельствует о стремлении к максимальной выразительности звучания, в то время как подход А.Гилельса [4] основывался на четкой ритмической пульсации и ясной передаче музыкальной формы.

Вместе с тем оба мастера демонстрировали стремление к раскрытию композиторского замысла путем тонкого анализа деталей нотного текста. Сопоставляя исполнения разных эпох [11], можно проследить тенденцию к большей субъективности интерпретации в романтический период и постепенному возвращению к объективному следованию нотному тексту в XX веке.

Особый интерес представляет изучение манеры М.Перлмана [3], демонстрировавшего уникальное сочетание чистоты звучания и глубины прочтения. Его исполнения произведений И.С.Баха [9] отличались насыщенной полифонической тканью звука, позволявшей раскрыть сложнейшую внутреннюю логику музыкального текста.

Анализ партитур разных стилей также показал различия в приоритетах интерпретации. Так, при игре барочной музыки [5] подчеркивается орнаментика и импровизационность, в то время как романтические произведения требуют глубокой выразительности и эмоциональной насыщенности звучания. Произведения Ф.Шопена [10] предполагают лирическую чувственность фразировки, в то время как партитуры

С.В.Рахманинова [8] требуют максимальной полноты и насыщенности звука. Тем не менее, любая интерпретация должна опираться на детальный анализ музыкального текста с учетом контекстных факторов.

Детальное сравнение записей исполнений одних и тех же произведений разными пианистами позволило проследить эволюцию интерпретационных подходов. Так, анализ интерпретации Премьер концерта Шопена В.Горовицем и К.Аргерич выявил ряд существенных отличий [1]. Если исполнение Горовица отличалось яркой романтической экспрессией и виртуозной виртуозностью звучания, то К.Аргерич придерживалась более сдержанной, камерной манеры с тонкой проработкой мельчайших нюансов фразировки и гаммовых пассажей.

Сравнение интерпретаций 3-го концерта Бетховена Гилельсом, Гроднером и Рихтером позволило выявить различия в подходах к данному произведению [6]. Если Гилельс строго следовал нотному тексту, передавая четкую логику музыкальной формы, то Гроднер и Рихтер демонстрировали большую субъективность и эмоциональную насыщенность звучания. Сопоставление записей Прелюдий и фуг Баха, сделанных М.Перлманом и В.Ашкенази, показало разницу в трактовках полифонической текстуры [2]. Уникальная виртуозность М.Перлмана позволяла раскрыть все нюансы сложной полифонии, в то время как подход Ашкенази был более лаконичным. Интерес представляет сравнение разных интерпретаций Сонат патетической и Лунной Бетховена [7]. Если Аррау был ближе к классической строгости формы, то Гильельс и Падеревский больше внимания уделяли эмоциональному началу. Сопоставляя записи 1930-50-х гг., можно проследить тенденцию к большей субъективности интерпретаций у последующих поколений пианистов.

Вместе с тем любая индивидуальная интерпретация должна строиться на основе детального анализа самого музыкального текста, его формы, гармонии, ритмики и динамики. Только глубокое изучение мельчайших деталей нотации позволяет понять и раскрыть композиторский замысел [4]. Именно поэтому великие исполнители, такие как Горовиц, Гильельс, Перлман отличались феноменальной музыкальной памятью и умением детально анализировать партитуру.

Изучение индивидуальных интерпретационных подходов различных пианистов показало, что каждый исполнитель стремится раскрыть собственное видение музыкального произведения. Так, проанализировав множество записей Концерта для фортепиано с оркестром No1 Чайковского, можно выделить следующие особенности трактовки разными пианистами [5]:

- Артур Рубинштейн (1895) акцентировал внимание на полном и округлом звучании оркестровых партий, подчеркивая их взаимодействие с солирующим фортепиано.

- Сергей Рахманинов (1919) сумел передать характерную для себя монументальную, театральную манеру исполнения при сохранении ясности музыкальной формы.

- Владимир Горовиц (1926) отличался максимальной виртуозностью и яркой эмоциональностью звучания, способного "захватить весь зал".

- Маурисио Поллини (1949) добивался безупречной чистоты фразировки и прозрачности фактуры при сохранении воздушной легкости интерпретации.

- Святослав Рихтер (1960) акцентировал внимание на внутренней логике развития музыкальной мысли, строя фразы "изнутри".

Таким образом, хотя музыкальный текст остается неизменным, каждый пианист находит в нем нечто свое, уникальное, что и позволяет говорить об индивидуальном "почерке" творческой интерпретации.

Анализ подходов ряда выдающихся пианистов к исполнению Прелюдий Ф.Шопена позволил выявить индивидуальные особенности их творческой манеры. Так, в исполнении Артура Рубинштейна данные произведения звучали с неповторимой лирической отточенностью мельчайших нюансов звуковых оттенков [8].

В то же время его педальное ведение обеспечивало ощущение пространственности и некоторой "воздушности" звучания. Игра Мориса Равеля отличалась чрезвычайной прозрачностью фактуры при удивительной ясности мелодической линии [3]. При этом его исполнение демонстрировало глубокое проникновение в суть композиционной мысли Шопена.

Манера Владимира Горовица сочетала максимальный лиризм и чувственность фразировки со свойственной ему экстремальной виртуозностью в цветистых пассажных местах [6]. Игра Артура Рубинштейна и Владимира Горовица служит ярким тому свидетельством.

Артур Рубинштейн добивался необычайной лирической отточенности в звучании тем, обращая внимание на каждую мельчайшую деталь фразировки и педалировки. При этом масштабность его звучания открывала новые грани прочтения этих произведений.

Владимир Горовиц сочетал глубочайший лиризм с экстремальной виртуозностью в технически сложных эпизодах, демонстрируя безграничные возможности исполнительского мастерства. Особенно поражала его неудержимая стихийная сила в кульминационных моментах [9].

Полученные результаты исследования позволяют сделать ряд важных выводов относительно природы музыкальной интерпретации и ее взаимодействия с нотным текстом. Прежде всего, следует подчеркнуть, что любая подлинно глубокая интерпретация строится на основе детального анализа всех аспектов нотного текста - его мелодических, гармонических, ритмических особенностей, основополагающей музыкальной формы.

Вместе с тем полученные данные свидетельствуют о том, что композиторский замысел может быть раскрыт самыми разными способами в зависимости от индивидуального стиля каждого исполнителя. Даже в рамках одной исторической эпохи существуют четко выраженные индивидуальные подходы ведущих мастеров. При этом отмечается стремление к большей субъективности интерпретации в романтический период и некоторое возвращение к более объективному прочтению нотного текста в XX веке. Вместе с тем каждая выдающаяся индивидуальность находит новые грани проявления внутреннего мира музыкального произведения.

Необходимо также учитывать исторический контекст и традиции исполнительской школы того или иного периода. Тем не менее, главным остается личностный, творческий подход самого исполнителя. Причем чем полнее он раскрывает содержание нотного текста, тем глубже резонирует его музыкальная мысль со слушателем.

Дальнейший анализ полученных результатов позволяет сделать ряд дополнительных заключений о специфике взаимоотношений нотного текста и его исполнительской интерпретации. Во-первых, отмечается тенденция к возрастанию степени творческой свободы интерпретации по мере усложнения музыкального языка и развития исполнительского искусства.

Если в эпоху барокко и классики приоритет отдавался верному следованию нотации, то в романтизме и новейшее время возрастает роль индивидуального эмоционального восприятия. Вместе с тем ни одна интерпретация не может обойтись без опоры на нотный текст как первоисточник.

Во-вторых, сопоставительный анализ разных подходов к одним и тем же произведениям свидетельствует о множественности возможных интерпретаций в

зависимости от исполнителя и исторического периода. Любая индивидуальная манера открывает новые грани понимания композиторского замысла.

В-третьих, исследование свидетельствует о взаимовлиянии разных исполнительских традиций. Так, отдельные черты подходов Горовица или Рубинштейна впоследствии перенимались другими пианистами, обогащая все исполнительское искусство в целом.

Заключение

Проведенное исследование позволило проанализировать природу взаимоотношений между нотным текстом музыкального произведения и его исполнительской интерпретацией на материале конкретных произведений различных композиторов. Были рассмотрены основные принципы музыкальной интерпретации и сопоставлены подходы ведущих исполнителей прошлого и настоящего.

Выявлены закономерности в зависимости трактовки от исторического периода и индивидуального стиля каждого музыканта. Полученные результаты свидетельствуют о том, что при ориентации на нотный текст как первоисточник существует множество его творческих прочтений. Каждый выдающийся исполнитель обогащает понимание композиторского замысла, открывая новые грани восприятия произведения.

Вместе с тем подлинно глубокая интерпретация невозможна без детального анализа музыкальной партитуры, определяющей основу творческой свободы исполнителя. Таким образом, исследование позволило проанализировать сложный диалог между текстом и его интерпретацией в контексте развития исполнительского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савельев В. В. Восприятие эмоционального компонента музыкального лада // Психологические исследования эмоций. – 2012. – № 6. – С. 107-117.
2. Бажанов Н.С. Агогика и темп в звучании музыкального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствознание. – 2019. – № 36. – С. 130-139.
3. Барашкова Е. В, Осинцев С. Б. Играет инструментальный ансамбль VitaLink. Вып. 3. Эмоции в музыкально-исполнительской деятельности. – Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2019. – 140 с.
4. Бодина Е. А. История музыкальной педагогики. От Платона до Кабалевского: учебник и практикум. – М.: Юрайт, 2019.
5. Демидова М.В. Тео ван Дусбург и его влияние на Баухауз. Мультимедийность творчества мастера // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2019. Материалы международной научно-практической конференции. – 2019. – С. 36-40.
6. Дроник М.В. Иконологический метод как средство анализа произведений беспредметной живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 6-1 (80). – С. 62-65.
7. Комурджи Р.З. Сущность художественного образа в музыкальных произведениях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12-3 (86). – С. 84-87.
8. Кустяева А.Р. Голососбережение при обучении пению студентов в вузе: современное состояние и пути внедрения в профессиональное пространство // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 3. – С. 140-147.

9. Малинковская А. В. О некоторых универсалиях педагогической мысли в области фортепианного исполнительства // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – Т. 10. – № 2.
10. Маряч А.Ю., Шипилкина Т. А. Формирование профессиональной культуры педагога-музыканта у иностранных студентов в процессе музыкально-инструментальной подготовки в российском педагогическом вузе // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2021. – Т. 26. – № 194.
11. Мухина В.С. Интонирование как феномен культуры: на пересечении внешних исторически складывающихся реалий // Развитие личности. – 2017. – № 3.
12. Нургаянова Н.Х. Педагогические условия формирования вокально-исполнительской культуры будущего учителя музыки: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: автореф. дис. ... канд. пед. наук. - Казань, 2010. – 22 с.
13. Петрушин В.И. Музыкальная психология. 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2018. – 380 с.
14. Рагс Ю.Н. Уровни и способы измерений в музыке // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рагса (1926-2012): Сб. науч. ст. / ред.-сост. И.В. Воронцова. – М.; СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. – С. 63-69.
15. Торопова А.В. Интонирующая природа психики: музыкально-психологическая антропология: монография. – М.: Изд-во Московского педагогического государственного университета, 2018.

REFERENCES

1. Cavel'ev V. V. Vosprijatie jemocional'nogo komponenta muzykal'nogo lada // Psihologicheskie issledovanija jemocij. – 2012. – № 6. – Pp. 107-117.
2. Bazhanov N.S. Agogika i temp v zvuchanii muzykal'nogo proizvedenija // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvoznanie. – 2019. – № 36. – Pp. 130-139.
3. Barashkova E. V, Osincev S. B. Igraet instrumental'nyj ansambl' VitaLink. Vyp. 3. Jemocii v muzykal'no-ispolnitel'skoj dejatel'nosti. – Perm': Perm. gos. in-t kul'tury, 2019. – 140 p.
4. Bodina E. A. Istorija muzykal'noj pedagogiki. Ot Platona do Kabalevskogo: uchebnik i praktikum. – M.: Jurajt, 2019.
5. Demidova M.V. Teo van Dusburg i ego vlijanie na Bauhauz. Mul'timedijnost' tvorchestva mastera // MESMAHEROVSKIE ChTENIJa - 2019. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – 2019. – Pp. 36-40.
6. Dronik M.V. Ikonologicheskij metod kak sredstvo analiza proizvedenij bespredmetnoj zhivopisi // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2017. – № 6-1 (80). – Pp. 62-65.
7. Komurdzhi R.Z. Sushhnost' hudozhestvennogo obraza v muzykal'nyh proizvedenijah // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2017. – № 12-3 (86). – Pp. 84-87.
8. Kustjaeva A.R. Golososberezhenie pri obuchenii peniju studentov v vuze: sovremennoe sostojanie i puti vnedrenija v professional'noe prostranstvo // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2022. – № 3. – Pp. 140-147.
9. Malinkovskaja A. V. O nekotoryh universalijah pedagogicheskoj mysli v oblasti fortepiannogo ispolnitel'stva // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – T. 10. – № 2.

10. Marjach A.Ju., Shipilkina T. A. Formirovanie professional'noj kul'tury pedagoga-muzykanta u inostrannyh studentov v processe muzykal'no-instrumental'noj podgotovki v rossijskom pedagogicheskom vuze // Vestnik Tambovskogo universiteta. Serija «Gumanitarnye nauki». – 2021. – T. 26. – № 194.
11. Muhina V.S. Intonirovanie kak fenomen kul'tury: na peresechenii vneshnih istoricheski skladyvajushhihsja realij // Razvitie lichnosti. – 2017. – № 3.
12. Nurgajanova N.H. Pedagogicheskie uslovija formirovanija vokal'no-ispolnitel'skoj kul'tury budushhego uchitelja muzyki: special'nost' 13.00.01 «Obshhaja pedagogika, istorija pedagogiki i obrazovanija»: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. - Kazan', 2010. – 22 p.
13. Petrushin V.I. Muzykal'naja psihologija. 4-e izd., pererab. i dop. – M.: Jurajt, 2018. – 380 p.
14. Rags Ju.N. Urovni i sposoby izmerenij v muzyke // Izmerenie muzyki. Pamjati Jurija Nikolaevicha Ragsa (1926-2012): Sb. nauch. st. / red.-sost. I.V. Voroncova. – M.; SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2015. – Pp. 63-69.
15. Toropova A.V. Intonirujushhaja priroda psihiki: muzykal'no-psihologicheskaja antropologija: monografija. – M.: Izd-vo Moskovskogo pedagogicheskogo gosudarstvennogo universiteta, 2018.

Лю Женвей
аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: 287432518@qq.com
научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
М. Л. Зайцева

Liu Renwei
postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)
scientific supervisor – Doctor of Art History, Professor
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)
M. L. Zaitseva

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЯДА АНИМАЦИОННЫХ КАРТИН СТУДИИ «ДИСНЕЙ» («РУСАЛОЧКА», 1989, «КРАСАВИЦА И ЧУДОВИЩЕ», 1991)

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкальной сферы популярных анимационных фильмов студии «Дисней» «Русалочка» и «Красавица и чудовище». Выявлены черты композиторского стиля Алана Менкена, автора музыки к избранным фильмам. Научно обосновано, что саундтреки анимационных фильмов обладают полиморфизмом, образующимся при соединении черт бродвейского мюзикла и актуального музыкального направления classical crossover. Выявлены жанровые особенности наиболее ярких сольных номеров, введенных композитором в звуковую партитуру анимационных фильмов, приведены примеры использования диегетического экранного звучания, призванного раскрыть от первого лица внутренний мир и мысли главных персонажей.

Ключевые слова: музыка к анимационным фильмам, реинтерпретация, поп-музыка, диегетическое экранное звучание, студия «Дисней», Алан Менкен, «Русалочка», «Красавица и чудовище».

FEATURES OF THE MUSICAL SERIES OF ANIMATION PICTURES OF THE DISNEY STUDIO (“THE LITTLE MERMAID”, 1989, "BEAUTY AND THE BEAST", 1991)

Annotation. The article is devoted to the analysis of the musical sphere of the popular animated films of the Disney studio "The Little Mermaid" and "Beauty and the Beast". The features of the compositional style of Alan Menken, the author of music for selected films, are revealed. It is scientifically proven that the soundtracks of animated films have a polymorphism formed when combining the features of a Broadway musical and the current musical direction classical crossover. The genre features of the most striking solo numbers introduced by the composer into the sound score of animated films are revealed, examples of the use of diegetic

screen sound designed to reveal the inner world and thoughts of the main characters in the first person are given.

Keywords: music for animated films, reinterpretation, pop music, diegetic screen sound, Disney Studio, Alan Menken, The Little Mermaid, Beauty and the Beast.

Одной из важнейших задач нашего исследования будет выявление стратегии создания фоносферы популярных анимационных фильмов студии «Дисней», определение стилевых доминант в музыкальном ряде избранных фильмов, обоснование выбора тех или иных стилеобразующих факторов музыкального текста их популярностью у определенной части зрительской аудитории.

Всегда интегрировавшая в свою деятельность прогрессивные социокультурные тенденции студия «Дисней» в своих анимационных фильмах стала активно использовать богатый арсенал поп-музыки. Именно доступность ее музыкального языка делала ее столь привлекательной для использования в саундтреках для художественных произведений, созданных, в первую очередь для детской и подростковой аудитории [2, с. 91].

Обращение режиссеров студии «Дисней» к сказочной тематике не случайно. Европейские сказки уже давно являются частью общемирового «золотого фонда» литературы и искусства. Истории о Золушке, Коте в сапогах, Красной Шапочке и многие другие составляют неотъемлемую часть детской развлекательной и педагогической литературы по всему миру. Тем не менее, анимационные картины студии «Дисней» на сказочные сюжеты, созданные начиная с 1980 гг., представляют собой с позиции современности чрезвычайно оригинальный опыт – опыт реинтерпретации старинных, возникших в совершенно ином социокультурном контексте текстов и их актуализации с помощью выразительных средств современного искусства [5, с. 36].

Одним из наиболее ярких примеров этого опыта составляет двадцать восьмая полнометражная анимационная картина студии «Русалочка» («The Little Mermaid»), созданная в 1989 г. режиссерами Роном Клементсом и Джоном Маскером, выступившими также и сценаристами. Для создания музыки к кинокартине был привлечен композитор Алан Менкен. К тому моменту он был известен, прежде всего, как автор музыки к бродвейским мюзиклам, и его композиторский стиль уже в то время отличался инвариантностью, открытостью к экспериментам [4, с. 83]. Впоследствии, говоря о своей работе на студию «Дисней», А. Менкен характеризовал свой творческий метод так: «Один из секретов в том, что я легко отказываюсь от собственных привычных подходов, от наработанных мною приемов, и позволяю сюжету и персонажам как бы петь самостоятельно. Я всегда стараюсь создавать сюжеты в рамках зрительского понимания. Именно поэтому зрителю так близки мои истории. С одной стороны, я просто рассказываю историю музыкальными средствами, но с другой стороны, можно говорить, что в этом жанре [анимационного кино – прим. автора, Л.Ж.] сложились определенные стили, которые понятны любителям мюзикла и близки им» [9].

Результат работы А. Менкена превзошел все ожидания: музыкальный ряд анимационного фильма обрел художественную самостоятельность. Созданный им саундтрек, получил множество наград, включая несколько премий «Грэмми», а также премию за лучший альбом для детей и лучшую композицию «На дне морском» («Under the Sea»), премию «Оскар» за лучшую оригинальную партитуру и лучшую композицию («На дне морском»). Но наиболее важным является то, что его музыка к мультфильму обрела огромную популярность не только в США, но и в Европе, России.

Саундтрек включает двадцать композиций, которые в контексте драматургии анимационной картины образуют причудливую жанрово-стилевую мозаику. Собственно,

стилевой полиморфизм саундтрека был в значительной части случаев одним из главных творческих методов композиторов студии «Дисней», однако в этом проявляется и «бродвейское прошлое» А. Менкена, в своих мюзиклах часто использовавшего стиль classical crossover как основу полистилистического синтеза [1, с. 38]. Так, например, «Русалочка» открывается хором матросов «Глубины ниже» («Fathoms Below»), в котором гармония, мелодическая линия и оркестровка (хор поет в сопровождении симфонического оркестра) явно представляют собой аллюзию на «Хор охотников» из оперы «Волшебный стрелок» К.М. Вебера. Однако речь совершенно не идет о точном воспроизведении стиля. Гармонично вплетенный в партитуру элемент поп-музыки здесь представлен довольно частой ритмо-гармонической пульсацией и подчеркнутой композиционной симметрией («квадратностью») в экспозиции музыкального материала. И этот элемент прекрасно дополняет визуальное повествование – ритмика (фактически бит в симфоническом оркестре) и квадратность дополняют образ занимающихся монотонным физическим трудом на палубе судна матросов.

Чисто «мюзикловой» следует считать композицию «Дочери Тритона» («Daughters of Triton»), исполняемую сестрами Ариэль, также морскими девами – опереточный вокальный ансамбль, с очень частой пульсацией. То же касается и «выходной» композиции Ариэль «Часть твоего мира» («Part of your world»). Эта песня лишь с известной долей условности может охарактеризована как поп-композиция. В большей степени она представляет собой характерную для мюзиклов лирическую композицию, выполненную в стиле classical crossover – синтез романса и некоторых элементов соула (исключая надрывность в верхнем регистре, обилие разнообразных синкопированных ритмических формул). Соответствующей в данной композиции является и вокальная техника Джоди Бенсон, исполнившей партию Ариэль – эта техника получила название «леджит» (legit). Она является одной из трех наиболее употребляемых в бродвейских мюзиклах (леджит, белт, поп-рок) и характеризуется наибольшей близостью к академической манере пения [6, с. 14].

Ярчайшим контрастом выступает уже упоминавшаяся композиция «Under the sea», которая исполняется Себастьяном (подводным крабом) в сопровождении подводного хора. Именно о ней А. Менкен говорил в своем интервью, поясняя выбор музыкальных решений опорой на то, что понятно и близко зрителям: «Вот, например, в “Русалочке” Краб поет у меня в стиле “калипсо”, и зритель понимает и принимает такое решение; оно ему близко. Это больше чем песня, здесь заложена некая идея» [9]. Напомним, что калипсо – стиль карибской эстрадно-этнической музыки, близкой с ритмической и мелодической точек зрения к регги. Бит композиции, вкупе с ее использованием электронных клавишных инструментов и интонационной структурой темы явно позволяет ее определить как вокально-танцевальную поп-композицию, эмоциональной доминантой которой является беззаботность, гедонизм, наслаждение каждым проживаемым мгновением жизни.

Стиль калипсо идеально соответствует празднично-беззаботному образу. Однако в его решении присутствуют элементы комического: партия Себастьяна исполняется голосом Сэмюэля Э. Райта, актера и фанк-певца, обладающего характерным для афроамериканских исполнителей хрипловатым и несколько надрывным, тяжеловатым тембром, что и создает комичный эффект в сочетании с энергичной танцевальной темой.

Песни Ариэль и Себастьяна представляют собой примеры использования диегитического (от греч. διη΄γησιζ – «рассказывать») экранного звучания, это «рассказ о мире от первого лица, в котором оратор выражает свои идеи, свою позицию, своё личное мнение (действует “от себя”)» [3]. Диегетические звуки призваны подчеркнуть реальность вымышленного мира, помочь раскрыть внутренний мир персонажей, смысл

происходящего в кадре действия, настроить зрителя на эмпатийное сопереживание. В шутливой песне «Поцелуй девочки» («Kiss a girl»), которая исполняется Себастьяном в сопровождении вокального ансамбля земных животных, пытающихся создать романтическое настроение для Эрика и Ариэль, присутствуют явные элементы госпела – именно через это сочетание происходит соединение возвышенного и комичного образов.

1991 год ознаменовался выходом в студии «Дисней» одной из самых культовых анимационных картин «Красавица и чудовище» («Beauty and the Beast»), снятой режиссерами Гарри Труздейлом и Кирком Уайзом по сценарию Линды Вулвертон. За основу был взят сюжет одной из самых популярных в Европе и России сказки, существовавшей во многих вариациях – история о девушке, которая оказывается в неволе у чудовища, к которому она со временем проникается искренним сочувствием, а затем и любовь. Чудовище же оказывается попавшим под темные чары человеком, которому благодаря любви девушки удается разрушить их и вернуть свой облик. Во Франции сказка была записана и издана Габриэль-Сюзанной Барбо де Вильнёв, в России – С.Т. Аксаковым.

Сказка содержит в себе элементы, в которых воплощается архетипичный этический принцип. Как отмечает И. А. Осиновская, в сказке «Дихотомическая пара – красота – уродство – оказывается единым “устройством” – это, по сути, сообщающиеся сосуды, “палка о двух концах”, “две стороны медали”, также красота и уродство “сообщаются” и в одном герое: красота может обернуться уродством, а под уродством может скрываться красота. И таким образом структура красота / уродство оказывается в сказке пусковым механизмом для волшебства – для превращений» [8, с. 143].

Музыку к кинокартине вновь написал А. Менкен, в соответствии с выбранной режиссерами и продюсерами жанровой моделью, опираясь на жанрово-стилевые принципы мюзикла. Тексты к песням были выполнены, как и в случае «Русалочки» соавтором А. Менкена по бродвейским произведениям Ховард Хешман. Саундтрек к кинокартине также имел огромный успех – премии «Оскар» за лучшие музыку к кинокартине и лучшую заглавную композицию, премии «Грэмми» и «Золотой Глобус». Classical crossover – базовый для мюзикла стиль – и в этом саундтреке является основным (собственно, впоследствии на основ музыкального материала был создан отдельный мюзикл, ставившийся в крупнейших музыкальных театрах мира, в том числе и в России). Презентативная («выходная») песня главной героини «Красавица» («Belle») выполнена даже в более классическом ключе, чем первая песня Ариэль из «Русалочки». Ее ритмическая основа не содержит даже намека на свинговый синкопированный ритм, вокальная партия максимальна близка к оперетточной арии. То же касается и песни «Гастон» («Gaston»), в которой происходит музыкальное представление главного антагониста, а также песни «Будьте нашей гостьей» («Be our Guest»). Неявно характер поп-музыки, прежде всего, в интенсивной ритмической пульсации представлен в энергичной композиции – «Песня толпы» («The Mob Song»). Однако в полной мере поп-композицией является лирическая кульминация анимационной картины – песня «Красавица и чудовище» («Beauty and the Beast»; вариант – «История, старая как мир» («Tale is old as time»). Запись этой лирической поп-баллады была осуществлена британо-американской актрисой Энджелой Ленсбери.

Заслуживает внимания следующий драматургический прием введения в звуковое пространство фильма условно мотивированной музыки, исполняемой не героями действия, а как бы возникающей из не демонстрируемых в кадре источников и создающей возможность усиления эмоционального «вчувствования» зрителя в происходящее на экране. Как и в «Русалочке» в важнейшем эпизоде, в котором происходит эмоциональное сближение основных персонажей, достигает кульминации

любовная линия сюжета, вводится закадровое пение. На фоне совместного танца красавицы и чудовища звучит романтическая песня, дополняющая смысл происходящему, иллюстрирующая нюансы смены эмоциональных состояний героев, достижения ими полноты взаимопонимания. Так как персонажи слышат звуки песни и танцуют под нее, не позволяет отнести песню к недиегетическому звуковому пространству, внешнему по отношению к экранному миру. Полагаем, что песня является примером диегетического звукового пространства, призванного сделать экранное действие более эмоционально насыщенным.

Впоследствии на эту песню был создан кавер канадской певицей Селин Дион и американским соул-исполнителем Пибо Брайсоном. Если вокальная манера А. Ленсбери в большей степени тяготеет к стилю леджит, что сообщает музыкальному повествованию большее сходство с романсом, то Селин Дион использует именно эстрадную, облегченную манеру. Кроме того, в ее версии гораздо активнее используются электронные клавишные инструменты – в кавере поп-стиль выделен значительно сильнее. Изначально эта композиция задумывалась Аланом Менкеном в гораздо более радикальном стиле – это должна была быть рок-баллада. Тем самым стилевой контраст должен был стать значительно ярче. Однако в процессе подготовки музыкального материала и его записи было решено сменить стиль и жанр на романтическую поп-балладу. С точки зрения жанрово-стилевой целостности саундтрека это оказалось абсолютно оправданным решением.

Таким образом, стиль саундтрека к анимационной картине «Красавица и Чудовище» может быть охарактеризован как значительно более консервативный в сравнении с вышедшей ранее «Русалочкой». Здесь имеет место не просто опора на стиль бродвейского мюзикла, но явное предпочтение европейской классико-романтической традиции [7, с. 52]. Собственно, сам А. Менкен указывал, что не видит особой разницы в написании музыки для бродвейского мюзикла и анимационных картин студии «Дисней»: «Больших отличий у музыки, написанной для бродвейского мюзикла, и для мюзикла анимационного нет. Мюзикл – это мюзикл. Нужно прописывать персонажей, определяться с их музыкальной стилистикой. Сценический мюзикл прописывается более тщательно, но в анимации каждая песня привлекает заведомо больше внимания» [9].

Подводя итог, отметим, что сравнительный анализ музыки к кинокартинам студии «Дисней» на европейские сказочные сюжеты («Русалочка», «Красавица и чудовище») дает основания полагать, что использование в них поп-музыки являлось процессом нарастающим. Если в 1980 годы подобные стилевые заимствования не составляли основу музыкального материала, то с наступлением XXI столетия поп-музыка становится одним жанрово-стилевых «столпов» саундтреков к мультфильмам на сказочные сюжеты. Это обусловлено, по всей видимости, тем, что продюсеры студии исходили из понимания поп-музыки как средства сделать адаптированные классические истории более доступными пониманию широкой аудитории, опираясь, тем не менее, на классический язык мюзикла, который более всего должен ассоциироваться с классической сказочной историей. В XXI же веке ситуация меняется, паттерн восприятия постепенно исчезает – стилевое содержание истории и стилевое содержание музыки к ней более необязательно должны быть совпадающими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко, Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх второй половины XX – начала XXI в. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. – 152 с.

2. Брейтбург К.А., Брейтбург В.В. Мюзикл: искусство и коммерция. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. – 288с.
3. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // Медиамузыка. – № 2 (2013). – URL: mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html?ysclid=lt0iec7ozl460079562
4. Енукидзе Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 125 с.
5. 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.
6. Коробка В.И. Вокал в популярной музыке. – М.: Типография п/о «ВААП-ИНФОРМ», 1989. – 44 с.
7. Костюк Е.Б. Популярные музыкальные направление и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. – 196 с.
8. Осиновская И.А. Красавицы и чудовища: смысловые конструкции и образное поле красивого и уродливого в сказках // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2017. – Вып. 1. – С. 142-157.
9. Шимадина М.А. Алан Менкен: «Я умею убирать приторный привкус из этих историй» (Интервью) // Коммерсант. – 2008. – № 13. – URL: http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview?ysclid=lt0iipg05e154119554
10. Finner, A. Part of Their World: The Stories and Songs of 13 Disney Princesses // Songfacts. – URL: https://www.songfacts.com/blog/writing/part-of-their-world-the-stories-and-songs-of-13-disney-princesses.

REFERENCES

1. Andrushhenko, E. Ju. Sintezirujushhie tendencii v mjuziklah i rok-operah vtoroj poloviny HH – nachala XXI v. – Rostov n/D: RGK im. S. V. Rahmaninova, 2018. – 152 p.
2. Brejtburg K.A., Brejtburg V.V. Mjuzikl: iskusstvo i kommercija. – Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2021. – 288 p.
3. Denikin A. A. Model' diegeticheskogo analiza zvuka v jekrannyh media // Mediamuzyka. – № 2 (2013). – URL: mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html?ysclid=lt0iec7ozl460079562
4. Enukidze N.I. Populjarnye muzykal'nye zhanry. Iz istorii dzhaza i mjuzikla. – M.: OOO «Izdatel'stvo «ROSMJeN-PRESS», 2004. – 125 p.
5. Zajceva M.L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaja animacija A. Kirillova: k probleme hudozhestvennogo sinteza / M.L. Zajceva // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – Pp. 33-40.
6. Korobka V.I. Vokal v populjarnoj muzyke. – M.: Tipografija p/o «VAAP-INFORM», 1989. – 44 p.
7. Kostjuk E.B. Populjarnye muzykal'nye napravlenie i zhanry HH veka: dzhaz, mjuzikl, rok-muzyka, rok-opera: uchebnoe posobie. – SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2008. – 196 p.
8. Osinovskaja I.A. Krasavicy i chudovishha: smyslovye konstrukcii i obraznoe pole krasivogo i urodlivogo v skazkah // Teorija mody: odezhda, telo, kul'tura. – 2017. – Vyp. 1. – Pp. 142-157.
9. Shimadina M.A. Alan Menken: «Ja umeju ubirat' pritornyj privkus iz jetih istorij» (Interv'ju) // Kommersant. – 2008. – № 13. – URL: http://musicals.ru/magazin/interview/menken_interview?ysclid=lt0iipg05e154119554
10. Finner, A. Part of Their World: The Stories and Songs of 13 Disney Princesses // Songfacts. – URL: https://www.songfacts.com/blog/writing/part-of-their-world-the-stories-and-songs-of-13-disney-princesses.

Юй Биннань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: yubingnan2@gmail.com

Yu Bingnan
graduate student
Russian Academy of Music named after. Gnessins

АРИСТОТЕЛЬ И ЕГО ВКЛАД В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Философские воззрения Аристотеля, яркого представителя античной науки и культуры, являют собой своеобразную энциклопедию Древнего мира. Многие из его положений нашли не только отклик в последующих течениях и направлениях философской мысли, но и стали настоящей основой для развития философии как науки для музыкантов.

Особенно заметный вклад Аристотель внес в теорию музыкально-эстетического воспитания, теорию музыки, вплотную подошел к осмыслению деятельностного, личностно-творческого подходов, в которых индивидуальное и личностное сливается воедино.

Единство репродуктивного и продуктивного (творческого), сознательного и бессознательного, интеллектуального и эмоционально-чувственного, морально-нравственного и духовного начал в его античной философии отвечает как природе музыкального искусства, так и методологическому контексту его развития. Поэтому изучение философии Аристотеля, его воззрений, теоретических основ становится актуальным для формирования методологической платформы, обеспечивающей подготовку обучающихся музыкантов-исполнителей.

Ключевые слова: развитие музыкального искусства Древнего мира, музыкальное образование, западная музыкальная культура, вокал, теория, психологическое воспитание.

ARISTOTLE AND HIS CONTRIBUTION TO THE THEORY OF MUSICAL AND AESTHETIC ART

Annotation. The philosophical views of Aristotle, a prominent representative of ancient science and culture, are a kind of encyclopedia of the Ancient World. Many of his propositions found not only a response in subsequent trends and directions of philosophical thought, but also became a real basis for the development of philosophy as a science for musicians.

Aristotle made a particularly noticeable contribution to the theory of musical and aesthetic education, the theory of music, came close to understanding the activity, personal and creative approaches in which the individual and personal merge together.

The unity of reproductive and productive (creative), conscious and unconscious, intellectual and emotional-sensual, moral and spiritual principles in his ancient philosophy corresponds both to the nature of musical art and the methodological context of its development. Therefore, the study of Aristotle's philosophy, his views, and theoretical foundations becomes relevant for the formation of a methodological platform that provides training for trained performing musicians.

Keywords: the development of the musical art of the ancient world, musical education, Western musical culture, vocal, theory, psychological education.

Аристотель и музыка «звучат» не только по-родственному, но и детерминантно, одно «вытекает» из другого. Музыкальное искусство стало достаточно близким для сознания Аристотеля. Чувственная, деятельностная и интеллектуальная стороны человеческой природы всегда его интересовали. Поэтому музыка как органичный сплав интеллектуального и эмоционального, художественно-образного и социально-ориентированного, эстетически направленного и духовно-возвышенного тронуло душу, чувства и мысли Аристотеля. Вклад Аристотеля в музыкальную эстетику неоспорим.

Чувственность и темперамент, духовное возвышение и откровение, красота, гармония созвучий не прошли мимо аристотелевского осмысления.

Важным моментом в его философских размышлениях является открытая им воспитательная природа музыкального искусства. Он неоднократно заявлял то, что с помощью его величества Музыки появляется возможность облагородить человека, сделать духовно богаче, внутренне совершеннее. По его мнению, музыка лечит душу и тело, очищает мыслительный процесс от скверны.

Аристотель прекрасно понимал, что воспитание подрастающего поколения, молодежи – дело государственной важности. Он справедливо отмечал: «Едва ли кто-нибудь будет сомневаться в том, что законодатель должен отнестись с исключительным вниманием к воспитанию молодежи, так как в тех государствах, где этого нет, и самый государственный строй терпит ущерб».

Музыкально-эстетическое воспитание у Аристотеля представляет сферу свободного времени. Поэтому в эстетико-воспитательный процесс могут погружаться дети и взрослые, принадлежащие к высшим кругам общества (не рабы, не ремесленники). Действительно, свободное время в достаточном количестве имели рабовладельцы, их семьи, сенат, военачальники. Подобное музыкально-эстетическое воспитание имело ярко выраженный классовый характер. Это отмечали многие исследователи музыкальной эстетики. Так, в частности, А.Ф. Лосев замечал: Аристотель вполне откровенно высказывает свою классовую точку зрения на музыкальное воспитание. У него имеется специальное рассуждение на тему о том, что музыкальное воспитание необходимо проводить только среди свободнорожденных, но никак не среди рабов и не среди ремесленников». С подобной точкой зрения можно согласиться лишь частично.

У Аристотеля воспитание должно иметь общегосударственный характер. Он в открытой форме, искренне заявлял: «Ясно, что должны существовать законы, касающиеся воспитания, и последнее должно быть общим. Нельзя оставить невыясненным что вообще представляет собой воспитание и как оно должно осуществляться. В настоящее время существует разногласие по поводу практики воспитания: не все согласны в том, чему должны учиться молодые люди и в целях развития в них добродетели, и ради достижения наилучшей жизни; не выяснена также и цель воспитания – развитие ли умственных способностей или нравственных качеств».

Общегосударственный, комплексный подход Аристотеля к воспитанию позволил ему придать интеллектуально-чувственный характер с морально-нравственной, гражданской позицией. Он неоднократно замечал то, что музыка врачует душу и тело человеческое и ей все люди и возрасты покорны.

Не случайно Аристотель подчеркивал: «Обычными предметами обучения являются четыре: грамматика (чтение и письмо), гимнастика, музыка и иногда рисование. Музыка ставилась им во главу угла учебно-воспитательного процесса не просто так. Если воспитание прекрасно само по себе, пробуждает мысли добрые, формирует интеллектуальные способности, стимулирует человека к общественно-полезному труду, приближает его к гармонии, то такой процесс по Аристотелю может считаться

эстетически направленным. Всеми перечисленными качествами в полной мере обладает музыкальное искусство.

Понимая значимость музыкально-эстетического воспитания для всех слоев общества, Аристотель почти вплотную подошел к необходимости изучения специфики этого процесса относительно возраста людей, нахождения их на общественной иерархической лестнице, принимая во внимание традиции, интересы потребности населения. Интуиция или большой багаж знаний толкал Аристотеля, шедшего семимильными шагами в будущее познавательных процессов, остается большой загадкой.

Разделение музыкальной ткани на мелодию, ритм, тембры, лады позволяло Аристотелю судить о выразительных свойствах музыкального искусства, в частности музицирования на флейте, кифаре и др.

В его понимании возвышенность чувств, чистота помыслов, окрыляющая красота, ощущение гармонии могли стать следствием музыкально-эстетического воздействия. Но, метафизичность всегда «вползала» в ракурс его рассуждений, теоретических построений. Отдельный (избранный Аристотелем) лад отвечал у него за определенное направление в музыкальном воспитании подрастающего поколения (детей и молодежи). Например, миксолидийскому ладу предписывались скорбь, траур, тягостное состояние; фригийский лад часто был «изгоем», становился объектом критики, а дорийский – возвышался, получал в описании магическую силу, энергию душевного равновесия, покоя.

Так, Аристотель в своем изречении указывал: «Музыкальные лады существенно отличаются один от другого, так что при слушании их у нас появляется различное настроение, и мы не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая один лад, например, так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы размягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский; фригийский лад действует на нас возбуждающим образом».

Основы музыкально-эстетического воспитания, заложенные Аристотелем, стали мощным фундаментом в процессе подготовки будущих музыкантов, исполнителей-любителей, исполнителей профессионалов.

Аристотель прекрасно понимал, что подобную подготовку необходимо вести с детского возраста. Именно детское сознание, жаждущее впечатлений, открытий, со своей «почемучестью», а также тяга к чувственному откровению малышей – важные аргументы в пользу подрастающего поколения.

Эстетическое воспитание приближало детей к пониманию музыкального языка, умению разложить его на выразительные средства (мелодию, ритм, метр, темп, гармонию, динамику, агогику и др.). Это обстоятельство является существенной положительной стороной в деле подготовки начинающих музыкантов-исполнителей. Уметь слушать и слышать исполняемую музыку, чувствовать происходящее в музыкальной драматургии – неотъемлемые черты для осмысленного, эмоционально-наполненного музицирования.

Особую ценность для музыканта-исполнителя представляет процесс формирования эстетического вкуса в русле эстетического воспитания. Эстетический вкус обучающегося музыканта заключает в себе:

- необходимую избирательность;
- оценочную категорию;
- аксиологическую составляющую;
- мотивационно-организующий элемент;
- перспективность развития и др.

Эстетический вкус на всех этапах обучения не только «направляет», позволяет стимулировать, контролировать качественную сторону музыкально-исполнительской деятельности подопечных.

Формирование эстетического сознания в русле музыкально-эстетического воспитания – важный фактор становления будущих музыкантов-исполнителей. Интересы, потребности, вкусы, способности, ценностные ориентиры, мышление, мировоззрение в целом – значимые составляющие эстетического сознания обучающихся музыке.

Важное место в иерархии элементов эстетического сознания музыкантов-исполнителей занимает идеал.

Создание идеальной концепции будущего исполнения музыкального произведения («идеальной гипотезы»), возможность «увидеть», услышать безупречно прекрасное и гармоничное, восприятие музыки через призму совершенного во многом определяет идеал (точка отсчета своеобразной оценочной шкалы, позволяющей определить уровень развития музыканта-исполнителя).

Справедливо в свое время отмечал Г.Г. Нейгауз: «Мы в лучшем случае играем так, как представляем, а чаще – значительно хуже».

Следует заметить, что представления исполнителей-музыкантов можно формировать в трех видах: эмоционально-чувственные, мысленные и предметно-деятельные.

Для обучающихся особую значимость имеют музыкально-слуховые представления. Именно они направляют исполнителей, позволяют им контролировать себя, «освещают» дорогу в исполнительское будущее. Не менее важными являются предметно-двигательные представления. Воплощение художественно-образного содержания осуществляется через конкретные исполнительские действия-движения, которые должны быть точными, рациональными, выразительными и концептуально выстроенными. Поэтому важно представлять не только отдельно взятые игровые моменты, но и весь комплекс исполнительских действий-движений целиком.

Сочетание музыкально-слуховых и предметно-двигательных представлений, их гармоничность позволяют музыкантам-исполнителям качественно решать технические и художественно-творческие задачи. Таким образом, наличие комплексных слухо-двигательных представлений позволяет исполнителям не только уверенно двигаться «по просторам» музыкальных произведений, но и осуществлять слухо-двигательный самоконтроль, позволяющий избегать фальши, всевозможных неточностей, двусмысленной игры, непреднамеренных остановок и т.п.

Реализация намеченных планов, сам процесс воплощения художественно-образного содержания исполняемых музыкальных произведений тесным образом соотносятся с целевыми установками, которые глубоко детерминированы эстетическим идеалом.

Важным слагаемым музыкально-эстетического воспитания является творческий процесс, связанный с созданием художественных продуктов в виде реализованных исполнительских концепций, а также вариантов авторского творчества, сочинительства и импровизации. То есть развитие и реализация творческого потенциала обучающихся исполнителей – неотъемлемая задача эстетического воспитания подрастающего поколения.

Анализ выступлений исполнителей-мастеров, «концерты-встречи», просмотр (прослушивание) конкурсных программ лауреатов – тоже плод работы ценностных ориентиров, идеальных представлений.

Подобная эстетико-просветительская деятельность обучающихся исполнителей может проходить как в форме «живого» общения, восприятия, так и в «онлайн» режиме. В

этом смысле компьютерные технологии, интернет-ресурс могут оказать большую помощь в расширении информационного и аналитического спектра юных музыкантов.

В завершении этого раздела следует заключить, что эстетико-воспитательные воззрения Аристотеля имеют большую ценность и находят развитие в теориях музыкальной эстетики, расширяют педагогический потенциал современной музыкально-образовательной системы (школа – училище – вуз), педагогики и психологии музыкального исполнительства, педагогики и психологии музыкального творчества.

Концептуальные основы Аристотеля в области морально-нравственного воспитания, ценностного отношения к педагогике исполнительства в Российской и Китайской культуре

Морально-нравственные позиции в воззрениях Аристотеля имеют ярко выраженный характер. Ценностное отношение к окружающему миру, ко всему происходящему в обществе, между людьми, в сфере обучения и воспитания стало предметом его изысканий, размышлений, суждений.

Так, любовь и ненависть, честь и глумление, добродетель и скверна, дружба и вражда (гнев) не обошли стороной философское сознание Аристотеля.

Раскрывая свое мировоззрение, он указывал: «Кого люди любят и кого ненавидят и почему, об этом мы скажем, определив понятие дружбы и любви. Пусть любить значит желать кому-либо того, что считается благом, и ради него, а не ради самого себя, и стараться по мере сил осуществлять это желание. Друг – тот, кто любит и взаимно любим. Те, кто думают, что они так относятся друг к другу, считают себя друзьями. Если допустить, что это так, другом необходимо будет тот, кто вместе с нами радуется нашим радостям и огорчается нашим огорчениям, не ради чего-то другого, а ради нас самих. Все радуются, когда сбывается то, чего они желают, и огорчаются, когда происходит обратное, так что огорчения и радости – признаки желания. Друзья и те, у кого одни и те же блага и несчастья, враги. Таким образом, желающий и себе и другому одного и того же, представляется другом этого другого человека».

По словам Аристотеля, любовь как благотворное воздействие, осуществляющее желание, не только сближает людей, но и делает их духовно близкими, объединенными ценностными ориентирами («сделай другу то, что желаешь самому себе»).

Аристотель обращал внимание и на другие категории ценностного мира. Он писал о том, что «глумиться – значит делать и говорить кому-то нечто такое, от чего другому становится стыдно с той целью, чтобы доставить себе удовольствие, тогда как воздающие равным за равное не глумятся, а мстят. Источником удовольствия для глумящихся является то, что, поступая дурно, они возвышаются, поэтому глумливы молодые, а также богатые: им кажется, что, глумясь, они достигают превосходства. Глумление приносит другим бесчестие, а тот, кто обесчещивает, пренебрегает, ибо ничтожно то, что не имеет чести ни в хорошем, ни в плохом смысле».

Аристотель неоднократно заявлял, что гнев, несдержанность (безумие), отсутствие чести, достоинства, любви и дружбы – есть проявление низменных страстей, пороков, не соответствующих гармоничной природе человеческого сущего. В противовес перечисленному негативному ряду: любовь, честь, совесть, дружба – важные слагаемые гармоничных межличностных отношений. Эти положения Аристотеля легли в основу развития не только общечеловеческих ценностей, стали ориентиром в культуре поведения, общения людей. Они представляют источник современного вида педагогического взаимодействия (ученик – учитель; педагог – обучающийся).

В российской и китайской системе музыкального образования субъект-субъектное, личностно-творческое педагогическое взаимодействие приняло форму либерально-толерантного общения, своеобразным лейтмотивом которого являются: доверие,

уважение, благожелательность, а также сотрудничество, наставничество, сотворчество. И здесь мы можем ощущать методологию, корни философии Аристотеля. Он акцентировал внимание на том, что «есть три причины, вызывающие доверие к говорящему, три причины, в силу которых мы верим без доказательств, – это рассудительность, добродетельность и доброжелательность»

Много негативного в педагогике музыкального исполнительства происходит из-за несдержанности, нервозности педагога, который показывает небрежное отношение к начинающему исполнителю. Отсутствие снисходительности, выдержки, доброжелательности со стороны педагога не позволяет сконцентрироваться молодому музыканту на трудностях и сложностях исполнения, мобилизовать свой технический, интеллектуальный и эмоционально-чувственный ресурс.

Точность исполнительских действий-движений, ясный ум, чувственное откровение обучающегося музыканта-исполнителя не терпят подавления творческой энергии, унижения, авторитарного педагогического нажима.

Подавление всех инициатив обучающегося музыканта, излишняя требовательность, унижение достоинства – не делают чести любому педагогу, включая учителя исполнительских классов. В данном случае морально-нравственная составляющая, ценностно-ориентационный вектор педагогики музыкального исполнительства выходят на первый план, являются определяющим началом в деле подготовки будущих специалистов-мастеров, просветителей-художников.

Педагоги обязаны помнить то, что своими действиями, поведением они показывают пример подрастающему поколению и не должны проявлять слабость, допускать вольность, не имеют право давать дорогу ханжеству, безрассудству, небрежности, глумлению (по Аристотелю).

В своих произведениях Аристотель прямо, откровенно говорил о музыке как об искусстве, формирующем нравственные части души. Он высказывал следующее: «Не должна ли музыка, помимо того, что она доставляет обыкновенное удовольствие – это чувство испытывается всеми (так как музыка дает физическое наслаждение, почему слушание ее и любо людям всякого возраста при всяком характере), – производить свое действие на нравы и душу. Это стало бы очевидным, если бы было доказано, что она оказывает влияние на наши нравственные качества.

На самом деле сие доказывает в особенности песни Олимпа; они по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть возбуждение нравственной части души».

Вдохновение, озарение, воодушевление – те добродетели (по Аристотелю), которые могут не только врачевать души слушателей, но и воспроизводящих музыку (певцов, инструменталистов).

Аристотель замечал тот факт, что музыка воздействует не только на людей всех возрастных категорий, слушателей (зрителей), но и на извлекающих звуки (музыкантов-исполнителей). В связи с этим он ставил вопрос: стоит ли с детства обучать ребят игре на инструментах, вокальному искусству, и будут ли иметь такие занятия воспитательную ценность? Дословно это высказывание Аристотеля выглядело следующим образом: «Должны ли дети обучаться музыке таким образом, чтобы сами они умели петь и играть на музыкальных инструментах, или не должны? … Музыкальное воспитание должно быть устроено таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике».

Аристотель обращал внимание на воспитательные возможности, в первую очередь, не фоновой музыки, которая отвлекает и ублажает, а музыки, которая прививает чувства добрые, одухотворяет, развивает творческие потенции. Осваивать музыкальные инструменты практически, обучаться вокальному искусству, познавая радость

воспроизведения мелодий, звуковых гармоний – кредо аристотелевского учения о музыкальном воспитании детей и молодежи.

Он утверждал то, что музыка определенного свойства, например, ладовой окраски, «проникая» в душу исполнителя, меняет ее содержание согласно своему предназначению. Подобное умозаключение, с одной стороны, подтверждает воспитательную ценность музицирования для исполнителя, с другой наделено ярко выраженной метафизичностью – предопределенность ладовой организации звуков, которая может формировать лишь один, однотипный ряд качеств, свойств человека (например, траур, скорбь, уныние /миксолидийский лад/ или покой, умиротворение, душевное равновесие /дорийский лад/).

Отведение каждому ладу своей определенной роли, ограниченность в понимании воздействия музыкального искусства на широкий спектр человеческого сознания и бессознательного – тот бескрайний «космос», который предстояло постичь последующим поколениям, стремящихся к знаниям людей, представителям нового научного сообщества.

Как итог я бы хотел отметить, что Аристотель как Прометей зажег огонь научного творчества, дал мощный старт философскому знанию, заложил основы педагогики и психологии музыкального исполнительства, музыкального творчества. Всей своей жизнью он доказывал примат морально-нравственного начала. Масштабность и глубина его мировоззренческих позиций и в настоящее время «освещают» путь познания, позволяют обучающимся исполнителям фундаментальнее осваивать ее величество Музыку. Аксиологический компонент его философии составляет не только весомую часть, но и по многим параметрам является определяющим в жизни и развитии современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Политика. Афинская политика. – М.: Мысль, 1997. – 458 с.
2. Бессонов Б.Н. История и философия науки: учебное пособие для магистров. – М.: Юрайт, 2015. – 394 с.
3. Блок О.А. Педагогика и психология музыкального творчества: Учебное пособие для вузов. – М.: МГУКИ, 2014. – 160 с.
4. Блок О.А. Развитие исполнительской техники обучающихся-инструменталистов как творческий процесс. – Мир науки, культуры, образования, 2022. – №6 (97). – С. 189-191.
5. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
6. Мареев С.Н., Мареева Е.В. История философии: Учебное пособие. – М.: Академический Проект, 2004. – 880 с.

REFERENCES

1. Aristotle. Politics. Athenian politics. - M.: Mysl, 1997. - 458 p.
2. Bessonov B.N. History and philosophy of science: a textbook for masters. - M.: Yurait, 2015. – 394 p.
3. Blok O.A. Pedagogy and psychology of musical creativity: Textbook for universities. - M.: MGUKI, 2014. - 160 p.
4. Blok O.A. Development of performing technique of students-instrumentalists as a creative process. – The world of science, culture, education, 2022. - №6 (97). - Pp. 189-191.
5. Kirnarskaya D.K. Psychology of special abilities. Musical abilities. - M.: Talents-XXI century, 2004. - 496 p.
6. Mareev S.N., Mareeva E.V. History of philosophy: Textbook. - M.: Academic Project, 2004. - 880 p.

Не Цзяньго
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Nie Jianguo
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ХАРАКТЕРИСТИКА, ВИДЫ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос трактования понятия традиционные музыкальные инструменты. Представлена авторская трактовка данного понятия. Доказывается, что народно-инструментальное искусство является одним из наиболее ценных духовных достояний народа. Народные инструменты представляют собой обширную категорию, в которую входят струнные, ударные и духовые. Народно-инструментальное искусство КНР – органическая составляющая музыкальной культуры страны. Первым компонентом в структуре народно-инструментального искусства КНР является народный музыкальный инструментарий, составляющий его основу.
Традиционные музыкальные инструменты Китая делились на «8 тембров» (八音), в соответствии с материалами, из которых они изготовлялись.

Ключевые слова: понятие традиционные музыкальные инструменты, народно-инструментальное искусство КНР.

TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS: DEFINITION, CHARACTERISTICS, TYPES

Annotation. The article considers the issue of interpreting the concept of traditional musical instruments. The author’s interpretation of this concept is presented. It is proved that folk instrumental art is one of the most valuable spiritual property of the people. Folk instruments are an extensive category, which includes string, shock and winds. The folk instrumental art of the China is an organic component of the country's musical culture. The first component in the structure of folk instrumental art of the China is folk musical instrumentation, which forms its basis. China’s traditional musical instruments divided into “8 timbres” (八音), in accordance with the materials from which they were manufactured.

Keywords: The concept of traditional musical instruments, the folk instrumental art of China.

Важное место в музыкальной культуре занимает инструментальный фольклор. Музыкальный инструментарий очень богат и разнообразен и включает в себя широкий ряд духовых, струнных и ударных инструментов. Древнейшие пласты инструментального фольклора связаны с календарными праздниками и обрядами. Исполнение инструментальной музыки предусматривает определенную часть импровизации.

Народно-инструментальное искусство является одним из наиболее ценных духовных достояний народа. В современных сложных условиях функционирования музыкальной культуры народно-инструментальное искусство играет немаловажную роль в возрождении художественных ценностей и способствует культурному развитию

общества. Это приводит к необходимости теоретического осмысления народно-инструментального искусства как целостного художественного явления.

Сегодня наблюдается рост интереса к аутентичным формам народного музицирования. Поэтому тема традиционных музыкальных инструментов не теряет своей актуальности.

Традиционные музыкальные инструменты рассматриваются в контексте традиционной музыкальной культуры как учебной дисциплины: Е.В. Николаева, И.В. Мациевский, Р.А. Аманова и др.

История бытования музыкальных инструментов в КНР стала предметом изучения многих исследований. Это труды Ван Цзунминя, Ван Чжэнья, Гань Таоя, Гао Хоуюня, И Цииня, Лю Гэ, Ван Чжэнь, Гао Хоуюн, И Циин, Ли Миньсюн, Лю Чжэнвэй, Сюй Цзянь, Ся Е и Чэнь Сюея, Тянь Ляньтао, Фан Цзяньцзюнь, Хэ Маньцзы и других. Также европейский и китайский инструментарий привлекали внимание ученых Ма Да, Г.М. Шнеерсона, У Ген-Ира, И.В. Ван и других.

Цель статьи – рассмотреть различные трактования понятия традиционные музыкальные инструменты и представить авторское виденье этого понятия, а также выявить сущность и структуру народно-инструментального искусства Китая как явления музыкальной культуры и анализ его основных компонентов – инструментария, композиторского творчества, исполнительства, профессионального музыкального образования, искусствоведения.

Музыка очень важная часть любой культуры. С давних времен для каждого важного события в жизни народов имели фоновую музыку, была ли она счастлива (рождение ребенка, свадьба) или трагическая (похороны). Народ использовал музыку и песни, чтобы организовать свою работу и сделать ее более эффективной и приятной. Народные инструменты чаще всего представлены тремя основными группами: ударные инструменты; духовые инструменты; струнные инструменты.

Е. В. Николаева отмечает, что «традиционная музыкальная культура народов мира вплоть до наших дней преимущественно представлена образцами народно-песенной и инструментальной музыки» [5, с. 145].

Также автор указывает: «традиционный музыкальный инструментарий представляет собой особый феномен культуры, её символ, синкретическое смысловое и природно-предметное воплощение» [5, с. 151].

И. В. Мациевский рассматривает традиционную музыкальную культуру с позиции феномена этноинструментализма (исполнительские школы, способы передачи традиций, изготовления инструментов и обучения игре) [6, с. 46].

Вышеизложенное позволяет нам сформулировать авторское определение понятия «традиционные музыкальные инструменты» - это феномен культуры, отражающий важные формы ее существования, а также формой передачи народных музыкальных традиций, в частности инструментальных, важной составляющей данного феномена является этносоциальная самобытность, статус определяем как проявление особенностей развития конкретного инструмента в конкретной национально-общественной среде.

Народные фольклорные инструменты представляют собой обширную категорию, в которую входят струнные, ударные и духовые. Сегодня большинство из них уже редкость, а оставшиеся высоко ценятся и используются во всех направлениях музыкального искусства.

Большинство из них произошли от древних сигнальных или ритуальных инструментов, которые играли огромное значение в общественной жизни [7, с. 32]. Позже они преобразовались и превратились в полнозвучные музыкальные инструменты,

обладая прекрасными выразительными возможностями для исполнения сложных музыкальных произведений.

Народно-инструментальное искусство КНР – органическая составляющая музыкальной культуры страны, эволюция основных направлений которой нашла свое воплощение в разных жанрах народно-инструментальной музыки Народно-инструментальное искусство Китая имеет собственное путь развития, за который происходило формирование его разновидностей и сложилась система устойчивых взаимосвязей, что приводит видеть признаки системности в функционировании народно-инструментального искусства как явления и выделение его компонентов. В связи с этим наиболее эффективным в исследовании народно-инструментального искусства КНР является использование системного и структурно-функционального подходов. С помощью системного подхода народно-инструментальное искусство КНР исследуется в системе музыкальной культуры, в которой она реально существует, функционирует, развивается и составляющей которой является. Структурно-функциональный подход позволяет осуществить анализ функционирования народно-инструментального искусства с согласованием всех его компонентов.

Первым компонентом в структуре народно-инструментального искусства КНР является народный музыкальный инструментарий, составляющий его основу. История становления и развития народного музыкального инструментария тесно связана с общим процессом развития музыкальной культуры страны, что формировалась на протяжении многих веков.

Среди первоначальных функций традиционных музыкальных инструментов выделяются самые главные, в определенной степени сохранившиеся до настоящего времени:

а) сигнальные инструменты в охотничьем, пастушьем и военном быту;

б) сопровождение к ритуалам, обрядам, знахарским медитативным действам;

в) игра “для себя”, для слушания”, к пению”, к танцу” и т.д.

Парадоксально, но значительная часть инструментов, фигурирующих в китайской музыкальной культуре, не является автохтонным для Китая. В то же время, некоторые элементы древнейшей инструментальной культуры были забыты или существенно переосмыслены в имперскую эпоху. Как следствие, многие данные о древнейших инструментах стали доступны только в 20 в., благодаря археологическим находкам.

Традиционно музыкальные инструменты делились на «8 тембров» (八音), в соответствии с материалами, из которых они изготовлялись:

- шелковые 絲 – струнные (наибольшая группа, вкл. гусли, смычковые и др.);
- бамбуковые 竹 – деревянные духовые;
- деревянные – ксилофоны; каменные 돌 – литофоны; металлические 금 – колокола, металлофоны, цимбалы, гонги;
- глиняные 土 – сюнь, ударный фоу;
- тыквенные 匏 – духовые со свободным тростником;
- кожаные 혁 – ударные-мембранофоны.
- Все китайские инструменты также соответствуют временам года и сторонам мира:
- Барабан – зима, также барабан сообщал о начале войны.
- Весна – все инструменты, сделанные из бамбука.
- Лето – инструменты с шелковыми струнами.
- Осень – инструменты, сделанные из металла.

Термин «юе», что в переводе с китайского означает музыка – имеет достаточно широкое значение. Под определением «юе» в Древнем Китае понимали совокупность

видов искусства: танцы, поэзия, живопись, гравюра, архитектура и т.д. Музыкальная культура Китая, как и большинства стран востока, характеризуется тесной связью философии, эпоса, поэзии и т.д. Важное значение музыки в китайской цивилизации можно заметить в мифологии, научных источниках и других документальных памятках. Да, история китайского музыкального искусства насчитывает около трехсот мифов, описывающих возникновение или происхождение музыкальных инструментов и техники выполнения на них. Мифические императоры и их министры играли на музыкальных инструментах по сюжетам древнекитайского мифологии.

Согласно мифологическим легендам, император Ди Ку, который правил в XXIII вв. до н.э., учил птиц специальных танцев, которые помогут людям освоить Игра на музыкальных инструментах. Музыканты, подражая своими руками танец, постепенно научился играть на струнных инструментах и понимать музыкальные образы, закодированные в птицах. Согласно сюжету мифа, в то время во дворе Императором уже были пипа и хутсин.

Интересно, что в древних источниках методы игры на струнных и щипковых инструментах сравнивались с движениями птиц. Например, прием для первого пальца правой руки зашифровано в фразе «журавель танцует на одной лапке во время ветра», играя в первым и четвертым пальцами правой руки - «птица танцую под дождем» и держа пальцами на струне без вибрации скрыт под обозначением «орел, который ловит воробья».

В мифологии музыкальное искусство воплощает в себе порядок, который вносят в мир герои мифологии, которые стремятся достичь душевного спокойствия и гармонизации общества.

Доказательства того, что для китайцев музыка имела большое значение и используется в качестве средства образования, стало внесение ее в состав обязательного предмета в образовательном процессе.

Особая ценность традиционного музыкального искусства для китайцев люди заключаются в том, что в соответствии с их восприятием во время жизни человек гармонизирует внутренний мир, обучая потомков этой способности. Таким образом сама нация и ее культура сохраняются. Эта концепция имела непрерывный характер для многих тысячелетий существования имперского Китая, который в Следствия привели к чрезвычайной стабильности культурных традиций Китая в целом.

Итак, с незапамятных времен, от рождения и до самой смерти, в разных сферах жизни – от трудовой и досугово-бытовой до духовной и эстетической, человека сопровождают музыка, песня, танец. Неотъемлемой частью всех этих событий, ритуалов и рефлексий выступают музыкальные инструменты: от примитивных до самых сложных и совершенных.

Музыкальные традиции Китая имеют многовековую историю. Пройдя длинная стадия его формирования, традиционное музыкальное искусство Китая, которое сформированы в мифах и легендах, достигли пиков на нынешней стадии развития общественное сознание. Результаты изучения этой проблемы позволяют утверждать, что сегодня музыкальные традиции Китая существуют не отдельно, а прямо в жизни людей вплетались в свою повседневную жизнь. Китайский Нация - одно из самых стабильных искусств, в том числе музыкальное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманова Р.А. Традиционные музыкальные инструменты как феномен духовной культуры / Р.А. Аманова // Инновации в науке. – 2017. – №3 (64). – URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-muzykalnye-instrumenty-kak-fenomen-duhovnoy-kultury (дата обращения: 15.02.2024).
2. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Ван Дон Мэй // Рос. гос. ун-т. им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2004. – 28 с.
3. Ли Минсюн. Введение в народную инструментальную музыку. –Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1999. – 393 с.
4. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: автореферат дис. … канд. педагогических наук / Лю Гэ. - Спб., 2012. – 17 с.
5. Николаева Е.В. Традиционная музыкальная культура народов мира как компонент вузовского музыкально-педагогического образования / Е.В. Николаева // Музыкальное искусство и образование. – 2018. – №4 (24). – С. 145-162. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-muzykalnaya-kultura-narodov-mira-kak-komponent-vuzovskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya (дата обращения: 23.01.2024).
6. Овчинникова Ю.С. Концептуальные основы вузовского курса «Традиционная музыкальная культура народов мира» / Ю.С. Овчинникова // Музыкальное искусство и образование. – 2019. – №1. – С.46-59. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovy-vuzovskogo-kursa-traditsionnaya-muzykalnaya-kultura-narodov-mira (дата обращения: 23.01.2024)
7. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / У Ген-И // Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. - Санкт-Петербург, 2012. – 41 с.
8. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 25-37.

REFERENCES

1. Amanova R.A. Tradicionnye muzykal'nye instrumenty kak fenomen duhovnoj kul'tury / R.A. Amanova // Innovacii v nauke. – 2017. – №3 (64). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-muzykalnye-instrumenty-kak-fenomen-duhovnoy-kultury (data obrashhenija: 15.02.2024).
2. Van Don Mjej. Velikij shelkovyj put' v istorii kitajskoj muzykal'noj kul'tury: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija: 17.00.02 Muzykal'noe iskusstvo / Van Don Mjej // Ros. gos. un-t. im. A. I. Gercena. – Sankt-Peterburg, 2004. – 28 p.
3. Li Minsjun. Vvedenie v narodnuju instrumental'nuju muzyku. –Shanhaj : Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1999. – 393 p.
4. Lju Gje. Tradicionnye instrumenty v obshhem muzykal'nom vospitanii sovremennogo Kitaja: avtoreferat dis. … kand. pedagogicheskih nauk / Lju Gje. - Spb., 2012. – 17 p.
5. Nikolaeva E.V. Tradicionnaja muzykal'naja kul'tura narodov mira kak komponent vuzovskogo muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovanija / E.V. Nikolaeva // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2018. – №4 (24). – Pp. 145-162. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-muzykalnaya-kultura-narodov-mira-kak-komponent-vuzovskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya (data obrashhenija: 23.01.2024).
6. Ovchinnikova Ju.S. Konceptual'nye osnovy vuzovskogo kursa «Tradicionnaja muzykal'naja kul'tura narodov mira» / Ju.S. Ovchinnikova // Muzykal'noe iskusstvo i

obrazovanie. – 2019. – №1. – Pp. 46-59. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovy-vuzovskogo-kursa-traditsionnaya-muzykalnaya-kultura-narodov-mira (data obrashhenija: 23.01.2024)

7. U Gen-Ir. Tradicionnaja muzyka Dal'nego Vostoka (Kitaj, Koreja, Japonija): istoriko-teoreticheskij analiz: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedenija: spec. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo / U Gen-I // Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gercena. - Sankt-Peterburg, 2012. – 41 p.
8. Cjuj Va. Tradicionnye muzykal'nye instrumenty v fortepiannoj interpretacii sovremennyh kitajskih kompozitorov // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. – 2016. – № 2 (14). – Pp. 25-37.

Чжуан Чжихань
аспирант кафедры истории и теории искусств
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
e-mail: zhuangzhihan@mail.ru

Zhuang Zhihan
postgraduate student of the Department of History and Theory of Art
St. Petersburg State University industrial technology and design

ВЛИЯНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ТИПОГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ НА ДИЗАЙН КИТАЙСКИХ ЛОГОТИПОВ В 1980-Е ГОДЫ

Аннотация. В данной статье представлен процесс возникновения и развития международного типографского стиля. Описывается влияние интернационалистского стиля на китайский дизайн логотипов в 1980-х годах с учетом социально-экономического положения Китая. В статье также подчеркивается популярность геометрических элементов в дизайне китайских логотипов и эволюция китайских иероглифов в сторону шрифтов без засечек.

Ключевые слова: Международный типографский стиль, Китай, графический дизайн, дизайн логотипа, типографика.

THE INFLUENCE OF INTERNATIONAL TYPOGRAPHIC STYLE ON CHINESE LOGO DESIGN IN THE 1980S

Annotation. This article presents the process of the emergence and development of international typographic style. It describes the influence of internationalist style on Chinese logo design in the 1980s, taking into account China's socio-economic status. The article also emphasises the popularity of geometric elements in Chinese logo design and the evolution of Chinese characters towards sans serif fonts.

Keywords: International typography, China, graphic design, logo design, typography.

Международный типографский стиль, также называемый швейцарским, зародился в Западной Германии и Швейцарии в 1950-х годах. После Второй мировой войны, по мере постепенного восстановления экономики западных стран и роста международной торговли и обмена, отношения между странами стали более тесными. В результате появились новые требования к графическому дизайну, требующие большей международной общности и меньшего акцента на национальных и местных особенностях, чтобы обеспечить более четкую, точную и объективную форму визуальной коммуникации. Использование визуальной коммуникации является более ясным, точным и объективным. Этот стиль дизайна зародился в Швейцарии, а затем распространился в США в международном контексте, превратившись в основной стиль интернационалистского графического дизайна.

Международный типографский стиль направлен на достижение единства дизайна за счет простой сетевой структуры и стандартизированной формулы верстки. В качестве основы дизайна в этом стиле обычно используется квадратная сетка, на которой асимметрично располагаются различные графические элементы, такие как шрифты, иллюстрации, фотографии, логотипы и т. д. Все элементы соответствуют этой основе стандартным образом. В дизайне часто используется простая вертикальная и горизонтальная структура, а в шрифте - чистый и не приукрашенный линейный стиль, в

результате чего создается стандартизированный и предсказуемый визуальный эффект с точными и компактными характеристиками, подходящий для международных коммуникационных требований [1]. Создатели этого стиля считали, что простой макет и не украшенные шрифты обладают не только сильными функциональными качествами, но и воплощают в себе формальные черты новой эпохи, прогрессивной и современной.

Дизайн должен исходить из реальных ситуаций и выражаться измеримым способом. Формы дизайна в модернистском дизайне являются готовыми и стандартизированными, чтобы способствовать единообразию. Модернистский дизайн позже развился модернистский типографский стиль [2]. Однако международный стиль часто критикуют за стереотипность и шаблонность, поскольку он может создавать впечатление однообразия и монотонности, лишая индивидуальности и настроения. Против такой техники использования единого стиля для объектов с разными требованиями выступают дизайнеры, которые делают акцент на визуальной красоте. Тем не менее, можно утверждать, что интернационалистский стиль является наиболее представительным стилем графического дизайна XX века, независимо от его функциональности или формальности.

Возникновение этого стиля графического дизайна относится к 1920-м годам, к русскому "конструктивистскому" и голландскому "стилистическому" движениям, а также к периоду Баухауза. Международный типографский стиль был создан на основе идеала "меньше - значит больше" немецкого Веркбунда и школы Баухауз. Но его пионеры придерживались идеологии, которая имела гораздо большую глубину и тонкость. Эрнст Келлер, чья работа в сфере дизайна длилась более четырех десятилетий, привнес уникальный подход к решению проблем. Его вклад в дизайн заключался в определении проблемы. Для Келлера решение проблемы дизайна заключалось в его содержании. Сейчас дизайн, ориентированный на содержание, является стандартной практикой. Макс Билл, еще один пионер, привнес пуристский подход к дизайну, который он разрабатывал с 1930-х годов. Он сыграл важную роль в создании немецкой Ульмской школы дизайна, известной своим международным подходом к типографскому стилю. Школа ввела греческие риторические приемы для усиления генерации концепций и создания более концептуальных работ, а изучение семиотики (создание и понимание символов и изучение передачи и получения визуальных сообщений) позволило студентам-дизайнерам понять параметры коммуникации более научным и изученным способом. В это время также возрос интерес к визуальной сложности. Макс Хубер, дизайнер, известный своими великолепными манипуляциями с прессом и красками, наслаивал интенсивные цвета и создавал хаотичные композиции, сохраняя гармонию благодаря использованию сложных сеток, которые структурировали и объединяли элементы. Он был одним из многих дизайнеров, которые начали использовать сетки в стратегических целях. Международный типографский стиль дизайна сегодня известен своим использованием элементов, закрепленных в математической сетке. Сетка - это "наиболее разборчивое и гармоничное средство структурирования информации" [3].

К концу 1970-х годов в Китае завершилась затяжная эпоха политических конфликтов, которая в течение десятилетия изолировала страну от большинства зарубежных контактов. На протяжении всего этого периода графический дизайн и дизайн логотипов служили инструментом пропаганды в политических кампаниях. В основном они представляли собой иллюстрации, выполненные вручную, с каллиграфическим шрифтом. Дизайны были одиночными, а вложенные в них смыслы - в основном политическими. Параллельно модернистский дизайн пользовался растущей популярностью во всем мире.

После Одиннадцатого съезда Коммунистической партии Китая (КПК) в 1978 году КПК и правительство добились значительного прогресса в освоении пути национального развития. Обновленные и реализованные политические установки привели к целому ряду благотворных преобразований в китайском обществе. В сфере экономики произошел переход от единой экономики, находящейся в государственной собственности, к экономике, включающей в себя различные системы собственности, при этом экономика, находящаяся в государственной собственности, остается краеугольным камнем. Кроме того, произошел постепенный переход от жестко централизованной системы управления к социалистической системе управления рыночной экономикой. С момента образования Нового Китая в стране была внедрена экономическая система, вдохновленная подходами к единому централизованному планированию, разработанными в бывшем Советском Союзе. Однако эта система страдала от серьезных недостатков, включая явное отсутствие активности в предпринимательской деятельности и снижение энтузиазма крестьян в отношении производства, что пагубно сказывалось на развитии производительных сил. Реструктуризация экономической системы позволила устранить негативные последствия прежней системы. Более того, она зарядила энергией все стороны, высвободила производительные силы общества и ускорила развитие национальной экономики, сделав ее более адаптированной к новой технологической революции и экономической глобализации. В сфере международных отношений и экономического развития страна перешла от закрытого и консервативного подхода к открытой позиции по отношению к широкому миру, создав новую многоуровневую и всеобъемлющую стратегию глобального взаимодействия.

В 1980-е годы в Китае наблюдалось постепенное возрождение коммерческого арт-дизайна, а также восстановление графического дизайна. Этому способствовала политика реформ и открытости, а также национальная ориентация на экономическое развитие. По мере улучшения социально-экономической ситуации в Китае плановая экономика перешла в товарную, что создало широкие возможности для развития коммерческого искусства и дизайна. Возвращение иностранных компаний и товаров на китайский рынок стимулировало рост индустрии рекламы и дизайна в Китае. Это также способствовало обмену и общению между отечественными и зарубежными дизайнерскими сообществами, что предоставило отечественным дизайнерам ценные возможности для обучения и свежий взгляд на вещи, расширив их горизонты. Новый материалистический образ жизни, сопровождающий новый способ производства, значительно изменил эстетические представления современных людей. Эти изменения напрямую способствовали возникновению сферы искусства и дизайна в современном Китае. Как отмечал Гегель, потребности создаются не непосредственно теми, кто их имеет, а теми, кто стремится извлечь из них выгоду. Поэтому рост социальной экономики и процветание товарного рынка являются важнейшими факторами, обеспечивающими развитие коммерческого арт-дизайна [4].

Английские названия появились в дизайне китайских товарных знаков еще в конце XIX века. Примечательно, что использование английских названий в китайских товарных знаках стало чрезвычайно распространенным после 1980-х годов. Английские названия используются не только для иностранных компаний и экспортных товаров, но и для традиционных продуктов, компаний. Дизайн торговой марки в Китае больше не является простой интерпретацией информации или повторяющимся воспроизведением графики или символа. Вместо этого он стал отдельным "символом", который преодолевает разрыв между создателем символа и его аудиторией. Это позволяет определенным символам продолжать существовать в реальности и, в конечном счете, стать сознательным и самоосознанным поведением [5].

Логотипы Группа компаний Фаундер (Рис. 1) и Промышленно-коммерческого банка Китая (Рис. 2) являются примерами китайского модернизма того периода. В этот период английские шрифты без засечек были предпочтительным выбором для дизайна китайских логотипов из-за популярности стиля интернационализма. Аналогичным образом китайские имена и названия оформлялись шрифтом без засечек или с уменьшенными декоративными линиями. В логотипах этого периода часто используются геометрические фигуры. Стоит отметить, что в традиционной китайской культуре эти формы несут в себе значительный символизм. Китайские логотипы, в которых используются геометрические формы, часто передают китайские философские концепции. Логотип Промышленно-коммерческого банка Китая представляет собой древнюю китайскую монету с круглым контуром и квадратной внутренней частью. В ее центре находится символ «工», который намеренно разбит посередине, чтобы нарушить стереотипность и монотонность замкнутой формы. Это усиливает структурные характеристики символа «工», создавая симметрию слева направо и используя принципы красоты, чтобы вызвать чувство эстетики. Исследование безграничных возможностей геометрического дизайна повышает ценность традиционных графических ресурсов в создании современного искусства. Интерпретация глубины и широты китайской культуры подчеркивает культурный потенциал традиционной графики.

Рис. 1 Логотип Группа компаний Фаундер

Рис. 2 Логотип Промышленно-коммерческого банка Китая

В этот период китайский дизайн логотипов находился под влиянием международного типографского стиля. Акцент был сделан на графических и текстовых пропорциях, а также на картографической стандартизации. Цзинь Тайцян и Чэнь Ханьмин были известными китайскими дизайнерами этой эпохи. Они выступали за интеграцию традиционных китайских символов и иероглифов в геометрические формы, чтобы тонко передать особенности китайской культуры без ущерба для общего стиля. Дизайнеры из Китая, представленные ими, создали множество интернационалистических дизайнов логотипов, которые используются и сегодня, вбирая в себя традиционные черты китайской культуры. Другие китайские дизайнеры, однако, предпочитают сосредоточиться на международной общности и уменьшить национальные и местные особенности, чтобы обеспечить более четкую, точную и объективную визуальную коммуникацию. Дизайн логотипов обычно состоит из одной или нескольких геометрических фигур, которые комбинируются и искажаются.

Заключение

Политика реформ и открытости, начатая Китаем в 1978 году, способствовала быстрому развитию экономики страны и интеграции в мировой рынок.

Интернационалистский стиль появился в Китае в конце 1970-х - начале 1980-х годов и стал преобладающим стилем в дизайне логотипов в 1980-х годах.

Во многих логотипах использовались английские символы без засечек, а китайские шрифты также развивались в сторону засечек или менее декоративных линий.

Введение системы сетки стандартизировало китайский дизайн логотипов в этот период. Геометрические фигуры также стали распространенным элементом в дизайне логотипов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Шоучжи. История графического дизайна в мире. Китайское молодежное издательство. – 2018. – 264 с.
2. Ду Цзюньху. Обзор дизайна.Издательство "Изобразительное искусство Цзянси. – 2007. – 79 с.
3. Филип Б. Меггс, Элстон В. Пурвис История графического дизайна Меггса Джон Уайли и Сыновья. – 2011. – 335 с.
4. Хоу Сяобань. История квадратных дюймов: искусство современных китайских товарных знаков. Издательство Чунцинского университета, 2009. – 276 с.
5. Стивен Лукин. Американский трехмерный дизайн базовый самоучитель. Шанхайское народное издательство изобразительного искусства, 2011. – 123 с.

REFERENCES

1. Wang Shouzhi. History of graphic design in the world. China youth publishing house. 2018. 264 p.
2. Du Junhu. Design review.Jiangxi fine arts publishing house. 2007. 79 p.
3. Philip B. Meggs, Elston W. Purvis Meggs' History of Graphic Design John Wiley & Sons. 2011. 335 p.
4. Hou Xiaoban. The history of square inches: the art of modern Chinese trademarks. Chongqing University Press, 2009. 276 p.
5. Stephen Lukin. American three-dimensional design basic self tutorial. Shanghai people's fine arts publishing house, 2011. 123 p.

Ли Шиюэ
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 623016113@qq.com

Li Shiyue
graduate student of the Department of Musical Education and Education
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

ПРЕЛОМЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: НА ПРИМЕРЕ ОБРАБОТКИ ЦЮЙ СИСЯ МОНГОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ «ПАСТУШЬЕЙ ПЕСНИ»

Аннотация. В статье рассматривается куплетно-вариационный метод композиторского письма, применяемый китайскими авторами в переложениях национальной музыки для профессионального академического хора. Обработки народных песен являются излюбленным жанром, особенностью которых становится синтезирование западноевропейских приемов письма и китайских фольклорных традиций.

Ключевые слова: китайское хоровое искусство, a cappella, хоровая обработка, монгольская пастушья песня, народная музыка, Цюй Сисян.

REFRACTION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE CHORAL WORKS OF CHINESE COMPOSERS: USING THE EXAMPLE OF PROCESSING BY QU XIXIANG MONGOLIAN FOLK «SHEPHERD'S SONG»

Annotation. The article discusses the couplet-variation method of compositional writing used by Chinese authors in adaptations of national music for professional academic choirs. Arrangements of folk songs are a favorite genre, characterized by the synthesis of Western European writing techniques and Chinese folklore traditions.

Keywords: Chinese choral art, a cappella, choral arrangement, Mongolian shepherd song, folk music, Qu Xixiang.

В Китае хоровое пение базируется на верности традиционным формам музицирования. Многоголосные народные песни становятся прочной основой для развития хоровой музыки a cappella. Разнообразие бытующих сегодня художественных форм основано на органичном соединении фольклорной мелодики и профессионального композиторского мастерства. Сохраняя национальную жанрово-стилистическую основу, авторы применяют различные приемы, позволяющие в полной мере выявить выразительность фольклорных источников. На основе синтеза национальных и западноевропейских элементов китайские мастера создают яркие и неповторимые произведения.

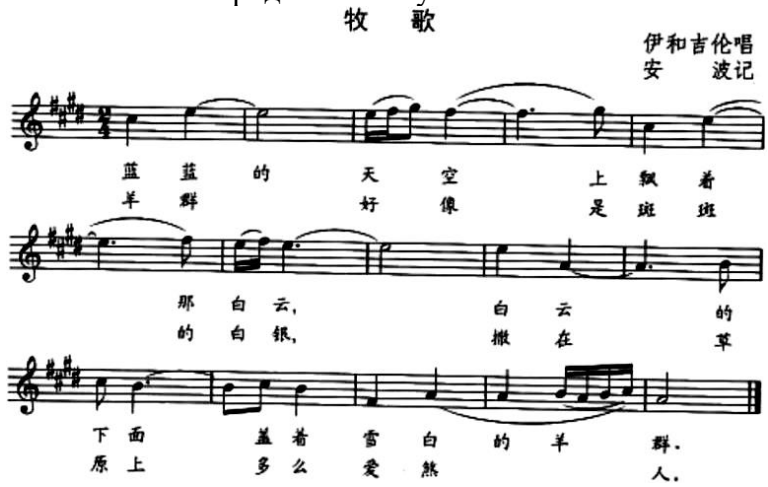
Одной из музыкальных традиций предстает этническое песенное творчество Внутренней Монголии, которое включает в себя церемониальные и, так называемые,

пасторальные[11] (пастушьи) песни – «степные буколики» [1, с. 105]. Пастушьи песни поются в основном во время выпаса скота или переселения на другое место обитания. Монгольские мотивы отличаются свободной вариационной метроритмической структурой, множеством декоративных тонов (мелизматикой) и нежным темброво-интонационным наполнением, а также имеют ярко выраженные декламационные фонетические черты [2]. Тексты Идиллий, рассказывающие о межличностных отношениях людей, гармонии человека с природой, отличаются лиризмом и балладно-повествовательным характером. Пастушьи народные мелодии Чалоу классифицирует как разновидность «долгих песен» [3], состоящих из длинного напева и обозначающих «высокие песни с красивыми мелодиями, широкими и растянутыми тонами, медленным и протяжным ритмом без ограничений» [4, с. 62]. Видный китайский исследователь Д. Д. Чжан дает им определение «чандяо» [5]. Данный вид народно-песенного творчества связан с кочевым образом жизни и обычаями монгольского народа, где «пастухи могли на протяжении долгого периода времени заниматься скотоводством, не испытывая чувства усталости от этого занятия» [5, с. 98].

Монгольская пастушья песня, бытующая в районах Хулунбуир и Хинган, была записана и опубликована в сборнике «Избранные народные песни Восточной Монголии» (1951) фольклористами-собирателями Ань Бо (Лю Цинлу), Сюй Чжи и Ху Жичжа. Позже она подверглась значительной переработке композитором Цюй Сисян и по настоянию самого автора получила название «Пастораль»[12] (1954).

Оригинальная народная мелодия по музыкальной структуре представляет собой одночастное произведение куплетной формы, состоящее из двух музыкальных фраз по четыре такта лада гун[13] [6, с. 92] с опорными точками E–F–E–E–A–F–A. Мелодия формируется на противопоставлении ладовых устоев, бóльшая часть которых обусловлена повторением композиционных изменений начального и конечного предложений. Первая фраза второго предложения, звучащая на квинту вниз, полностью повторяет начальную из предыдущего периода, тем самым формируя связь между доминантным тоном и основным устоем в A лада гун (пример 1).

Пример 1. Монгольская народная «Пастушья песня»



[11] «牧 歌» – в пер. с кит. Пастушья песня. Также известны такие переводы, как Пасторальная песня или Пастораль и Идиллия. Отметим, что монгольские Пасторали не имеют ничего общего с европейским жанром. На наш взгляд, распространенное понимание данного понятия связано с особенностями перевода, не способными дословно передать языковую суть. Тем не менее в работе мы опираемся на народную традицию, а переводные значения используем в качестве синонимов.

[12] Qu Xixian «Pastoral» for mixed chorus a cappella.

[13] Основными ладами монгольской народной музыки являются Юй и Чжи, далее идут Гун и Шан.

Идея обработки «Идиллии»[14] у Цюй Сисян возникла после того, как Ань Бо предложил ей помузицировать на темы «пастбищных» песен из его сборника и выделить самые интересные композиции. После «Пасторальная песня» была отмечена обоими мастерами [7] как уникальная народная музыкальная зарисовка. Сам этнособиратель говорил: «Слушая монгольские народные песни, исполняемые народными певцами на лугу, эмоциональное выражение становится таким реальным, таким трогательным и таким душераздирающим, чего не увидишь на сцене; длинные и громкие пасторальные песни, которые они пели, могут быть переданы на расстоянии семи-восьми миль, они могут петься на две буквы Е. Это практикуется в пастбищной жизни прерий, и этому нельзя научить на уроках вокальной музыки» (Цит. по [8]).

Исполнение народных певцов отличается предельной энергетической собранностью и полетностью звука. Складывается впечатление, что воздушная струя аккумулируется в грудной клетке, а затем «вырывается» мощным акустическим потоком. Такой прием оправдывается высокой тесситурой пастушьих идиллий, при которой фонетический посыл зависит от силы выдуваемого эфира. Еще одной певческой особенностью, иллюстрирующей монгольскую традицию, является обилие мелизматических призвуков инструментального характера. Реализация такого способа голосообразования возможна на определенной придыхательной атаке звука и расслабленных мышцах гортани, при которых щитовидный хрящ совершает движения вверх-вниз, как будто «переламывая» голос и тем самым создавая звукоподражательные темброинтонации миру природы, в частности конскому ржанию[15]. В конце песни (каденционном обороте) народные мастера используют исполнительский прием «ногула», отличающийся орнаментальным стилем подачи. Чи Чжилун так описывает пение монголов: «Высокий звонкий голос, воспевающий широкие просторы, искусная манера исполнения “ногула” раскрывают жизненную силу бескрайних степей» [9, с. 89].

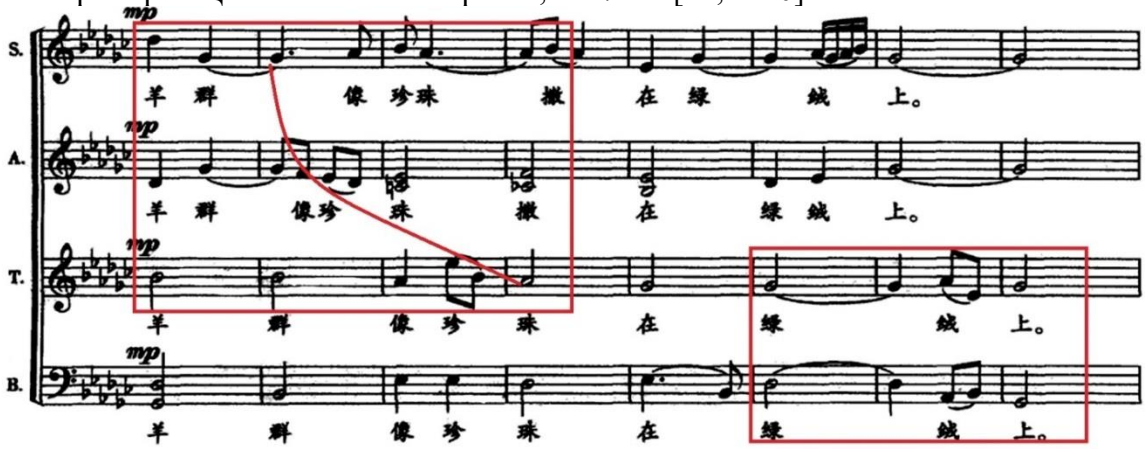
«Пастораль»[16] по праву считается вершиной вокального творчества Цюй Сисян и является классикой хоровых произведений. Она написана в народном ладу Ges гун (Ges-dur) и состоит из трех частей: запева (интродукции – 8 т.), основной темы с вариациями – 48 т. и эпилога – 10 т. Здесь композитор использует западную тональную систему и гармоничные мелодии в сочетании с полифоническим переплетением основной темы. В произведении применена определенная техника варьирования мелодии [10, с. 178], вносящая изменения в структуру напева, расширяющая диапазон мелодии и компенсирующая исполнение долгих длительностей вкраплениями более мелких ритмических попевок (пример 2).

[14] Отметим, что данное произведение также переписывалось Цюй Сисян для различных инструментальных составов. Так, известны вариации на тему «Пасторальной песни» для китайского национального оркестра (см. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vq6QYGyRJWA (дата обращения: 19.02.2024). Отметим и другие воплощения «Пастушьей песни». Например, Пастораль для сопрано и струнной группы симфонического оркестра (см. URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jnGYRt_wSng (дата обращения: 19.02.2024), Пастораль для сопрано и фортепиано (см. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sPgGbuJBNGw (дата обращения: 19.02.2024), фортепианная пьеса «Вечная идиллия», аудио № 2 (см. URL: https://www.rolia.net/f/0/p15280421 (дата обращения: 19.02.2024) и др.

[15] В качестве примера приведем образец фольклорного исполнения: Фэнся, Шиин, Лэ, Юнь Шусян. Песня, которая взывает душой к концу света – Вечная идиллия // Форум Фэнся Шиин. – Режим доступа: https://www.rolia.net/f/0/p15280421 (дата обращения: 19.02.2024).

[16] Qu Xixian «Pastoral» for mixed choir a cappella. Performer: Texas A&M Century Singers mixed choir. Video is taken on YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9Fri_x_XMA0 (date of the application: 19.02.2024).

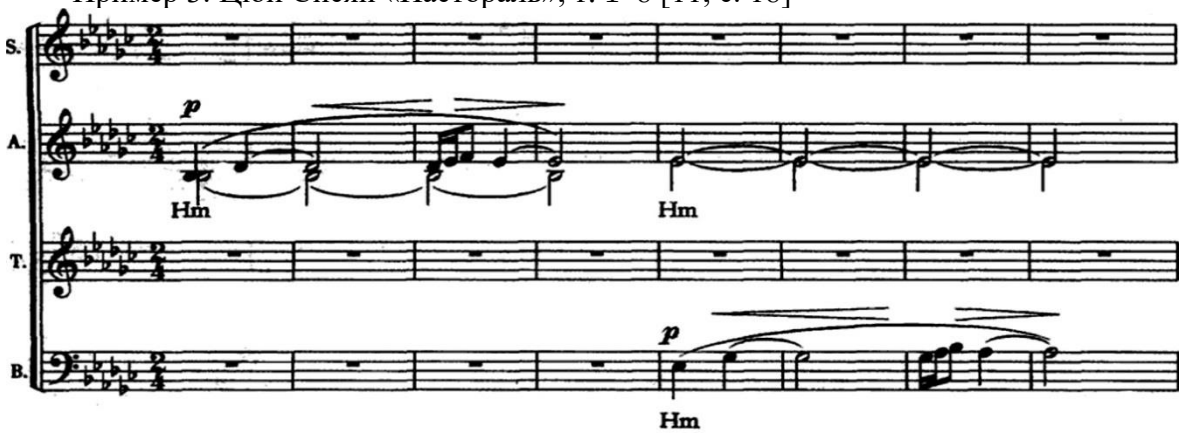
Пример 2. Цюй Сисян «Пастораль», т. 17–24 [11, с. 20]



Несмотря на то, что идиллии традиционно исполнялись высоким голосом, Цюй Сисян излагает свою композицию в низкой тесситуре. Сама композитор поясняет свой выбор: «Поскольку это смешанное произведение a cappella, при пении не всегда мелодия закрепляется самым высоким голосом» (Цит. по [12, с. 10]).

В начальном проведении альта демонстрируются первые четыре такта главной темы произведения, далее она повторяется басами на квинту ниже. Зачин композиции, состоящий из ладогармонически неопределенных интервалов в основном устое каждой фразы, подготавливает слушателя к «погружению» в стереокартину монгольских ветреных степей, о чем также свидетельствует звукосимволический изобразительный элемент в темброво-интонационной палитре хора. Здесь же определяется и генеральная тональность[17] Ges-dur (пример 3).

Пример 3. Цюй Сисян «Пастораль», т. 1–8 [11, с. 18]



Главная тема основной части произведения раскрывается в гомофонно-гармоническом складе через кварто-квинтовые вертикали, разрешаясь в es-moll – первая фраза и Des-dur – вторая. Следующее предложение демонстрирует Ges-dur и, сопрягаясь с As-dur и es-moll, закрепляет основную тональность.

Обилие доминантовой функции в многоголосном строении данного эпизода и микроотклонений за счет цепочки аккордов I–I_6–$V_{5/6}$ / V–V–VI–$K_{4/6}$–V–I как проявление ладотональной западной системы, в акустическом плане не только компрессирует

[17] Из-за того, что произведение написано на основе оригинальной народной музыки, тональность как таковая отсутствует, но выделяются основные устои. Однако композитор использовала западноевропейскую музыкальную традицию. Поэтому в нашей работе мы будем применять понятие «генеральной тональности», основываясь на указаниях автора, знаках при ключе и последней ноте в конце пьесы.

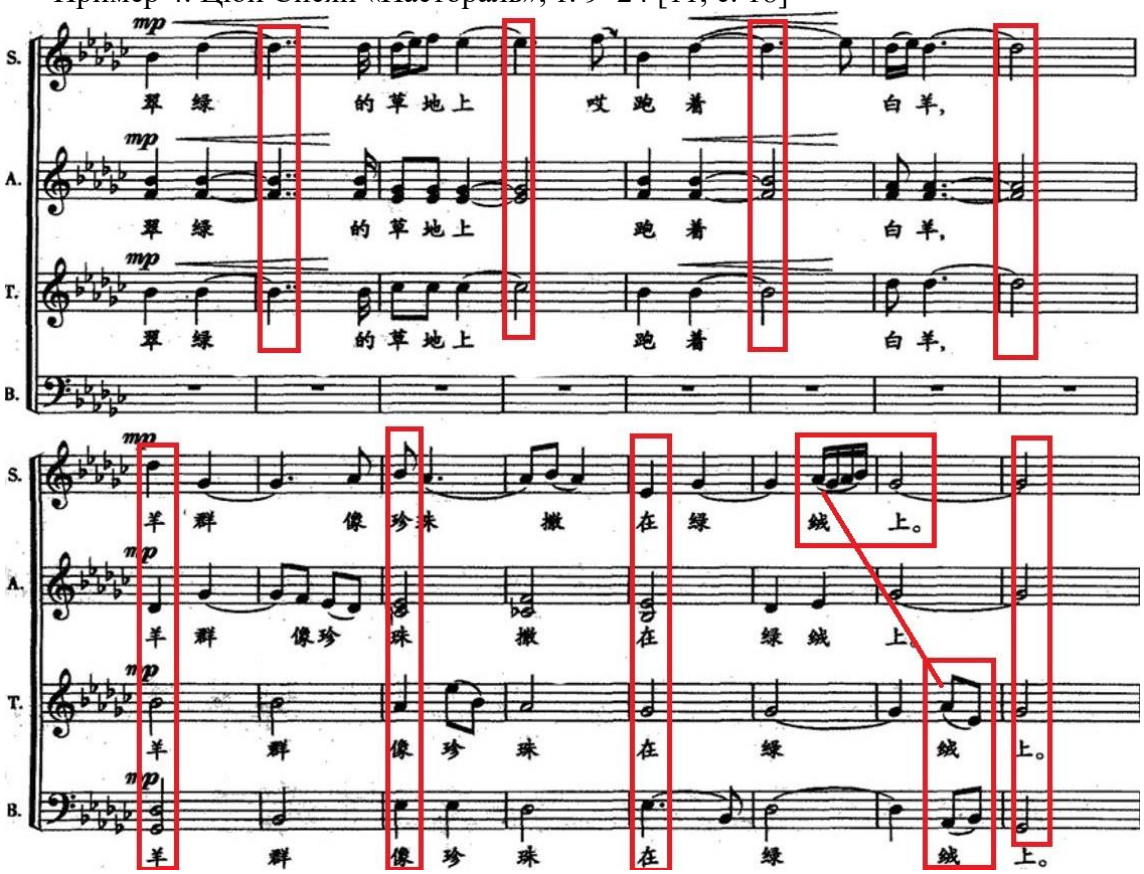
тембальность, но и имитирует движение облаков в небе и отары овец: «Ветры дуют, трава низка, виден скот» [18], обогащает цветовую выразительность произведения, а гармония передает глубину и удаленность природы.

Настроение произведения, свойственное европейской музыкальной традиции, выражает импрессионистское чувство автора и формирует звуковой контур вокруг определенных слов. Например, каденцеобразное движение сопрано на слове «бархату»[19] (22 т.) повторяется тенорами и басами (23 т.), что полностью соответствует образности, заложенной в фольклорном первоисточнике и отраженной Цюй Сисян (пример 4).

Пентатоника, характерная для китайской народной музыки, в опеваниях устоев партиями тенора (18 т.) и баса (23 т.) «оживляет» западные ладогармонические техники и «возвращает» в культурное пространство народной степной традиции, а специфический исполнительский прием «спад» методом glissando (12 т.) у сопрано подчеркивает приверженность к фольклорной мелодике и попытку перенесения народно-песенной интонации на классический вокальный состав.

Остановка на залигованных четвертных и половинных длительностях в реальном исполнении выполняется с небольшой задержкой, что создает движение в пространственно-временном значении, направленное по вертикали вверх согласно физике воздушно-звуковой материи, нежели линейному хронотопу, а цезурированность после каждой фразы концентрирует слуховое внимание на этом композиторском приеме (пример 4).

Пример 4. Цюй Сисян «Пастораль», т. 9–24 [11, с. 18]



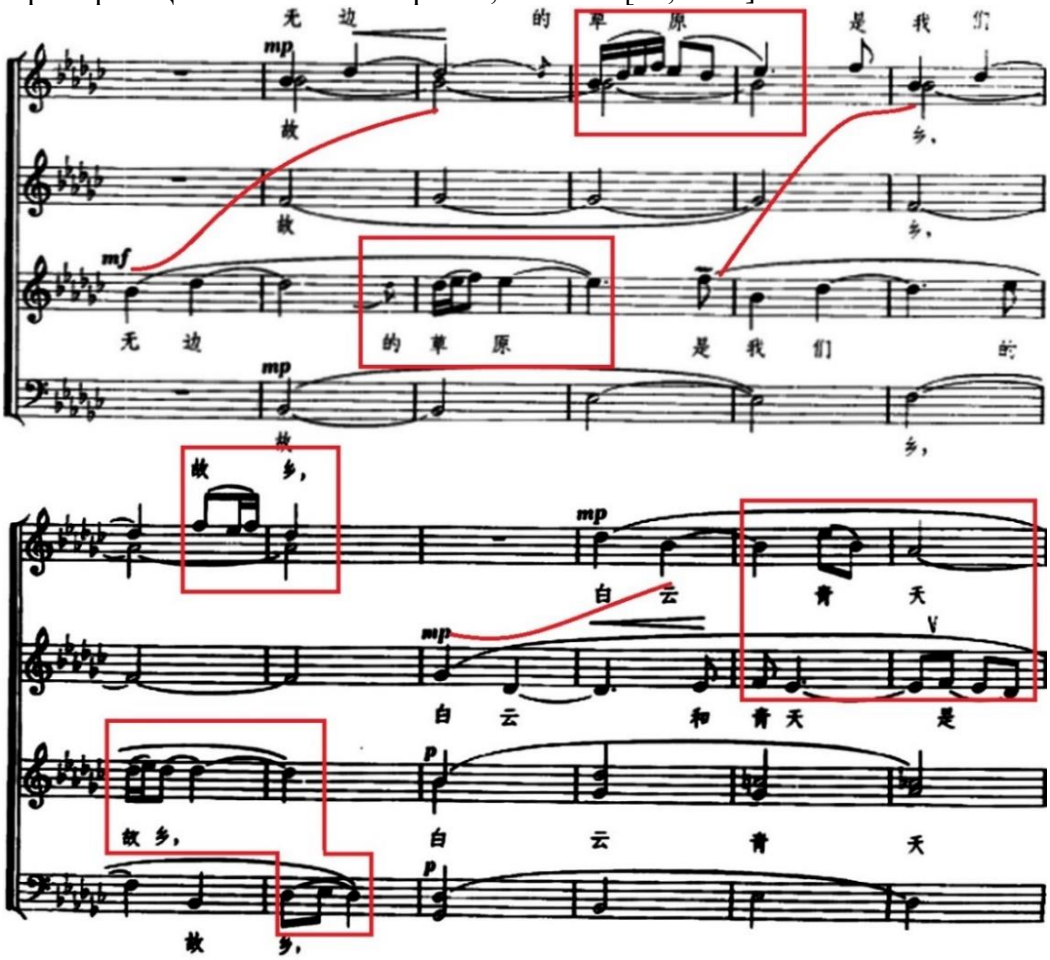
Второй куплет открывается канонообразной имитацией сопрано основной темы, проводимой в партии тенора, которая мелодическим заполнением долгих длительностей

[18] Перевод текста данного фрагмента произведения.
[19] Там же.

насыщает акустическое пространство, создает метрическое движение, «оживляет» фактуру произведения и, в отличие от предыдущего эпизода, направляет музыкальную ткань в горизонтальном направлении (25–32 т.). Октавное расположение голосов не только воспроизводит свободный канон, но и символизирует связь с традиционным степным пением в обертоновой (горловой) технике, также бытующим в Монголии, Алтае, Бурятии, Туве и др. Вариационное развитие мелодии способом опевания устоев расширяет стереофонию произведения, а синкопированное вступление голосов, создавая ощущение опережения, подчеркивает национальную природу тематизма: мелкие длительности с долгим устоем в конце мелодической фразы, символизирующие «ногула», следование мелодии по интервалам пентатоники, присутствие восходящих или нисходящих форшлагов к ноте (пример 5).

Партии баса и альта представляют собой гармонические педали монодийного склада, придающие атмосферность фактуре и образовывающие ладовую основу произведения. Дивизи в мужских голосах уплотняет темброво-акустический компонент хора и перенимает функцию аккомпанемента (пример 5).

Пример 5. Цюй Сисян «Пастораль», т. 25–36 [11, с. 19]

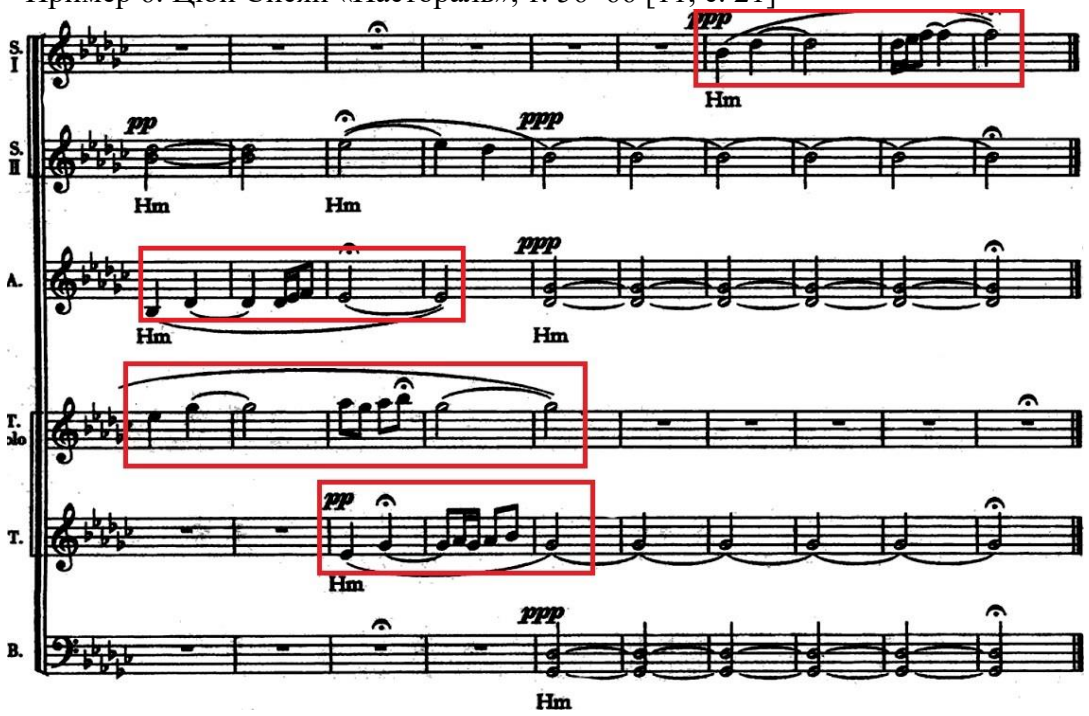


Третий куплет (41–56 т.) возвращается к материалу первой части (9–24 т.).

Заключительная часть – эпилог – характеризуется каноническим повторением основной темы в голосах от разных звуков. Отметим, что такой прием композитор применила во вступлении. Первое проведение отмечено в партии альта: B^1, следующее – тенор: $Es^{мал.}$. Соло тенора завершает произведение, верхними нотами обрамляя ритмические педали в хоровой фактуре. В последних четырех тактах партии сопрано-соло применяется основная тема запева, заканчиваясь лишь на VII ступени и, тем самым,

оставляя эффект незавершенности музыкальной мысли. В аккордовых последовательностях применяются III–VI–I ступени (пример 6).

Пример 6. Цюй Сисян «Пастораль», т. 56–66 [11, с. 21]



Таким образом, произведение, выполненное в куплетно-вариационной форме со строением Вступление – А – А1 – А – Эпилог, передает глубокий эмоциональный настрой, бытующий в первоисточнике.

Преломление национальных традиций в профессиональной вокально-хоровой музыке китайских композиторов связано с применением западноевропейских авторских техник музыкальной выразительности, синтезированных с фольклорно-песенной основой и исполнительскими приемами, бытующими в Китае. Отличительной особенностью данного метода является «вживление» инородной культуры в этнонаследие с сохранением всех жанрово-стилистических черт народной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина Г.В., Лю И. Жанровые разновидности монгольской протяжной песни / Г.В. Абдуллина, И. Лю // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – Вып. 2. – С. 105–109.
2. Традиционные монгольские народные песни // Музыкальная культура. – Musiceol.com. – Режим доступа: http://www.musiceol.com/news/html/2018-12/20181214154723403758.html (дата обращения: 16.02.2024).
3. Чаолу. Исследование монгольских протяжных пастушьих песен / Чаолу. – Хух-Хото: Inner Mongolia Culture Press, 2004.
4. Моргиху. О правилах учебной программы «Монгольской долгой настройки» / Моргиху // Китайская музыка. – 2008. – № 4.– С. 60–63.
5. Чжан Д. Д. Народные песни / Д. Д. Чжан. – Чань Чунь: Изд-во Чаньчуньского педагогического института, 1996. – 118 с.
6. Чаолу. Исследование монгольских Чантао и пасторальных песен / Чаолу. – Тунляо: Культура Внутренней Монголии, 2004.

7. Фэнся Ш., Лэ Ю. Ш. Песня, которая взывает душой к концу света – Вечная идиллия / Ш. Фэнся, Ю. Ш. Лэ // Форум Фэнся Шиин. – Режим доступа: https://www.rolia.net/f/0/p15280421 (дата обращения: 19.02.2024).
8. Jierryed. О монгольской протяжной мелодии «Uhertu Gray Teng» до художественной песни «Idyll» / Jierryed // Время освещения ладони. – Режим доступа: https://pmch.top/post/15.html (дата обращения: 16.02.2024).
9. Чи Ч. Сравнительное исследование традиционной музыки Внутренней Монголии / Ч. Чи. – Ланьчжоу: Народная музыка, 2014. – 356 с.
10. Гао В., Чэн Д. Учебное пособие по основам анализа форм / В. Гао, Д. Чэн. – Пекин: Издательство высшего образования, 1991.
11. Столетняя классика китайских хоровых песен (1950–1976) / гл. ред. В. Сюй; ред. Ш. Гэ, С. Тянь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. – Т. 2. – С. 18–21.
12. Чжан Фан. Краткое обсуждение хорового творчества Цюй Сисян / Фан Чжан. – Пекин: Столичный университет. – 2006. – 39 с.

REFERENCES

1. Abdullina G.V., Lyu I. Manuskript, 2019, vol. 12, vyp. 2, Pp. 105–109.
2. Traditsionnye mongolskie narodnye pesni (Traditional Mongolian folk songs) // Muzykalnaya kultura. Musiceol.com. Rezhim dostupa: http://www.musiceol.com/news/html/2018-12/20181214154723403758.html (date of the application: 16.02.2024).
3. Chaolu. Issledovanie mongolskikh protyazhnykh pastushikh pesen (Study of Mongolian drawling shepherd songs). Khukh-Khoto, Inner Mongolia Culture Press, 2004.
4. Mordzhiu. Kitayskaya muzyka (Chinese music), 2008, № 4, Pp. 60–63.
5. Chzhan D. D. Narodnye pesni (Folk songs). Chan Chun, Izd-vo Chanchunskogo pedagogicheskogo instituta, 1996, 118 p.
6. Chaolu. Issledovanie mongolskikh Chantao i pastoralnykh pesen (Research on Mongolian Changtao and Pastoral Songs). Tunlyao, Kultura Vnutrenney Mongolii, 2004.
7. Fensya Sh., Le Yu. Sh. Forum Fensya Shiin. Rezhim dostupa: https://www.rolia.net/f/0/p15280421 (date of the application: 19.02.2024).
8. Jierryed. Vremya osveshcheniya ladoni (Palm lighting time). Rezhim dostupa: https://pmch.top/post/15.html (date of the application: 16.02.2024).
9. Chi Ch. Sravnitelnoe issledovanie traditsionnoy muzyki Vnutrenney Mongolii (Comparative Study of Traditional Music of Inner Mongolia). Lanchzhou, Narodnaya muzyka, 2014, 356 p.
10. Gao V., Chen D. Uchebnoe posobie po osnovam analiza form (Shape Analysis Basics Tutorial). Pekin: Izdatelstvo vysshego obrazovaniya, 1991.
11. Stoletnyaya klassika kitayskikh khorovykh pesen (1950–1976) (Centenary Classics of Chinese Choral Songs (1950–1976). Shankhay, Shankhayskoe muzykalnoe izdatelstvo, 2019, v. 2, Pp. 18–21.
12. Minpen. Kratkoe obsuzhdenie khorovogo tvorchestva Tsyuy Sisyan (Brief discussion of Qu Xixian's choral work). Pekin, Stolichnyy universitet, 2006, 39 p.

Чжан Лили
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: ocev@mail.ru
Научный руководитель – кандидат наук
Е. С. Фоменко

Zhang Lili
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific supervisor – Candidate of Sciences
E. S. Fomenko

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

Аннотация. В статье говориться о развитии китайского национального оперного искусства, его специфических особенностях и направлениях развития в текущий момент. Выделяются следующие особенности: национальный характер оперного исполнения и оперного творчества; специфические особенности музыкального стиля. В работе также рассматриваются такие существующие в настоящий момент трудности развития китайского национального оперного искусства как недостаточное качество создания и исполнения музыкальных произведений, сложности с привлечением молодого поколения к оперному искусству, слишком элитарная направленность многих оперных работ. В конце работы представлены практические рекомендации по максимально успешному разрешению этих трудностей.

Ключевые слова: оперное искусство, китайская культура, традиции и современность, китайская опера, направления развития.

NATIONAL CHARACTERISTICS AND DIRECTIONS OF DEVELOPMENT OF OPERA ART IN CHINA

Abstract. The article talks about the development of Chinese national opera art, its specific features, and directions of development at the current moment. The following features stand out: the national character of operatic performance and operatic creativity; specific features of musical style. The work also examines the current difficulties in the development of Chinese national opera art, such as the insufficient quality of creation and performance of musical works, difficulties in attracting the younger generation to the art of opera, and the too elitist orientation of many operas works. At the end of the work, practical recommendations are presented for the most successful resolution of these difficulties.

Keywords: opera art, Chinese culture, traditions and modernity, Chinese opera, development directions.

Актуальность исследования.

Китайское оперное искусство уникально в мировой исполнительской культуре. Оно формировалось на стыке традиционной китайской оперы и более поздних заимствований из других стран, преимущественно, из классических западноевропейских оперных традиций. По мере удовлетворения материальных потребностей китайского

населения в последние четыре десятилетия, возрастают также и их духовно-эстетические притязания, в том числе стремление слушать и смотреть оперные представления высокого качества. Следовательно, необходимо развивать китайский стиль создания и исполнения оперных произведений для того, чтобы наращивать национальную самобытность китайского оперного искусства, а также увеличивать конкурентоспособность произведений китайской оперной индустрии как на территории КНР, так и за её пределами.

Китайская опера в её современном виде развивается на протяжении века: первые оперные произведения начали распространяться в китайском обществе в 1920-е годы. Сначала в Китае стали демонстрироваться зарубежные постановки, а затем китайские композиторы начали создавать собственную оперу. Первые работы китайского производства представляли собой слепое копирование западных музыкальных образцов без понимания и осознания их сути; большинство из первых китайских опер не сохранились до настоящего времени. Однако, в середине XX века постепенно стал формироваться своеобразный оперный стиль китайского народа.

Пионером китайской национальной оперы является Ли Цзиньхуэй (1891 – 1967), создавший 12 оперных произведений, самыми известными из которых являются «Три бабочки» (1926) и «Сорока и маленький ребёнок» (1927). Его работы были предназначены для детской аудитории, следовательно, благодаря ним китайцы начали приобщаться к оперному искусству с самого раннего возраста, когда мышление ребёнка находится в стадии стремительного формирования [5, с. 85].

Первой оперой, которая до настоящего времени относится к классическим, является «Седая девушка», представленная впервые публике в 1945 году авторским коллективом Центральной Академии драмы им. Лу Синя в Пекине. Среди композиторов оперы – Ма Ёудао, Цю Вэй, Чжан Лу, Лю Чи и некоторые другие. В опере «Седая девушка» говорится о тяжёлом положении крестьянского населения в капиталистическом обществе, а также о тех положительных изменениях, которые внесла в жизнь людей Коммунистическая партия. В этой опере использовались традиционные китайские национальные инструменты и инструменты европейского происхождения; в основу работы были положены фольклорные легенды провинции Шэньси, однако, в ней соблюдаются принципы европейской оперной композиции. Благодаря «Седой девушке» произошла трансформация оперного жанра в сознании китайцев из иностранного и экзотичного в близкий и понятный. Иными словами, начался процесс локализации оперного искусства в Китае.

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году развитие оперы в стране ускорилось. Появились такие оперные произведения, как «Сестра Цзян» (композиторы – Ян Мин и Цзян Чуньян), «Красная гвардия на озере Хунху» (композиоры – Чжу Бэнхэ, Чжан Цзинань и Оуян Цяньши), а также некоторые другие. Оперы этого периода объединили существующее музыкальное наследие китайского народа и некоторые методы выразительности европейских опер, подтолкнув национальное оперное творчество к новому этапу своего развития. Некоторые оперные произведения тех лет прославляли Коммунистическую партию, а их действие происходило в настоящее время; многие также были созданы по мотивам традиционных китайских фольклорных, исторических и авторских сюжетов [2, с. 161].

В 1978 году начался период реформ и открытости. Китайское общество получило возможность широкого знакомства с различными музыкальными произведениями, в том числе – с большим количеством опер различных эпох и различного происхождения. Китайские композиторы получили в своё распоряжение большую свободу творчества и стали смелее экспериментировать при создании оперных произведений. В это время

были созданы такие оперные произведения, как «Дикая земля» (композитор Цзин Сян) и «Мальчик-рикша или верблюд Сянцзы» (композитор Го Вэньцзин), а также многие другие работы, полюбившиеся широким слоям китайского населения нескольких поколений. До сих пор продолжают создаваться новые оперные произведения, некоторые из которых получают в китайском обществе широкое распространение.

Благодаря общему развитию постепенно сформировалось современное китайское оперное искусство, которому свойственен как ряд универсальных для опер многих стран мира характеристик, так и высокая степень национальной специфики. Своеобразные черты китайского оперного искусства включают в себя следующие [3, с. 5]:

1. Национальный характер оперного исполнения.
2. Национальный характер оперного творчества.
3. Специфические особенности музыкального стиля.

Ниже предлагается подробнее рассмотреть каждую из этих отличительных особенностей китайской национальной оперы.

Национальный характер оперного исполнения.

Общая презентация оперы должна быть представлена через исполнение вокальной и инструментальной составляющей произведения. Именно благодаря искусству исполнителей зрители и слушатели формируют собственное мнение об оперном произведении, положительное или же отрицательное. Если же говорить об операх, которые были созданы за пределами страны, а затем – поставлены силами китайских трупп, то в этом случае китайская специфика может проявляться только в исполнении.

В операх, которые поставлены в западных странах предпочтение отдается пению бельканто. В первых китайских операх также использовался этот метод исполнения, однако, он не оказался достаточно близок китайскому слушателю, так как не совсем совпадает с эстетическими привычками китайского населения. Кроме того, особенности китайского языка, в частности, китайской фонетики, не дают возможности раскрыть возможности техники бельканто также хорошо, как это было бы при исполнении арий на итальянском, французском и других европейских языках.

Одна из языковых особенностей техники китайского национального вокала – это формирование гласных в передней части полости рта, поэтому звукообразование и резонанс в основном создаются в этой части, при этом грудная и головная полости используются в наименьшей степени. Полость рта состоит из более твердых тканей зубного ряда и твердого неба, что создает хорошие условия для резонанса звуковой волны, поэтому сам звук принимает «горизонтальную» форму – направленный фокус, легко «рисующий» кружево восточных мелизмов, но слуху западных музыкантов кажущийся порой плоским и однокрасочным. Китайский национальный вокал использует в основном манеру исполнения, при которой резонаторный центр направлен вперед, поскольку полость глотки используется минимально: звук от колебания связок направлен в ротовую полость, где и происходит усиление. Раструб звука оказывается коротким, особенно при пении высоких нот, поэтому сила звука и его волна, покрывающая расстояние, намного меньше, чем в бельканто. Осознание этого факта послужило одной из причин изучения и заимствования китайскими специалистами опыта бельканто в области акустического резонанса. Для китайских вокалистов становится насущной задачей не только освоение техники западного искусства, но и сохранение собственной культуры, которая испытывает насущную необходимость в более совершенных технологиях пения, опирающихся не только на стремительно исчезающую интуицию традиции, но и на результаты целенаправленного исследования и планирования. Сохраняя язык и стиль традиционного пения, китайские артисты

заимствовали метод смешанного резонанса, изучив его суть с научной точки зрения.

В наши дни большинство опер применяют традиционные китайские техники резонанса при исполнении вокальных арий с незначительными элементами классического бельканто [6, с. 42].

Национальный характер оперного творчества.

Первые оперы в Китае ограничивались заимствованием зарубежных сюжетов, ведь опера тогда воспринималась как иностранный жанр, который репрезентует западную, но не китайскую культуру. В современных китайских оперных произведениях всё чаще происходит ориентация на исторические, литературные, фольклорные и иные сюжеты собственно китайского происхождения. К примеру, материал оперного произведения «Лю Саньцзе» (композитор – Сянь Хуа) заимствован из легенды о поющей крестьянке Лю Саньцзе и её возлюбленном. Это легенда провинции Гуанси, а опера содержит специфический местный колорит, позволяющий увидеть особенности жизни в провинции Гуанси в Древнем Китае.

Другим примером является опера «Великий поход китайских коммунистов» (композитор – Инь Цинь), которая появилась на основе исторических событий 1934 – 1936 годов, а именно – на основе событий Великого похода китайских коммунистов, целью которого было перейти из южного Китая через труднодоступные горные районы в Яньаньский округ провинции Шэньси в период Гражданской войны в Китае. Эта опера наполняет слушателя патриотическими настроениями и гордостью за достижения своей Родины.

Специфические особенности музыкального стиля.

Одним из ключевых отражений национализации стиля китайской оперной музыки является использование сути традиционного китайского оперного искусства и тесное сочетание передовой музыкальной культуры западной оперы с традициями китайской национальной оперы, которая существовала ещё до начала западного влияния. Хотя по-русски эти два искусства выражаются одним и тем же словом («опера»), по сути они представляют собой два отдельно взятых жанра, которые имеют мало общих характеристик друг с другом. Однако, для создания китайского национального стиля они соединились в одно целое.

Кроме китайской традиционной оперы, на становление современного китайского оперного искусства также повлияли фольклорные песни, религиозные песнопения и музыкальные произведения малочисленных национальностей. В частности, в уже упоминавшейся выше опере «Седая девушка» использованы мотивы народных песен севера провинции Шэньси. Несколько ранее, в 1939 году композитор Ван Луобинь создал оперное произведение под названием «Песни пустыни», в котором используются мотивы казахских народных песен (казахи являются одной из национальных меньшинств западного Китая). В других своих работах Ван Луобинь создал музыкальную и драматическую атмосферу культуры других национальных меньшинств провинции Ганьсу, Тибетского автономного округа и других регионов Западного Китая. Ван Луобинь удостоился награды ЮНЕСКО за выдающийся вклад в обмен западной и восточной культурами [7, с. 70].

В настоящее время ситуация в области дальнейшего развития китайского национального оперного искусства не вызывает оптимизма. Это связано с тем, что китайские композиторы создают малое количество качественных музыкальных произведений; квалификация исполнителей (как вокальных, так и инструментальных) также вызывает большое количество вопросов, потому что многие из них, несмотря на виртуозную технику оперного исполнения, имеют сложности с эмоциональным выражением чувств своих персонажей [4, с. 34].

Кроме этого, также следует отметить, что многие китайские оперные произведения не в полной мере ориентированы на потребности целевой аудитории. Многие коллективы создают элитарное искусство, которое не слишком понятно широким массам и требует дополнительного разъяснения. Однако, искусство должно принадлежать народу. Важно также помнить, что в своём приближении к массовому зрителю, оперное искусство не должно опускаться до уровня не слишком образованного и недостаточно культурного потребителя (что также является распространённой ошибкой создателей китайских оперных произведений), но помочь ему подняться в интеллектуальном и духовном отношении до более высокого уровня. Именно в просвещении и образовании широких групп населения и заключается основная миссия искусства и его предназначение [1, с. 159].

Вторая причина слабой ориентированности оперных представлений на целевую аудиторию состоит в высоких ценах на билеты. К примеру, в Пекинском центре театрального искусства цена на оперное представление на одного взрослого человека составляет от 80 юаней[20] до 580 юаней[21]. Существуют незначительные скидки для пенсионеров, детей, студентов и ряда других категорий населения, однако, они не настолько велики, чтобы сделать посещение оперного спектакля более доступным.

И, наконец, имеется проблема недостаточной степени популярности оперных произведений со стороны молодого поколения. Молодёжь предпочитает популярную музыку, тогда как классические оперные шедевры её представителей интересуют мало.

Для решения существующих проблем в области качества создания и исполнения оперных произведений рекомендуется обратить внимание на существующую в Китайской Народной Республике систему подготовки музыкальных талантов: композиторов, певцов, музыкантов, дирижёров. Чаще всего, структура занятий в ВУЗах строится согласно традиционному педагогическому методу, когда преподаватель показывает студентам необходимое действие, а те – повторяют за ним. Таким образом хорошо развивать технику студентов, однако, для того, чтобы они убедительно изобразили персонажа, требуется целенаправленное воспитание чувств. Для этого важно рассказывать студентам об опере, об истории её создания, о культурно-историческом контексте, о композиторе и тех событиях в его жизни и / или жизни общества, которые привели к появлению оперного произведения. Для того, чтобы студенты сформировали собственную точку зрения, следует устраивать дискуссии между ними.

Важно также уточнить, что изменение методов преподавания оперного искусства является обязательным, однако, недостаточным условием повышения уровня эмоциональности студентов. Важно также поощрять студентов учавствовать в творческих конкурсах, в частности, в конкурсах, направленных на выявление наиболее качественной интерпретации одного и того же оперного образа. Кроме этого, также важно приобщать студентов к композиторской деятельности, причём не только тех, которые осваивают соответствующую специальность, но также и будущих исполнителей.

Чтобы привлечь молодое поколение в качестве аудитории оперных произведений, следует создавать оперные произведения, которые учитывают потребности современной молодёжи. Прежде всего, не следует ограничиваться существующими классическими сюжетами; вместо этого, нужно создавать новые, действие которых происходит в наши дни. Важно добавлять в оперные работы музыкальные, танцевальные, костюмные и иные элементы из различных жанров современной музыки. Таким образом, можно расширить

[20] 995,92 рубля по курсу Центрального Банка Российской Федерации от 00 часов 56 минут по Московскому времени

[21] 7 220,42 рубля по курсу Центрального Банка Российской Федерации от 00 часов 58 минут по Московскому времени

текущую аудиторию оперных произведений.

И, наконец, следует снижать цены на билеты, а также устраивать большее количество общедоступных представлений в общественных местах, таких как парки, высшие и средние специальные учебные заведения, музеи и так далее. Это привлечёт к оперному искусству тех, для кого финансовый фактор является решающим в этом вопросе. Чтобы снизить влияние географического фактора (который связан с тем, что не в каждом городе или районе города есть оперные театры), нужно расширять масштабы проведения оффлайн-выступлений и проводить большее количество трансляций современных опер в режиме онлайн.

По итогам работы можно сделать выводы, согласно которым в настоящее время китайское национальное оперное искусство продолжает развиваться и совершествоваться. Однако, существуют отдельные проблемы, которые нуждаются в своём решении: недостаточное качество оперных произведений, невысокая квалификация оперных исполнителей и музыкантов, а также сложности с привлечением новой аудитории в оперные театры. В статье даны рекомендации по улучшению текущей ситуации. Для этого необходимо совершенствовать систему музыкального образования, снижать цены на билеты, экспериментировать при создании оперных спектаклей, внося в них инновации и новведения и создавать положительный имидж оперного жанра в системе образования и средствах массовой информации. Важно понимать, что быстрого результата с долговременной эффективностью достичь весьма затруднительно, если в принципе возможно. Поэтому надо настраиваться на долгую многолетнюю работу, результат которой с большой вероятностью будет стоить потраченных усилий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инь Лихуа, Сунь Тонг. Национальные особенности и пути развития оперного искусства Китайской Народной Республики в новую эпоху // China Nationalities Expo. – Шанхай, 2023. – №19. – С. 158-160.
2. Лун Яцзюнь, Дэн Инчжуо. Эволюция и развитие китайской оперы // Hunan Social Sciences. – Чанша, 2022. – №2. – С. 157-163.
3. Лю Юаньпин. Национальные особенности оперного исполнительского искусства Китая // Drama House. – Пекин, 2015. – №12. – С. 5.
4. Хуан Гуанцян. Краткий анализ национальных особенностей и тенденций дальнейшего развития китайского оперного искусства // Искусствоведение. – Куньмин, 2020. – №14. – С. 33-35.
5. Цю Сусян. Анализ национальных особенностей и развития оперного искусства в Китайской Народной Республике // Современная музыка. – Чэнду, 2020. – №10. – С. 84-86.
6. Шэн Вэнь. Исследование исторической эволюции китайского оперного исполнения // Восточно-Китайский педагогический университет (диссертация доктора искусствоведения). – Шанхай, 2013. – 96 с.
7. Ян Цюаньхай, Исследование художественного стиля китайского национального оперного пения // Северо-восточный педагогический университет (диссертация доктора искусствоведения). – Бэньси, 2020. – 91 с.

REFERENCES

1. In' Lihua, Sun' Tong. Nacional'nye osobennosti i puti razvitija opernogo iskusstva Kitajskoj Narodnoj Respubliki v novuju jepohu // China Nationalities Expo. – Shanhaj, 2023. – №19. – Pp. 158-160.

2. Lun Jaczjun', Djen Inchzhuo. Jevoljucija i razvitie kitajskoj opery // Hunan Social Sciences. – Chansha, 2022. – №2. – Pp. 157-163.
3. Lju Juan'pin. Nacional'nye osobennosti opernogo ispolnitel'skogo iskusstva Kitaja // Drama House. – Pekin, 2015. – №12. – P. 5.
4. Huan Guancjan. Kratkij analiz nacional'nyh osobennostej i tendencij dal'nejshego razvitija kitajskogo opernogo iskusstva // Iskusstvovedenie. – Kun'min, 2020. – №14. – Pp. 33-35.
5. Cju Susjan. Analiz nacional'nyh osobennostej i razvitija opernogo iskusstva v Kitajskoj Narodnoj Respublike // Sovremennaja muzyka. – Chjendu, 2020. – №10. – Pp. 84-86.
6. Shjen Vjen'. Issledovanie istoricheskoj jevoljucii kitajskogo opernogo ispolnenija // Vostochno-Kitajskij pedagogicheskij universitet (dissertacija doktora iskusstvovedenija). – Shanhaj, 2013. – 96 p.
7. Jan Cjuan'haj, Issledovanie hudozhestvennogo stilja kitajskogo nacional'nogo opernogo penija // Severo-vostochnyj pedagogicheskij universitet (dissertacija doktora iskusstvovedenija). – Bjen'si, 2020. – 91 p.

Ван Хаобо
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: abdullina_galina@mail.ru

Wang Haobo
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА И СТАТУС БАРИТОНА

Аннотация. В XX столетии с развитием оперы и проникновением в Китай западной музыкальной культуры, в стране стало активно развиваться вокальное образование. Исполнение европейской оперы на китайской сцене требует от вокалистов новых певческих голосов, в том числе, баритона. Требуются также новые навыки пения, так как национальный стиль пения очень специфичен и имеет совершенно иную манеру звукоизвлечения, связанную с использованием чистого, естественного голоса Сегодня подготовка вокалистов в стране имеет свою специфику, однако, существуют некоторые сложности, сопровождающие этот процесс. В рамках статьи осуществляется анализ текущего состояния вокального воспитания баритонов в Китае, актуализируется учебный репертуар.

Ключевые слова: вокал, обучение пению, китайский баритон, вокальная педагогика, современный репертуар, специфика звукоизвлечения.

MODERN CHINESE VOCAL MUSIC AND BARITONE STATUS

Annotation. In the twentieth century, with the development of opera and the penetration of Western musical culture into China, vocal education began to actively develop in the country. The performance of European opera on the Chinese stage requires new singing voices from vocalists, including a baritone. New singing skills are also required, since the national singing style is very specific and has a completely different manner of sound production associated with the use of a pure, natural voice. Today, the training of vocalists in the country has its own specifics, however, there are some difficulties accompanying this process. The article analyzes the current state of vocal education of baritones in China, and updates the educational repertoire.

Keywords: vocal, singing training, Chinese baritone, vocal pedagogy, modern repertoire, specifics of sound production.

В XX столетии в ходе развития китайской национальной оперы появились новые певческие голоса, в том числе баритон. Китайские исполнители демонстрируют особый стиль исполнения, отличающийся от западного, заслуживающий более глубокого внимания и изучения, что обуславливает актуальность темы настоящей статьи.

С развитием отечественных и зарубежных опер статус и роль баритона получили всеобщее признание. Хотя в ранних национальных операх баритону не уделялось достаточно внимания, впоследствии многие композиторы постепенно осознали этот недостаток и создали ряд классических баритоновых арий и персонажей, в результате чего китайская опера была улучшена и обогащена. В сеголняшнем процессе исполнения

национальной оперы все больше внимания уделяется баритону, акцент делается на отображении и выражении его уникального стиля.

Безусловно, в основе китайского вокального искусства лежит многовековая история, и вокальное исполнительство берет свое начало из традиционного театрального искусства Китая. Для того, чтобы сохранить национальные особенности, исполнение китайских певцов опиралось на естественный голос, отличающийся ясностью и мягкостью звука. При этом диапазон звучания был небольшой, пластичность мелодии малая. Исполнение также отличалось спецификой произношения слов в китайском языке, особенностью его фонетики. На сегодняшний день в вокальном образовании Китая присутствуют не только западные, но и традиционные исполнительские методики, с учетом национального языка. С появлением все большего количества классических баритоновых арий и персонажей, национальная опера также открывает более широкое пространство для развития.

В отличие от теноров, «баритоны неспособны исполнять песни с большой ловкостью» [1, с. 36]. Тем не менее, они могут с легкостью достигать тех нот, на которые тенора неспособны. Диапазон и тембр баритона находятся между тенором и басом, он мягкий, связный и красивый, тон густой, с богатой текстурой. Звучание баритона в среднем регистре сильное и широкое, однако, в более низком – слабее. В определенной степени он обладает характеристиками, как тенора, так и баса. Как правило, баритон используется в операх для выражения зрелых мужчин среднего возраста.

Приемы и техники обучения вокальному искусству китайских педагогов основываются на активизации человеческой фантазии и воображения. Образное мышление, положенное в основу методики обучения пению, способствует, по итогу, получению максимально четкого звукового образа. Что касается баритонального пения, как музыкального выражения, основанного на дыхании, правильной вокализации и резонансе дыхания, оно является сложным для освоения китайскими исполнителями. В процессе обучения баритонов в Китае, педагоги начинают с естественного вокального диапазона баритона, лишь затем в процессе обучения его преобразовывают [2, с.195].

Необходимо всестороннее понимание художественных особенностей вокальной музыки, начиная с эмоциональной интерпретации и выражения, и осознания студентами ценности конкретных эмоциональных понятий, чтобы по-настоящему достичь наилучших результатов. Любое музыкальное произведение по своей сути является ярким отражением связанных с ним эмоциональных понятий. В современном процессе развития некоторых видов вокально-музыкальной деятельности наблюдается феномен «акцента на певческих навыках и освещении музыкальных эмоций». Поэтому при проведении занятий по подготовке баритонов на современном этапе «необходимо направлять учащихся к пониманию эмоций, отображаемых в вокально-музыкальных произведениях» [3, с. 19]. Таким образом, в педагогической работе эмоции являются составным фактором. Они выражают не только эмоциональные смыслы, но и «техники». Конечно, цель, которую преследует педагогическая вокально-музыкальная деятельность, состоит не только в совершенствовании художественного обучения и тренировке певческих навыков, но и в том, чтобы направить учащихся к овладению комплексными качествами «истины, добра и красоты» [4, с.111].

Понимание смысла произведения является основой и предпосылкой для отражения певцом разных эмоций. Например, когда певец-баритон Ляо Чангюн исполнял романс «Я живу у истоков реки Янцзы», он полностью использовал диапазон своего голоса и навыки, связанные с дыханием, чтобы глубоко выразить любовь и печаль. Когда слушаешь его пение, нетрудно увидеть, что певец понимает содержание и подбирает подходящий стиль исполнения. Поэтому при вокальном воспитании

баритонов, преподавателю необходимо формировать у учащихся определенные навыки – первоначально внимательно знакомиться с содержанием, особенностями текста и мелодической линией. Таким образом, навыки вокального пения являются важным средством художественного выражения. Полная интеграция эмоциональных концепций и творческих навыков является ключом к оптимизации обучения [5, с.121].

Вышесказанное позволяет говорить о том, что при воспитании баритонов, крайне важным аспектом в обучении, является вокально-педагогический репертуар для китайских вокалистов, который формировался по принципу единства и возрастания трудностей технического плана и художественного мастерства. Подбор репертуара имеет огромное значение, поскольку его целью является воспитание безупречного вкуса, высокой художественной культуры будущего певца-исполнителя. В музыкальных заведениях и вузах страны основу репертуара для баритона представляют собой три группы музыкальных произведений.

В первую группу входит национальный репертуар, основанный на народных китайских песнях и мелодиях, профессиональных романсах и художественных песнях. Вторая группа наиболее обширная по своему охвату – это арии из оперных и кантатно-ораториальных сочинений западноевропейской музыки. Третью группу составляют произведения русских композиторов.

В процессе подбора репертуара постепенно определяется индивидуальный характер тембра голоса, наилучшие в плане красоты звучания и уверенности интонирования участки диапазона, и соответственно, драматический или лирический характер голоса. Кроме того, в процессе работы над репертуаром часто выявляются так называемые «переходные» голоса, для которых точное попадание в репертуар очень и очень важно. Нередко в ряду этих не вполне определенных голосов оказываются лирические баритоны (без плотных низов, но с уверенными яркими и легкими верхними нотами), возможны переходы баритонов в басовый репертуар, поэтому выбор произведений должен способствовать выявлению характерных и лучших особенностей голоса, его тембровых и технических возможностей.

Важные проблемы для китайского, начинающего певца касаются европейского репертуара – проблема выравненности голосовых регистров, тембровой однородности, «инструментальном» характере звуковедения. На начальном этапе певцам нередко предлагаются для освоения песни Ф. Шуберта, романсы С. Рахманинова и П. Чайковского, отдельные оперные арии из баритонового репертуара. Это, например, знаменитая ария Андре Шенье *Un di all'azzurro spazio* из оперы У. Джордано или песни Баяна из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила». Любое из названных сочинений требует от певца тонкости по отношению к динамике, незаметных переходов от одного крайнего регистра в другой. В результате обращения к неподходящему, технически и интонационно сложному материалу неизбежно возникают самые разные зажимы. Поэтому на начальном этапе обучения академическому вокалу наиболее доступными произведениями станут народные песни, вокализы, несложные романсы, как, например, русских композиторов – «Жаворонок» М. Глинки и «Я вас любил» А. Даргомыжского. Особенно полезными могут быть старинные итальянские арии XVIII века или арии на итальянском языке: «*Nel cor piu non mi sento»* Паизиелло, «*Se tu m'ami»* Дж. Перголези, Ария Ксеркса «*Ombra mai fu»* из оперы «Ксеркс» Г. Генделя, Ария Париса"*O del mio dolce ardor*"из оперы «Парис» К. Глюка.

Заметим, что композиторы XVIII века писали эти арии не для баритона, а для тенора или баса. Удобство исполнения заключается в том, что можно их транспонировать в удобную тональность, и они написаны исключительно «вокально». Мелодическая основа отмеченных арий позволяют контролировать процесс дыхания,

диапазон сосредоточен в среднем регистре, а если певец хорошо «держит середину» – верхний и нижний участок диапазона выравнивается. Теми же качествами в плане диапазона и удобства пения обладают, например, русские народные песни в удачных обработках и старинные романсы.

В средних и высших учебных заведениях репертуар обогащается и расширяется за счет музыки XIX века, классического *belcanto* и более сложных произведений Д. Пуччини, Ж. Массне и других композиторов.

Камерный репертуар певца на этом этапе овладения профессиональными навыками может включать циклы «Зимний путь» Ф. Шуберта и «Персидские песни» А. Рубинштейна; романсы «Не искушай меня без нужды» М. Глинки, «Для берегов отчизны дальной» А. Бородина, «То было раннею весной…» П. Чайковского, «Всё отнял у меня...» С. Рахманинова.

В репертуаре выдающихся мастеров изредка можно встретить «Три песни Дон Кихота» М. Равеля, Застольную песню Гамлета (*Ô vin, dissipe la tristesse qui pèse sur mon coeur*...) из оперы А. Тома, арию Зурги из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе. В целом, французский вокальный репертуар представлен у баритонов очень ограничено, и камнем преткновения, на наш взгляд, является французский язык. Репертуар китайских опер европейского образца, начиная с «Седой девушки» и вплоть до современных китайских опер, таких как «Пустыня» Цзинь Сяна, «Сирота из Чжао» Лэй Лэй, «Мадам Белая Змея» Чжоу Луна, «Прощальная песня» Е Сяогана выдвигает особые задачи перед исполнителями. Например, опера «Дикая земля» является драматически захватывающей романтической трагедией, сочетающей в себе китайский оперный веризм, западные техники композиции с китайской эстетикой.

Для самих композиторов создание опер в европейском стиле сегодня представляет серьезную проблему. Е Сяоган отмечает: «Разговорный китайский является тональным, и значение слова зависит от высоты его тона. Хотя в пении акцент не делается на тоны, тем не менее, композиторы должны стремиться к тому, чтобы мелодическая линия отражала, или, по крайней мере, не противоречила тону каждого слова, иначе публика может засмеяться. <…> Это очень тяжело. Многие оперы терпят неудачу из-за этого» [6]. С этой проблемой тесно связана и другая, а именно нехватка иностранных певцов, способных петь на китайском языке. Такие обстоятельства часто вынуждают современных композиторов писать оперы на английском (оперы Тан Дуня). Тем не менее, опера в Китае продолжает активно развиваться, а репертуар театров расширяться. Этот процесс активно поддерживается высшими музыкальными учебными заведениями Китая, что подтверждается анализом динамики вокального образования в XX-XXI веках. Однако в целом до крепкой профессиональной базы вокалистов еще далеко. Ощущается острая нехватка квалифицированных преподавателей и учебных заведений в стране, где занимаются профессиональным вокальным воспитанием и образованием.

В настоящее время вокально-педагогический репертуар баритонов Китая включает в себя большое количество китайских художественных песен, арий и вокальных партий из опер современных китайских композиторов. Баритоны активно осваивают ведущие и популярные партии из западноевропейских опер – Фигаро («Севильский цирюльник» Дж.Россини), Жермон («Травиата» Дж.Верди), Эскамильо («Кармен» Ж.Бизе), Набукко и Риголетто в одноименных операх Дж.Верди, Граф ди Луна («Трубадур» Дж.Верди), Мерю, Торе и граф де Невер («Гугеноты» Дж. Мейербера) и т.д.

В настоящее время при многих театрах Китая функционируют оперные студии, в труппу которых проходят отбор по результатам конкурсных прослушиваний, и в рамках

творческой практики силами студентов в консерваториях ставятся оперы «Риголетто», «Кармен», «Дидона и Эней», «Аида», «Иоланта». Джанни Скикки», «Золушка», «Богема» и другие. На кафедрах ведется серьезная научно-методическая работа. Отметим труды профессора Чжао Дэньина (бас-баритон), который выпустил видеодиск «Введение в изучение вокальной музыки» (2001), записал профессиональный курс «Вокальная музыка» (2009) для Центрального университета радио и телевидения Китая и транслировал его на Центральном образовательном телевидении Китая. Известный профессор Дю Лонг получил вокальное образование сначала в Китае, а затем в Австрии (учился в Венской государственной консерватории в качестве приглашенного научного сотрудника). Результаты работы нашли отражение в его публикациях, таких как «Вокальное творчество Хьюго Вольф» (1995) «Избранные современные немецкие и австрийские художественные песни» (2004), а также сборнике песен для проекта «Спорт и искусство» (2006) [7, с. 108].

В 2009 году была создана Академия оперы при Пекинском университете, а в Шанхае состоялась премьера цикла «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера. Оперный театр Национального центра исполнительских искусств в Пекине взял на себя миссию продвижения новых оперных произведений Лэй Леи, Чжоу Луна, Е Сяогана и других.

На основе этих и других фактов можно сделать вывод о том, что вокальное образование в Китае развивается по нескольким направлениям: вокальное классическое и национальное образование, академическое европейское пение, камерно-вокальное исполнительство. В процессе воспитания певцов-баритонов необходимо сосредоточиться на постоянной оптимизации и корректировке механизма обучения. Видится, что в сегодняшнюю эпоху новых средств массовой информации вся деятельность по подготовке певцов, в том числе, баритонов должна быть сосредоточена внедрении новых педагогических технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжао Дэшань. Размышления о построении китайской национальной вокальной музыки Юефу / Дэшань Чжао // Новый голос. – 2007. № 5. – С. 35-36.
2. Цзян Шань. Краткое обсуждение проблем и правильное руководство, с которыми сталкивается баритон при преподавании вокальной музыки. / Шань Цзян // Журнал Даляньского университета. – 2017. – № 8. – С. 195-197.
3. Цзюй Цихун. Разработчик и зачинатель стратегии развития новой музыки Китая: взгляды Сяо Юмэя на музыку и творческо-педагогическая практика: сквозь призму столетий / Цзюй Цихун // Музыкальные исследования. – 2012. – № 1. – С. 7–21.
4. Лю Хуэйцин, О художественных характеристиках и просветительстве вокального пения Ляо Чанъена //Голос Желтой реки. Датун. 2016.– Вып. 19.– 45 с.
5. Ван Пэнчэн. Опера «Эликсир любви». Анализ баритоновой арии в «Like That Dashing Paridi» / Пэнчэн Ван // Мелодия Желтой реки, – 2017. – № 12. – С. 121-122.
6. East Is East, and West Is West, but the Twain Are Now Meeting in Opera By Sheila Melvin, The New York Times, Dec. 31, 2010. Электронный ресурс. URL: https://www.nytimes.com/2011/01/01/arts/music/01opera.html (дата обращения 11.01.2024).
7. Шэн. Профессор Чжао Денъин и преподавание вокальной музыки // Искусство Внутренней Монголии. – 2012 .– № 2. – С. 108-113.

REFERENCES

1. Chzhao Djeshan'. Razmyshlenija o postroenii kitajskoj nacional'noj vokal'noj muzyki Juefu / Djeshan' Chzhao // Novyj golos. – 2007. № 5. – Pp. 35-36.
2. Czjan Shan'. Kratkoe obsuzhdenie problem i pravil'noe rukovodstvo, s kotorymi stalkivaetsja bariton pri prepodavanii vokal'noj muzyki. / Shan' Czjan // Zhurnal Daljan'skogo universiteta. – 2017. – № 8. – Pp. 195-197.
3. Czjuj Cihun. Razrabotchik i zachinatel' strategii razvitija novoj muzyki Kitaja: vzgljady Sjao Jumjeja na muzyku i tvorchesko-pedagogicheskaja praktika: skvoz' prizmu stoletij / Czjuj Cihun // Muzykal'nye issledovanija. – 2012. – № 1. – Pp. 7–21.
4. Lju Hujejcin, O hudozhestvennyh harakteristikah i prosvetitel'stve vokal'nogo penija Ljao Chan#ena //Golos Zheltoj reki. Datun. 2016.– Vyp. 19.– 45 p.
5. Van Pjenchjen. Opera «Jeliksir ljubvi». Analiz baritonovoj arii v «Like That Dashing Paridi» / Pjenchjen Van // Melodija Zheltoj reki, – 2017. – № 12. – Pp. 121-122.
6. East Is East, and West Is West, but the Twain Are Now Meeting in Opera By Sheila Melvin, The New York Times, Dec. 31, 2010. Jelektronnyj resurs. URL: https://www.nytimes.com/2011/01/01/arts/music/01opera.html (data obrashhenija 11.01.2024).
7. Shjen. Professor Chzhao Den#in i prepodavanie vokal'noj muzyki // Iskusstvo Vnutrennej Mongolii. – 2012 .– № 2. – Pp. 108-113.

Ван Ли
аспирант
ФГБ НИУ «Российский институт истории искусств»
e-mail: nmgwangli0608@gmail.com
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
Н.Н.Глазунова

Wang Li
graduate student
Russian Institute of Art History
Scientific supervisor - candidate of art history, professor N.N. Glazunova

МИСТЕРИЯ ЦАМ ХРАМА ГУАНЦЗУНСЫ

Аннотация. В статье, на основе архивных материалов и собственных наблюдений автора, а также монгольских, китайских, тибетских источников, рассмотрены особенности монгольского Цама храма Гуанцзунсы: специфика музыки, театрализованных действий, сюжета, костюмов, танцев. Показано, что после того, как тибетский буддизм проник в Монголию, тибетский Цам, представлявший собой совокупность сложных элементов, соединился с монгольским шаманизмом и магическими танцами, что послужило формированию своеобразия монгольской мистерии Цам. Несмотря на включение таких разнородных элементов, монгольская мистерия Цам воплощает собой единое религиозное и театрализованное действо, о чем свидетельствует исполнение Цам в храме Гуанцзунсы.

Ключевые слова: тибетский Цам, монгольская мистерия Цам, религиозное и театрализованное действо, буддийские божества, храм Гуанцзунсы.

THE TSAM MYSTERY OF GUANZONG SI TEMPLE

Abstract. The article, based on archival materials and the author's own observations, as well as Mongolian, Chinese and Tibetan sources, considers the features of the Mongolian Tsam of the Guanzong Si Temple: the specifics of music, theatricalized actions, plot, costumes and dances. It is shown that after Tibetan Buddhism penetrated into Mongolia, the Tibetan Tsam, which was a set of complex elements, combined with Mongolian shamanism and magical dances, which served to form the originality of the Mongolian Tsam mystery. Despite the inclusion of such heterogeneous elements, the Mongolian Tsam mystery embodies a unified religious and theatrical action, as evidenced by the performance of Tsam in the Guanzong Si temple.

Keywords: Tibetan Tsam, Mongolian Tsam mystery, religious and theatricalized action, Buddhist deities, Guanzong Si temple.

Храм Гуанцзунсы является самым древним центром буддизма в регионе Алашань Внутренней Монголии, а также наиболее представительным и авторитетным храмом с наиболее длительной историей мистерии цам. Цам распространялся в Монголии на протяжении сотен лет. Органичное единство синкретического содержания цама основано на необходимости трансляции буддийского учения в широких массах в доступной форме [1, с.118], но и одновременно содержит в себе народные и развлекательные сцены, что и будет показано в данной статье на примере мистерии Цам храма Гуанцзунсы. Цель статьи – выявить особенности монгольской мистерии Цам и определить её функции в обществе. Автор опирается на архивные материалы и

опубликованные исследования, а также собственные наблюдения.

Монгольская мистерия цам, сформировавшаяся под влиянием шаманизма и тибетского буддизма, представляет собой религиозно-культурный феномен, обладающий особой спецификой. Главная цель мистерии заключалась в том, чтобы продемонстрировать мощь и силу буддийских божеств, перед которыми не способны устоять многочисленные злые духи и демоны и защитить от них всех последователей буддизма. Другая защитная функция цама заключается в распространение блага на той местности, где она проводится. Обряд состоит в исполнении ритуальных танцев в намеченном круге монахами, которые предстают в масках грозных хранителей и защитников буддизма дхармапал и в соответствующих одеяниях. Исполнение мистерии цам привлекало огромное количество верующих и выполняло двойную функцию: ритуального сакрального действа и красочного театрализованного зрелища, чей сюжет был хорошо известен и понятен исполнителям и зрителям. С помощью языка танца, пантомимы, а в некоторых случаях и диалога исполнителей со зрителями цам повествует о легендарных событиях буддийской истории, о главных божествах и покровителях буддизма, о борьбе между добрыми буддийскими божествами и злыми демонами и духами.

Как результат длительного взаимодействия монгольской и тибетской культур цам воплощает собой богатые исторические и культурные ценности. После того, как тибетский буддизм проник в Монголию, тибетский Цам, представлявший собой совокупность сложных элементов, соединился с монгольским шаманизмом и магическими танцами, что послужило формированию своеобразия монгольской мистерии цам.

Традицию мистерии цам в храме Гуанцзунсы заложил Дакбу Росантубудан Джиамусу II (1747 – 1807). Он специально посетил Тибет, где исследовал каноны цама, изучал движения, осваивал методы игры на инструменте ганьдэн (изготавливается из большой берцовой кости человека). Побывал в уезде Утай и городе Сиань, где приобрел материалы, необходимые для костюмов цама [2]. Приступив к подготовке, организации и репетициям мистерии, лично написал тексты, а также попросил унзата (лама запевала в молитвенных богослужениях) Самба ламу написать музыку к ним. Для мистерии цам были определены тридцать шесть участников и оркестр из пятнадцати человек [3].

Датами проведения мистерии цам в храме Гуанцзунсы были 29-й день двенадцатого лунного месяца и 16-й день первого лунного месяца каждого года. В первую дату проводилась мистерия, посвященная изгнанию демонов и обретения благополучия в наступающем году. Во вторую дату мистерия устраивалась для паломников с целью укрепления их веры. В мистерии цам храма Гуанцзунсы существовала градация ролей главных и обычных божеств. Исполнители главных божеств надевали специальные одеяния с треугольными рукавами, а исполнители ролей обычных божеств — монгольские платья. За исключением отдельных богов, таких как Алгил, главные божества должны были обряжаться в одеяния определенных цветов. Для других персонажей костюмы могли подбираться под цвет маски, статус и функции персонажа.

В оркестр храма Гуанцзунсы входило пятнадцать музыкантов, пятеро из которых также участвовали в ритуалах встреч с божествами. Музыка мистерии делится на две части: «Мольба к богам» и «Пляска духов». «Мольбы к богам» исполняется в ритуалах встречи с божествами. «Пляски духов» являлись аккомпанементом к танцам божеств. При этом ритм и скорость исполнения задаются танцорами в каждой конкретной ситуации. Мелодии могли свободно повторяться. Оркестр, аккомпанирующий мистерии цам, состоял из двух барабанов фагу, двух пар тарелок бо, двух горнов фахао

(напоминающих цинь), двух инструментов ганьдэн (горн из большой берцовой кости человека), а также двух инструментов — бишигур (цзялинь).

Формы для масок изготовлялись из горячей глины и после придания необходимой формы охлаждались. Гипс, низкосортная бумага, лен, клей и другие материалы подвергались кипячению, после чего получалась густая смесь, которая накладывалась поверх вылепленной формы в необходимом количестве. После затвердения массы маску снимали с глиняного слепка и покрывали слоем лака.

В течение двух столетий мистерия цам непрерывно проводились в храме Гуанцзунсы. За этот период в храме получили признание многие исполнители, завоевавшие известность своим мастерством исполнения цама.

Мистерия цам проводилась в храме Гуанцзунсы на обширном пространстве перед Залом «Дасюнь Баодянь» (Залом Махавира). Место проведения представления имело круглую форму и называлось «хурэ цама», что переводится с монгольского как «круг цама». Платформа в левой части лестницы большого зала была предназначена для местных чиновников. На правой платформе располагался оркестр. Под лестницей находилось место для исполнителей, участвовавших в ритуале встречи с божествами. Музыканты, играющие на укелбри (тунцине), стояли слева и спереди от пустого пространства. В левой части также находилась длинная скамья. В центре круга расположен жертвенник, а на ступенях перед воротами в Зал «Дасюнь Баодянь» устанавливались специальные двери, через которые на сцену поднимались божества. Эти двери ежегодно устанавливались с помощью деревянных кольев, над которыми вывешивался горизонтальный баннер. Внизу размещался занавес, по обеим сторонам которого стояли два человека. При каждом выходе божества эти служители сначала поднимали, а затем опускали занавес.

Исполнители выходили из бокового зала с западной стороны большого зала (в действительности, это – временная гримерная, построенная из деревянных кольев). Порядок выхода исполнителей был строго определенным и никогда не нарушался. Каждый персонаж после выхода должен был начинать движение в танце по кругу, двигаясь по часовой стрелке. После завершения танца он уходил туда, откуда появлялся, а следующий персонаж продолжал свой танец. Согласно установившемуся правилу, за исключением отдельных персонажей, которые могли выступать в центре круга, следуя содержанию мистерии, большинство исполнителей двигались по кругу, перемещаясь то в сторону центра, то обратно к границе круга.

Мистерия цам в храме Гуанцзунсы состоит из четырнадцати танцевальных фрагментов. У каждого исполнителя своя роль, каждый монах играет роль определенного божества. Существовало два типа ролей: главные боги и обычные божества. Среди главных богов были Дорги Доруде, Гуаньбу, Чергиле, Хэм, Балагун. К обычным божествам относились Намсарай (Бог богатства), Джамусуронг (Бог войны), Дуртуд (Дух-скелет), Азир и Божество четырех времен года. Также среди персонажей присутствуют олень, орел, лев и слон. По мнению некоторых исследователей, поскольку цам включают в себя элементы древних ритуалов тибетцев и монголов, его следует классифицировать как единый религиозный жертвенный танец [1, с. 117], что подтверждается порядком сцен и их символикой, которые мы рассмотрим ниже.

Сцена 1. **Хассан-хан.** Персонаж Хассан-хан — это оптимистичный и добрый старик. Согласно легенде, когда цам только зарождался, богатый человек по имени Хассан нередко жертвовал деньги на цам. Чтобы вознаградить человека за доброе отношение, его приглашали на каждую мистерию, а также называли его ханом. Позднее образ этого благодетеля появился в цаме. У него есть сыновья (Баэнькоу) и дочери (Коугэсы). По другим версиям, в основе этой сцены лежит историческая реминисценция

о том, как буддизм проникал в Тибет не только из Индии, но и из Китая, а Хассан – это китайский буддийский монах, который побеждается блистательными учителями буддизма, явившимися в Тибет из Индии.

Сцена 2. **Дорги Доруде.** Дорги Доруде (также известен как Бадамажунай) — это воплощение образа основателя тибетского буддизма, великого индийского учителя тантрического учения Падмасамбхавы. Это главный персонаж цама, который способен покорить всех монстров и чудовищ, являющихся врагами буддизма.

Сцена 3. **Дуртуд.** Дуртуд также известен как кокимой (досл. скелет) — это дух-владыка кладбищ. Согласно преданию первоначально Дуртуд был демоном одного из регионов Тибета. В результате состязании с мастером Падмасамбхавой этот демон сварился в кипящем озере и превратился в скелет, после чего стал духом, покоренным Падмасамбхавой, и был включен в цам. По своей природе он из злого демона религии бон трансформировался в доброго духа буддизма. Он также считается проводником умерших в царство мертвых [4, с. 6]. В цаме основная задача Дуртуда заключается в том, чтобы гарантировать, что в том месте, в котором проходит цам, не появятся злые призраки.

Сцена 4. **Гуаньбу.** Гуаньбу (также известен как грозный Махакала), согласно легенде является олицетворением тысячерукой и тысячеокой бодхисатвы Гуаньинь, принявшей свирепый и устрашающий облик Махакалы для устрашения злых духов и призраков. Гуаньбу в цаме — это богиня-хранительница, властвующая над небесами и землей, уничтожающая демонов и гарантирующая чистоту небес и благополучие земли.

Сцена 5. **Чергиле.** Чергиле — божество загробного мира. В цаме он появляется в образе Янь-вана, владыки ада. Его миссия продемонстрировать строгость, справедливость и бескорыстие буддизма, наказать зло и поддержать добро, а также наставить всех существ на единственно верный путь буддийского спасения.

Сцена 6. **Хэм.** Хэм — богиня, одна из грозных защитниц-дхармапал буддизма. Она обладает высокой доблестью, свирепостью и смелостью. В цаме ее роль заключается в подавлении всех демонов и призраков.

Сцена 7. **Балагун.** Балагун — полное имя Балагун Базимас Зонгзан, также известный как Чаган Убугун (Белый старец). В цаме он появляется как бог-хранитель и играет роль хранителя учения.

Сцена 8. **Гаоваси.** Гаоваси – четыре свирепых существа — олень, орел, лев и слон. В некоторых сценах они появляются как обычные сопровождающие божества, но иногда они могут участвовать в мистерии по отдельности. По приказу главных богов эти божества были посланы, чтобы выбрать чистое спокойное место, где будет возведен «храм цама». Кроме того, они прокладывают дорогу и прислуживают главным богам, а также охраняют жертвенник.

Сцена 9. **Баэнькоу и Коугэсы.** Баэнькоу и Коугэсы — это сыновья и дочери Хассан-хана. В цаме они выражают свободу и радость жизни.

Сцена 10. **Игра со змеей.** В перерывах между выступлениями основных персонажей цама в круг выходят четыре Агилара, которые поддразнивают друг друга и шутят, играя со змеей. Во время представления исполнители подражают комическим персонажам традиционных музыкальных драм, а также импровизируют как в народных игровых танцах. В таких сценах нет музыкального сопровождения, и их продолжительность определяется ходом основной части мистерии. Подобная импровизация позволяет временно сменить торжественную и устрашающую атмосферу мистерии на контрастный более легкий и развлекательный лад. Для этого исполнители используют в своих сценах хорошо знакомые присутствующим приемы народных игр.

Сцена 11. **Бог-олень.** В основе этого танцевального действа лежит

мифологическое предание о том, как бог-олень находит скульптурное изображение, символизирующие демона (линкэ) и разрубает его мечом на несколько частей. Затем разбрасывает их по всем сторонам света, чтобы свершить подношение божествам и предкам, а также продемонстрировать, что вся нечистая сила уничтожена.

Сцена 12. **Бог-орел.** Персонаж появляется вслед за предыдущим действием и проглатывает разрубленные богом-оленем кусочки демона. Само действие символизирует полное искоренение демонов-врагов учения. Таким образом, миссия цама, проводимого один раз в год, достигает своей поставленной цели.

Сцена 13. **Агилары.** В этой сценке четыре Агилара по поручению главных богов, искоренивших всю нечистую силу и очистивших тем самым землю, приводят в порядок храм цама.

Сцена 14. **Цам Хурэ.** Хурэ – заключительная сцена мистерии цам. В конце цама исполняется групповой танец. Божества появляются по очереди, двигаются по кругу, создавая страстный и радостный танец. Этот танец называется Цам Хурэ (хурэ – по-монгольски означает «круг») и символизирует благополучие, мир и нерушимость храма, где проходит цам.

По мнению некоторых исследователей, поскольку цам включают в себя элементы древних ритуалов тибетцев и монголов, его можно классифицировать как религиозный жертвенный танец [1, с. 117].

Таким образом, на примере исполнения цам в храме Гуанцзунсы, можно говорить о том, что монгольская мистерия цам воплощает собой единое религиозное и театрализованное действо. В ней исполняются тантрические ритуальные практики, направленные на достижение гармонии физического и духовного состояния, способствующего очищению сознания от омрачающих факторов, устранению физических и ментальных препятствий. Демонстрация этих тантрических практик в виде театрализованных танцев связана с разным уровнем передачи и восприятия учения, зависевшего от уровня духовной подготовленности людей [5, с. 96-98].

Цам как особое религиозное действо не просто помогает человеку понять истинную природу окружающего его мира, но и транслирует определенные социальные символы. Ритуальная церемония цам в процессе своего развития превратились в мощный религиозно-культурный символ монгольского общества. Он стал реальной связью между «мирским» и «священным» и четко разграничил «праведное» и «греховное». Как традиционный религиозный ритуал он приобретает особую ценность для конкретной этнической группы, устанавливая границу между «своим» и «чужим». Как символ, обладающий глубоким смыслом, цам превратился в некую историческую память монголов Внутренней Монголии, признаваемую и разделяемую всеми. До начала XX в. цам как торжественное религиозное монастырское действо, регулярно совершался в буддийских монастырях монгольских народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чэнь Жохань. Анализ первобытных элементов колдовства в народном танце Китая (на примере шамана цама и чама) // Художественное образование. 2016. № 7. С. 117-118.
2. Архив Алашань Зуоки. Полный раздел. № 101−3−65−7.
3. Архив Алашань Зуоки. Полный раздел. № 101−3−85−69.
4. Гао Лися. Происхождение тибетского буддийского монастырского танца цам // Тибетские исследования искусства. 1988. № 3. С. 1-10.
5. Фэн Шуанбай. Исследование танца цам и народного танца жертвоприношений в тибетских монастырях провинции Цинхай. Пекин: Китайская академия искусств.

2003. 120 с.

REFERENCES

1. Chen Ruohan, Yì shù jiào yù, 2016, No. 7, Pp. 117-118.
2. Alašan Zuoki xuušun xadgalgaannu cugluulga, Bütèn xèsèg 101–3–65–7.
3. Alašan Zuoki xuušun xadgalgaannu cugluulga, Bütèn xèsèg 101–3–85–69.
4. Gao Lixia, Xī cáng yì shù yán jiū, 1988, No. 3, Pp. 1-10.
5. Feng Shuangbai, Qīng hǎi cáng chuán fó jiào sì yuàn qiāng mǔ wǔ dǎo hé mín jiān jì lǐ wǔ dǎo yán jiū (A Study of Tsam Dance and Folk Dance of Sacrifice in Tibetan Monasteries in Qinghai Province), Beijing: Chinese Academy of Arts, 2003, 120 p.

Дэн Шоухэн
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: shoukhen@bk.ru

Dan Shawhan
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРОБЛЕМА ОРИГИНАЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В ПЬЕСЕ ДЛЯ САКСОФОНА «ВОСПОМИНАНИЯ О КИТАЕ» Ж.-Б. СУАЛЛЕ

Аннотация. В статье рассматривается пьеса французского саксофониста-виртуоза Жана-Батиста Суалле «Воспоминания о Китае» для тюркофона или саксофона-сопрано, отразившая его художественные впечатления о концертном туре в Китае в 1856 году. Объектом исследования является мелодия китайской народной песни «Лок Ти Кун Цзын» («Бросание золотых монет»), которая полностью процитирована в начале произведения. Китайское происхождение мелодии подтверждается ее фиксацией швейцарским скрипачом Ф. Бове в Китае в 1845 году. Музыкальный анализ пьесы Суалле сопровождается исследованием происхождения и распространения мелодического первоисточника.

Ключевые слова: Жан-Батист Суалле, Али-Бен-Су-Алле, саксофон, тюркофон, музыкальная шкатулка, Фриц Бове, Китай, китайская песня «Лок Ти Кун Цзын», ангемитоника, мажоро-минорная система.

THE PROBLEM OF THE ORIGINALITY OF THE MUSICAL SOURCE IN THE PIECE FOR SAXOPHONE “SOUVENIR*S* DE CHINE” BY J.-B. SUALLE

Abstract. The article examines the piece “Souvenirs de Chine” by the French virtuoso saxophonist Jean-Baptiste Soualle for turcophone or soprano saxophone, which reflected his artistic impressions of a concert tour in China in 1856. The object of the study is the melody of the Chinese folk song Loc Tee Kun Tzin (Gold Coins Dropping), which is quoted in full at the beginning of the work. The Chinese origin of the melody is confirmed by its recording by the Swiss violinist Fritz Bovet in China in 1845. The musical analysis of Sualle's work is accompanied by a study of the origin and distribution of the melodic source.

Keywords: Jean-Baptiste Soualle, Ali-Ben-Sou-Alle, saxophone, turcophone, music box, Fritz Bovet, China, Chinese song “Loc Tee Kun Tzin”, anhemitonic, major-minor tonality.

Композиторское наследие французского саксофониста Жана-Батиста Суалле, известного как Али-Бен-Су-Алле (1824–1899) сохранилось не полностью, но те пьесы, которые были изданы при жизни музыканта, содержатся в государственных библиотеках Франции и Англии, ожидая заинтересованных исследователей и исполнителей. Суалле получил музыкальное образование во Франции, но большую часть своей творческой активности развернул в британских и французских колониях Африки, Австралии и Юго-Восточной Азии [1].

Названия многих его произведений для саксофона отразили широкую географию концертов, данных артистом в разных странах. Это преимущественно хар*а*ктерные

пьесы – своего рода музыкальные зарисовки, которые Суалле называл «воспоминаниями» (*souvenirs*) и которые составили значительную часть творческого наследия. Такие заглавия дают понять, что пьесы следует воспринимать как художественные впечатления, облеченные в музыкальную форму, но не как музыкально-этнографический отчет о культуре и традициях. Особенно выделяются пьесы, связанные со странами Африки и Юго-Восточной Азии: *Souvenirs de Chine, Souvenir de Java, Souvenirs d'Australie et de Manille, Souvenirs de l'Ile Maurice, Souvenir de Natal*. Хотя многие пьесы Суалле отразили его интерес к восточным культурам, лишь некоторые из них были основаны на оригинальном музыкальном материале.

Прежде всего, это касается пьесы «Воспоминания о Китае». Вероятно, она была сочинена в 1856 году, во время или после концертного тура Суалле по городам Китая (Гуанчжоу, Шанхай, Гонконг). В 1861 году Суалле выступал перед принцем Уэльским и подарил ему «Королевский альбом» – трехтомное собрание произведений для саксофона, тюркофона, кларнета с аккомпанементом фортепиано. В том же году пьесы Королевского альбома Суалле были опубликованы в Париже издательством «Паран» (*Parent*). Очевидно, музыкант, посвящая свой альбом венценосной особе, включил в него самые лучшие свои произведения, созданные за последние десять лет. Значительную часть альбома составили пьесы-воспоминания, среди которых «Воспоминания о Китае» – произведение с ярко выраженным национальным колоритом. Полное название: «*Souvenirs de la Chine. Loc-tee-kun-tzin, air chinois.* Pour turcophone ou saxophone soprano en si ♭ avec acc.t de piano» (Воспоминания о Китае. Китайская песня Лок Ти Кун Цзын. Для тюркофона или саксофона-сопрано си ♭ с аккомпанементом фортепиано).

Произведение посвящено Уолкиншоу, Дж. Скарту и Б. Ф. Торнберну. Как выяснил Джейсон Покрус, «они были видными бизнесменами и государственными чиновниками в иностранных поселениях Китая» [5, p. 29]. Полный нотный текст «Воспоминаний о Китае» доступен на сайте Французской государственной библиотеки [3].

Пьеса, сочиненная в тональности соль минор, начинается с динамичного восьмитактового вступления, интонационно никак не связанного со звучащей далее ангемитонной темой, которая маркирована в тексте как китайская песня *Loc-tee-kun-tzin* (Andantino, *c*). Мелодия состоит из 16 тактов, но лишена малейших признаков квадратной структуры (рис. 1). Первая трехтактовая фраза повторяется дважды, а затем двутактовые фразы чередуются с трехтактовыми, причем последний трехтакт полностью идентичен первому. Даже динамические указания автора совпадают: Суалле предписывает исполнять первую и последнюю фразу пианиссимо (*pp*), создавая не только интонационную, но и динамическую арку. Эта мелодия почти полностью совпадает с мелодией китайского происхождения, о которой речь пойдет ниже.

Следующий раздел (Allegro moderato, 3/4) называется Rondo: его основная тема включает восемь тактов и основана на квадратной структуре: 4+4. Она не связана с предыдущей мелодией и не ограничивается пентатоникой. Напротив, ближе к концу рондо музыкальная ткань все больше насыщается хроматикой. Тема рефрена возвращается несколько раз, затрагивая различные тональности, а эпизоды рондо трактуются скорее, как вариации этой темы, нежели как самостоятельный материал.

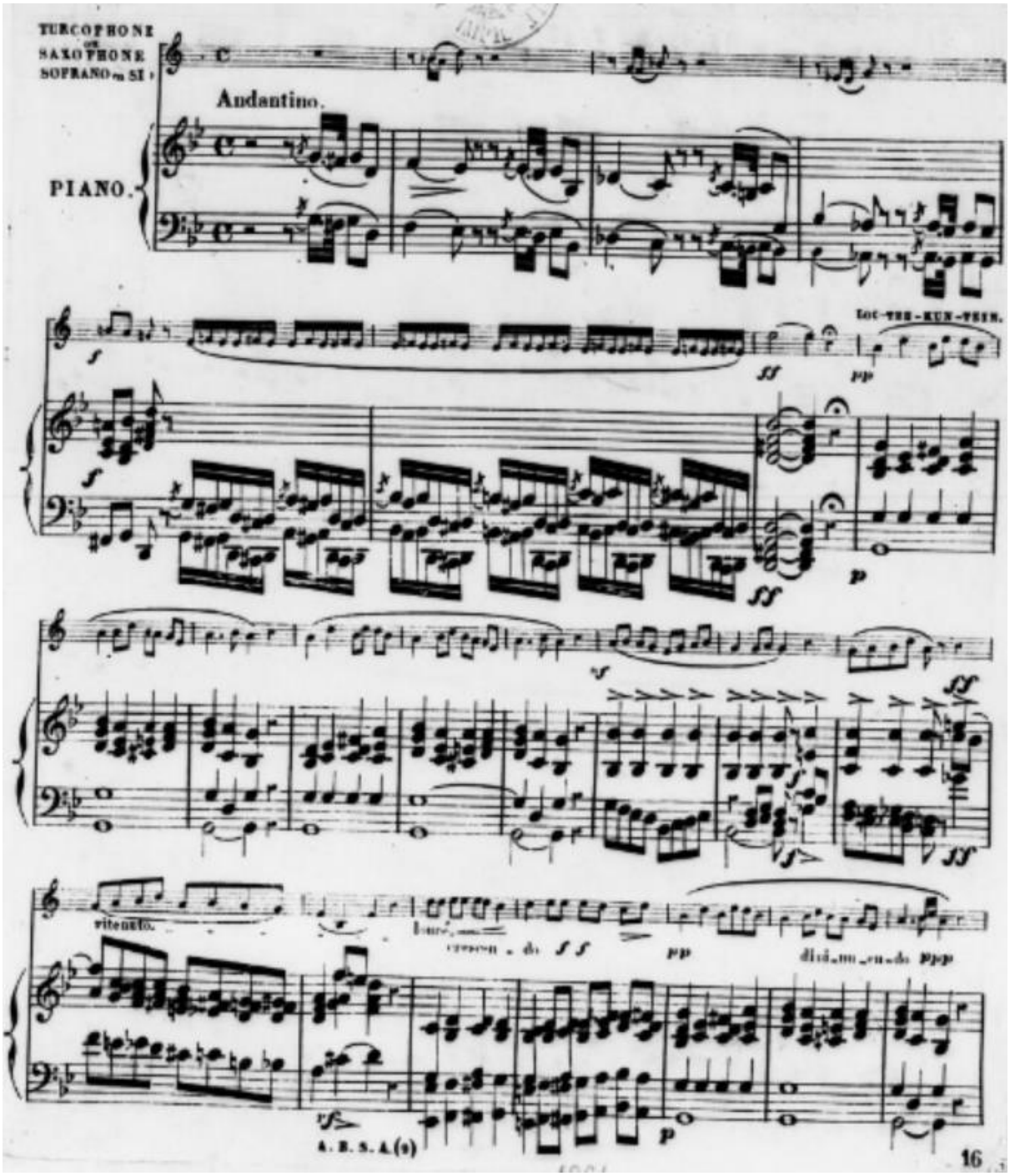


Рис. 1. Ж.Б.-Суалле. «Воспоминания о Китае». Вступление и первый раздел. Тема китайской песни Loc tee kun tzin.

Последний раздел рондо, изобилующий пассажами шестнадцатых нот, должен продемонстрировать виртуозность музыканта во владении мелкой техникой, тонкими исполнительскими штрихами и контрастной динамикой. В самом конце пьесы возвращаются четыре такта темы рефрена (3/4) и первая трехтактовая фраза китайской мелодии (4/4). Оба фрагмента звучат как смутное воспоминание, на пианиссимо и с замедлением, и остро контрастируют последним двум тактам, эффектно и неожиданно завершающим произведение на фортиссимо (рис. 2).

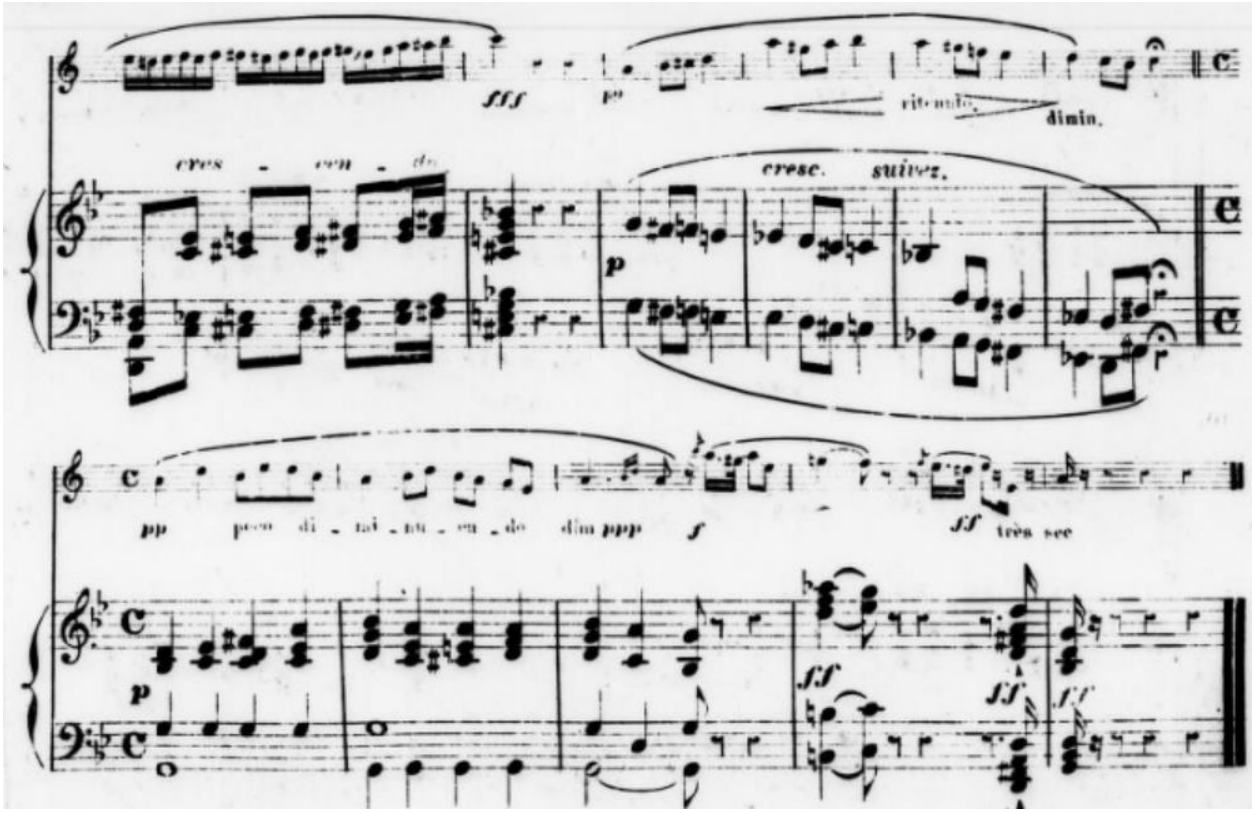


Рис. 2. Ж.Б.-Суалле. «Воспоминания о Китае». Финальный эпизод.

Тема китайской песни, давшая название произведению, звучит целиком только в первом и фрагментарно – в заключительном разделе. Тем не менее, именно она создает особый колорит произведения. Известно, что Суалле позиционировал себя как восточного музыканта турецкого происхождения и даже модернизировал раннюю версию саксофона, назвав его «тюркофоном» (рис. 3). Неудивительно, что факт цитирования китайской мелодии он обозначил в заглавии произведения, подчеркивая таким образом аутентичность музыкального материала, его неевропейское происхождение.

Поэтому нам важно проследить историю появления этой мелодии и обстоятельства, при которых Суалле мог с ней познакомиться. Народная песня под названием, транскрибированным латиницей как *Loc Tee Kun Tzin*, была впервые записана около 1845 года швейцарским музыкантом Фредериком (Фрицем) Бове (1824–1914). Фриц Бове был членом прославившейся в XIX веке швейцарской семьи производителей часов, успешно продающих свою продукцию в Китае. Филиалы располагались в Кантоне (ныне Гуанчжоу) и Макао, а производство осуществлялось в Швейцарии. Часы Бове пользовались в Китае таким высоким спросом, что их фамилия в китайском языке стала означать часы – «Bo wei». В 1845 году фабрика Бове, помимо часов, начала производить музыкальные шкатулки и табакерки, механически воспроизводящие популярные китайские мелодии. К тому времени самой распространенной формой механического устройства были цилиндрические шкатулки, которые производились, главным образом, в Швейцарии и Франции.

Рис. 3. Портрет Суалле. Гравюра Р. Дж. Хамильтона. Обложка нотного издания Вальса Суалле. London: Charing Cross Music Warehouse, n.d. [1864?].

Фриц Бове был скрипачом, композитором-любителем и вице-консулом Франции в Кантоне во время Второй опиумной войны (1856–1860). За время своего пребывания в Китае он неоднократно давал скрипичные концерты. Помимо всего прочего, он записал несколько китайских мелодий и отправил их в Швейцарию, чтобы зафиксировать на цилиндрах музыкальных шкатулок и привезти обратно для продажи на китайском рынке. Вскоре его собрания появились на цилиндрах музыкальных шкатулок, изготовленных для Китая, а позднее – на шкатулках, продаваемых в странах Европы и США.

Как показал американский исследователь Энтони Шеппард, две из таких шкатулок были в распоряжении Джакомо Пуччини в начале 1900-х и 1920-х, когда он работал соответственно над операми «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» [6]. Одну из

них принято называть *шкатулкой Гиннесса*, поскольку позднее она стала частью коллекции механических музыкальных инструментов и автоматов Мертога Д. Гиннеса, хранящейся в Музее Морриса в Морристауне. Вторая шкатулка принадлежала другу Пуччини – барону Эдоардо Фассини-Камосси (1871–1941); ее называют *шкатулкой Фассини*.

Эдоардо Фассини участвовал в кампании 1900 года по подавлению Боксерского (Ихэтуаньского) восстания. Вернувшись в Италию в 1901 году, Фассини привез с собой различные китайские сувениры, среди которых могла быть и шкатулка, позднее вошедшая в коллекцию Гиннесса. Шеппард допускает, что Пуччини мог познакомиться с ней через Альберто Фассини (брата Эдоардо) уже до весны 1902 года. Так или иначе, но факт заимствования Пуччини мелодий именно из этой шкатулки в опере «Мадам Баттерфляй» исчерпывающе доказан Шеппардом.

В 1918 году барон Фассини стал командиром «черного батальона» итальянского экспедиционного корпуса, следовавшего через Китай в Сибирь, чтобы вернуть итальянских пленных, оказавшихся в русских тюрьмах. Фассини благополучно выполнил свою миссию и вернулся в Италию в апреле 1920 года, привезя с собой еще одну музыкальную шкатулку. Через несколько месяцев виллу Фассини в Баньи ди Лукка посетил Пуччини, который тогда работал над партитурой «Турандот» и искал аутентичный музыкальный материал.

Таким образом, обе шкатулки, условно называемые шкатулками *Гиннесса* и *Фассини*, были изготовлены во второй половине XIX века в Швейцарии и проданы в Китае, а затем снова попали в Европу. Первая содержала шесть китайских мелодий, а вторая – четыре. Пуччини заимствовал три мелодии из первой шкатулки в опере «Мадам Баттерфляй» и две из второй шкатулки – в «Турандот». Характерно, что обе шкатулки включали мелодию китайской песни *Loc Tee Kun Tzin*, хотя на первой (Гиннесса) она была ошибочно транскрибирована как *Loe Tee Kun Stin*. Несмотря на небольшую разницу в начертании названия, мелодия в обеих шкатулках совпадала (рис. 4).

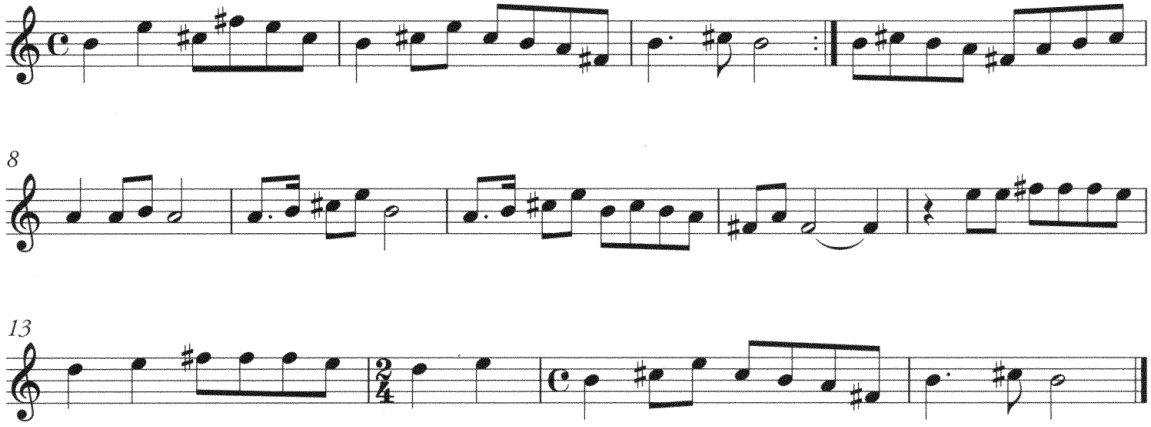


Рис. 4. Транскрипция мелодии Loc Tee Kun Tzin со шкатулки Гиннесса [6, p. 68].

Если Пуччини заимствовал эту мелодию безо всяких изменений, сохранив даже стиль сопровождения, Суалле в своей пьесе «Воспоминания о Китае» трактовал ее несколько более свободно (рис.1). В частности, он изменил окончание третьей фразы (тт. 9–11) интонационно и ритмически, сделав более определенной модуляцию в ре минор. В четвертой фразе (тт. 12 – 13), избегая смены тактового размера, он немного изменил соотношение сильной доли и некоторые длительности, сократив три такта в мелодии шкатулки (тт. 12 – 14) до двух. Финальное повторение первой трехтактовой фразы Суалле сделал буквальным, в то время как в мелодии шкатулки в конце повторялись только второй и третий такты.

Все эти детали позволяют нам предположить, что Суалле познакомился с этой мелодией не благодаря швейцарским шкатулкам, которые в 1850-х годах распространились по Китаю, а из каких-то иных источников. Возможно, находясь в Китае, в частности, в Кантоне, он слышал *Loc Tee Kun Tzin* как песню или тему для инструментальных импровизаций, или даже как аккомпанемент к танцу. К этой мысли подталкивает не только то, что название мелодии Суалле обозначил правильно: *Loc Tee Kun Tzin*, а не *Loe Tee Kun Stin*, как на музыкальной шкатулке. Кроме того, небольшие расхождения – главным образом, метро-ритмические – обнаруженные в его «Воспоминаниях о Китае», могут указывать, что он не изменил мелодию, а транскрибировал ее изначально именно в том виде, в каком услышал. Нельзя исключать, что метроритмическая вариативность мелодии была обусловлена изменяющимся текстом куплетов.

Характерно, что Суалле трактовал гексатонную мелодию в классико-романтическом ключе. Оригинальная китайская песня, очевидно, исполнялась одноголосно или, возможно, с аккомпанементом струнно-щипкового инструмента, дублирующего мелодию в кварты, квинты или октавы. Кроме того, европейский музыкант инсталлировал ангемитонную мелодию в тональность соль-минор, в то время как структура гексатонной гаммы, очевидно, выстраивается от *фа*, включая четвертую натуральную ступень, и соотносится с мажорной пентатоникой, характерной для народных песен. Как отмечала О.В. Жесткова, из-за огромных различий в системе музыкального мышления востока и запада композиторы зачастую «просто придерживались известных художественно-выразительных клише для изображения музыкального ориентализма» [2, с. 175]. Это касается и интерпретации Суалле ангемитонной китайской мелодии, которая помещается в рамки европейской мажоро-минорной системы.

Отдельной и пока не решенной проблемой остается история происхождения песни *Loc Tee Kun Tzin*. Вероятно, это название возникло в результате аппроксимации китайских иероглифов, начертанных на шкатулке Гиннесса, рядом с латинизированными заглавиями пьес: 落地金钱. На русский язык название переводится как «Бросание золотых монет». По утверждению Покруса, народная песня происходит из Гуанчжоу, столицы провинции Гуандун: «Сегодня в Китае существуют два известных культурных источника, связанных с названием «Бросание золотых монет», оба из китайской провинции Гуандун» [5, p. 29].

Первый источник – танец, который бытовал у субэтнической китайской группы хакка, проживающей в провинциях Фуцзянь, Цзянси, Гуандун, а также в Малайзии, Индонезии, Гонконге и на Тайване. Танец «Бросание золотых монет» зародился в Мэйчжоу, в провинции Гуандун [4]. Известно, что народность хакка (буквально переводится как «народ гостей») появилась на севере Китая, а затем мигрировала на юг. В драматургии танца сохранились элементы северокитайского императорского придворного танца, что указывает на его древнее происхождение. Хотя традиционный танец хакка сохранился и иногда исполняется в наше время, музыка, когда-то сопровождающая его, утеряна. Покрус, проводивший поиски музыкального материала в библиотеках и архивах Мэйчжоу в 2018 году, сообщает, что не нашел никаких музыкальных записей танца «Бросание золотых монет» [5, p. 35].

Второй источник с названием 落地金钱 тоже происходит из традиционной культуры хакка, из восточного Гуандуна. В тридцатые годы двадцатого века фольклорист Хэ Ючжай собирал народные китайские песни от Шанхая до Южного Китая и позднее опубликовал материалы в двух сборниках для гучжэна (традиционного

китайского струнно-щипкового инструмента) под названием «Классика Чжэнчжоу» (中州 古调) и «Хроники Хань Гао» (汉皋旧谱). Одна из мелодий этого собрания имеет название «Бросание золотых монет»: ее часто исполняют на гучжэне даже в наше время (рис. 5). Однако, эта мелодия, хотя и имеет некоторые черты сходства с темой *Loc Tee Kun Tzin* в пьесе Суалле, все же не может быть обозначена как ее музыкальный источник. Даже учитывая импровизационный характер народной музыки, трудно допустить, что мелодия, которая в середине XIX века звучала в том виде, как было зафиксировано в музыкальных шкатулках и в «Воспоминаниях о Китае» Суалле, к 1930-м годам трансформировалась в ту, которую записал Хэ Ючжай в сборнике «Хроники Хань Гао».

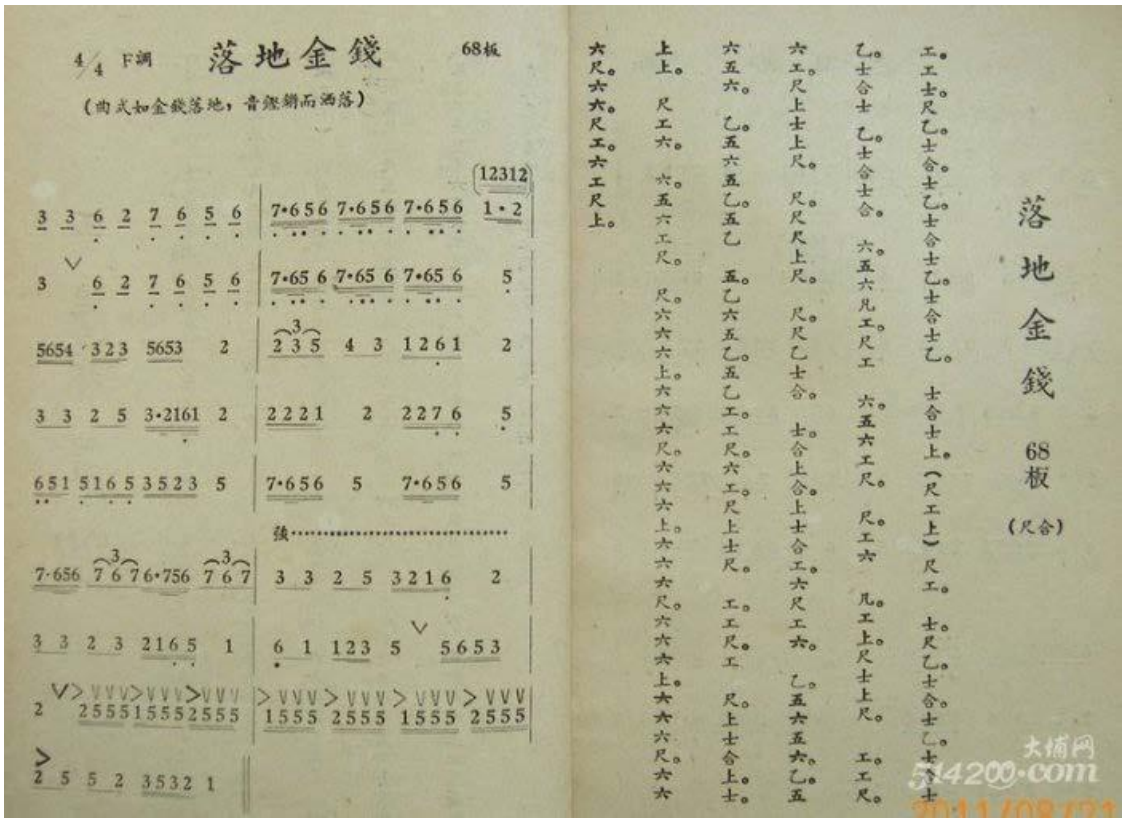


Рис. 5. Китайская народная песня 落地金钱 [Цит.по: 5, p. 36].

Все эти обстоятельства, однако, не опровергают китайское происхождение *Loc Tee Kun Tzin* в пьесе Суалле. По-видимому, он взял в качестве оригинального источника популярную в 1850-х годах китайскую песню, возможно, уже записанную и используемую кем-то из европейских музыкантов. Все же, как показал музыкальный анализ, Суалле трактовал эту мелодию не как восточный музыкант или скрупулезный этнограф, а прежде всего, как представитель западноевропейской музыкальной культуры, унаследовавший классико-романтическую парадигму мышления, далекую от ангемитонных структур восточноазиатской народной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дэн Шоухэн. Концертная деятельность Шарля Суалле в контексте развития европейского ориентализма в 1850 – 1860-е годы // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2023. № 3 (35). С. 64–78.
2. Жесткова О.В. Зарождение ориентализма во французской опере XIX века // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Материалы

Всероссийской научно-практической конференции. Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова, 2009. С. 162–176.
3. Ali Ben Sou Alle. Souvenirs de la Chine. Loc-tee-kun-tzin, air chinois. Pour turcophone ou saxophone soprano en si ♭ avec acc.t de piano. Paris, 1861. Режим доступа: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075041n/f1.item
4. Традиционный народный танец хакка: исследование оригинальных и культурных коннотаций танца «Бросание золотых монет». Журнал университета Цзяин: Философия и социальные науки]. Vol. 29. no. 12 (December 2011). Pp. 9–11.
5. Pockrus Jason. The saxophone in China: historical performance and development. Dissertation of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2018.
6. Sheppard W.Anthony. Puccini and the Music Boxes // Journal of the Royal Musical Association. 2015, B Routledge. Vol. 140, No. 1. Pp. 41–92.

REFERENCES

1. Djen Shouhjen. Koncertnaja dejatel'nost' Sharlja Sualle v kontekste razvitija evropejskogo orientalizma v 1850 – 1860-e gody // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa. 2023. № 3 (35). Pp. 64–78.
2. Zhestkova O.V. Zarozhdenie orientalizma vo francuzskoj opere XIX veka // Muzykal'naja kul'tura v islamo-hristianskom kontekste. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Kazanskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) imeni N.G. Zhiganova, 2009. Pp. 162–176.
3. Ali Ben Sou Alle. Souvenirs de la Chine. Loc-tee-kun-tzin, air chinois. Pour turcophone ou saxophone soprano en si ♭ avec acc.t de piano. Paris, 1861. Rezhim dostupa: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075041n/f1.item
4. Tradicionnyj narodnyj tanec hakka: issledovanie original'nyh i kul'turnyh konnotacij tanca «Brosanie zolotyh monet» Zhurnal universiteta Czjain: Filosofija i social'nye nauki]. Vol. 29. no. 12 (December 2011). Pp. 9–11.
5. Pockrus Jason. The saxophone in China: historical performance and development. Dissertation of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2018.
6. Sheppard W.Anthony. Puccini and the Music Boxes // Journal of the Royal Musical Association. 2015, B Routledge. Vol. 140, No. 1. Pp. 41–92.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Афанасьев Григорий Анатольевич
аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: afanasyev.grigoriy@mail.ru
научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Зайцева М. Л.
e-mail: marinaz1305@mail.ru

Afanasyev Grigory A.
postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)
scientific supervisor – Doctor of Art History, Professor
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)
Zaitseva M. L.

ВАЛЕНТИН ЗВЕРЕВ И ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ: ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА

Аннотация. Статья посвящена творческому взаимодействию двух выдающихся представителей советской музыкальной культуры: Валентина Зверева и Евгения Светланова. Автором выявлены основные этапы их совместной деятельности в Государственном Академическом Симфоническом оркестре. В статье сделан акцент не только на активном участии Валентина Зверева в творческой и общественной жизни внутри коллектива, но и на его участии в ведущих европейских конкурсах и коллаборация с профессиональным музыкальным сообществом. Научно обосновано, что творческое сотрудничество двух выдающихся музыкантов: яркого исполнителя и выдающегося дирижёра, – внесло большой вклад не только в советскую, но и в мировую музыкальную культуру.

Ключевые слова: Валентин Зверев, флейта, Евгений Светланов, ГАСО СССР, Юрий Темирканов, Пражская весна, Алексей Наседкин, конкурс ARD, Сергей Красавин, Анатолий Любимов.

VALENTIN ZVEREV AND EVGENY SVETLANOV: HISTORY OF CREATIVE COMMONWEALTH

Annotation. The article is devoted to the creative interaction of two outstanding representatives of Soviet musical culture: Valentin Zverev and Evgeny Svetlanov. The author has identified the main stages of their joint activities in the State Academic Symphony Orchestra. The article focuses not only on the active participation of Valentin Zverev in the creative and social life within the group, but also on participation in leading European competitions and

collaboration with the professional musical community. It has been scientifically proven that the creative collaboration of two outstanding musicians: a brilliant performer and an outstanding conductor, made a great contribution not only to Soviet but also to world musical culture.

Keywords: Valentin Zverev, flute, Evgeny Svetlanov, State Academic Symphony Orchestra, Yuri Temirkanov, Prague Spring, Alexey Nasedkin, ARD competition, Sergey Krasavin, Anatoly Lyubimov.

Проблематика творческих взаимоотношений между исполнителем, дирижёром, композитором не теряет своей актуальности в биографической и научной литературе, так как открывает перед исследователем целый ряд как явных, так подчас и скрытых механизмов взаимовлияний и сотрудничества, позволяет осмыслить факторы, влияющие на композиторское мышление, определяет сущностные черты дирижерских и исполнительских интерпретаций.

История творческого содружества выдающихся представителей советской музыкальной культуры флейтиста Валентина Ильича Зверева и дирижера Евгения Федоровича Светланова затрагивается в отдельных статьях, интервью, газетных очерках (А. Шатский, А. Абанович и др.). В них рассматриваются важные вопросы становления исполнительского стиля В. И. Зверева под руководством Е. Ф. Светланова. Однако многие эмпирические материалы (рецензии о гастрольных выступлениях, отзывы в советской и зарубежной прессе) еще до сих пор не вошли в обиход отечественного музыкознания, недостаточно исследованными остаются вопросы, связанные с общественной и просветительской деятельностью В. И. Зверева. Восполнить данный пробел помогли материалы из личного архива Валентина Зверева, которые будут рассмотрены в данной статье. Данный фактор обусловливает актуальность и новизну проведенного исследования.

Цель статьи – выявление особенностей творческого содружества Валентина Зверева и Евгения Светланова, определение роли дирижера в процессе признания мирового уровня советского музыкального искусства и, в частности, исполнительского мастерства артистов своего оркестра.

Дирижёр и исполнитель-инструменталист являются двумя важнейшими составляющими музыкального процесса. История музыки показывает, насколько судьбоносным оказывается, когда выдающийся дирижёр и выдающийся исполнитель встречаются, чтобы вместе создать гениальное исполнение. Во время гастролей ГАСО по США одна из местных газет напечатала статью, начинающуюся со слов: «Приехал Светланов и привёз Зверева» [7, с. 6].

Следует отметить, что 1968 год был переломным в жизни В. Зверева. Рутинная работа в театре им. Кирова (ныне Мариинский театр), где Зверев был солистом на протяжении предыдущих трёх лет, начинала его тяготить. Ему хотелось дальнейшего творческого роста, что было затруднительно в рамках репертуарного театра. Поэтому, когда Е. Светланов во время гастролей в Ленинграде пригласил Валентина Ильича, чтобы исполнить знаменитое соло флейты во второй сюите из балета «Дафнис и Хлоя», тот с большим воодушевлением принял это предложение: «Это был концерт на присуждение Светланову Ленинской премии – высшей награды деятелям искусства и науки в СССР» [7, с. 5]. Так состоялось их первое знакомство на сцене, которое впоследствии переросло в долгое сотрудничество на протяжении тринадцати лет: «Главный дирижёр оркестра Евгений Фёдорович Светланов при нашей первой встрече сказал, что он имеет представление о моих способностях. Но многие в оркестре не знают меня, и поэтому он хочет, чтобы я принял участие в официальном конкурсе. Я исполнил первую часть

Концерта Моцарта ре мажор. Светланов сказал спасибо, достаточно и все в один голос проголосовали за мою кандидатуру» [2, с. 37].

С переездом в Москву в жизни Зверева начинается новый этап. Именно во время работы в Госоркестре окончательно складывается его исполнительский «почерк», который будет узнаваем слушателями не только в России, но и за рубежом: «Если вы слышите в сюите М. Равеля «Дафнис и Хлоя» плачущий голос человека, потерявшего любимую, – это играет Зверев. Если в финале Третьей симфонии Бетховена голос флейты светло парит над оркестром, рассыпаясь летучими стаккатными пассажами, – это играет Зверев. Если томный, дышащий любовной негой звук флейты начинает «Послеполуденный отдых фавна» – это играет Зверев. Если в финале Четвертой симфонии Брамса одинокая флейта изливает нам свою безответную скорбь – это тоже играет Зверев» [5, с. 63-64].

Яркий исполнительский стиль Зверева раскрылся именно во время его работы под руководством Евгения Фёдоровича Светланова. Масштаб личности дирижера приобрёл некую сакральность ещё при его жизни. Он возглавлял коллектив на протяжении 35 лет: с 1965 по 2000 гг. Этот период в истории существования Государственного Академического симфонического оркестра СССР можно назвать «эпохой Светланова». Он был не только выдающимся дирижёром, но и талантливым организатором. Практически сразу после своего прихода на пост художественного руководителя оркестра он начал делать существенные кадровые изменения в составе, особенно это коснулось духовых инструментов. На сольные партии он приглашал ярких исполнителей, каждый из которых уже заслужил себе имя в музыкальном мире. Так в состав оркестра пришли Сергей Красавин (1968 год; фагот), Валентин Зверев (1969 год; флейта), Анатолий Любимов (1972 год; гобой) – выдающиеся представители школы деревянных духовых инструментов в Советском Союзе.

Начав работать под руководством Е. Светланова, В. Зверев сразу попал под обаяние его музыкального таланта: «Он восхищался его удивительно музыкальными руками и старался «поймать» и воплотить в своей игре малейшие, часто почти неуловимые намерения дирижёра. Особенно это проявилось в соло из «Дафниса и Хлои». В отличие от многих дирижёров, дающих флейтисту полную свободу, Светланов дирижировал соло от начала до конца. По выражению Зверева он буквально «купался» в этой музыке» [7, с. 6].

Работа в симфоническом оркестре, в отличие от театрального, где Валентин Ильич служил на протяжении предыдущих четырёх лет, давала исполнителю большие перспективы в отношении творческой реализации, а также разноплановый репертуар. Кроме всего перечисленного она привлекала ещё и возможностью гастрольных поездок за рубеж. Поскольку в СССР каждая поездка за границу отмечалась в личном деле музыканта, вся информация о гастролях сохранилась: «Неоднократно с 1969 г. выезжал на гастроли в составе оркестра за рубеж во многие социалистические и капиталистические страны. Замечаний по поездкам не имел» [4, с. 61]. Сразу после прихода Валентина Ильича в состав оркестра состоялись гастроли по Мексике, Канаде, США в марте 1969 года. Газета «Вашингтон пост» писала: «Звучание флейты и виолончели в концерте Дворжака было верхом совершенства, это был прекрасный ансамбль» [4, 27]. Также в личном деле Валентина Ильича, сохранившимся в архиве ГАСО, значится «благодарность за успешное проведение гастролей в Испании и Франции (пр. МК СССР №15 от 9 января 1974 г.)» [4, с. 11]. Это давало возможность музыканту и оркестру в целом демонстрировать достижения советского искусства, быть символом культурного развития страны.

В 1970 году, уже во время работы в Госоркестре, Зверев участвует в последнем в своей музыкальной карьере конкурсе музыкантов – исполнителей в Мюнхене и становится его победителем. Конкурс ARD в Мюнхене по нынешний день является одним из самых престижных музыкальных состязаний в музыкальном мире. Победитель этого соревнования получает широкое музыкальное признание на мировой сцене.

Победа на конкурсе в Мюнхене приносит Звереву известность не только в Советском Союзе, но и за его пределами и определяет рубежный характер времени: начинается период артистической зрелости и мирового признания. Он регулярно даёт сольные концерты в Москве, Ленинграде, Вильнюсе, Таллинне и других городах. Его приглашают не только в качестве солиста, но и в качестве оркестранта. Евгений Фёдорович очень ценил исполнительский талант Зверева, но все же ревновал, когда музыкант участвовал в каких-то мероприятиях вне Госоркестра. По воспоминаниям А. Шатского, который был близким другом Валентина Ильича, когда Владимир Федосеев пригласил последнего на гастроли за рубеж с Большим Симфоническим Оркестром, Светланов сделал всё для того, чтобы тот не поехал: «Зверев вызывал у дирижёров какое-то чувство ревности. Стоило ему поступить в оркестр, как они делали всё, чтобы Валя нигде больше не мог играть» [7, с. 8].

В 1975 году Зверев ездил на гастроли в составе ГАСО в США, Мексику, Доминиканскую республику. В 1976 году прошли концерты оркестра в Греции, Англии, Югославии и Румынии.

Валентин Ильич принимал активное участие в общественной жизни коллектива. Кроме должности солиста-флейтиста и концертмейстера группы, он являлся членом Художественного совета оркестра: «В связи с 40-летием Государственного Академического симфонического оркестра Союза СССР за долголетнюю плодотворную работу в оркестре объявить Благодарность тов. Звереву В. И. [Выписка из приказа № 21 от 31 января 1977 года]» [4, с. 37].

К этому времени в Госоркестре сформировался блестящий состав квинтета деревянных духовых инструментов, в основу которого вошли солисты оркестра: Валентин Зверев (флейта), Анатолий Любимов (гобой), Владимир Соколов (кларнет), Анатолий Дёмин (валторна), Сергей Красавин (фагот). Этот коллектив стал ярким событием в музыкальном мире, встав в один ряд с лучшими ансамблями СССР – «Виртуозами Москвы», Бородинским квартетом: «На сегодняшний день – это самый виртуозный, сбалансированный и яркий в музыкальном отношении духовой квинтет в стране. Ансамбль успешно выступает, гастролирует по стране и за рубежом, очень интенсивно записывается на пластинки, снимается на телевидении» [5, с. 66], – писали о квинтете современники. Ансамбль обладал обширным репертуаром, исполняя произведения различных эпох и стилей: И. С. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. В. Бетховена, А. Рейха, Дж. Россини, Ф. Данци, Н. Черепнина, Ж. Ибера, А. Русселя, Э. Боцца, К. Нильсена, С. Барбера, Э. Вила-Лобоса, А. Бозаи и других. Евгений Фёдорович Светланов написал сюиту «Деревенские сутки» специально для квинтета Государственного оркестра СССР.

Поражает обширный репертуар, который сформировался у Валентина Ильича к этому времени. В архиве Госоркестра СССР сохранился документ со списком произведений, которые исполнял Зверев: от сочинений эпохи барокко и классицизма (шесть сонат И. С. Баха для флейты, концерты А. Вивальди, И. И. Кванца, К. Стамица, В. А. Моцарта) до произведений композиторов-современников Зверева (Ю. Корнакова, Н. Ракова, Б. Тищенко) [4, 56]. В симфонической музыке, наряду с сочинениями русской и европейской композиторской школы (П. И. Чайковского, Н. Я. Мясковского, С. В. Рахманинова, А. Дворжака, А. Оннегера, Г. Малера и других), встречаются «Испанская

рапсодия» Е. Светланова, Концерт для фортепиано Р. Щедрина, Первая симфония Т. Хренникова, Концерт для оркестра А. Пахмутовой.

Среди партнёров Валентина Ильича по ансамблю были такие выдающиеся музыканты, как Н. Гутман, А. Корсаков, В. Спиваков, Ю. Башмет, О. Каган, О. Эрдели, Э. Москвитина и другие. Большое количество сочинений Зверев записал с пианистом А. Наседкиным, который оставил тёплые воспоминания об их совместном творчестве: «С Валентином Ильичом играть чрезвычайно удобно. Что тому причиной? Прирождённая интуиция, чувство партнёра или большой ансамблевый опыт? Я думаю, что все эти качества в равной мере важны при исполнении таких ансамблей, как сонаты. Но главное, на мой взгляд, заключается в том, что Зверев нигде не выпячивает свою индивидуальность, не перекраивает на собственный лад автора. Этот объективный подход к исполняемым произведениям позволяет ему легко переключаться от одного автора к другому» [5, с. 67].

В 1979 г. Зверев выезжает на гастроли в Австрию, ФРГ и Швейцарию в составе ГАСО. В 1980 г. Зверева приглашают в качестве члена жюри на конкурсе в Венгрии: «Фрунзенский РК КПСС рекомендует тов. Зверева В. И. для поездки в Венгерскую Народную Республику для участия в Международном музыкальном конкурсе в качестве члена жюри с 12 по 23 сентября 1980 г.» [4, с. 61]. В этом же году состоялась одна из последних поездок с оркестром на гастроли в Италию, Испанию, ВНР.

Несмотря на такую активную и яркую творческую деятельность, участие в общественной жизни коллектива, заслуженного звания Валентин Ильич так и не получил. В архиве оркестра сохранились документы о выставлении Зверева на присвоение почётного звания «Заслуженного артиста РСФСР» в 1974, 1976, 1978, 1979, 1982 годах. В общей сложности Е. Ф. Светланов подписывал документы на присвоение звания семь раз, но безрезультатно. Стоит подчеркнуть, что Зверев был одним из самых титулованных музыкантов духовиков в Союзе, имел большое количество побед на самых престижных международных состязаниях за рубежом, принимал активное участие в музыкальной жизни СССР и за его пределами.

Параллельно с работой в оркестре Зверев поступает в ассистентуру Ленинградской консерватории на дирижёрское отделение к Ю. Х. Темирканову, с которым у него были дружеские отношения: «В общей сложности у Светланова я проработал 13 лет, с 1969 по 1982 гг. А потом мне перестало нравиться играть только на флейте, и я решил серьёзно заняться ещё и дирижёрской карьерой» [2, 37]. Отдельно нужно упомянуть о выпускной программе, сделавшей честь любому дирижёру: Вторая симфония И. Брамса, несколько номеров из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, а также «Песни об умерших детях» Г. Малера (вокальную партию исполняла Е. В. Образцова). Валентин Ильич очень тепло вспоминал об этом концерте в интервью: «Концерт прошёл блестяще! Для меня это была одна из вершин всей моей музыкальной карьеры. Прославленный оркестр Ленинградской филармонии принял меня очень тепло. Художественный совет Ленинградской консерватории, дирижёры Темирканов, Дмитриев, Янсонс поздравили с более чем успешным завершением аспирантуры» [2, с. 38].

Такое увлечение не нашло поддержки со стороны Евгения Фёдоровича, и, когда осенью 1982 года Зверев просит отпустить его в творческий отпуск, чтобы отрепетировать выпускную программу, Светланов его не отпускает. Тогда Валентин Ильич написал заявление об уходе из состава Госоркестра по собственному желанию: «В связи с окончанием аспирантуры по оперно – симфоническому дирижированию при Ленинградской консерватории, в классе нар. артиста СССР Темирканова Ю. Х., и дальнейшими новыми творческими планами, прошу освободить меня от занимаемой должности с 25 октября 1982 года, по собственному желанию [9.10.1982 г]» [4, с. 78].

Вот такие, местами очень непростые, отношения складываются между исполнителем и дирижёром. Последние из них очень ревностно относятся к музыкантам и зачастую это начинает мешать творческому процессу. Исполнителям же нужно постоянное творческое развитие, профессиональный рост, им трудно оставаться только внутри коллектива без общения с внешним музыкальным миром. Валентин Ильич был яркой личностью, настоящим лидером и концертмейстером группы, что помогло ему снискать уважение среди коллег в оркестре. Его поющая флейта по-настоящему обогатила звучание оркестра, внесла в него новые краски. Под руководством Евгения Фёдоровича было сделано много записей, которые вошли в золотой фонд музыкального искусства СССР: симфонические произведения П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, М. Равеля, В. С. Калинникова, А. Дворжака, Н. А. Римского-Корсакова, А. В. Мосолова и других.

Обобщая вышесказанное, отметим, что период работы В. И. Зверева с Е. Ф. Светлановым оказывается чрезвычайно продуктивным для флейтиста и дирижера. Достигает своего кульминационного развития виртуозная и эмоционально яркая исполнительская манера В. И. Зверева, обретает совершенство оркестрового звучания коллектив Е. Ф. Светланова. Несмотря на достаточно ревнивое отношение дирижера к участию Зверева в творческих проектах с другими оркестрами, их взаимное сотрудничество достигло пика мирового признания, стало одним из главных достижений мирового музыкального искусства. Наблюдение В. И. Зверева за творческой мастерской выдающегося интерпретатора русской и зарубежной оркестровой музыки Е. Ф. Светланова побудило виртуоза-флейтиста обратиться к новой для него сфере профессиональной деятельности – дирижированию, которая станет ведущей в позднем периоде творчества музыканта и во многом сохранит лучшие традиции русской дирижерской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев Г.А. Истоки формирования московской флейтовой школы // Тенденции развития науки и образования. 2023. № 104 (3). С. 85-88.
2. Валентин Зверев: «Новая работа является вызовом для меня…» : [интервью] / беседу вел Антон Абанович // Музыкальная жизнь. – 2010. – № 6. – URL: https://anflute.ru/public/files/80646d_f1b33bc232ec401eb46e23fb323ebe4b.pdf
3. 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.
4. Личное дело Зверева Валентина Ильича, 1942 г. р., артиста оркестра. Крайние даты: 26 мая 1969-18 октября 1982 Количество листов: 79.
   Шифр: ф. 2922, оп. 7, ед. хр. 200. Место хранения – РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства).
5. Шатский, А. Валентин Зверев (флейта) // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах : сборник статей / редактор-составитель Ю.А. Усов. – Москва : Советский композитор, 1989. – 342 с. – С. 53–70.
6. Шатский, А. Замечательный ансамбль // Музыка России. – М., 1978. Вып. 2. – С. 352 – 361.
7. Шатский, А. Памяти Валентина Зверева. – 13 с. – URL: https://zverev.myflute.ru/a-i-shatskij-2/

REFERENCES

1. Afanas'ev G.A. Istoki formirovanija moskovskoj flejtovoj shkoly // Tendencii razvitija nauki i obrazovanija. 2023. № 104 (3). Pp. 85-88.
2. Valentin Zverev: «Novaja rabota javljaetsja vyzovom dlja menja…» : [interv'ju] / besedu vel Anton Abanovich // Muzykal'naja zhizn'. – 2010. – № 6. – URL: https://anflute.ru/public/files/80646d_f1b33bc232ec401eb46e23fb323ebe4b.pdf
3. Zajceva M.L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaja animacija A. Kirillova: k probleme hudozhestvennogo sinteza / M.L. Zajceva // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – Pp. 33-40.
4. Lichnoe delo Zvereva Valentina Il'icha, 1942 g. r., artista orkestra. Krajnie daty: 26 maja 1969-18 oktjabrja 1982 Kolichestvo listov: 79.Shifr: f. 2922, op. 7, ed. hr. 200. Mesto hranenija – RGALI (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva).
5. Shatskij, A. Valentin Zverev (flejta) // Portrety sovetskih ispolnitelej na duhovyh instrumentah : sbornik statej / redaktor-sostavitel' Ju.A. Usov. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1989. – 342 p. – Pp. 53–70.
6. Shatskij, A. Zamechatel'nyj ansambl' // Muzyka Rossii. – M., 1978. Vyp. 2. – Pp. 352 – 361.
7. Shatskij, A. Pamjati Valentina Zvereva. – 13 s. – URL: https://zverev.myflute.ru/a-i-shatskij-2/

Сергеева Екатерина Алексеевна
ассистент-стажер, лектор-музыковед «Петербург-концерта»
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
e-mail: Sergeeva.ea@list.ru
Кноп Анатолий Леонидович
генеральный директор издательства «Планета музыки», член-корреспондент
МОО «Петровская академия наук и искусств»
e-mail: chief@lanbook.ru

Sergeeva Ekaterina A.
assistant-trainee, lecturer-musicologist at the Petersburg Concert
St. Petersburg State Conservatory named after. ON THE. Rimsky-Korsakov
Knop Anatoly L.
General Director of the publishing house "Planet of Music", corresponding member
Petrovsky Academy of Sciences and Arts

ТРАКТАТ ДЖ. МАНЧИНИ «МЫСЛИ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ О КОЛОРАТУРНОМ ПЕНИИ» КАК ВАЖНЫЙ ИСТОЧНИК ПО ИЗЛОЖЕНИЮ ВОКАЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В ЭПОХУ БАРОККО

Аннотация. Трактаты в истории музыки играют ключевую роль, представляя собой ценный источник знаний о вокальной технике и практике определенной эпохи. Они служат пособием певцам и педагогам, а также предоставляют исследователям информацию о развитии вокального искусства. Настоящая статья посвящена анализу исполнительских традиций эпохи барокко сквозь призму трактата Джамбаттисты Манчини «Мысли и практические рассуждения о колоратурном пении» — одного из фундаментальных трудов периода bel canto. Певец-кастрат и педагог излагает мысли по основным позициям вокального искусства, включая исторические и теоретические аспекты, физиологию вокального голоса. Особое место в трактате занимает анализ основных элементов барочного исполнительского искусства. В статье также лаконично изложена специфика искусства певцов-кастратов, ставших отличительной чертой барочной эпохи. В исследовании сделан акцент на споре двух мастеров, Манчини и Манфредини, по вопросам трели. Настоящая статья может быть рассмотрена как подготовительная ступень к более глубокому изучению барочного вокального исполнительского искусства.

Ключевые слова: Джамбаттиста Манчини, трактат «Мысли и практические рассуждения о колоратурном пении», Винченцо Манфредини, bel canto, колорированное пение, певцы-кастраты, трели.

TREATISE G. MANCINI "THOUGHTS AND PRACTICAL REFLECTIONS ON THE FIGURATIVE ART OF SINGING" AS AN IMPORTANT SOURCE ON THE PRESENTATION OF VOCAL PERFORMING TRADITIONS IN THE BAROQUE ERA

Abstract. Treatises play a key role in music history, providing a valuable source of knowledge about vocal technique and practice of a particular era. They serve as a guide for singers and teachers, as well as providing researchers with information on the development of vocal art. This article is devoted to analyzing the performing traditions of the Baroque era through the prism of Giambattista Mancini's treatise "Thoughts and Practical Discourses on Coloratura Singing", one of the fundamental works of the bel canto period. The castrato singer and teacher presents his thoughts on the main points of vocal art, including historical and theoretical aspects and the physiology of the vocal voice. A special place in the treatise is occupied by an analysis of the basic elements of Baroque performing art. The article also succinctly summarizes the specifics of the art of castrato singers, who became a distinctive feature of the Baroque era. The study emphasizes the dispute between two masters, Mancini and Manfredini, on the trill. This article can be seen as a preparatory step towards deeper study of Baroque vocal performance art.

Keywords: Giambattista Mancini, treatise «Thoughts and Practical Discourses on Coloratura Singing», Vincenzo Manfredini, bel canto, colorized singing, castrato singers, trills.

Эпоха барокко ознаменовалась золотым периодом в сфере вокального искусства. Новые открытия в науке, переосмысление религии, изменение политического строя и мнения общественности привели к новациям и в музыке. Прежде всего, это возникновение гомофонно-гармонического строя и создание оперы [1].

В этот период исполнительскую суть в опере составляло колоратурное (или колорированное) пение с разнообразной орнаментикой, которое в трактатах великих мастеров П. Този и Дж. Манчини обозначалось как *canto figurato*. Этот стиль в опере удерживался почти до середины XIX в.

Дж. Россини восхищался красотой колоратурного барочного пения. С его легкой руки довольно громоздкий термин «*figurato»* был заменен на «*bel»,* что сыграло ключевую роль в формировании и популяризации термина «*bel canto*» — неотъемлемого символа искусного пения в наши дни. Изначально композитор трактовал это понятие исключительно для описания виртуозного мастерства кастратов — основных исполнителей барочной оперы, что настойчиво подчеркивал в личных беседах и переписке.

Певцы-кастраты реализовали в своем творчестве главные традиции барочной эстетики: аффектацию, импровизацию, орнаментацию, искусственность, декоративность. Считается, что подлинное искусство *bel canto* закончилось вместе с кастратами. В современном мире пение кастратов представляется явлением загадочным — ведь мы не можем послушать, как звучали их голоса, а только вообразить как это было, исходя из воспоминаний современников этого явления.

Одним из главных источников, где изложены исполнительские традиции и методики обучения орнаментированного пения, является трактат Дж. Манчини «Мысли и практические рассуждения о колоратурном пении» («Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato»).

Джамбаттиста Манчини (1714[1]-1800) — итальянский певец-кастрат и учитель пения, изучал искусство пения у Антонио Бернакки и Леонардо Лео, а также обучался композиции и контрапункту у Джованни Баттисты Мартини. В. А. Багадуров отмечает: «Принадлежа к той же школе, что и Този, Манчини, однако, по времени своей жизни должен быть отнесен к тому периоду “бельканто”, когда в итальянском искусстве произошел отмеченный еще Този раскол, приведший к вторичному господству колоратурного пения, сведшему на нет завоевания итальянской оперы *seria* XVII и XVIII вв.» [2, 188].

Манчини начал свою певческую карьеру в 16 лет, но наибольшую известность ему принесла педагогическая деятельность. В 1757 года Императрица Мария Терезия Австрийская пригласила его на должность придворного камер-музыканта.

Свой знаменитый труд «Мысли и практические рассуждения о колоратурном пении» маэстро впервые опубликовал в Вене в 1774 году. Трактат Манчини с самого начала вызвал бурный интерес общественности, поэтому издание было переведено и на другие языки: на французский — в Париже в 1776 и в 1796 годах, на английский — в Бостоне в 1912 году, в Шампейне — в 1967 году. На русском языке в полном варианте до сегодняшнего дня трактат не издавался. В 1902 году русский музыковед-исследователь К. М. Мазурин сделал первые попытки перевода и опубликовал отдельные выдержки в своем труде «Методология пения», которые Багадуров, в свою очередь, постарался систематизировать и разместил их в своих «Очерках».

Дополненное и переработанное издание, которое Манчини выпустил в 1777 году, состоит из 15 глав. Автор подробно рассказывает, откуда появилось музыкальное искусство вообще и пение в частности; излагает основные положения всех ему известных вокальных школ; описывает творчество прославленных певцов и педагогов; рассуждает о работе голосового аппарата и регистрах голоса; рассказывает о работе дыхания. Но самое главное место в его труде занимает рассмотрение аспектов, связанных с варьированием голоса и являющихся главными признаками барочного вокального искусства — трелей, колоратур, каденций и пассажей.

Выдающийся музыкальный деятель Чарльз Берни в «Музыкальных путешествиях» (1772) рассказывает о своей венской встрече с Манчини, пишущим всеми ожидаемую книгу об искусстве пения: «Надо надеяться, что человек столь основательных знаний и долгого опыта не утаит от мира такой нужный труд, как хорошо написанный, глубокий и в то же время практический трактат о вокальном искусстве» [3, 132].

Словесное изложение эмпирических открытий в искусстве пения представляло определённую сложность для авторов по сути первых трактатов, посвященных сольному профессиональному пению в современном понимании, и слова испанского ученого Эстебана Артеаги, автора «Революций итальянского театра» (1786), в какой-то мере объясняют отсутствие достаточной документации в истории вокального искусства в пору его импровизаторского цветения: «В вопросе обучения пению невозможно прийти к единому мнению и тем более сохранить это мнение для потомства, так как наибольшая часть красоты пения пропадает вместе с поющим голосом. Невозможно судить о качестве пения Бернакки, Фаринелли, Буццолени по их напечатанным композициям. С таким же успехом можно говорить о красоте Елены, глядя на её труп. Время оставляет следы разрушения на всём, но менее всего оно милостиво к летящим звукам, устремляя их в пропасть забвения. Потомкам же оставляет их запечатлённую красоту в искажённой и ленивой неподвижности» [4, 232].

О том же сокрушается францисканский монах и руководитель Болонской филармонической академии Джамбаттиста Мартини («падре Мартини») — крупнейший

[1] В некоторых источниках значится 1716 год рождения.

авторитет своего времени по музыкально-теоретическим и историческим вопросам, к которому в Болонью стекались ученики со всех концов Европы: «К сожалению, замечательные певцы не могут оставить потомкам память своего метода, своего исполнительского стиля. Их записанная музыка - всего лишь каркас, скелет. Она записана в самой простой кантилене и самых простых пассажах, из которых мы никогда не узнаем о мастерстве, красоте, изяществе и полнейшей свободе украшенного пения этих мастеров» [там же, 233].

Сам же Манчини считает, что пение — одно из тех искусств, которое живет скорее передачей своих заповедей, чем примерами или иллюстрациями. Теория должна быть во все времена элементом вдохновения любой науки и искусства. Но поскольку «человек вышел из рук природы абсолютно невежественным, то только посредством интуиции, наблюдения и опыта он способен их вывести и решить» [5, 9]. И только тогда мы можем сделать вывод, что опыт — мудрейший учитель всех искусств, особенно в музыке.

Прежде чем внимать советам прославленного мастера Манчини и внедрять их в современную систему обучения пению, следует иметь в виду, что этот трактат был написан певцом-кастратом. Это отразилось на формировании того угла зрения, под которым рассматриваются морально-этические аспекты вокального искусства и физиологические особенности исполнителя.

Историю появления кастратов обстоятельно изложил Г. Фантони в своем трактате «Storia universale del canto» (Универсальная история пения; Флоренция, 1873) [6]. Также эта тема фигурировала в исследованиях отечественных музыкантах: В. Ю. Богатырева [7] и С. Г. Коленько [8]. Кастраты появились на музыкальной арене Италии уже в конце XII века преимущественно в папских капеллах, куда женщинам доступ был запрещен: «*Mulier taceat in ecclesia*» («Женщина молчит в храме») — гласило каноническое постановление. В начале XVI века в Баварской капелле, бывшей тогда под управлением Орландо Лассо, высокие сопрановые партии исполнялись мальчиками. Впоследствии их заменили певцы-кастраты, прозванные по типу голоса «фальцетистами» («*falsetto*»), а в период расцвета *bel canto* — «*Musici*». В 1600 году кастраты участвовали в первой оперной постановке «Эвридики» Я. Пери, а к 1640 году они пели в главных церквях Италии. Это свидетельствует о том, что сама церковь поддерживала тенденцию оскопления мальчиков во благо высокого искусства.

Следует отметить, что кастрация применялась еще в эпоху раннего Средневековья с медицинской целью (для лечения грыжи, проказы, подагры, эпилепсии и др.), а также в качестве пытки для преступников. В целях расширения вокальных возможностей такие операции начали проводиться в конце XI века в Испании, а к середине XVI века евнухи официально были допущены к церкви. Таким образом, Испания стала первая поставлять кастратов, откуда этот обычай перешел в Италию, в неаполитанскую провинцию. Берни в «Истории музыки» указывает, что больше всего кастратов приезжало из итальянского города Лечче [9].

Французский историк музыки Патрик Барбье пишет: «Едва первых кастратов услышали сначала в Риме и затем в других больших городах, они вызвали у публики такой восторг, что в Неаполитанском королевстве ответом на ажиотажный спрос явилось дозволение всякому поселянину, имеющему не менее четырех сыновей, кастрировать одного из них ради Церкви» [10, 7].

Блестящая карьера кастратов давала повод бедным семействам обрекать детей на такую пытку. Между тем, не все подававшие надежды в младенчестве могли рассчитывать на сохранение прекрасного певческого голоса в зрелом возрасте. Поэтому, наряду с успешными результатами, часто были и плачевные случаи, когда голоса певцов приходили

в полнейшую негодность, становились слабыми, хриплыми, тусклыми. Зато счастливчики достигали высших почестей и славы.

Кастрация закономерно отражалась и на характере таких певцов. Фантазеры, по-детски тщеславные, капризные, злые, хворые, придирчивые, — они, тем не менее, видели у своих ног людей всех рангов, окружавших их уважением, восторгами, деньгами. А все недостатки характера нивелировались хорошим общим образованием, необычайной музыкальной эрудицией и блестящими выступлениями кастратов. Они высоко держали знамя итальянской музыки и не имели себе соперников.

Смертность после такой операции достигала 50% и более: успешность ее проведение зависела не только от опыта врача (в том числе от его умения быстро и правильно остановить кровотечение), но также от применяемых анестезии и антисептиков. В результате успешно проведенной операции в подростковом возрасте у мальчиков не вырабатывался тестостерон: хрящи не костенели, голосовые складки не изменялись, певческий аппарат оставался на детском этапе развития — гортань не опускалась как у мальчиков после мутации, поэтому связки не удалялись от резонирующей полости. Всё это способствовало сохранению особой звонкости тембра, при этом звук достигал большой силы — ведь в остальном развитие певца не отличалось от физиологии взрослого мужчины. Грудная клетка, как правило, значительно расширялась и превращалась в мощный резонатор, а многочасовые ежедневные упражнения развивали невероятную силу голосовых связок.

Кастраты часто были склонны к полноте, выглядели достаточно уродливо и даже безобразно. Однако голос такого певца, который отличался от мужского тембра большей силой, от женского — особой звонкостью, сохранял при этом специфическую детскую нежность. В церковной обстановке кастраты создавали уникальную связь между божественным началом, человеком и музыкой, и вокал их стойко ассоциировался с ангельским пением. Ангелы, в религиозных и мифологических традициях описанные как бесполые существа или существа без конкретного пола, стали символами барочного искусства — особенно в скульптуре и живописи. Так, в знаменитой скульптуре Дж. Л. Бернини «Экстаз святой Терезы» ангел заносит копье над телом молодой Терезы Авильской: в его прелестном облике сложно определить мужские или женские черты.

Соединяя преимущества всех типов голосов (женского, мужского и детского), кастраты блестяще владели тремя регистрами пения (грудным, головным, фальцетным), которые легли в основу искусства *bel canto*. Широкий спектр вокальных возможностей позволял, таким образом, обращаться к исполнению высоких женских и мужских партий. Кастратам были подвластны характерные элементы стиля *bel canto*, в частности, *messa di voce* — динамическое украшение, подразумевающее выдержанный звук с постепенным наращиванием громкости от «*pianissimo*» до мощного «*fortissimo*» и плавным уменьшением громкости до полного затихания. Своим виртуозным исполнением сложных музыкальных пассажей они умело передавали особенные эмоциональные состояния, известные в барочной музыке как «*affetti*» — сильные и страстные чувства.

По окончании исполнительской карьеры многие из известных исполнителей-кастратов реализовали себя в педагогической деятельности, создавая крупные вокальные школы. Именно им принадлежит заслуга по созданию фундамента вокального образования в Италии. Благодаря сложившейся традиции передачи умений и навыков следующим поколениям исполнителей в XVII–XVIII веках наступил истинный подъем вокального искусства.

Отдельного внимания заслуживает спор Манчини и Винченцо Манфредини, который развернулся в том числе и на страницах данного трактата, где автор утверждал, что среди величайших качеств и благороднейших украшений искусства, которыми должен обладать

певец, нет качества более достойного, нет украшения более приятного для слуха, чем трель: «О трель, опора, гордость и жизнь песни!» [5, 160].

В то время никто и подумать не мог, что трель станет предметом ожесточенной и продолжительной полемики, продолжавшейся почти 22 года. Пять различных изданий примут участие в бурной дискуссии по этому вопросу.

Манчини всю свою жизнь боролся за высокотехническую вокальную виртуозность, близкую к инструментальному исполнительству. Манфредини, также обучавшийся в Болонье, заклятый противник Манчини, был одним из выдающихся теоретиков и композиторов своей эпохи. Его педагогическая и профессиональная деятельность проходила в России с 1758 по 1769 год — сначала при дворе Петра III, а затем Екатерины Великой, где он управлял Итальянской оперной труппой императорского двора. Имея столь высокую должность, его авторитет проявлялся преимущественно в области вокальной техники. Вскоре после публикации данного трактата Манчини Манфредини напечатал «Regole Armoniche» (основанный исключительно на изложении и комментариях основных правил музыкальной науки), в котором некоторые сноски породили ряд недоразумений и привели к спору двух мастеров [11].

Основным предметом разногласий стал вопрос о причинах неточной интонации и ее исправлении путем замены шестисложной системы Гвидо (считавшейся вредной в период формирования голоса) на более совершенную систему сольфеджио. В условиях той эпохи итальянские певцы предпочитали сольфеджии (в которых больше слогов) так называемым вокализам (*vocalizzi*), пению без слов.

Однако главной причиной раздора были трели — проблема, которая с течением времени усугублялась полемикой, доведенной до крайности. Существовали две основные темы споров: является ли трель только природным даром или ее можно достичь всевозможными техническими средствами и как ее можно освоить? является ли этот вид орнамента столь важным в воспитании голоса певца?

Первый вопрос — можно ли добиться трели с помощью специальных технических упражнений или это природный дар — был частью более широкой проблемы: можно ли развить голос при отсутствии у певца врожденных вокальных задатков посредством разумной тренировки. Манчини был твердо убежден, что с помощью напряженной и технически организованной работы можно достичь совершенного уровня исполнения трели.

Манфредини, имея непосредственный контакт с оперной сценой, знакомился со многими профессиональными итальянскими певцами, приехавшими в Россию для практики в Итальянском оперном театре. Он никогда не работал с дилетантами или художниками-любителями, как Манчини. В своей книге Манфредини дает некоторые рекомендации: когда мастер понял, что у его ученика некрасивый голос, неразвитый слух, приблизительная интонация и неопределенный ритм, совершенно необходимо «посоветовать ему отказаться от мысли учиться петь...» [11, 7]. Манфредини в первом издании своего трактата «Regole Armoniche» твердо утверждает, что трель — это природный дар: «все должно вытекать из плавного, очень естественного исполнения» [там же].

Выпад Манфредини не остался без внимания, что побудило Манчини изменить некоторые свои рекомендации по поводу трели. Он корректирует свою оценку, отмечая, что если трель и не является природным даром, то ее можно достичь упорным трудом. В качестве подтверждения своего тезиса он вспоминает о деятельности старых мастеров, которые никогда не останавливались в совершенствовании дарованного им от природы голоса. Невзирая на сложности разного порядка, они усердно трудились, обладая безграничным терпением. Кроме того, они стремились совершенствовать вокальную

природу своих учеников там, где «она не слишком щедра; но если она щедро предоставила определенный дар, пусть и небольшой, то это достоинство, которым нельзя пренебрегать» [5, 162].

В своих трактатах Манчини и Манфредини подробно излагают методику преподавания трели, в каком темпе ее исполнять, полным или легким голосом, открытым или закрытым тембром и прочие детали исполнения.

Для Манчини трель знаменовала вершину виртуозности и представлялась самым желанным элементом в «арсенале» каждого певца. Он опасался, что со временем учителя и исполнители заменят этот орнамент другими вокальными украшениями и узорами виртуозной колоратуры. К слову, опасения Манчини, похоже, не были беспочвенными, поскольку в вокальном искусстве XX-XXI веков больше не уделяется столь большое внимание подвижности голоса.

Манфредини же, напротив, не придавал трели особенного значения. По его мнению, в использовании портаменто, плавности, непрерывности, утонченного *pianissimo* заключается истинная красота пения, тогда как «трель — всего лишь украшение всех этих вещей, которая находится там, где ее обычно ожидают: в каденции или где-то еще. Но его также можно опустить. Сколько раз я слышал прекрасные произведения, в которых не использовалась даже трель!» [11, 7].

Споры между двумя великими мастерами бельканто — иногда юмористические, а местами и резкие — выражаются в уместных комментариях об идеальном типе голоса, правильном возрасте, необходимой ловкости, настойчивости в учебе, терпении, контроле над дыханием и подачей голоса и т. д. Это бесценный и полезный инструмент для исследователей, стремящихся воссоздать вокальные исполнительские принципы XVIII века и атмосферу той эпохи.

Трактат Манчини «Мысли и практические рассуждения о колоратурном пении», несомненно, является фундаментальным трудом в истории вокального исполнительства. Основные принципы, собранные в трактате Манчини, представляют собой ценный ресурс для певцов. При правильном освоении и внедрении их в вокальную практику современные вокалисты могут приблизиться к аутентичному исполнительству старинной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеева Е. А. Формирование музыкальной эстетики в эпоху барокко // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2022. № 37. С. 25-40.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии – СПб: Планета музыки. Часть 1. 2019. 468 с.
3. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. / Вступ. статья, ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. М.-Л. : Музыка, 1967. 290 с.
4. Delia Corte A. Canto e bel canto. Torino : G.B. Paravia, 1933. 274 c.
5. Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Milano : Giuseppe Galeazzi 1777. 224 p.
6. Fantoni G. Storia universale del canto. Italy : Battezzati, 1873. 626 p.
7. Богатырёв В.Ю. Оперное творчество певца–актёра: историко–теоретические и практические аспекты: автореферат диссертации доктора искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2011
8. Коленько С. Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени: автореферат диссертации доктора искусствоведения: кандидат культурологии: 24.00.01. СПб., 2011

9. Burney. The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music. London : T. Becket and Co, 1771. 396 p.
10. Барбье П. История кастратов. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
11. Manfredini V. Regole armoniche: o sieno precetti ragionati per apprender la musica. Venezia : A. Cesare, 1797. 207 p.

REFERENCES

1. Sergeeva E. A., Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskii al'manakh, 2022. No. 37, Pp. 25-40.
2. Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noi metodologii (Essays on the history of vocal methodology), SPb: Planeta muzyki. Chast' 1. 2019. 468 p.
3. Berni Ch. Muzykal'nye puteshestviya. Dnevnik puteshestviya 1772 g. po Bel'gii, Avstrii, Chekhii, Germanii i Gollandii (Musical travels. Diary of a 1772 trip through Belgium, Austria, the Czech Republic, Germany and Holland): Muzyka, 1967. 290 p.
4. Delia Corte A. Canto e bel canto. Torino : G.B. Paravia, 1933. 274 p.
5. Mancini G. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Milano : Giuseppe Galeazzi 1777. 224 p.
6. Fantoni G. Storia universale del canto. Italy : Battezzati, 1873. 626 p.
7. Bogatyrev V.Yu. Opernoe tvorchestvo pevtsa–aktera: istoriko–teoreticheskie i prakticheskie aspekty (Operatic creativity of the singer-actor: historical, theoretical and practical aspects). Extended abstract of Doctor’s thesis. SPb., 2011
8. Kolen'ko S. G. Pevtsy-kastraty v kontekste evropeiskoi kul'tury Novogo vremeni (Castrati singers in the context of European culture of the New Age). Extended abstract of candidate’s thesis. SPb., 2011
9. Burney. The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music. London : T. Becket and Co, 1771. 396 p.
10. Barb'e P. Istoriya kastratov (History of castrati). SPb: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2006. 304 p.
11. Manfredini V. Regole armoniche: o sieno precetti ragionati per apprender la musica. Venezia : A. Cesare, 1797. 207 p.

Го Чжиюй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: guozhiyu5656@gmail.com

Guo Zhiyu
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Russian State Pedagogical University them. A. I. Herzen

СУНЬ ИЦЯН – ПЕДАГОГ И ПИАНИСТ

Аннотация. В статье описывается профессиональная педагогическая деятельность пианиста и композитора Сунь Ицяна. Затрагиваются индивидуальные принципы его работы со студентами, особенности образовательного процесса, приводятся примеры методических рекомендаций педагога.

Ключевые слова: Сунь Ицян, фортепианная музыка, китайская музыка, китайский композитор, китайский педагог.

SUN YIQIANG –PROFESSOR AND PIANIST

Annotation. The article describes the professional pedagogical activities of pianist and composer Sun Yiqiang. It touches on the individual principles of his work with students, the peculiarities of the educational process, and provides examples of the teacher's methodical recommendations.

Keywords: Sun Yiqiang, piano music, Chinese music, Chinese composer, Chinese professor.

Сунь Ицян (1943 г.р.) известный американо-китайский композитор, пианист, педагог. Его творчество представлено различными жанрами – фортепианными, симфоническими, камерно-вокальными.

Для китайского искусства фортепиано не является характерным музыкальным инструментом, поэтому развитие пианистического исполнительства и репертуара сопряжено с политическими событиями и различными культурно-историческими преломлениями национальной и западной традиций в КНР. В этом ключе сочинения Сунь Ицяна становятся ярким событием в истории китайской фортепианной музыки, повлиявшим как на музыкальных деятелей прошлого, так и на наших современников.

Как профессиональный пианист, в работе со студентами [2] Сунь Ицян уделяет особое внимание педагогическим принципам, заимствованным от своих наставников, а также выработанным в собственной деятельности. Академический подход, сформированный Сунь Ицяном на основе американских, европейских и китайских образовательных методик, отличается индивидуализированными тактиками в обучении фортепианному искусству и направлен на эволюцию личностных качеств исполнительского почерка. Строгость в учебном процессе сочетается с простой юмористической подачей материала. Метафоричность и образность языка Сунь Ицяна способствуют становлению критического мышления учащихся и развитию собственного эмоционально-тактильного опыта. «Прикасаться пальцами к клавишам фортепиано – все

[2] В настоящее время Сунь Ицян преподает в Шанхайском педагогическом университете, Шанхайской консерватории музыки и Международном университете SIAS в Чжэнчжоу. Его ученики поступают не только в вузы Китая, но США и Европы [1].

равно, что сидеть на диванных подушках, а не дотрагиваться очень горячей кастрюли», – говорит мастер [2].

Глубокий музыкальный анализ произведения, по мнению педагога, способствует детальной проработке исполнительского мастерства и приближению к композиторской задумке. Технические указания темпа и метроритма, стилистические особенности, прописанные автором в нотном тексте, и манера касания звука, влияющая на тембровые характеристики, Сунь Ицян считает обязательными к выполнению и рассматривает это квалификационным условием профессионализма: «Долг пианиста – максимально восстановить творческий замысел композитора!» (Цит. по [2]). Например, на мастер-классе в Шанхайском педагогическом университете (2019), работая со студенткой Пэн Сишуань, исполнявшей «Колокола сквозь листву» К. Дебюсси, Сунь подробно разбирает структуру с точки зрения передачи цветовой гаммы, присущей импрессионизму, через тембровые возможности фортепиано и строение мелодической линии, которые при умелом исполнении создают «ощущение многослойности» [2] фактуры. Стереоскопическая трансляция выстраивает полифонию, основанную на сонористических элементах звучания. В данном случае уместно говорить о музыкально-световом восприятии звукового пространства и слиянии цветовой и тембровой колористики.

Кроме того, исходя из физиологических особенностей строения кистей рук, запястий и касания клавиш инструмента, Сунь Ицян предлагает определенные требования к воспроизведению различных тембров, художественного замысла произведения и личной манеры музицирования. Мастер утверждает, что достичь техничной и «свободной» импровизации возможно только при взаимной помощи рук друг другу, а «сам метод игры должен быть способен возбуждать психологические волны» [2] при создании подходящего музыкального образа. Так, в исполнении своей пьесы «Порхающие зерна» композитор предлагает ряд приемов атаки звука. Первый способ касания клавиатуры – «“высокий подъем и медленное падение” в сочетании с методом работы педали, чтобы разумно контролировать интенсивность нажатия клавиши и умело использовать технику прикосновения, создавая элегантный и нежный тон, делающий музыку простой, тихой и образной; другой метод – ударный, гранулярного касания, который требует от исполнителя твердо стоять кончиками пальцев, чтобы играть полно, сосредоточенно, проникновенно, восторженно, живо, приятно и расслабленно» [3].

Сунь Ицян большое внимает уделяет освобождению мышц и сухожилий пианистического аппарата, подчеркивая, что проблема напряжения в руках является распространенной среди учащихся. Используя образ мяча на плече, скатывающегося сверху вниз к кончикам пальцев, педагог решает учебную задачу отработки плавного и расслабленного движения с концентрацией энергии на подушечках, которые способны активно цеплять клавиши, высвобождая сильный, объемный и «раскатистый» тембр. Для отработки данного навыка Сунь предлагает выбирать репертуар с узким интервальным и гармоническим расположением, чтобы пальцы в процессе исполнения мелкой моторики привыкали работать по молоточковому типу. Подобной техникой удобно совершенствовать ритмическую ровность исполнения, цепкость, координацию движений, а также хроматизм, мелизматику, стаккато и т. д.

В педагогическом процессе профессор предпочитает такие шедевры классической музыки, как Ноктюрны № 1 и № 20 Ф. Шопена, концертный этюд «Хоровод гномов» Ф. Листа, Соната G-dur Й. Гайдна и др. Также известны его собственные фортепианные пьесы для детей и юношества «Порхающие зерна», «Весенний танец», дуэт для фортепиано «Голубой Дунай», способствующие развитию техники игры и постановке пианистического аппарата. Как оригинальные, с учебной направленностью и концертной формы данные произведения вошли в Национальный ключевой книгоиздательский проект

«Двенадцатой пятилетки», а также изданы в сборнике «Столетие китайских фортепианных сольных произведений» [4].

Сунь Ицян в интервью всегда подчеркивает, что он в большей степени является пианистом и преподавателем, нежели композитором (он считает, что сочинительство для него – только хобби [5]), поэтому его авторская деятельность напрямую сопряжена с педагогической. При написании фортепианных пьес и концертов композитор в первую очередь делает акцент на технической стороне музыкального материала с точки зрения его исполнительской реализации. Отталкиваясь от учебно-воспитательных задач, Сунь создает не только сценически наполненные произведения, но и адаптированные к школьной программе [3].

Знаковым предстает отрывок из интервью корреспонденту Линь Сяоюню, в котором Сунь раскрывает учебные особенности «Порхающих зерен»: «“В то время нам всегда казалось, что классикой были только произведения Бетховена и Моцарта, а китайские произведения были просто украшением”. – Сунь Ицян наблюдал, как известный пианист Ли Минцян вывез его пьесу за границу, чтобы опубликовать в Гонконге. Несколько лет спустя: “Я не знаю, в чем дело. Ее играют все. <…> Она по-прежнему популярна сегодня. На самом деле, учителя игры на фортепиано и мальчики, играющие на фортепиано, учатся этому, потому что им нравится”» [6].

Отработка исполнительского мастерства, по мнению мастера, невозможна без ежедневной практики игры специальных упражнений для развития беглости аппарата, проработки легато, динамических оттенков и т. д. на протяжении всей творческой жизни. В интервью китайскому интернет порталу Rhythm Piano Network профессор говорит: «Пианисту, которым я восхищаюсь, было 92 года, он дал концерт в Шанхае и выступал на сцене. Я собираюсь учиться у него!» (Цит. по [7]).

Базовым элементом методики Сунь Ицяна предстает освоение студентами навыка объективного слушания своего исполнения во время занятий, особенно при использовании педалей, для выработки собственного независимого «слухового суждения».

Анализ структуры и формы произведения, аппликатура, многократная отработка важных и сложных отрывков и пассажей, беспристрастное аудирование записей собственной игры, соблюдение синтаксиса и кратких композиторских примечаний, понимание различий между мелкими и крупными лигами во фразах, правильное истолкование терминологии и т. д. составляют основные этапы академического фортепианного исполнительского искусства, которым профессор Сунь Ицян строго следует в учебном процессе.

Одним из ключевых принципов педагогической детальности Сунь Ицяна является проведение музыкальных форумов, открытых уроков и мастер-классов для учеников музыкальных школ, студентов и преподавателей различный ступеней образовательной системы Китая. Отметим такие события, как Китайский международный конкурс пианистов и научно-практическая конференция в Чженчжоу (2014), мастер-классы и открытые уроки в Минзу (2013), Чунцине (2014), Шанхае (2018), II Музыкальный фестиваль «Хуанлун» в Чанше (2017), студенческие концерты в Центре искусств Хэнани (2021) и др.

Таким образом, доступное музыкальное образование в области пианистического искусства для профессора предстает важнейшим аспектом его творческого выбора и как композитора. Три составляющие профессиональной личности– исполнитель-педагог-композитор – передают целостность мировоззрения Сунь Ицяна и свидетельствуют о его жизненно выбранном кредо: «Я могу испытывать своего рода удовольствие от

преподавания, я могу найти учебные материалы, и я могу видеть их в своем прогрессе под руководством – это мое величайшее чувство выполненного долга» (Цит. по [7]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная личность: Пианист Сунь Ицян / отв. ред. Су Юй // Ifeng.com. – 22.02.2021. – Режим доступа: https://i.ifeng.com/c/844bXASaK8b (дата обращения: 1.03.2024).
2. Мистер Сунь Ицян, известный пианист и композитор из США, приехал в наш институт, чтобы провести мастер-класс // Shanghai Normal University Music College. – 28.04.2019. – Режим доступа: https://music.shnu.edu.cn/9e/b9/c1883a695993/page.htm (дата обращения: 1.03.2024).
3. Экзаменационная песня музыкальной ассоциации для 8 класса «Порхающие зерна» // Sohu.com. – 21.12.2023. – Режим доступа: https://www.sohu.com/?spm=smpc.content-abroad.nav.1.1709291750046O5N3Hll (дата обращения: 1.03.2024).
4. У Чжиюн. DLA Piper United Times: Наслаждайтесь ароматом «фортепиано» в своей жизни – Жуань Синьи в диалоге с пианистом Сунь Ицяном и концерте, посвященном оценке классических произведений / У Чжиюн // Сайт Университета в Вэньчжоу. – 15.11.2018. – Режим доступа: https://www.wzu.edu.cn/info/1321/20506.htm (дата обращения: 4.03.2024).
5. Цзю Лихуэй, Вэнь Литу. Пианист играет с «любовью» – визит к американо-китайскому пианисту Сунь Ицяну / Цзю Лихуэй, Вэнь Литу // Чжэнчжоу Дейли. – 20.11.2015. – Режим доступа: https://baike.baidu.com/reference/56721392/533aYdO6cr3_z3kATPfZzaihZCuVNN-p6LXVVrVzzqIPmGapB5T_SIp8-s4x--B0WgjF_5B2bdpaxLj7D1ZE7-gScfJmHetmyCi7PDXLwLrv-8dp3ow (дата обращения: 6.03.2024).
6. Линь Сяоюнь. Сунь Ицян: написал «Порхающие зерна» в 19 лет / Сяоюнь Линь // Вечерние новости Сямыня. – 12.10.2007. – Режим доступа: https://news.sina.cn/sa/2007-10-12/detail-ikknscsk2785884.d.html (дата обращения: 4.03.2024).
7. Странствия в мире фортепиано – визит к пианисту Сунь Ицяну // Rhythm Piano Network. – Режим доступа: http://www.rhytom.com/interview/1970010119496.html (дата обращения 1.03.2024).

REFERENCES

1. Muzykalnaya lichnost: Pianist Sun Itsyan (Musical Personality: Pianist Sun Yiquan) / otv. red. Su Yuy // Ifeng.com. – 22.02.2021. – Rezhim dostupa: https://i.ifeng.com/c/844bXASaK8b (date of the application: 1.03.2024).
2. Mister Sun Itsyan, izvestnyy pianist i kompozitor iz SShA, priekhal v nash institut, chtoby provesti master-klass (Mr. Song Yiquan, a famous pianist and composer from the USA, came to our institute to give a master class) // Shanghai Normal University Music College. – 28.04.2019. – Rezhim dostupa: https://music.shnu.edu.cn/9e/b9/c1883a695993/page.htm (date of the application: 1.03.2024).
3. Ekzamenatsionnaya pesnya muzykalnoy assotsiatsii dlya 8 klassa «Porkhayushchie zerna» (Examination song of the music association for grade 8 “Grains Flying”) // Sohu.com. – 21.12.2023. – Rezhim dostupa: https://www.sohu.com/?spm=smpc.content-abroad.nav.1.1709291750046O5N3Hll (date of the application: 1.03.2024).

4. U Chzhiyun. DLA Piper United Times: Naslazhdaytes aromatom «fortepiano» v svoey zhizni – Zhuan Sini v dialoge s pianistom Sun Itsyanom i kontserte, posvyashchennom otsenke klassicheskikh proizvedeniy (DLA Piper United Times: Naslazhdaytes aromatom “fortepiano” v svoey zhizni – Zhuan Sini v dialoge s pianistom Sun Itsyanom i kontserte, posvyashchennom otsenke klassicheskikh proizvedeniy) / U Chzhiyun // Sayt Universiteta v Venchzhou. – 15.11.2018. – Rezhim dostupa: https://www.wzu.edu.cn/info/1321/20506.htm (date of the application: 4.03.2024)
5. Tszyu Likhuey, Ven Litu. Pianist igraet s «lyubovyu» (Pianist plays with “love”) – vizit k amerikano-kitayskomu pianistu Sun Itsyanu / Tszyu Likhuey, Ven Litu // Chzhenchzhou Deyli. – 20.11.2015. – Rezhim dostupa: https://baike.baidu.com/reference/56721392/533aYdO6cr3_z3kATPfZzaihZCuVNN-p6LXVVrVzzqIPmGapB5T_SIp8-s4x--B0WgjF_5B2bdpaxLj7D1ZE7-gScfJmHetmyCi7PDXLwLrv-8dp3ow (date of the application: 6.03.2024).
6. Lin Syaoyun. Sun Itsyan: napisal «Porkhayushchie zerna» v 19 let (Sun Yiquan: wrote "Fluttering Grains" at age 19) / Syaoyun Lin // Vechernie novosti Syamynya. – 12.10.2007. – Rezhim dostupa: https://news.sina.cn/sa/2007-10-12/detail-ikknscsk2785884.d.html (date of the application: 4.03.2024).
7. Stranstviya v mire fortepiano – vizit k pianistu Sun Itsyanu (Wanderings in the world of piano - a visit to pianist Sun Yiqiang) // Rhythm Piano Network. – Rezhim dostupa: http://www.rhytom.com/interview/1970010119496.html (date of the application: 1.03.2024).

Ли Шань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 316864100@qq.com

Li Shan
graduate student
The Herzen State Pedagogical University

ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ: ОПЫТ АНАЛИЗА

Аннотация. В последние десятилетия в Китае наблюдается интенсивное развитие вокального искусства. Одной из ярких фигур этого процесса является композитор Луань Кай, чье творчество проложило новые пути в этом направлении. Цель данной статьи состоит в исследовании этапов становления и эволюции вокального творчества Луань Кая, рассмотрении особенностей его творческого стиля и влияния на развитие современной китайской вокальной музыки.

Материалы: произведения для голоса Луань Кая, записи его выступлений, интервью композитора, научная литература об его творчестве. Методы: анализ музыкальных произведений, сравнительный анализ разных периодов творчества, изучение биографических данных.

Результаты: в статье рассмотрены основные этапы становления творческого почерка Луань Кая - от ранних сочинений, в которых прослеживается влияние культурных традиций, до формирования собственного неповторимого стиля. Проанализированы основные черты его музыкального языка и вклад в развитие современной китайской вокальной музыки.

Ключевые слова: Луань Кай, вокальная музыка, китайская музыка, эволюция стиля, культурные традиции.

VOCAL COMPOSITIONS BY THE CHINESE COMPOSER LUAN KAI: AN ANALYSIS

Annotation. In recent decades, there has been an intensive development of vocal art in China. One of the striking figures of this process is the composer Luan Kai, whose work has paved new paths in this direction. The purpose of this article is to study the stages of formation and evolution of Luan Kai's vocal creativity, to consider the features of his creative style and influence on the development of modern Chinese vocal music.

Materials: works for the voice of Luan Kai, recordings of his performances, interviews with the composer, scientific literature about his work. Methods: analysis of musical works, comparative analysis of different periods of creativity, study of biographical data.

Results: the article examines the main stages of the formation of Luan Kai's creative handwriting - from early writings, which trace the influence of cultural traditions, to the formation of his own unique style. The main features of his musical language and contribution to the development of modern Chinese vocal music are analyzed.

Keywords: Luan Kai, vocal music, Chinese music, evolution of style, cultural traditions.

Введение

Луань Кай считается одним из наиболее выдающихся композиторов современной Китайской Народной Республики в области вокального творчества. Его деятельность охватывает последние три десятилетия, пору значительных перемен в китайской культуре и искусстве. Своими ранними сочинениями композитор внёс существенный вклад в возрождение и развитие национальной китайской вокальной школы, погружаясь в изучение традиционных музыкальных форм и приёмов исполнительства. В дальнейшем, накопив богатый опыт, он сумел выработать уникальный, легко узнаваемый композиторский почерк, сочетающий в себе наследие старины и новаторский дух современности.

Проанализируем подробнее основные этапы становления таланта Луань Кая как вокального композитора, раскрыв влияние на него культурных истоков Китая, а также его стремление к поискам новаций.

В ранний период своего творчества, научившись основам композиции и вокального мастерства, Луань Кай обращался преимущественно к изучению исторического музыкального наследия Китая. Он много работал над сбором, систематизацией и транскрипцией образцов народного вокального фольклора различных этнографических групп страны. При этом особое внимание уделялось сохранению традиционных приемов импровизации, орнаментики и вариативности, присущих устному народному творчеству.

На основе собранного материала композитор написал несколько вокальных циклов, где гармонизация и развитие фольклорных мелодий осуществлялось в строгом соответствии с духом и характером каждой конкретной народной песни. Это позволило ему при сложной обработке сохранить оригинальную сущность и эмоциональную силу каждого образца устного творчества. Одновременно он оттачивал мастерство пения и интерпретации таких произведений.

В дальнейшем Луань Кай всесторонне изучил народные музыкальные стили разных этнических групп - хань, мяо, юй, цзинь и др. Созданные им вокальные циклы отразили характерную для каждой из них систему интервалов, ритмические формулы, приемы вариативного орнаментирования мелодии. При этом композитор сумел найти общий язык для их синтеза, не нарушая этнической специфики.

Тщательное изучение фольклора позволило Луаню Каю осознать глубинные культурные корни китайской народной песни и овладеть базовыми принципами её построения. Это дало толчок к формированию индивидуального композиторского стиля, где высокая эмоциональная выразительность органично сочеталась с техническим совершенством музыкальной формы.

Материалы и методы исследования

В качестве основного материала для данного исследования были использованы вокальные произведения Луань Кая разных лет творчества. Это позволило проследить динамику развития композиторского почерка, начиная с ранних сочинений в стиле фольклора и до произведений зрелого периода. Для более полного анализа привлекались также записи концертов и выступлений автора, в которых он аккомпанировал себе на гуслях цюйцинь - традиционном народном инструменте.

Важным источником стали интервью и научные труды, посвященные творчеству Луань Кая. В них он подробно раскрывал свое видение музыки, концепцию создания произведений и принципы работы с фольклорным материалом. Это позволило изучить как объективные особенности его стиля, так и субъективный, творческий подход композитора.

Для анализа использовался комплекс методов. Музыковедческий анализ позволил выделить основные черты языка, гармонии и фактуры вокальных сочинений разных лет. Сравнительный анализ образцов одного жанра на разных этапах творчества раскрыл

динамику эволюции композиторского почерка. Изучение биографических данных дополнило объективный анализ с учетом влияния жизненного опыта на стилистику произведений.

Результаты исследования

Анализ ранних вокальных сочинений Луань Кая [4] показал, что в них ощутимо влияние народных музыкальных традиций. Его первые циклы представляли собой гармонизацию и развитие фольклорных мелодий разных этнических групп, сохраняя их интонационно-ритмические особенности. Особенно ярко это проявилось в циклах "Песни народности мяо" и "Голоса Юннаня", где были переложены для голоса образцы народного творчества этих регионов [9].

В дальнейшем Луань Кай стал сочетать фольклорные элементы с импровизационной техникой цзицюй - традиционного китайского вокального жанра [6]. Это позволило совместить в своих вокальных миниатюрах строгую приверженность истокам с вариативностью музыкального развития. Характерным примером стал цикл "Цветы Юга", где краткие мелодические цитаты народных песен трансформировались с помощью орнаментальных импровизаций [12].

Дальнейшее совершенствование мастерства привело Луаня Кая к созданию более крупных вокально-инструментальных произведений, таких как кантата "Памяти народов Юннаня" [3]. В них нашла отражение полифония народных музыкальных традиций разных этносов данного региона. Хоровые партии и сольные вокальные эпизоды исполнялись под аккомпанемент ансамбля традиционных народных инструментов.

Расцвет творческих сил композитора пришелся на последнее десятилетие [8]. Им был создан ряд вокально-симфонических произведений, где национальные мотивы органично соединялись с современными композиторскими приемами - такими как тональная амбивалентность, полифония тем и гетерогенность фактуры [15]. Особенно ярко индивидуальный почерок Луаня Кая проявился в его последней кантате "Поэма о родине".

Подробный анализ конкретных произведений Луань Кая разных лет позволил выделить основные этапы развития его индивидуального композиторского стиля.

В ранних вокальных циклах, таких как "Песни народности хань" и "Мелодии родного края", ощутимо влияние народных истоков. Музыкальный язык основывался на традиционных ладовых системах и ритмических формулах. К примеру, в цикле "Песни народности хань" использовалась пентатонная гамма хуанчжун луошоу с характерными для нее микроинтервалами. В дальнейшем композитор обратился к более сложной импровизационной технике цзицюй. В цикле "Осенние раздумья" народные мелодии были положены в основу вариативных импровизаций в стиле этого жанра. При этом сохранялись характерные для цзицюй приемы - например, орнаментальные украшения на ударных слогах или свободная полифония голосов. В крупных вокально-инструментальных сочинениях музыкальный язык стал более разнообразным. Так, в кантате "Памяти родного края" голос солиста активно взаимодействовал с хоровыми партиями и оркестром из народных инструментов. Была применена полифония нескольких народных мотивов, раскрываемая в вариациях.

В зрелых сочинениях, например кантате "На родине", стиль достиг высокого совершенства. Здесь органично сочетались традиционные китайские элементы - вокальная импровизация, пентатоника, орнаментика - с современной полифонией, хроматикой и сложной фактурой.

Детальный анализ ряда вокальных циклов Луань Кая, посвященных фольклору народов Китая, позволил выявить особенности его работы с народным музыкальным материалом на начальном этапе творчества.

В цикле "Песни моей земли" представлены гармонизации народных мелодий ханьцев провинции Гуандун. При этом точно сохранен лад диатоники с микроинтервалами, а также характерный для этих песен метр. В цикле "Древние ритмы Юннаня" для этнических групп данного региона - мяо и даи - была применена соответствующая им пентатонная гамма с ритмическими формулами, основанными на принципе полутонового деления.

В цикле "Голоса народов степей" Луань Кай записал и гармонизовал песни кочевников монгольского происхождения. Здесь использовался ангемитонный звукоряд и характерный для монгольского фольклора орнаментальный стиль в виде мелизматических украшений.

Особый интерес представляет цикл "Народные мелодии Тибета". Записывая пение тибетцев, Луань Кай столкнулся с особенностями их пентатонной системы, включающей микроинтервалы. Ему пришлось применить новые для европейской нотной системы обозначения этих интервалов.

Дальнейшее развитие индивидуального стиля Луаня Кая связано с обращением к более сложным композиторским формам и техникам.

Одним из ярких примеров является вокально-инструментальная кантата "Гимны реке Янцзы". В инструментальных эпизодах здесь широко используются полимодальные смены ладов, характерные для музыки разных регионов вдоль течения реки. Вокальные партии написаны в технике цзицюй - импровизационно-вариативной обработки тематического материала. Вокальный цикл "Из заветов древности" основан на стилизации древнекитайской поэзии под жанр цы. Здесь композитор применил полифонию двух голосов в имитационно-канонической форме, что нетипично для традиционного китайского вокального искусства. Особенно инновационными для своего времени были кантаты "Гимн родине" и "Ода миру", где сольные и хоровые партии органично сочетались с современным симфоническим оркестром. В них композитор всесторонне воплотил синтез национальных традиций с достижениями западной академической музыки.

Обратимся к детальному анализу вокально-симфонической поэмы Луань Кая "Голос родины", как одному из ярких произведений зрелого периода его творчества.

Данное произведение написано в 1998 году для солистов, хора и большого симфонического оркестра. Общая продолжительность составляет около 25 минут. По своей структуре оно поделено на 5 частей, объединенных общей программой - воспеванию красоты родной земли.

В первой части "Заря над рекой" звучит неспешная мелодия для солирующей флейты с сопровождением струнных. Она основана на аутентичной народной песне провинции Хэнань, но при этом трансформирована с помощью вариаций и полимодальных смен ладов.

Вторая часть "Поля" написана в виде партитуры для баритона и хора. Здесь применена полифония двух мелодических линий - солиста и хора, что нетипично для традиционной китайской вокальной музыки. При этом сохранен импровизационный характер ведущей партии.

Третья часть "Среди гор" написана в виде инструментальной импровизации для гобоя и виолончели с оркестровым сопровождением. Здесь композитор насыщает музыку элементами пентатоники и характерным для китайской народной музыки орнаментальным рисунком.

Четвертая часть "На берегу моря" - вокальный дуэт для сопрано и тенора. В нем прослеживается влияние музыки южнокитайских народов, в частности использование типичных для них микроинтервалов в гамме.

Полученные в результате анализа данные свидетельствуют о глубоком изучении Луань Каем народных музыкальных традиций Китая. В его ранних сочинениях точно воспроизводятся основные черты ладовых систем, ритмических формул и мелодических особенностей фольклора различных регионов. Это подтверждается конкретными примерами, такими как использование пентатонной гаммы при обработке песен мяо или ангемитонного звукоряда при аранжировке монгольских мелодий.

В дальнейшем Луань Кай обогащает свой язык, сочетая народные элементы со стилевыми приемами цзицюй и других жанров. Это видно на примере цикла "Осенние раздумья", где фольклор используется в основе импровизационных вариаций. Расширение жанров до более масштабных форм, таких как кантата "Гимны реке Янцзы", сопровождается применением полимодальности и других современных техник. В зрелый период творчества, как показывает анализ поэмы "Голос родины", стиль Луань Кая достигает высокой степени совершенства в синтезе национальных традиций с достижениями академической музыки.

В ранних произведениях ощущается тщательное внимание к воспроизведению всех элементов народных музыкальных систем - от ладовых структур и ритмических формул до мелодических особенностей. При этом композитор стремился как можно точнее передать характер и дух каждой конкретной песни или мелодии. Это обеспечивало органичный синтез фольклора с академической традицией.

В последующих циклах наблюдается некоторая вариативность обработки народных тем - например, их использование в качестве базиса для импровизационных вариаций. Тем не менее, высокая степень аутентичности первоисточников сохраняется.

Расширение жанров в сторону более масштабных жанров сопровождается обогащением композиторского языка Луань Кая новыми техниками - полимодальностью, полифонией и т.д. При этом национальные элементы продолжают играть ключевую роль.

В зрелых сочинениях достигается высокий уровень органичного синтеза традиционного и инновационного начал. Ярким тому примером является поэма "Голос родины".

Таким образом, эволюция стиля Луань Кая проходила последовательный путь от верности корням к созданию уникального персонального музыкального языка.

Заключение

На основании проведенного комплексного исследования творчества китайского композитора Луань Кая можно сделать ряд заключений.

Его ранние сочинения, написанные в 1970-1980-х годах, как было показано, следовали принципам точного воспроизведения национальных музыкальных систем различных этносов страны. Это подтверждается анализом таких произведений, как циклы "Песни мяо" и "Народные ритмы Тибета", где в полной мере сохранены характерные для данных регионов звукоряды и ритмические структуры.

В последующий период, как было продемонстрировано на примере циклов "Осенние раздумья" и "Из заветов древности", стиль Луань Кая обогащается за счет обращения к более сложным импровизационным и полифоническим техникам. Его зрелые произведения, такие как вокально-симфоническая поэма "Голос родины", демонстрируют, по результатам проведенного детального анализа, высокий уровень синтеза национальных истоков с современными композиторскими приемами.

Таким образом, прослеживается последовательная эволюция стиля Луань Кая от верности музыкальным традициям киной к формированию собственного неповторимого почерка - слияния наследия прошлого и инновационного видения. Это заложило прочный фундамент для дальнейшего развития китайского вокального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Вэй. Исследование стиля пения в китайской поп-музыке (1980-2010). – Пекин: Изд-во китайской культурной федерации. – 2016. – 443 с.
2. Исследование распространения и принятия китайской современной поп-музыки / под ред. Чжан Цзиньхуа и др. Пекин: Пресса китайского университета связи. – 2016. – 198 с.
3. Ли Сяоцин. Преемственность классической поэзии в текстах песен «шинуазри». Магистерская диссертация. Педагогический университет науки и технологий Цзянси. – 2016. – 56 с.
4. Лу Чжэнлань. Песни и гендер: Исследования современной китайской поп-музыки. Пекин: Изд-во Китайской академии социальных наук. – 2013. – 252 с.
5. Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. – СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение. – 2007. – 480 с.
6. Ту Цзиньин. Развитие китайской поп-музыки и обозрение образцовых работ. – Шэньян: Изд-во Ляонинского университета. – 2012. – 181 с.
7. Тянь Цзин. Исследование китайской поп-музыки на основе культурного видения. – Шэньян: Издательский дом Шэньяна. – 2020. – 175 с.
8. У Бинь, Хань Чуньянь. Тридцать лет китайской популярной культуры: 1978-2008. – Пекин: Изд-во Кюсю. – 2009. – 295 с.
9. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. – 2003. – 260 с.
10. Хуан Ханьху. Исследование популярной музыкальной культуры. – Гуанчжоу: Изд-во Цзи-наньского университета. – 2020. – 321 с.
11. Цао Хуа. Культурная траектория и эстетическая эволюция развития китайских поп-песен. – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во. – 2019. – 187 с.
12. Чень Хэвэй. Исследования и социально-культурное размышление, вызванные музыкой «шинуазри» // Юго-восточные академические исследования. – 2009. – № 4. – С. 169-171.
13. Чжан Цзиньхуа. Исследование распространения и принятия китайской современной поп-музыки. – Пекин: Пресса китайского университета связи. – 2016. – 198 с.
14. Чжэн Кай. Исследование модели национализации современной китайской поп-музыки // Ван Сици. Культурная интерпретация развлекательной деятельности и моды: Очерки по исследованию поп-музыки. – Чжэнчжоу: Изд-во Хэнаньского университета. – 2015. – 294 с.
15. Ю Цзинбо, Ли Ган. Краткая история китайской поп-музыки. – Шанхай: Шанхайский музыкальный издательский дом. – 2019. – 404 с.

REFERENCES

1. Van Vjej. Issledovanie stilja penija v kitajskoj pop-muzyke (1980-2010). – Pekin: Izd-vo kitajskoj kul'turnoj federacii. – 2016. – 443 p.
2. Issledovanie rasprostranenija i prinjatija kitajskoj sovremennoj pop-muzyki / pod red. Chzhan Czin'hua i dr. Pekin: Pressa kitajskogo universiteta svjazi. – 2016. – 198 p.
3. Li Sjaocin. Preemstvennost' klassicheskoj pojezii v tekstah pesen «shinuazri». Magisterskaja dissertacija. Pedagogicheskij universitet nauki i tehnologij Czjansi. – 2016. – 56 p.
4. Lu Chzhjenlan'. Pesni i gender: Issledovanija sovremennoj kitajskoj pop-muzyki. Pekin: Izd-vo Kitajskoj akademii social'nyh nauk. – 2013. – 252 p.

5. Torchinov E.A. Puti filosofii Vostoka i Zapada: poznanie zapredel'nogo. – SPb.: Azbuka-klassika; Peterburgskoe Vostokovedenie. – 2007. – 480 p.
6. Tu Czin'in. Razvitie kitajskoj pop-muzyki i obozrenie obrazcovyh rabot. – Shjen'jan: Izd-vo Ljaoninskogo universiteta. – 2012. – 181 p.
7. Tjan' Czin. Issledovanie kitajskoj pop-muzyki na osnove kul'turnogo videnija. – Shjen'jan: Izdatel'skij dom Shjen'jana. – 2020. – 175 p.
8. U Bin', Han' Chun'jan'. Tridcat' let kitajskoj populjarnoj kul'tury: 1978-2008. – Pekin: Izd-vo Kjusju. – 2009. – 295 p.
9. Ustjugova E. N. Stil' i kul'tura: Opyt postroenija obshhej teorii stilja. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta. – 2003. – 260 p.
10. Huan Han'hu. Issledovanie populjarnoj muzykal'noj kul'tury. – Guanchzhou: Izd-vo Czinan'skogo universiteta. – 2020. – 321 p.
11. Cao Hua. Kul'turnaja traektorija i jesteticheskaja jevoljucija razvitija kitajskih pop-pesen. – Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izd-vo. – 2019. – 187 p.
12. Chen' Hjevjej. Issledovanija i social'no-kul'turnoe razmyshlenie, vyzvannye muzykoj «shinuazri» // Jugo-vostochnye akademicheskie issledovanija. – 2009. – № 4. – Pp. 169-171.
13. Chzhan Czin'hua. Issledovanie rasprostranenija i prinjatija kitajskoj sovremennoj pop-muzyki. – Pekin: Pressa kitajskogo universiteta svjazi. – 2016. – 198 p.
14. Chzhjen Kaj. Issledovanie modeli nacionalizacii sovremennoj kitajskoj pop-muzyki // Van Sici. Kul'turnaja interpretacija razvlekatel'noj dejatel'nosti i mody: Ocherki po issledovaniju pop-muzyki. – Chzhjenchzhou: Izd-vo Hjenan'skogo universiteta. – 2015. – 294 p.
15. Ju Czinbo, Li Gan. Kratkaja istorija kitajskoj pop-muzyki. – Shanhaj: Shanhajskij muzykal'nyj izdatel'skij dom. – 2019. – 404 p.

Ван Жоци
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: wangxiao930602@163.com

Wang Ruoqi
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

ФОЛЬКЛОР В КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ШИ ГУАННАНЯ

Аннотация. В статье рассматриваются песни Ши Гуаннаня и претворение в них китайского фольклора. Автор статьи приводит различные примеры песен китайского композитора, останавливаясь наиболее подробно на песне под названием «Колыбельная». Как представляется, данная песня является образцом воплощения фольклора в камерно-вокальном творчестве Ши Гуаннаня.

В ходе анализа романса автор выявляет фольклорную составляющую на всех уровнях музыкальной ткани произведения: выбор традиционного фольклорного жанра, опора на традиционную пентатонную систему, использование фольклорной мелодии и, наконец, выбор поэтического текста. Все эти составляющие дополняются желанием композитора максимально приблизится к вокальному воплощению своих песен. через использование фольклорной манеры китайского пения

Ключевые слова: Фольклор, национальная культура, китайская художественная песня, камерно-вокальная музыка, романс, Ши Гуаннань, китайская поэзия, артикуляция, диалекты, вокальная манера исполнения.

FOLKLORE IN THE CHAMBER WORKS OF CHINESE COMPOSERS ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL WORK OF THE COMPOSER SHI GUANNAN

Abstract. The article deals with the songs of Shi Guannan and the implementation of Chinese folklore in them. The author of the article gives various examples of the songs of the Chinese composer, dwelling in the most detail on the song called "Lullaby". It seems that this song is an example of the embodiment of folklore in the chamber-vocal creativity of Shi Guannan.

During the analysis of the romance, the author reveals the folklore component at all levels of the musical fabric of the work: the choice of the traditional folklore genre, the reliance on the traditional pentatonic system, the use of folklore melody and, finally, the choice of poetic text. All these components are complemented by the composer's desire to get as close as possible to the vocal embodiment of his songs. through the use of the folklore style of Chinese singing

Keywords: Folklore, national culture, Chinese art song, chamber vocal music, romance, Shi Guangnan, Chinese poetry, articulation, dialects, vocal manner of performance.

Камерно-вокальное китайское искусство в XX веке оказалось на перекрестке времен и культур. Активная интеграции и переосмысление музыкального материала проявили себя на разных уровнях. Несмотря на стремительное освоение западноевропейских

композиторских практик, появление новых жанровых моделей, развитие и изменение гармонии, ритма, китайское камерно – китайские композиторы обращают свой взор на национальную фольклорную традицию.

Исследователь Ян Бо отмечал, что «вокальное искусство современного Китая с момента вступления в эру нового тысячелетия переживает особый период. Процессы его развития в течение прошлого века привели к качественным накоплениям, с которыми оно ярко заявило о себе в пространстве мировой музыкальной культуры» [1, с. 3].

Фольклорное начало в музыке китайских композиторов проявляется в мелодике, гармонии, в характерной манере пения и в фортепианной, часто звукоизобразительной, фактуре.

В камерных произведениях китайских композиторов, как правило, можно услышать подлинные народные мелодии, многие из которых носят повествовательный характер, передавая особенности жизни нации. Композиторы, используя традиционные музыкальные мотивы, дополняют мелодии новыми орнаментами, гармониями и ритмикой народных танцев и ритуалов, привнося в свою музыку актуальность нового времени.

Одним из композиторов, обращавшихся в своем камерно – вокальном творчестве к фольклору, был Ши Гуаннань [4, с.19].

Он родился на Южном берегу Чунцина 22 августа 1940 г. Его отец, Ши Фулянь, был одним из первых лидеров Коммунистической лиги молодежи. Ши учился в начальной школе в Дунье. Позднее, он вместе с родителями переехал в Пекин, где начал учиться музыке. После окончания средней школы в 1957 году он был принят в Центральную консерваторию, а в 1959 году, перевелся на композиторский факультет Тяньцзиньской консерватории.

В начале своей карьеры, работая в Тяньцзиньском театре песни и танца, он сочинил множество произведений, полюбившихся массам. Среди них фортепианные концерты, струнные квартеты, оркестровые ансамбли, сочинения для скрипки-соло, оперная музыка, музыка для фильмов, а также вокальные сюиты.

За свою относительно небольшую 49-ти летнюю жизнь, он стал автором более тысячи песен. Его произведения стали связующим звеном между классической и популярной музыкой. Такие песни как «Праздничная песня», «Страстные земли», «Спелый виноград в Турфане», популярны и в сегодняшнем Китае.

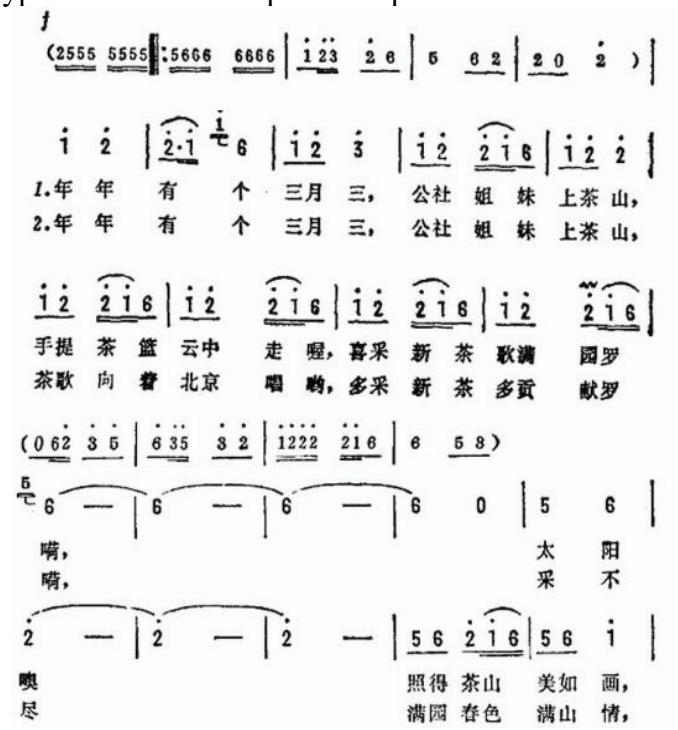
Ши – человек, который рисковал своей жизнью ради музыки. Вот почему он был единственным музыкантом, получившим звание Народного музыканта от Департамента культуры Центрального правительства в 1990 году» [3, с.19].

Композитор считал, что необходимо использовать зарубежные композиторские техники, но должны развивать свой собственный музыкальный стиль, опираясь на богатое музыкальное фольклорное наследие Китая. В детстве Ши любил Пекинскую оперу и китайскую народную музыку. В последствие он стремился создавать сочинения, которые бы отличались ярким фольклорным колоритом.

В «Чайной песне в марте» композитор использовал китайскую пентатонику в качестве основного гармонического ядра, но в финале песни Ши вставил две хроматические ноты, которые не относятся к пентатонике, это исключительно аскетичное введение новых тонов служило сохранению традиционной [3, с.18].

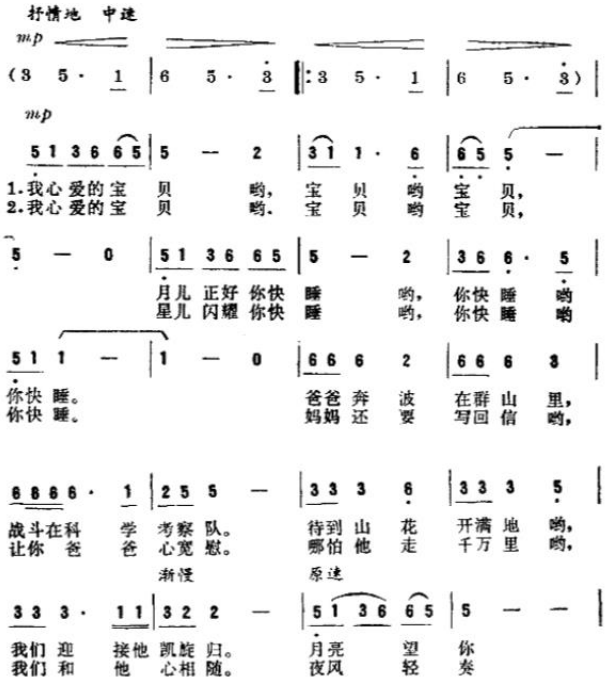
В «Радуге после дождя», «Листьях бегонии» и «Сердце молодой девушки», Ши использовал ту же технику введения в сферу фольклорных интонаций хроматизмов по типу европейских ладов, при этом он эффектно использует аллюзии сходства с фольклорной мелодией из региона Юньнань.

Пример 1. Партитура песни «Чайная роза в марте»



Другим примером является «Колыбельная» (пример 2), в которой композитор использовал традиционную пентатонику, создавая, при помощи коротких попевок, музыкальный образ счастливой молодой матери, укачивающей своего ребенка [4, с.32].

Пример 2. «Колыбельная»



Рассмотрим данную художественную песню более подробно. С гармонической точки зрения песня опирается на пентатонику и следующие звуки: c-d-e-g-a.

Музыкальная форма представляет собой тему с вариациями, что является довольно распространенной формой для китайских песен. Вступлению голоса предшествует фортепианное вступление - такты 1-4 в которых формируется мелодия, уже в 5-9 тактах интонируемая солистом. За этим следует последующая фраза (такты 10-14). Такты 10-11 в точности повторяют такты 5-6, чтобы усилить основную тему; такты 12-14 сохраняют тот же ритм, что и такты 7-9, но варьируют мелодию. Третья фраза создает мелодический и ритмический контраст, к первым двум фразам (см. такты с 15 по 18). Четвертая фраза является вариацией третьей фразы, лишь транспонированной на квинту вниз.

По словам Ши Гуаннанья его творческий метод написания песен заключается в том, чтобы стараться использовать один и тот же музыкальный материал до тех пор, пока вам не придется переходить на новый. Это не только объединяет музыку в единое целое, но и делает музыкальную тему более запоминающейся» [2, с.44].

Композитор создает образ качающейся колыбели в четырех тактах вступления, используя повторяющийся фортепианный узор для создания умиротворяющей атмосферы.

Опора на народные традиции диктует и особый подход к передаче китайским национальных певческих приемов. Метод китайского национального пения представляет собой сочетание бельканто и китайского народного влияния. В 1980-х годах Цзинь Тиелин, который был президентом и профессором Китайской консерватории, разработал ряд подходов к преподаванию, сочетающих технику бельканто с исполнением народных песен. Термин «китайское национальное пение» был признан Центральным правительством в 1983 году [2, с.14].

Среди основных характеристик пения можно выделить следующие:

1. Меньшее количество вибрато:
2. Контроль резонансной громкости голоса.
3. Правильное использование полости носоглотки и резонаторов, которые в большей степени зависят от произношения китайского языка.
4. Контроль при правильном китайском произношении за артикуляцией.

Для пения данной колыбельной лучше использовать небольшое вибрато или вообще не использовать его, используя только половину громкости голоса, создавая тихую и умиротворяющую атмосферу.

Большое значение с точки зрения претворения фольклора в данной музыке имеет диалектизм слова и фраз. В Китае насчитывается 56 этнических групп, и у каждой из них есть свой собственный местный язык. Некоторые народные песни исполняются на местном языке, но большинство из них исполняются на официальном мандаринском диалекте. Слог на мандаринском диалекте состоит из трех частей: начальной согласной, простой или составной гласной и тона. Значение слова будет неправильным, если певец неправильно произнесет начальную согласную [6, с. 34].

Простая или составная гласная является основой произношения каждого китайского слога. Создание красивого звука зависит от правильного произношения гласной. Только когда певец правильно произносит начальную согласную, гласную и интонацию, он может четко сформулировать текст песни. Четкая артикуляция - это первое условие для пения в китайском национальном стиле. В западном стиле оперного пения слово следует за звуком; однако в китайском национальном стиле пения звук следует за словом.

Тембр голоса должен быть легким, нежным и светлым: китайские народные песни выражают обычную жизнь и любовь обычных людей; интимное, сердечное чувство будет утрачено, если голос певца будет грубым, особенно когда поет колыбельную. Когда певец использует меньше вибрато, подчеркивает четкую артикуляцию и использует резонанс полости рта и головы, у певца получается красивый и легкий тембр.

Кроме того, обычно в китайском национальном пении используются гибкие и разнообразные методы дыхания: «краткий вдох», «быстрый вдох», «медленный вдох», «тяжелый вдох» и «глубокий вдох». Для этой колыбельной лучше всего подойдет «глубокий вдох», чтобы сделать больше вдохов и таким образом контролировать свой голос на пиано. Можно делать глубокие вдохи между каждой музыкальной фразой, например, между тактами 7, 12 и 17. Затем, в такте 29, использовать задержку дыхания между первым и вторым тактом.

Эта песня не соответствует аутентичному стилю народного пения. Она более легкая по характеру; в народных песнях используется более естественный голос без какого-либо вибрато. Однако, как упоминалось выше, эти песни поются с меньшим количеством вибрато.

В заключение отметим, что авторские песни Ши Гуаннаня несут в себе широкую, многокрасочную палитру чувств – патриотизм, любовь, исторические события, природа. Все они передаются с помощью различных стилей, в том числе классического академического, популярного и фольклорного. Особой стороной его художественных песен является опора на фольклор. Это качество проявляет себя не только на уровне выбора музыкального материала в качестве опоры или стилизации фольклорных образцов, но и в выборе поэзии, опоре на особые диалектные характеристики слова. Ко всему прочему композитор стремится к максимально близкому вокальному воплощению своих песен. через использование фольклорной манеры китайского пения, особых подходов к артикуляции, работе с резонаторами, ритмикой, динамикой и агогикой.

Песни Ши Гуаннаня по-прежнему глубоко любимы китайским народом и, несмотря на то, что он умер более 30 лет назад, певцы по-прежнему регулярно исполняют его песни на концертах, фестивалях и других мероприятиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2016. – 25 с.
2. Jilin Musicians Association. Modern Music. Changchun: Jilin Musicians Association Press, no. 6, 2015.
3. Ministry of Culture. The Complete Works of Shi Guangnan: Vocal Volume. Beijing: Culture and Art Press, date to be confirmed. The researcher obtained electronic versions of three music scores in February 2017.
4. Hong, Ruding. People’s Musician Shi Guangnan’s 101 Songs. Bejing: China’s International Broadcasting Publishing House, 1991
5. Shi Guangnan. Song’s Collection of Shi Guangnan- Repe Grapes in Turpan. Beijing: People’s Publishing House, 1984.
6. Voice Department of Central Conservatory of Music. Collection of Songs for Voice. Beijing: People’s Music Publishing House, 1983.

REFERENCES

1. Yan Bo. Dinamika razvitiya professional'nogo sol'nogo peniya v Kitae [Dynamics of development of professional solo singing in China]: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy [education, pedagogical and performing principles]: Abstract of the thesis. dis. ... cand. art history. N. Novgorod, 2016. 25 p. (in Russ).
2. Jilin Musicians Association. Modern Music. Changchun: Jilin Musicians Association Press, no. 6, 2015.
3. Ministry of Culture. The Complete Works of Shi Guangnan: Vocal Volume. Beijing:

Culture and Art Press, date to be confirmed. The researcher obtained electronic versions of three music scores in February 2017.
4. Hong, Ruding. People's Musician Shi Guangnan's 101 Songs. Bejing: China's International Broadcasting Publishing House, 1991.
5. Shi Guangnan. Song's Collection of Shi Guangnan- Repe Grapes in Turpan. Beijing: People's Publishing House, 1984.
6. Voice Department of Central Conservatory of Music. Collection of Songs for Voice. Beijing: People's Music Publishing House, 1983.

Ма Юйцин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
Лежнева Татьяна Михайловна
кандидат культурологии,
доцент кафедры хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Ma Yuqing
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Lezhneva Tatyana M.
candidate of cultural studies,
Associate Professor of the Department of Choral Conducting
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВКЛАД В.Г. ШУШЛИНА В СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ

Аннотация. В статье рассматривается вклад русского певца Шушлина В.Г. в музыкальную культуру Китая. В истории развития вокального музыкального образования в Китае русские преподаватели сыграли важную роль, продвигая западные образовательные концепции. Они, обладая профессиональными знаниями, навыками, богатым педагогическим и вокально-исполнительским опытом, не только использовали зарубежные методики преподавания вокала, но систематизировали процесс обучения студентов, познакомили публику с западным искусством, внесли огромный вклад в развитие китайского вокально-исполнительского искусства. Это заложило основу для распространения европейских методов пения в Китае. Среди многих зарубежных преподавателей вокала и музыки В. Г. Шушлин является наиболее выдающимся и отличается от других иностранных преподавателей вокала, работавших в Китае в течение короткого периода времени. Владимир Григорьевич преподавал в Шанхайской национальной консерватории в течение 26 лет и воспитал целую плеяду талантливых певцов и педагогов по вокалу. Ни один зарубежный педагог не мог сравниться с русским профессором. Он до сих пор является образцом для китайских преподавателей.

Ключевые слова: певец, академическое пение, бас, вокальное образование, консерватория, сценическое мастерство.

V.G. SHUSHLIN'S CONTRIBUTION TO MODERN VOCAL EDUCATION IN CHINA

Annotation. The article examines the contribution of the Russian singer V.G. Shushlin to the musical culture of China. In the history of vocal music education in China, Russian teachers have played an important role in promoting Western educational concepts. Having professional knowledge, skills, rich pedagogical and vocal performance experience, they not only used foreign vocal teaching methods, but systematized the learning process of students, introduced the public to Western art, and made a huge contribution to the development of Chinese vocal and performing arts. This laid the foundation for the spread of European singing techniques in China. Among many foreign vocal and music teachers, V. G. Shushlin is the most outstanding and

differs from other foreign vocal teachers who worked in China for a short period. Vladimir Grigoryevich taught at the Shanghai National Conservatory for 26 years and brought up a whole galaxy of talented teachers.

Keywords: singer, academic singing, bass, vocal education, conservatory, stagecraft.

Среди русских преподавателей вокала в Китае выделяется Владимир Григорьевич Шушлин (1896–1978) – русский оперный певец, бас, выпускник Санкт-Петербургской консерватории (1920). В России он пел в Мариинском театре, выступал на одной сцене с Федором Шаляпиным. Более 30 лет певец преподавал академическое сольное пение в Китае, вырастив плеяду известных певцов и оказав огромное влияние на вокальное образование в Китае.

Вначале XX века в связи со строительством КВЖД в 1897–1903 гг., а позднее и с произошедшей в России Октябрьской революцией в 1917 г., в район Харбина на Северо-Востоке Китая хлынуло большое количество русских музыкантов. Одним из них был Владимир Григорьевич Шушлин. Это положило начало знакомству Китая с русской музыкальной культурой, где она получила широкое распространение. В мае 1921 года, с учетом культурно-музыкальных потребностей русских эмигрантов, в Харбине была создана первая Высшая музыкальная школа, а в июле 1925 года было открыто музыкальное училище имени А. К. Глазунова, названное в честь известного русского композитора. Здесь В. Г. Шушлин начал свою педагогическую деятельность.

Позднее, обосновавшись в 1929 году в Шанхае, В. Г. Шушлин вскоре стал наиболее известным педагогом среди многочисленных иностранных преподавателей Шанхайской национальной консерватории. «Его исполнительское мастерство вызвало огромное восхищение у директора Шанхайской государственной консерватории Сяо Юмэй, и его пригласили на работу в данное учебное заведение» [3, с. 78]. Он обладал великолепными вокальными данными, богатым певческим опытом, а также очень ответственно относился к своей педагогической деятельности. Педагог проявлял большое терпение в работе с учениками и верил в их будущий успех. Он использовал на уроках как методы итальянской школы бельканто, так и русской школы, учил студентов технике владения голосом, а также актерскому и сценическому мастерству. Профессор Шушлин работал увлеченно, относился к преподаванию очень серьезно и часто приходил на занятия задолго до их начала. Эти профессиональные качества педагога высоко оценил русский композитор, пианист, дирижер с американским гражданством Черепнин А.Н.

Вне аудитории Владимир Григорьевич был добрейшим, чутким и щедрым человеком. Юй Цинву в статье «Памяти господина В. Г. Шушлина», так писал об этом: «Однажды я услышал, что тенор Цзан Юянь хочет бросить учебу из-за жизненных обстоятельств. Господину В. Г. Шушлину нравился его талант, и он хотел оставить его жить у себя дома, но безуспешно. Это лишь один пример дружбы между учителем и учеником» [7, с. 32].

Благодаря превосходным вокальным данным и педагогическому мастерству, В. Г. Шушлин не испытывал недостатка в учениках в Китае. Его успехи в преподавании были очевидны для всех. За более чем тридцатилетнюю педагогическую деятельность в Китае он воспитал около семидесяти двух талантливых вокалистов. Многие из них впоследствии стали прекрасными исполнителями и педагогами, участниками международных конкурсов и лауреатами престижных премий. Среди них была Чжоу Муси, которая стала супругой В. Г. Шушлина и в 1956 году переехала вместе с ним в Россию.

Творческие достижения учеников В. Г. Шушлина свидетельствуют не только о его блестящих музыкальных способностях, но и о выдающемся педагогическом таланте. Показательна в этом отношении певческая судьба сопрано Лан Юйсю, которая в 1934

году начала заниматься вокалом под руководством Шушлина. Педагог обучил ее навыкам пения, разнообразил репертуар, в котором были арии из опер Джакомо Пуччини «Тоска», «Мадам Баттерфляй» и «Богема». Уже на второй год обучения одна из крупнейших звукозаписывающих компаний мира EMI (Electric & Musik Industries) пригласила певицу для записи пластинок. За два года было записано более двадцати альбомов. С арией «Мадам Баттерфляй» она заняла второе место на конкурсе, проводимом Шанхайским коммерческим радио, за что была названа «маленькой мадам Баттерфляй».

Очень успешно складывалась и певческая карьера вокалистки Гао Чжилань, которая в 1937 году поступила в Шанхайскую национальную консерваторию, чтобы учиться под руководством В. Г. Шушлина. В 1943 году она уже дала сольный концерт, а в 1944-м была приглашена Шанхайской русской оперной труппой сыграть Антонию в опере Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана», Джильду в «Риголетто» Джузеппе Верди и другие главные роли. Она стала одной из первых китайских певиц, исполнивших ведущие партии во многих западных операх, среди который ария Виолетты в «Травиате» Джузеппе Верди.

Оригинальная вокальная методика В.Г. Шушлина заключалась в том, что «Он понимал особую важность того, что называется умением распределять певческое дыхание на длинную вокальную фразу, интонационно точно в правильной певческой позиции формировать звук, равно как и в целом владеть техническими вокальными навыками» [4, с. 261]. Благодаря ей, впечатляющих успехов добились ученики профессора тенор Шэнь Сян и колоратурное сопрано Чжоу Сяоянь. Шэнь Сян был принят в Шанхайскую национальную консерваторию в 1941 году. По его словам, Шушлин в классе делал акцент на трех аспектах в обучении вокалиста – «маска», «диафрагма», «дыхание».

Чжоу Сяоянь также вспоминала: «Профессор Шушлин учил меня петь диафрагмой, и, хотя я не успела освоить этот метод, но поняла из уроков этого русского преподавателя, что петь — это не просто открывать рот, а обязательно использовать научный подход. Это оказало огромное влияние на мою дальнейшую вокальную деятельность» [8, с. 57]. В последствии Чжоу Сяоянь стала знаменитым китайским преподавателем вокала, опубликовав много научно-методических работ, в которых она освящала «…богатый опыт взаимодействия со своими учениками в процессе их обучения в консерватории» [5, с. 255].

Студентом, который учился у В. Г. Шушлина дольше всех (1946–1956) и с кем у педагога сложились самые глубокие отношения учителя и ученика, был Вэнь Кэчжэн. В 1946 году он поступил в Нанкинскую национальную музыкальную консерваторию, предшественницу нынешней Центральной музыкальной консерватории. Он хотел учиться у единственного в то время певца мирового уровня в Китае, Сы Игуя, который также был учеником Шушлина. Однако выяснилось, что к этому времени Сы Игуй покинул страну и перебрался в США. Разочаровавшись, Кэчжэн случайно узнал, что каждую неделю из Шанхая в Нанкин приезжает учитель Сы Игуя В. Г. Шушлин и начал брать у него уроки. Вспоминая методику преподавания своего учителя и его упражнения по тренировке голоса, Вэнь Кэчжэн в статье «Обучение вокалу у профессора В. Г. Шушлина», отмечал, что «Большее внимание уделяется диафрагме, резонансу маски и опоре звука. Методика пения была абсолютно естественная, без слишком сложных теоретических положений» [1, с. 927].

В начале 1949 года из-за смуты в Китае Шушлин прекратил свою педагогическую деятельность в Нанкине, и Вэнь Кэчжэн стал раз в неделю ездить в Шанхай, чтобы продолжать заниматься у своего педагога, несмотря на то, что в то время он сам работал преподавателем вокала и имел большую нагрузку в Женском университете Цзилиня, а также в Нанкинской военной академии и духовной семинарии. В 1952 году Вэнь Кэчжэн

сам стал преподавать в Шанхайской консерватории, но по-прежнему раз в неделю продолжал заниматься со своим педагогом.

Вэнь Кэчжэн был у педагога Шушлина самым уважаемым и любимым учеником. Во время занятий с Вэнь Кэчжэном учитель часто пел сам или с учеником свои любимые произведения. Занятия Вэнь Кэчжэна у Владимира Григорьевича продолжались до возвращения учителя в Россию в 1956 г. И когда перед отъездом его ученики дали прощальный концерт в Маджестик-театре, чтобы выразить своим пением благодарность дорогому учителю, внесшему значительный вклад в китайскую вокальную музыку, Вэнь Кэчжэн тщательно отобрал для выступления два любимых русских произведения из репертуара своего педагога: арию князя Гремина «Любви все возрасты покорны...» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и арию Ивана Сусанина «Чуют правду» из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки. Эти две арии вошли в постоянный репертуар Вэнь Кэчжэна.

Связь В. Г. Шушлина с Китаем нашла отражение не только в его музыкально-педагогической деятельности. Он был певцом Харбинской оперной труппы, исполнял партии в операх Ж. Бизе «Кармен», Дж. Верди «Аида», Ш. Гуно «Фауст», Дж. Россини «Севильский цирюльник», П. Чайковского «Евгений Онегин». В течение 12 лет (1930–1942) русский певец неоднократно выступал в концертах вместе с оркестром Шанхайского муниципалитета под управлением Марио Пачи. Осенью 1932 года он провел грандиозный концерт в Летнем театре Пейкэ (ныне кинотеатр «Синьхуа»). Все доходы от продажи билетов были пожертвованы Китайскому обществу народных самовыдвиженцев для помощи китайским безработным, не имеющим профессиональных навыков. Он участвовал также в праздничном концерте 14 апреля 1936 года, исполняя произведения Дж. Верди и Л. Бетховена. Кроме того, В.Г. Шушлин принял участие в концерте памяти П.И. Чайковского. солировал в оратории Гайдн «Сотворение мира».

Во время японо-китайской войны (1937–1945) Шушлин твердо стоял на стороне Китая и безоговорочно верил в его окончательную победу. Такая личностная жизненная позиция русского эмигранта привела к преследованиям и обыскам у него дома, проводимых японцами. Однако это никак не повлияло на его точку зрения по отношению к Китаю. Владимир Шушлин стал первым зарубежным певцом, исполнявшим китайские песни на китайском языке. В этой связи историк китайской музыки Ляо Фушу отметил, что при пении песен он точно передает эмоциональное состояние произведения. Например, на одном из концертов, вспоминает Ляо Фушу, он исполнил песню “Научи меня, как не скучать по ней”, написанную Чжао Юаньжэнем, и выразил чувство неразделенной любви и беспомощности «…как нельзя лучше…» [2, с. 95].

Шушлин как певец стал также первым, кто познакомил Китай с русским вокальным искусством, исполняя русские народные песни и арии из опер великих русских композиторов П. И. Чайковского, М. И. Глинки, С. В. Рахманинова. Юй Цинву в статье «Памяти господина В.Г. Шушлина», опубликованной в Китае в 1996 г., писал, что «Его исполнение в «Иване Сусанине» воплощает патриотический дух простого крестьянина, а в «Евгении Онегине» образ благородного князя Гремина. Арии Чайковского и Рахманинова, большое количество русских народных песен составляют его основной певческий репертуар».

В книге «История развития европейской вокальной музыки» известный китайский вокалист Шан Цзясян отмечает, что «…в развитии Шанхайской консерватории, самой ранней из созданных в Китае, очень важную роль сыграли русские преподаватели вокала этой консерватории. Поэтому неслучайно знаменитый китайский композитор Хэ Лютин назвал В. Г. Шушлина «основателем китайской вокальной музыки» [6, с. 385].

Таким образом, Владимир Григорьевич Шушлин приехал в Китай в 1924 году

молодым человеком в расцвете сил, а когда в 1956 году покидал страну, его виски уже были седыми. Заслуги основоположника китайского вокального искусства были высоко оценены Министерством культуры Китая. В стране до сих пор чтят память русского певца и педагога. В.Г. Шушлин внес большой вклад в развитие вокально-исполнительского искусства и в создание профессионального китайского музыкального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэнь Кэчжэн. Обучение вокалу у профессора В. Г. Шушлина // Редакция литературного сборника «Светящаяся чаша: 1987–1991». – Приложение к газете «Синьминь ваньбао»: Шанхайское дальневосточное издательство. – 1999. – С. 924-926.
2. Ляо Фушу. День памяти Шушлина: 20 лет // Вестник Центральной консерватории. – Пекин. – 1998. – №2. – С. 94–96.
3. Ху, И. Влияние русского музыкального образования на развитие учебного процесса в Шанхайской государственной консерватории / И. Ху // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 2(12). – С. 77-81.
4. Хуэй, Т. Русский профессор вокала в восприятии студентов шанхайской консерватории 1930- первой половины 1950 годов (В.Г. Шушлин) / Т. Хуэй // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Казань, 25 апреля 2023 года. – Казань: Казанский государственный институт культуры, 2023. – С. 258-264.
5. Цянь, К. Принципы профессиональной подготовки вокалистов китайского педагога Чжоу Сяоянь / К. Цянь, Т. М. Лежнева // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13, № 1-1. – С. 244-249.
6. Шан Цзясян. История развития вокальной музыки в Европе. – Пекин: Издательство Хуалэ, 2005. – 384 с.
7. Юй Цинву. Памяти господина В. Г. Шушлина //Народная музыка. –1996. – №6. – С. 30 - 34.
8. Ян Бо. Чжоу Сяоян: у истоков профессионального певческого искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2016. — № 1 (39). — С. 57–59.

REFERENCES

1. Vjen' Kjechzhjen. Obuchenie vokalu u professora V. G. Shushlina // Redakcija literaturnogo sbornika «Svetjashhajasja chasha: 1987–1991». – Prilozhenie k gazete «Sin'min' van'bao»: Shanhajskoe dal'nevostochnoe izdatel'stvo. – 1999. – S. 924-926.
2. Ljao Fushu. Den' pamjati Shushlina: 20 let // Vestnik Central'noj konservatorii. – Pekin. – 1998. – №2. – Pp. 94–96.
3. Hu, I. Vlijanie russkogo muzykal'nogo obrazovanija na razvitie uchebnogo processa v Shanhajskoj gosudarstvennoj konservatorii / I. Hu // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2009. – № 2(12). – Pp. 77-81.
4. Hujej, T. Russkij professor vokala v vosprijatii studentov shanhajskoj konservatorii 1930- pervoj poloviny 1950 godov (V.G. Shushlin) / T. Hujej // Mnogogrannyj mir tradicionnoj kul'tury i narodnogo hudozhestvennogo tvorchestva: Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem, Kazan', 25 aprelja 2023 goda. – Kazan': Kazanskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2023. – Pp. 258-264.

5. Cjan', K. Principy professional'noj podgotovki vokalistov kitajskogo pedagoga Chzhou Sjaojan' / K. Cjan', T. M. Lezhneva // Pedagogicheskij zhurnal. – 2023. – T. 13, № 1-1. – Pp. 244-249.
6. Shan Czjasjan. Istorija razvitija vokal'noj muzyki v Evrope. – Pekin: Izdatel'stvo Hualje, 2005. – 384 p.
7. Juj Cinvu. Pamjati gospodina V. G. Shushlina //Narodnaja muzyka. –1996. – №6. – Pp. 30 - 34.
8. Jan Bo. Chzhou Sjaojan: u istokov professional'nogo pevcheskogo iskusstva Kitaja // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. — 2016. — № 1 (39). — Pp. 57–59.

Юань Синь Жуй
аспирант
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 573692201@qq.com
Научный руководитель - доктор педагогических наук, профессор
Р.Н. Слонимская

Yuan Xin Rui
Postgraduate
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
R.N. Slonimskaya

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ, ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ЛЯО ЧАНЪЮНА

Аннотация. Ляо Чангюн, как известный зарубежный певец-баритон, много раз выступал на международной арене, чтобы показать свой певческий голос людям всего мира, что вызвало бурную реакцию на международной арене, а также известен как первый баритон в Азии. Он очень известный вокалист в Китае, а его певческие произведения завоевали множество международно признанных музыкальных наград. Эти достижения неотделимы от его очень прочной певческой базы, уникального стиля пения и передовой концепции вокального образования. В этой статье анализируются певческие характеристики Ляо Чангюн с целью дать некоторое представление о развитии вокального образования в колледжах и университетах Китая.

Педагогическая и исполнительская деятельность Ляо Чангюн, известного в Китае и за его пределами. Прочная профессиональная основа вокального искусства залог его востребованности и является образцом для обучающихся вокалистов в китайских колледжах и университетах. Вокальная педагогика Ляо Чанъюна, ректора Шанхайской консерватории, вице-президент Ассоциации музыкантов Китая, профессора, стала образцом современного вокального искусства для студентов колледжах и университетах Китая.

Ключевые слова: Ляо Чанъюн, вокальное пение, художественные характеристики, откровение.

EDUCATIONAL, EDUCATIONAL AND ARTISTIC FEATURES OF VOCAL PEDAGOGY OF LIAO CHANGYONG

Abstract. Liao Changgyun, as a famous foreign baritone singer, has performed in the international arena many times to show his singing voice to people around the world, which has caused strong reactions in the international arena, and is also known as the first baritone in Asia. He is a very famous vocalist in China and his singing works have won many internationally recognized music awards. These achievements are inseparable from his very strong singing foundation, unique singing style and advanced concept of vocal education. This article analyzes Liao Changyong's singing characteristics to provide some insight into the development of vocal education in colleges and universities in China.

Pedagogical and performing activities of Liao Changyun, famous in China and abroad. A

strong professional foundation in vocal art guarantees its relevance and serves as a model for vocalists-in-training in Chinese colleges and universities. The vocal pedagogy of Liao Changyong, rector of the Shanghai Conservatory, vice-president of the Chinese Musicians Association, professor, has become a model of modern vocal art for students at colleges and universities in China.

Keywords: Liao Changyong, vocal singing, artistic characteristics, revelation.

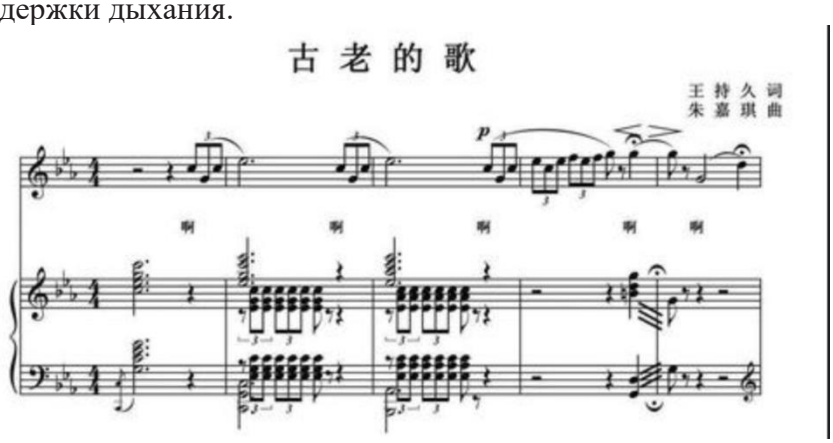
Ляо Чангюн родился 25 октября 1968 года в Чэнду, провинция Сычуань. Он один из самых известных певцов-баритонов Китая, директор Шанхайской консерватории и вице-президент Ассоциации музыкантов Китая. Он снялся в десятках опер и сотнях концертов, среди которых «Севильский цирюльник», «Марино Фальеро», «Скрипач», «Дон Карлос», «Кармен», «Фауст», «Дама с камелиями», «Трубадур», «Аттила», «Пират», «Бал-маскарад», «Чай» и так далее. Он пользуется высокой репутацией на музыкальной сцене в стране и за рубежом. В 1996-1997 годах он трижды подряд выигрывал соответственно 41-й Международный конкурс вокалистов в Тулузе во Франции, Всемирный конкурс песни Доминго и первое место Международного конкурса вокалистов Королевы Сони в Норвегии, что вызвало бурную реакцию на международной арене. также считался «первым баритоном Азии». Он сочетает итальянское классическое американское вокальное пение с китайской народной вокальной музыкой, что имеет высокую исследовательскую ценность.

Художественные характеристики Ляо Чанъёна

1.Певческое искусство Ляо Чанъюна

(1) Тренировка дыхания

Самое главное в пении – контроль дыхания. Ляо Чанъюн очень точно контролирует дыхание . В процессе пения он в полной мере использует приемы «удержания дыхания» и «пения на дыхании». Ляо Чанъюн не только поет китайские вокальные произведения, но и умело контролирует свое дыхание, когда поет зарубежные оперы. При поддержке дыхания он поет более комфортно и плавно. Он способен спеть восемь фраз на одном дыхании, что принесло ему широкую известность в певческом мире. Дыхание Ляо Чангёна дает ощущение комфорта во время пения, что еще раз отражает его глубокие певческие способности. По мнению Ляо Чанъюна, во время вдоха грудная клетка и живот могут двигаться одновременно. Дыхание в даньтяне не должно быть слишком медленным или слишком быстрым, а эластичность дыхания следует разумно контролировать. Количество дыхания напрямую связано с изменением интенсивности музыки. Например, в «Древней песне» Ляо Чангёна Ляо очень умело владеет словом «ах». Благодаря низкому и глубокому дыханию каждое слово «а» четко воспроизводится, а эластичность хорошо сохраняется, без задержки дыхания.



（2） Техники вокализации

Ляо подчеркивает важность вокальной техники. По его словам, к вокальным навыкам относятся произношение, резонанс, высота звука и тембр. Что касается артикуляции, он делал упор на четкое и точное произношение, избегая расплывчатого или двусмысленного произношения. В плане резонанса он подчеркнул резонанс гортани и полости рта, чтобы сделать голос ярче и выразительнее. Что касается высоты звука, он подчеркнул важность овладения правильной высотой звука, чтобы не петь фальшиво или фальшиво. Что касается тембра, он призывает студентов исследовать свои тембральные характеристики и создавать уникальный музыкальный стиль. Метод вокальной практики Ляо очень научный и систематический. Он выступает за поэтапный и постепенный метод практики, от простого к сложному, от простого к сложному, чтобы постепенно улучшить певческие навыки и уровень учащихся. Он также уделяет особое внимание частоте и времени занятий, советуя студентам заниматься последовательно каждый день и не заниматься каждый раз слишком долго, чтобы обеспечить эффект и избежать повреждения голосовых связок.

（3） Уникальная философия вокального образования Ляо Чангёна

Ляо Чангюн стремится создать систему вокального исполнения и систему обучения с китайским колоритом. Ляо очень любит китайские авторские песни. На протяжении многих лет он посвятил себя пению и продвижению китайских авторских песен, подчеркивая, что это традиционная культура и суть Китая.

Он создал Исследовательский центр китайского вокального музыкального искусства и был его директором, а в 2018 году он основал первый «Международный вокальный конкурс китайской авторской песни», посвященный китайской авторской песне, который проводился уже три раза и имел важное значение. На предыдущем международном симпозиуме по созданию, исполнению и распространению китайских авторских песен Ляо заявил, что необходимо построить систему вокального исполнения и систему обучения с китайским колоритом, а также рассказать хорошую китайскую историю с любовью и силой. «Загляните вглубь и серьезно изучите размер, рифму, укус и плевок, чтобы вы могли произвести впечатление на себя и публику и обрести художественное убеждение». Он сказал, что тексты авторских песен основаны на стихах, и певцам следует изучить размер и литературную историю стихов. Также он считает, что раскопки, организация и продвижение авторских песен могут позволить миру понять вклад, который китайские музыканты внесли в музыку за последние 100 лет. По этой причине он редактировал «100 лет китайских авторских песен» и «100 лет китайских авторских песен». В 2021 году он также сотрудничал со старейшим в мире издательством, немецким издательством Great Bear, для публикации книги «Три желания розы: 16 китайских классических поэзий и художественных песен», которая была принята музыкальными академиями в Европе в качестве учебного материала.

Ляо Чангюн и его ученики исполняют спектакль «Песня о любви Кандин».

Во всей пьесе «Песня о любви Кандин» повсюду используется народная музыка и добавлено множество весьма характерных народных инструментов, а народные песни, включая «Песню о любви Кандин», разделены на увертюру, интерлюдию, эпилог и т. д. «Мотивационное оформление некоторых эпизодов пьесы также включает в себя знания драматургов и композиторов о народных артистах и жизни негенетических наследников в процессе выбора. Я верю, что люди могут видеть и слышать наше сердце в музыкальном творчестве в спектакле» - сказал Ляо Чанъюн. Также он отмечал, что школа всегда придерживалась «акцента на базовом, строгом обучении, хорошо практиковалась, хорошо подытоживала» прекрасные традиции, в которых «курсы практики» являются очень важной частью обучения «до сих пор». На самом деле, до сих пор мы уже аранжировали множество опер и мюзиклов, в том числе «Любовную песню Кандина», «Даму с камелиями», «Стража под неоновым светом» и т. д., и многие из них являются оригинальными произведениями. Надеюсь, что эти молодые исполнители выйдут не только на школьную оперную сцену, но и на мировую оперную сцену». Когда президент Ляо Чанъюн привез домой школьного учителя и ученика, сочинившего «Песню о любви Кандин», чтобы выступить в Чэнду, Ляо засмеялся: «Считается, что мы возвращаемся домой с хорошей репутацией, и мы надеемся поделить эту честь с жителями нашего родного города, и мы также надеемся, что в будущем, посредством этой оперы, мы сможем поделиться со зрителями по всей стране и даже во всем мире красотой китайской музыки, гор и рек и красотой ее культуры».

Как рассказать хорошую китайскую историю на универсальном языке, умело сочетать народные песни и оперы и научить студентов переходить от практики в школе к мировой оперной сцене — вот концепции вокального образования, которые он преследовал.

Успех Ляо Чангёна имеет значение для вокального музыкального образования в колледжах и университетах

Ляо Чангюн использовал свой голос, чтобы показать миру очарование китайского вокального искусства. Анализируя успешный курс г-на Ляо Чангюн, мы можем получить

от него много рекомендаций:

(1) Учителя должны придерживаться разнообразной и открытой концепции преподавания вокала в процессе преподавания. По сравнению с бельканто, национальные методы пения ищут точки соприкосновения, сохраняя при этом различия в резонансной полости, языковых навыках, вокальных навыках и технике дыхания. Им предстоит не только освоить технику пения бельканто, но и совершенствовать свое творчество. Опера и оригинальные методы пения – это музыкальное искусство, которое всегда существовало в певческой форме вокального искусства в Китае и демонстрирует неповторимое очарование. Поэтому необходимо иметь комплексное представление об опере и оригинальных методах пения. Включите уникальные певческие навыки китайской нации в навыки пения бельканто.

(2) Уделите внимание обучению студентов в соответствии с их способностями. Успех Ляо Чанъюна действительно неотделим от его личных усилий, но каждый должен признать, что успех Ляо Чанъюна неотделим от тщательного обучения г-на Чжоу Сяояня. Г-н Чжоу Сяоянь внимательно наблюдал за характеристиками Ляо Чанъюна во время обучения и на основе этих характеристик сформулировал целевой план обучения. Затем, в сочетании с разумным обучением и руководством, он, наконец, вырастил из него поколение мастеров вокала. Поэтому в реальном процессе обучения современной вокальной музыке преподаватели вокальной музыки должны полностью понимать личностные особенности каждого ученика, обучать учащихся в соответствии с их способностями, максимально полно раскрывать вокальный потенциал учащихся и развивать в них вокальные способности, таланты, полезные стране и обществу. Наша страна является многонациональной страной, и каждая этническая группа в процессе своего развития создала прекрасную национальную культуру, которая является духовно-цивилизационным богатством нашей страны и культурным достоянием мира. Колледжи и университеты являются важным носителем наследия национальной культуры. Специалисты вокального музыкального образования в колледжах и университетах должны воспринимать наследование и продвижение национальной культуры как свою собственную ответственность и воспитывать наследников национальной культуры как свою важную цель. Основываясь на местной культуре, им следует развивать таланты в области вокального музыкального образования с китайской спецификой. В мультикультурном контексте музыкальное образование должно достигать единства местного населения и мира и не может игнорировать ни одну из сторон. Только основывая местное музыкальное образование на основе изучения и оценки музыки с точки зрения мировой музыки, можно достичь наилучших результатов.

Подводя итог, можно сказать, что успех Ляо Чанъюна означает, что китайское вокальное музыкальное искусство вновь достигло блеска на мировой музыкальной сцене и привлекло внимание всего мира. Анализ его творческих достижений имеет глубокое практическое значение для содействия образованию и развитию вокального искусства в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ши Вэйчжэн. Основы вокальной музыки. Издательство «Народная музыка», 2002.
2. Гао Вэйцзе, Чэнь Данбу. Базовое руководство по анализу форм. Higher Education Press, 2006. № 5. С. 130-131.
3. Ян Шугуан. Исследовательский и преподавательский отбор Ян Шугуана китайских и западных стилей пения // Народное музыкальное издательство, 2007.11: 46.
4. Лян Цзяхуэй. Предварительное исследование художественных характеристик Ляо Чангюн // Голос Желтой реки, 2016.

5. Сюй Дунгуан, Мэн Чжо. Китайская интерпретация певческой практики Ляо Чанъюна // Современная музыка, 2017.
6. Нин Си. Стою на вершине горы и глубоко люблю землю / Анализ художественных достижений Ляо Чанъюна // Музыкальная жизнь. 2020. № 8.
7. Сюй Яньвэнь, Ляо Чангюн: певец, вошедший в международный мюзик-холл босиком // Чжунгуаньцунь, 2021. № 08.
8. У Вэйси. Пение через мысль и культуру – интервью с профессором Ляо Чангёном // Искусство пения. 2013. № 5.

REFERENCES

1. Shi Vjejchzhjen. Osnovy vokal'noj muzyki. Izdatel'stvo «Narodnaja muzyka», 2002.
2. Gao Vjejcze, Chjen' Danbu. Bazovoe rukovodstvo po analizu form. Higher Education Press, 2006. № 5. S. 130-131.
3. Jan Shuguan. Issledovatel'skij i prepodavatel'skij otbor Jan Shuguana kitajskih i zapadnyh stilej penija // Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2007.11: 46.
4. Ljan Czjahujej. Predvaritel'noe issledovanie hudozhestvennyh harakteristik Ljao Changjun // Golos Zheltoj reki, 2016.
5. Sjuj Dunguan, Mjen Chzho. Kitajskaja interpretacija pevcheskoj praktiki Ljao Chan#juna // Sovremennaja muzyka, 2017.
6. Nin Si. Stoju na vershine gory i gluboko ljublju zemlju / Analiz hudozhestvennyh dostizhenij Ljao Chan#juna // Muzykal'naja zhizn'. 2020. № 8.
7. Sjuj Jan'vjen', Ljao Changjun: pevec, voshedshij v mezhdunarodnyj mjuzik-holl bosikom // Chzhunguan'cun', 2021. № 08.
8. U Vjejsi. Penie cherez mysl' i kul'turu – interv'ju s professorom Ljao Changjonom // Iskusstvo penija. 2013. № 5.

Жэнь Синьянь
выпускница аспирантуры
ФГБОУ ВО «Нижегородской государственной консерватории
им. М.И. Глинки»,
преподаватель класса скрипки музыкального факультета
Хубэйский политехнический университет
e-mail: 1251948960@qq.com

Ren Xinyan
graduate school graduate
Nizhny Novgorod State Conservatory
them. M.I. Glinka,
teacher of violin class at the Faculty of Music
Hubei Polytechnic University

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ Ю. И. ЯНКЕЛЕВИЧА НА ПЕДАГОГИЧЕСКУЮ КОНЦЕПЦИЮ ЛИНЬ ЯОЦЗИ

Педагогическая концепция Линь Яоцзи (1937-2009) – выдающегося китайского скрипача и педагога, долгие годы работавшего в Центральной консерватории (Пекин), – носит глубоко национальный характер. Помимо собственно методики она учитывает универсальные эстетические законы и этические принципы, вбирает тысячелетний опыт китайской философии и искусства в сочетании с органической физиологией для разработки нового подхода к игре. Помимо национальных черт, педагогическая концепция Линь Яоцзи опирается на передовые идеи советской скрипичной школы, профессоров Л. Ауэра, А. Ямпольского, К. Мострaса, В. Григорьева. Важным методом изучения педагогических принципов китайского мастера является компаративный подход, осуществленный в контексте межкультурного взаимодействия. Основное влияние на рассматриваемую в статье концепцию оказала школа профессора Юрия Янкелевича. Задача данной статьи – сравнить методические установки представителей двух различных культур с целью определения той основы, на которой базируется специфическое здание системы обучения игре на скрипке Линь Яоцзи. Автор выявляет такие сходные установки педагогов, как рациональность, развитие образного мышления ученика, исполнительские приёмы на службе музыкальной выразительности, широкий охват контекста изучаемого произведения, значимость тренировки слухового восприятия ученика. В числе различий отмечены отношение к методу показа, вопросу «весовой игры» правой рукой, углу наклона трости смычка. Компаративный подход позволил высветить важные особенности синтетической концепции Яоцзи: с одной стороны, она прочно связана с китайской традиционной культурой, а с другой, – опирается на лучшие достижения мировой скрипичной педагогики.

Ключевые слова: Линь Яоцзи, Ю. И. Янкелевич, скрипичная методика, советская скрипичная школа, китайская школа игры на скрипке.

THE INFLUENCE OF Y. I. YANKELEVICH'S IDEAS ON LIN YAOJI'S PEDAGOGICAL CONCEPT

The pedagogical concept of Lin Yaoji (1937-2009), an outstanding Chinese violinist and teacher who worked for many years at the Central Conservatory (Beijing), has a deeply national character. In addition to the actual methodology, it takes into account universal aesthetic laws and ethical principles, absorbs thousands of years of experience of Chinese philosophy and art in

combination with organic physiology to develop a new approach to the game. In addition to national features, Lin Yaoji's pedagogical concept is based on the advanced ideas of the Soviet violin school, professors L. Auer, A. Yampolsky, K. Mostras, V. Grigorieva. An important method of studying the pedagogical principles of the Chinese master is a comparative approach implemented in the context of intercultural interaction. The main influence on the concept considered in the article was exerted by the school of Professor Yuri Yankelevich. The purpose of this article is to compare the methodological attitudes of representatives of two different cultures in order to determine the basis on which the specific building of the Lin Yaoji violin teaching system is based. The author identifies such similar attitudes of teachers as rationality, the development of the student's imaginative thinking, performing techniques in the service of musical expression, a wide coverage of the context of the work being studied, the importance of training the student's auditory perception. Among the differences are the attitude to the method of display, the issue of "weight play" with the right hand, the angle of inclination of the bow cane. The comparative approach made it possible to highlight important features of the synthetic concept of Yaoji: on the one hand, it is firmly connected with Chinese traditional culture, and on the other, it is based on the best achievements of world violin pedagogy.

Keywords: Lin Yaoji, Yu. I. Yankelevich, violin technique, Soviet violin school, Chinese violin playing school.

К началу XXI столетия исполнительский уровень китайских скрипачей существенно повысился, что доказывают результаты международных конкурсов с лауреатами-представителями КНР (Ху Кунь, Сюэ Вэй, Чай Лян, Ли Чуаньюнь). Наблюдаемое явление обусловлено многими факторами, но важнейший из них – значительное повышение уровня скрипичной педагогики. Наибольшую известность и общее признание в музыкальных кругах современного Китая и в других странах получил Линь Яоцзи (1937-2009) – профессор класса скрипки в Центральной консерватории (Пекин)[3].

Школа Линь Яоцзи в Китае считается достаточно авторитетной, что подтверждают и многочисленные свидетельства современников мастера. Так, известный скрипач Лю Шикунь не раз высказывался об уникальности метода обучения профессора Линя [2]. Выдающийся китайский композитор Ду Минсинь считает, что в Китае нет равных его «всесторонней педагогической системе» [3]. Однако результаты и методы работы этой выдающейся личности до настоящего времени не подвергались научному осмыслению, что и обусловило актуальность данной темы.

Юрий Исаевич Янкелевич (1909-1973) – видный педагог из плеяды лучших представителей советской скрипичной школы. Для его методики характерно пристальное внимание ко всем без исключения компонентам профессиональной подготовки скрипача. Педагогическая система Янкелевича вобрала такие качества советской скрипичной методики, как опора на крепкий научный фундамент, выверенный баланс эмоционального и рационального начал, основательность освоения базовых навыков, строгая последовательность в движении к мастерству.

В классе Ю. Янкелевича Линь Яоцзи обучался в течение двух лет – с 1960 по 1962 год. Нам не известно о каких-либо свидетельствах обоих участников этого процесса, могущих пролить свет на то, как проходило обучение: что было главным, а что второстепенным. Однако отдельные косвенные данные позволяют утверждать, что обучение у Ю. Янкелевича повлияло на профессиональное становление Линь Яоцзи

[3] Краткая характеристика деятельности Линь Яоцзи и обзор существующей научной литературы, посвященной ее изучению, приведены нами в статье «Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи и ее связь с зарубежными педагогическими системами» [1].

самым серьёзным образом. По воспоминаниям скрипача Шэна Чжунго, обучавшегося в СССР в те же годы, что и Линь Яоцзи, его коллега «полностью перенял школу Янкелевича, развил его скрипичное исполнительское искусство и методы преподавания, сформировав уникальную методическую систему» [4]. Таким образом, дальнейшие рассуждения основаны исключительно на сопоставлении методик советского и китайского скрипичных педагогов. В случаях совпадения их методических взглядов, идей и принципов (особенно, если эти взгляды, идеи и принципы не проявились у Линь Яоцзи ранее, в годы обучения в Китае у Ма Сыцуна), можно будет с большой долей вероятности констатировать непосредственное влияние Ю. Янкелевича на Линь Яоцзи [4].

Рациональность

В системе Ю. Янкелевича рациональный подход ярче всего проявляется в педагогических установках на самостоятельную работу ученика. Чтобы такая методика дала положительный эффект, обучающийся должен приобретать навыки самоанализа. Неслучайно Юрий Исаевич повторял, что процесс занятий – это самонаблюдение. В основе рефлексии, по Ю. Янкелевичу, лежит ясное осознание цели занятия. Он говорил: «В процессе занятия не должно быть ни одного движения, ни одной ноты без ясного представления, зачем это делается, той задачи, которая стоит перед студентом, будь то интонация, переход или что-нибудь другое» [6, с. 186].

С идеей самонаблюдения отчётливо перекликается установка Линь Яоцзи на рациональное размышление, устраняющее случайные эмоции во время выступления.

Действенное средство самонаблюдения ученика – игра в медленном темпе. Линь Яоцзи широко применял эту практику, добиваясь фиксации сознанием ошибки и её немедленного исправления. Заметим, что Ю. Янкелевич применял этот метод ограниченно, что, впрочем, не вредило рациональности его подхода, а скорее, подчёркивало её. Как вспоминал В. Григорьев, Юрий Исаевич считал, что слишком медленный темп годится для скрупулезной проверки качества, отвлекающих факторов и т. д., но не для постоянных занятий. Надо развивать свое внимание, чтобы успевать за всем проследить, всё заметить в не слишком медленном темпе, «иначе времени на изучение репертуара не хватит» [6, с. 205].

Один из наглядных примеров рационального подхода обоих педагогов – метод устранения излишнего нажима на струны пальцами левой руки. Ю. Янкелевич писал: «Недостаточное прижатие струны приводит к рыхлому, искаженному звучанию. Увеличив нажим, мы постепенно доходим до чистого и качественного звука. Здесь надо остановиться. Дальнейшее увеличение давления приводит к ухудшению звука, связанности пальцевой техники, напряжению, что создает скачкообразность переходов и жесткость звучания. Надо стремиться к минимальному нажиму пальцев. Напряжение – это всегда затрата излишней энергии» [6, с. 199]. С методом советского педагога перекликается идея Линь Яоцзи о необходимости устранения излишков силы соответственно диалектике усилия и расслабления.

Ещё один аспект, в котором взгляды Ю. Янкелевича и Линь Яоцзи выказывают рациональность подхода и, по сути, совпадают – это позиционная собранность пальцев левой руки. Советский педагог отстаивал идею сохранения группового расположения пальцев над струнами: «Пальцы должны быть собраны в группу, в квартовый охват, сохранять такое расположение, чтобы они соответствовали месту, на которое должны упасть пальцы в данной позиции. Это положение важно при пассажной игре» [6, с. 198]. В свою очередь, Линь Яоцзи пишет о взятии звуков на струне, собирая пальцы в «горсть», что выражает сходную мысль с высказанной Ю. Янкелевичем.

[4] Следует заметить, что Ю. Янкелевич имел собственный, уникальный опыт общения с китайскими скрипачами. В 1950-е годы он посещал КНР как педагог [5, с. 77].

Впрочем, есть методический этап, на котором Линь Яоцзи оказывается рациональнее своего советского педагога. В вопросе постановки рук Ю. Янкелевич руководствуется идеей не *рациональности*, а *перспективности*. «Перспективность постановки, — утверждал он, — определяется из того, насколько эта постановка может обеспечить весь комплекс движений, которые будут нужны скрипачу во время его деятельности. К большому сожалению, часто бывают педагоги, которые занимаются только с детьми и не занимаются с уже продвинутыми скрипачами. Им кажется, что они делают всё правильно. Но нужны очень большая тонкость, чуткость и знание инструмента, чтобы не только учить держать смычок и как его двигать, но и что придется потом этому играющему делать, когда он будет играть концерт Брамса. Надо уметь далеко смотреть вперед, вот что такое перспективность постановки» [6, с. 193-194]. Как же перспективность противоречит рациональности? В понимании Ю. Янкелевича, рациональность – это поиск удобного положения рук, обусловленный особенностями их строения, длиной и подвижностью пальцев и т.п. Но именно против удобства как такового и выступал Юрий Исаевич: «На мой взгляд, это – неправильный критерий. Если исходить из "удобства", то любой, даже вредный навык может стать удобным в силу привычки» [6, с. 193].

В то же время Линь Яоцзи в ряде случаев руководствуется именно критерием удобства и экономии движений. Так, например, он решает вопрос хвата скрипки левой рукой («большой палец нужно тянуть так, как удобно»), а также работы обеих рук («важно удалить лишние движения»). При этом два методических подхода не исключают друг друга полностью, поскольку находятся на разных уровнях освоения скрипичного мастерства. Линь Яоцзи решает конкретные исполнительские и технические задачи, а Ю. Янкелевич, решая их же, охватывает перспективу развития скрипача. Выражаясь языком военного искусства, китайский педагог мыслит тактически, а советский – стратегически.

Развитие образного мышления ученика

Эту задачу оба педагога признают в качестве основополагающей. Совпадают они и в том, что начинать воспитывать образность мышления следует с детских лет, когда маленький скрипач играет свои первые несложные пьески. Однако способы решения столь важной задачи декларируются по-разному – Ю. Янкелевичем развёрнуто, а Линь Яоцзи – афористично. Советский педагог утверждал, что «в танце, колыбельной, марше надо требовать яркости выражения, единой характеристики. Затем образцы утончаются, разнообразятся, усложняются, становятся менее конкретными. У романтиков – тысячи градаций, тонких переходов из одного состояния в другое. Верные замечания, объяснения педагога могут тут помочь формированию художественной инициативы – ведь эти процессы тесно связаны» [6, с. 190].

То, что Линь Яоцзи в иерархии компонентов скрипичной игры раскрытие образно-музыкального замысла ставит следующим пунктом после эталона красоты, говорит о высокой значимости, которую он придавал развитию образного мышления учеников. Именно этому служит лаконичное напутствие китайского педагога «расправить крылья в полёте», подразумевающая кроме игры воображения ещё и способность артиста вдохновляться в нужный момент.

Исполнительские приёмы на службе музыкальной выразительности

О соотношении, а точнее, соподчинении исполнительских приёмов и выразительных задач советский педагог высказывался однозначно. Преподаватель, согласно концепции Ю. Янкелевича, не должен упускать из виду главную цель – музыку. Он писал: «Важно, на каком языке педагог разговаривает с учеником. Если он говорит: "Ты прижми сильнее палец, а смычком сделай акцент – получишь выражение энергии", – по форме это правильно. Но подобная препарация художественного произведения приводит к тому, что исчезает дух, смысл, аромат сочинения. Музыка делается тогда из приёмов» [6, с. 190].

Однако общеизвестно, что главным носителем музыкальной выразительности служит певучесть звучания. Часто во время занятий Юрий Исаевич повторял любимое выражение своего учителя А. И. Ямпольского: «Пой!» Он добивался, чтобы певучей была не только кантилена, но и техника.

Подобная иерархия целей скрипичного обучения наблюдается и в методике Линь Яоцзи. Она афористически выражена его фразой «сердце поёт рукам, а руки следуют за ним». При всей рациональности подхода к процессу обучения, китайский педагог всегда следовал за «поющим сердцем», как источником музыкальной красоты и смысла.

Широкий охват контекста изучаемого произведения

Ю. Янкелевич призывал начинать изучение каждого произведения с анализа следующих компонентов:

1. Эпоха, в которой творил композитор; ее художественно-стилевые особенности.
2. Личность композитора; общая направленность его творчества.
3. Важнейшие произведения композитора.
4. Художественно-стилевые особенности данного композитора.
5. Место изучаемого произведения среди других сочинений этого композитора.
6. Особенности произведения, как в смысле содержания, так и художественно-выразительных средств.
7. Традиции исполнения произведения.
8. Редакции произведения, их сходство и различие.

Помимо анализа советский педагог настойчиво прививал ученикам привычку слушать музыку данного композитора, данной эпохи, данного стиля [7, с. 241].

Линь Яоцзи унаследовал такой широко контекстуальный подход. Он подчёркивал, что для того, чтобы по-настоящему узнать одно произведение, необходимо изучить другие сочинения данного автора, а также опусы композиторов разных эпох. Китайский педагог имел в виду не только вдохновляющий эффект от изучения творчества автора данного произведения, но и *определение места этого произведения в истории музыкального искусства*. Он обосновывал свою точку зрения вопросами передачи стилевых и жанровых градаций. Справедливо замечая, что Моцарта и Генделя следует играть разными тембрами, Линь Яоцзи указывал на то, что и разнохарактерные произведения одного композитора следует играть разными тембрами. В качестве ещё одного довода к изучению широкого контекста играемого произведения китайский педагог отмечал, что известные штрихи и приёмы исполнения (трель, вибрато, портаменто и др.) менялись от эпохи к эпохе и от композитора к композитору. Вывод китайского педагога однозначен: чем больше вы знакомитесь с различными стилями, тем большее количество музыки вы сможете сыграть с пониманием замысла и особенностей личности композитора [8, с. 50].

Значимость тренировки слухового восприятия ученика

Первый же совет учащимся Линь Яоцзи начинает словами «заранее прислушайтесь к внутреннему пению». Подобный подход характерен и для Ю. Янкелевича. Он говорил: «Слуховое восприятие сложно. Оно состоит из ряда органически связанных элементов, являющихся отражением выразительных средств музыки: интонации, взаимосвязи звуков, тембров, динамики ритма, соотношения частей в построении произведения, элементов фразировки и т. д. Все находится во взаимодействии. Недостаточное внимание к любой из этих сторон может привести к недостаточно художественному воспроизведению сочинения» [6, с. 192-193].

До сих пор речь шла о сходных методах обучения, однако, безусловно, существуют и различия. Наиболее показательный пример такого рода – их отношение к **показу**. Ю. Янкелевич относился к показам весьма отрицательно, предпочитая многое объяснять. Как

отмечает М. Глезарова, «он считал, что дело тут не только в том, что ученик, не вникая в сущность задания, идёт по пути подражания, но что это мешает становлению собственной индивидуальности. Главное – это предельное использование внутренних ресурсов ученика, умение раскрыть их «возможный максимум» [9, с. 273]. Что же касается Линь Яоцзи, то он успешно дополнял словесное объяснение музыкальной иллюстрацией.

Подобным образом, различались взгляды советского учителя Линь Яоцзи в вопросе **«весовой игры» правой рукой**. Ю. Янкелевич отстаивал идею использования веса смычка, нажим которого корректируется весом руки. По воспоминаниям В. Григорьева, «он говорил, что смычок, как рычаг, сам по себе давит на струну в разных частях неравномерно, давление убывает к концу смычка, поэтому необходима коррекция. Но осуществить её лишь путем нажима указательного пальца на смычок, как это часто рекомендуется, нельзя – «это – примитивно». Обращение к «весу руки» само по себе также не решает проблемы» [6, с. 201]. В формуле Линь Яоцзи 1+1=2 выражена идея суммарного веса смычка и руки, приложимого к струне.

Встречаются в методической системе Линь Яоцзи и моменты, которые менялись в зависимости от периода учёбы: в Китае у Ма Сыцуна или в СССР у Ю. Янкелевича. Таких моментов немного, но тем важнее обратить на них внимание, ведь они показывают Линь Яоцзи как непрерывно ищущего, творческого педагога и исполнителя. Один из таких моментов – **угол наклона трости смычка**. Ма Сыцун, как некоторые преподаватели в Европе и США, считал необходимым чтобы волос смычка на его кончике был плоским, но у колодки должен быть повернут на бок (от себя), чтобы приспособиться к естественному неравномерному весу смычка – легкому на кончике и тяжелому у основания. Ю. Янкелевич, напротив, выступал за слегка наклонённую форму (около 15 градусов) от начала к концу, говоря: «Когда волос смычка направлен вбок, он лёгкий и чувствительный, как лезвие ножа; когда он прямой и тяжелый, то давит избыточно». Линь Яоцзи считал это более научным. Он также полагал, что если волос наклонить в сторону раньше, чем будет достигнуто основание смычка, то смычок придется немного доворачивать, а это – лишнее движение. В результате будет очень сложно играть полным смычком непрерывно [8, с. 34].

Осуществленная в 1960 году учебная поездка молодого китайского скрипача в Советский Союз позволила ему в течение двух последующих лет тщательно изучить педагогические идеи Ю. Янкелевича. За время упорного изучения исполнительских приёмов и методики преподавания скрипки, а также воспитания художественного вкуса, был заложен прочный фундамент будущей карьеры Линь Яоцзи в области скрипичной педагогики[5], что и послужило основанием для дальнейшей кристаллизации собственных методических установок, основанных на гармоничном сочетании различных исполнительских школ и национальных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жэнь Синьян. Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи и ее связь с зарубежными педагогическими системами // Музыкальное образование и наука. Нижний Новгород, 2021. – 1(14). – С. 9-12
2. Хао Нан. Концерт в Центральной музыкальной консерватории к 80-летию со дня рождения мастера скрипки Линь Яоцзи [Электронный ресурс]. URL: http://www.musiceol.com/news/html/2017-5/20175261610479543129.html (дата обращения: 26.05.2019).

[5] Сун Сюэцзюнь. В ознаменование 85-летия со дня рождения Линь Яодзи. Он привлек внимание всего мира к китайскому скрипичному образованию (宋学军。纪念林耀基诞辰 85 周年。他让中国小提琴教育受世界瞩目) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/551838418_121123713 (дата обращения: 23.10.2022)

3. Ян Ханьшу. Линь Яоцзи – китайский мастер скрипки. // Китайские новости. – 2009. – № 11. – С. 72-73.
4. Легендарный «крестный отец» китайской скрипки Линь Яоцзи [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/150863268_682531 (дата обращения: 06.08.2022).
5. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дисс. … канд. иск.: 17.00.02. – Нижний Новгород: 2018. – 205 с.
6. Григорьев В. Методическая система Ю. И. Янкелевича // в кн.: Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие. – М.: Постскриптум, 1993. – С. 181-235.
7. Жислин Г. Эстетические взгляды Ю. И. Янкелевича // в кн.: Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие. – М.: Постскриптум, 1993. – С. 235-253.
8. Ян Баочжи. Основы скрипичной методики Линь Яоцзи. – Пекин, Народное музыкальное издательство: 2004. – 68 с.
9. Глезарова М. Особенности педагогических приёмов Янкелевича // в кн.: Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие. – М.: Постскриптум, 1993. – С. 268-282.
10. Сун Сюэцзюнь. В ознаменование 85-летия со дня рождения Линь Яодзи. Он привлек внимание всего мира к китайскому скрипичному образованию [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/551838418_121123713 (дата обращения: 23.10.2022).

REFERENCES

1. Zhe`n` Sin`yan. Muzy`kal`no-pedagogicheskaya koncepciya Lin` Yaoczzi i ee svyaz` s zarubezhny`mi pedagogicheskimi sistemami // Muzy`kal`noe obrazovanie i nauka. Nizhnij Novgorod, 2021. – 1(14). – Pp. 9-1.
2. Xao Nan. Koncert v Central`noj muzy`kal`noj konservatorii k 80-letiyu so dnya rozhdeniya mastera skripki Lin` Yaoczzi [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.musiceol.com/news/html/2017-5/20175261610479543129.html
3. Yan Xan`shu. Lin` Yaoczzi – kitajskij master skripki. // Kitajskie novosti. – 2009. – № 11. – Pp. 72-73.
4. Legendarny`j «krestny`j otecz» kitajskoj skripki Lin` Yaoczzi [E`lektronny`j resurs]. Rezhim dostupa: https://www.sohu.com/a/150863268_682531
5. Mu Czyuan`chzhi. Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel`stvo, nacional`ny`j repertuar: diss. … kand. isk.: 17.00.02. – Nizhnij Novgorod: 2018. – 205 p.
6. Grigor`ev V. Metodicheskaya sistema Yu. I. Yankelevicha // v kn.: Yu.I. Yankelevich. Pedagogicheskoe nasledie. – M.: Postskriptum, 1993. – Pp. 181-235.
7. Zhislin G. E`steticheskie vzglyady` Yu. I. Yankelevicha // v kn.: Yu.I. Yankelevich. Pedagogicheskoe nasledie. – M.: Postskriptum, 1993. – Pp. 235-253.
8. Yan Baochzhi. Osnovy` skripichnoj metodiki Lin` Yaoczzi. – Pekin, Narodnoe muzy`kal`noe izdatel`stvo: 2004. – 68 p.
9. Glezarova M. Osobennosti pedagogicheskix priyomov Yankelevicha // v kn.: Yu.I. Yankelevich. Pedagogicheskoe nasledie. – M.: Postskriptum, 1993. – Pp. 268-282.
10. Sun Syue`czzyun`. V oznamenovanie 85-letiya so dnya rozhdeniya Lin` Yaodzi. On privlek vnimanie vsego mira k kitajskomu skripichnomu obrazovaniyu [E`lektronny`j resurs]. Rezhim dostupa: https://www.sohu.com/a/551838418_121123713

Линь Линь
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им А. И. Герцена»
e-mail: stefanovitsch65@mail.ru

Lin Lin
Postgraduate
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА М.М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА ПОСЛЕ 1917 ГОДА. ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ

Аннотация. В центре внимания статьи находится жанровый и стилистический анализ камерно-вокальных сочинений М.М, Ипполитова-Иванова, написанных после 1917 года. В статье рассматривается эволюция стиля композитора в контексте начала культурной революции в СССР. Выявляется преемственность стиля дореволюционной эпохи и после революционного времени, анализируется синтез двух композиторских школ в творчестве автора. Проанализированы принципы выбора стихотворных источников, гармонической, интонационной и инструментальной сферы указанных сочинений. Выявлены связи стиля Ипполитова-Иванова с сочинениями композиторов романтиков. Также в статье выявлены принципы построения циклов, их драматургия. Выявлены устойчивые композиторские приемы в романсах. Автором делается вывод о устойчивом, практически неизменном существовании авторского стиля вне зависимости от политических изменений эпохи.

Ключевые слова: романс, типы романсов в русской музыке, жанры вокальной музыки Ипполитова-Иванова, стилистические влияния.

VOCAL MUSIC BY M.M. IPPOLITOV-IVANOV AFTER 1917. STYLE EVOLUTION

Annotation. The focus of the article is the genre and stylistic analysis of chamber-vocal compositions by M.M., Ippolitov-Ivanov, written after 1917. The article examines the evolution of the composer's style in the context of the beginning of the cultural revolution in the USSR. The continuity of the style of the pre-revolutionary era and after the revolutionary time is revealed, the synthesis of two composer schools in the author's work is analyzed. The principles of choosing poetic sources, harmonic, intonational and instrumental spheres of the mentioned compositions are considered and analyzed. The connections of Ippolitov-Ivanov's style with the works of romantic composers are revealed. The article also reveals the principles of building cycles, their dramaturgy. Steady compositional techniques in romances are revealed. The author concludes that the existence of the author's style is stable, practically unchanged, regardless of the political changes of the era.

Keywords: romance, types of romances in russian music, genres of vocal music by Ippolitov-Ivanov, stylistic influences.

Имя Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова широко известно – многолетний директор Московской консерватории (1906-1922), композитор, дирижер и педагог родился в Гатчине, небольшом патриархальном городке под Санкт-Петербургом, в 1859 году. Его семья происходила из крестьян Костромской губернии, переселенных при Екатерине Великой для строительства загородных дворцов. Его отец был выдающимся литейщиком, приобретшим широкую известность работами из бронзы. В десятилетнем возрасте он

переезжает в Петербург и поселяется в семье сестры. Ее муж С.И. Ипполитов был меломаном, в его доме бывали многие музыканты: Г.Ф. Львовский, А.И. Рожнов, М.П. Азанчевский. Вскоре мальчик поступил в музыкальные классы при Исаакиевском соборе, где обучался теории музыки, хоровому пению и игре на скрипке.

В 1875-1882 годах Ипполитов-Иванов учился в Петербургской консерватории у Н.А. Римского-Корсакова. Последующие одиннадцать лет прожил в Тифлисе. Знакомство с кавказской музыкой стало мощным импульсом к сочинению произведений на «восточную» тематику: «Армянская рапсодия», оркестровые сюиты «Кавказские эскизы» и «Иверия», симфоническая поэма «Мцыри». В 20-30-х годах XX века его интерес к экзотической тематике расширился – появились произведения с тюркской, туркменской, узбекской, каталонской, индийской и японской тематикой.

Вокальная музыка была одним из магистральных направлений в творчестве композитора. Его перу принадлежат более 70 романсов.

Композиторская манера Ипполитова-Иванова представляется нам синтезом Петербургской и Московской композиторских школ. Образный строй «Могучей кучки», с опорой на мифологические и сказочные сюжеты, дополняется лиризмом П.И. Чайковского. Композитор отказался от острого и яркого, присущего этим стилям и сосредоточился в созерцательности и элегичности. В поисках своего стиля он отошел от опоры на крестьянский мелос «кучкистов» и взял за основу интонации городского фольклора. «Чайковский, – пишет М. М. в „Воспоминаниях", – увлек молодежь своим элегическим настроением, своим душевным уклоном и заставил ее мыслить так, как он мыслил, влияние же Николая Андреевича отразилось больше на внешних приемах» [3, с. 129].

В конце XIX века романс перестал носить характер серьезного «диалога» со слушателем. Время наполнилось нейтральными лирическими романсами на стихи поэтов, талантом уступающих Пушкину, Лермонтову, Некрасову. Не стал исключением Ипполитов-Иванов – его первые вокальные опусы написаны на стихи Д.М. Ратгауза, А.А. Голенищева-Кутузова, А.Н. Майкова, А.В. Амфитеатрова.

Интересен выбор стихов после 1917 года. Представляется, что революционная поэзия того периода, отвергающая лирическое интимное переживание, созерцание и умиротворенность, не прельщала композитора. Он использует стихи дореволюционных авторов, фольклорные и стихи зарубежных поэтов.

Целью нашей статьи стало изучение стилистики послереволюционной камерной вокальной музыки, написанной в период 1917 - 1932 годов. Нас интересует – каким образом Композитор сумел адаптировать свое творчество к реалиям новых культурных ценностей, сохранить традиции русского романтизма и остаться при этом созвучным эпохе. Мы хотим выяснить – какова мера «традиционного» и «нового» в этих произведениях.

Первым послереволюционным камерно-вокальным сочинением стали «Три романса для голоса и фортепиано» оп. 58 (1925) на стихи Г. Орбелиани, А.В. Луначарского и анонимного поэта М.С.

Открывает опус исповедальный романс на стихи анонимного поэта «Письмо к Другу». Стихотворение отсылает нас к образам немецких поэтов романтиков Й. фон Эйхендорфа и Ф. Рюккерта. Возможно поэтому музыка пьесы отдаленно напоминает песни Р. Шумана. Нужно отметить насыщенную фортепианную фактуру, постоянное «движение» мелодического голоса, зачастую дублирующего вокальную партию. Характерный для романсовой лирики скачок на октаву и сексту в кульминации отсылает нас к романсам Чайковского.

«Пастораль» на стихи А.В. Луначарского продолжает образный строй первого романса. Вокальная партия изложена в виде «вопрос» - «ответ» с чередующимися восходящими и нисходящими двухтактными мотивами.

Повторение строф становится средством создания картины статичного пейзажа, на фоне которого герой предается воспоминаниям о возлюбленной. «Трепет сердца» на словах «да, трепещет оно под волынку!» изображен триолью шестнадцатыми нотами в фортепианной партии – единственный изобразительный момент в пьесе.

Еще одна пейзажная зарисовка – романс «Грузия» на стихи Г. Орбелиани. В нем, как и других романсах, практически нет изобразительных приемов в партии фортепиано. Мы видим спокойные внутренние монологи лирического героя, в которых отсутствуют драматические переживания.

«Пять японских стихотворений» (соч. 60, 1925 год) являет нам достаточно редкий в русской музыке случай использования японского мелоса. В романсах осуществлен синтез европейской композиторской техники и национального фольклора. Композитор не цитирует фольклор, но «повышает» статус простого песенного материала до уровня ариозо. Он мелодизирует речитативный исходный материал, раскрывая многослойные смыслы философской японской лирики.

В японской поэзии Ипполитова-Иванова, наряду с утонченной поэтикой, образным многомерным строем, аскетизмом высказывания, привлекла и организация стихотворного текста. Он выбрал стихотворения, написанные в традиционной форме «танка», в котором в пяти строках чередуется количество слогов – 5-7-5-7-7. В первых трех строках высказывается главная мысль, а в последующих двух – заключение. Цикл построен по хронологическому принципу – каждая миниатюра соответствует времени года: осени, зиме, весне и опять осени – весне; через раскрытие нюансов чувств лирического героя, переживающего Разлуку №1, Страдание №2, Воспоминание №3, Предательство №4 и Надежду №5, таким образом от мрачных, элегических мотивов герой переходит к светлым. В цикле использованы различные жанры европейской вокальной музыки: лирическая песня, хорал, баркарола, ария и народный танец. Ипполитов-Иванов весьма чутко использует стихотворный текст – он не чужд интерпретации – существуют повторы вербального текста, которые, как правило, служат подчеркиванию смысла фразы и созданию эмоционального напряжения в достижении кульминации. Очень интересен повтор слов как своеобразный изобразительный момент, изображающий расставание героев. Достигается фоническая картина ухода вдаль группы танцующих людей в финальном романсе. Создавая свой образ Японии, в которой, к слову сказать, он никогда не был, композитор мастерски работает с японской фольклорной интонацией. Он использует различные виды пентатоники, тритоны, повышенную четвертую ступень, увеличенные трезвучия, целотонную гамму, создавая колоритную гармоническую палитру с многовариантными решениями в разрешении аккорда, сочетает лидийский лад и пентатонику, использует неустойчивые последовательности альтерированных аккордов. В кульминационном, четвертом романсе «В тумане утреннем…» ариозность вокальной партии напоминаем нам вокальную партию Чио-Чио-сан из оперы Дж. Пуччини. В романсе используется японский лад «инсэнпо», который строится из трехзвучий, состоящих из последовательности большой терции и малой секунды. Финал цикла – картина сельского праздника «сакура». В аккомпанементе «звучат» настроенные в квинту национальные барабаны, а в вокальной строчке мы слышим почти не измененную народную песню «Весна».

«Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора» соч. 68 написаны в 1933 году как отклик на приезд поэта в Москву в 1930 году.

Он писал: «Я приехал в эту страну, чтобы поучиться. Меня привело здесь в восторг то, что вы впервые дали возможность приобщиться к просвещению всему народу, открыли перед ним двери школ, театров и музеев. Моя мечта – создать свободного человека, связанного с трудом...» [1, с. 21]. Миниатюры иллюстрируют зарождение любви, счастье обретения, предчувствие разлуки и расставание. Первая миниатюра «И руки льнут к рукам» - гимн любви, несет в себе ориентальный колорит. Для его создания композитор вводит в сопровождение дополнительный голос – флейту или скрипку. Многопластовость аккомпанемента, «соревнование» инструмента с вокальной линией при равномерных арпеджио фортепиано, передает равновесие лунного света и тьмы южной ночи, взвешенность в воздухе завораживающих ароматов цветов. Как и в «Японских стихотворениях» автор выявляет смысл вербального текста посредством повтора слов, кажется, что стихи превращаются в заклинание-мантру. Вторая пьеса – «Желтенькая птичка» - написана в куплетной форме. Скупой фортепианной аккомпанемент с пустыми квинтами в басу, напоминающими остинато томов, и звукоподражательные форшлаги в партии флейты, создают в запеве очаровательный образ наивной, почти детской, песенки. Мелодия, ограниченная диапазоном большой сексты, безыскусна в своей простоте. В припеве фактура фортепианной партии уплотняется, появляется контрапункт к мелодическому голосу. А в финале звучит октавный унисон сопрано, флейты и фортепиано. В пьесе №3 «Не уходи, не простившись со мной» интересен имитационный дуэт флейты и голоса при создающей лишь гармоническую поддержку лапидарной партии фортепиано.

В пьесе композитор «уступает» первенство европейской интонации и гармонии. Тем не менее, финал оставляет нас в тревоге – вновь появляется так любимый Ипполитовым-Ивановым аккорд – увеличенное трезвучие. Последние слова повторяются, как бы удаляясь от нас. Подобный прием «удаления» мы видим и в «Японских стихах». В заключительном номере «О друг мой, вот цветок». Впервые в цикле используется весь спектр динамики от *P* до *F*. Бурные пассажи флейты и фортепиано оттеняют мелодическую линию солистки. Напряжение стихает и последние слова солистки исполняются уже на *пианиссимо.* Пьеса заканчивается свободной каденцией флейты, возвращающей к образам первого стихотворения. Необходимо отметить своеобразную формообразующую арку, которые создается первой и последней пьесой цикла. Интересен и прием смешения стилей, лада, гармонического языка и жанров, предпринятыми автором. Первая и вторая пьеса написаны в условно «индийской» манере, третья и четвертая безусловный плод европейской традиции.

Как уже говорилось, лирический дар композитора, его душевная чистота не позволяет проникнуть в его музыку излишнему драматизму. Эмоциональный строй его музыки светел. Преобладают мажорные тональности. Динамика ровна, без крайних величин.

Особо отметим значение аккомпанемента: от первого стихотворения к последнему его роль усиливается, он дополняет вокальную партию эмоционально, что придаёт сочинению особую яркость и полноту звучания.

«Четыре романса для голоса и фортепианного трио» оп. 63 (1928) написан на стихи В.С. Соловьева. Впервые в своем романсовом творчестве композитор расширяет инструментальный состав произведения до трех исполнителей, что является уникальным случаем для русской музыки. Струнные инструменты – скрипка и виолончель – используются весьма многообразно – как тембровое обогащение, в виде подголосков и как изобразительный элемент. Зачастую скрипка ведет совместно с голосом мелодическую линию, а виолончель дублирует либо фортепианный бас, либо один из средних голосов фортепиано.

Первый романс «Мне не забыть твоей улыбки» As-dur. Философская лирическая миниатюра написана в строфической форме. Размышление поэта о прощании с любимой, тягости жизни, и о преодолении печали, о надежде обретения счастья с любимой. Лишь в последней строке мы понимаем, что эта надежда лишь на счастье в ином мире. Повторением слов «Но все же стоит жить…» композитор утверждает собственную надежду на радость земного бытия, возможно, оппонируя более мистическому настроению автора поэтического текста.

Мелодический материал романса сосредоточен в вокальной партии и существующих с ней в тесном смысловом союзе партиях струнных инструментов. Зачастую они дублируют вокальную строку или дополняют ее орнаментом подголосков. Партия фортепиано несет в себе функцию гармонической и ритмической поддержки. На протяжении всего романса неизменна синкопированная ритмическая структура партии фортепиано, отражающая взволнованность, прерывистость дыхания лирического героя.

Романс «Бретонская колыбельная песня» F-dur, написан в двухчастной форме повторного строения с заключением. Инструментальное сопровождение создает образ раскачивающейся люльки. Облигатные голоса струнных обогащают тембровые краски аккомпанемента, во втором разделе у струнных появляется штрих *pizzicato.* Заключение романса традиционно для описываемых в статье вокальных пьес построено на многократном повторении одной успокаивающей движение музыкальной фразы. Возникает эффект «удаления» слушателя от «зримо» написанной картины.

Третий романс «Как ночь тиха» Des-dur. (Стихотворение Соловьева, возможно, навеяно стихотворением Г. Фаллерслебена «Abendstern», положенным на музыку Р. Шуманом) продолжает настроение предыдущей пьесы. Медленный начальный раздел рисует меланхолический пейзаж ночного сада. Довольно «размашистая» вокальная линия в диапазоне терцдецимы. Скользящие нисходящие басы фортепианной партии, довольно сложная гармония и контрапункт струнных создают запоминающийся музыкальный образ ночи. Контрастный быстрый второй раздел начинается обращением к далекому другу, надеждой на встречу. Равномерное движение восьмыми первой части сменяется взволнованной триольной фигурацией. Впервые в этих романсах партия струнных становится более самостоятельной – контрастной интонационно и ритмически, в ней преодолевается ритмическое *ostinato* фортепианной партии. Стоит отметить оркестровый прием изложения басовой партии в разделе: legato фортепиано дублируется *pizzicato* виолончели, создавая своеобразный колорит. Второй раздел насыщен изменениями темпа: Allegro – Meno - a tempo – Allegro – Molto sostenuto – rallentando. Агогика работает на создание образа взволнованного внутреннего монолога. Как и во втором романсе, Ипполитов-Иванов использует прием «растворения» экспрессии в коротком заключении, возвращается ритмическая фигурация первого раздела, повторяется музыкальная фраза. Отличие от второго романса лишь в том, что повторность в заключении сосредоточена только в аккомпанирующей партии.

Заключительный романс «В алом блеске зари» As-dur. Единственная быстрая пьеса в темпе Allegro molto. Размер пьесы 6/8. Ее характер своей взволнованностью, ритмической пульсацией, продолжает настроение третьего романса. В партии струнных впервые появляются двойные ноты, постоянные акценты и сфорцандо в аккомпанементе подчеркивают характер стихов. Знаменательно и то, что на словах «Знаю только одно, что безумно люблю!» диапазон вокальной партии расширяется вплоть до As^2.

«Две былинки» оп.66 (1933) представляют собой изящные обработки белорусской и русской народных песен. Композитор на протяжении жизни проявлял интересе к фольклорному материалу разных стран и народов. Но лишь последнее сочинение стало обработкой фольклорного материала в жанре вокальной музыки.

Жанр былины всегда был популярен у русских композиторов. Пьесы опуса обладают всеми типическими приметами жанра: распевностью и повествовательностью мелодической линии, вариантностью проведения темы, куплетным строением формы. Определенной «хоровой» фактурой аккомпанемента, в стиле обработок знаменного распева А.Д. Кастальского, отличается «Белорусская былинка», тогда как в «Русской» аккомпанемент подражает переборам гуслей.

В этих пьесах ощущается мотив «прощания», столь свойственный вокальным циклам Ипполитова-Иванова. И если в описываемых выше циклах «прощание» решено исключительно как слуховой образ, как элемент драматургии, то Былинки представляются, через обращение к музыкальным образам раннего петербургского периода творчества композитора. Как своеобразное замыкание смыслов жизни и творчества – возвращение на круги своя.

Ипполитов-Иванов обладал лирическим даром, драма и трагедия не были уделом его музыки, практически все его произведения наполнены светом и радостью, даже в эпизодах, в которых сгущается темнота, она становится только контрастом, для выявления основного состояния лирического героя

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксельрод Л., Ходжаев Ю. Приезд Рабиндраната Тагора в Москву // Смена. 1957. – №18. – С. 21.
2. Васина-Гроссман В.А. Мастера советского романса. – М.: Музыка, 1968. – 317с.
3. Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. – М.: Госмузиздат, 1934. – 159с.
4. Рабиндранат Тагор – друг Советского Союза. Сборник документов и материалов / Отв. ред. В. Вдовин, Л. Гамаюнов. – М: Изд-во вост. лит-ры, 1961. – 207 с.

REFERENCES

1. Aksel'rod L., Hodzhaev Ju. Priezd Rabindranata Tagora v Moskvu // Smena. 1957. – №18. – P. 21.
2. Vasina-Grossman V.A. Mastera sovetskogo romansa. – M.: Muzyka, 1968. – 317 p.
3. Ippolitov-Ivanov M.M. 50 let russkoj muzyki v moih vospominanijah. – M.: Gosmuzizdat, 1934. – 159 p.
4. Rabindranat Tagor – drug Sovetskogo Sojuza. Sbornik dokumentov i materialov / Otv. red. V. Vdovin, L. Gamajunov. – M: Izd-vo vost. lit-ry, 1961. – 207 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Куприна Надежда Григорьевна
доктор педагогических наук, профессор кафедры теории
и методики воспитания культуры творчества
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: nkbv@mail.ru
Оганесян Эвелина Джонридовна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории и методики воспитания культуры творчества
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: karti67@bk.ru
Чэнь Чэн
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: 2413304680@qq.com

Kuprina Nadezhda G.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Theory and Methodology nurturing a culture of creativity
Ural State Pedagogical University
Oganesyan Evelina D.
candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor of the Department of Theory and Methods of Education for the Culture of Creativity
Ural State Pedagogical University
Chen Chen
postgraduate student of the Department of Music Education
Ural State Pedagogical University

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-АССОЦИАТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ У ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ В МУЗЕЕ

Аннотация. В статье раскрываются методические подходы к организации практических занятий с младшими школьниками в музее изобразительного искусства. Обосновывается значимость опоры на жизненный опыт детей в развитии их художественного восприятия. Описываются методы педагогики художественного образования, направленные на восприятие-размышление детей о произведении искусства на основе свободно возникающих ассоциаций с их собственными жизненными впечатлениями. Приводятся примеры творческих заданий с использованием методов эмпатии, широких ассоциаций, уподобления автору или герою произведения, единства восприятия и созидания на каждом занятии.

Ключевые слова: занятия с младшими школьниками в музее, художественно-ассоциативное восприятие, методы педагогики художественного образования.

DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND ASSOCIATIVE PERCEPTION AMONG SCHOOLCHILDREN AT CLASSES IN THE MUSEUM

Abstract. The article reveals methodological approaches to organizing practical classes with younger schoolchildren in the museum of fine art. The importance of relying on the life experience of children in the development of their artistic perception is justified. Methods of pedagogy of art education are described, aimed at perception-reflection of children about the work of art on the basis of freely emerging associations with their own life impressions. Examples of creative tasks are given using methods of empathy, wide associations, likening the author or hero to a work, unity of perception and creation in each lesson.

Keywords: classes with younger students in the museum, art-associative perception, methods of pedagogy of art education.

В современном художественном образовании музей изобразительного искусства давно перестал быть просто «хранилищем шедевров». Музейная экспозиция мыслится современными педагогами как своеобразная модель окружающей действительности, в познание которой дети вовлекаются через художественное переживание. В практике работы педагогов изобразительного искусства форма экскурсии в музей все чаще заменяется формой практического занятия в музее. Отражение и интерпретация сюжетов картин в собственной художественно-творческой деятельности вовлекает детей в диалог с художественными образами. Именно практическая вовлеченность в восприятие картины способна сформировать у детей представление о том, что это не просто экспонат в музее, подлежащий изучению, но – своеобразный собеседник, напоминающий о событиях собственной жизни, заставляющий задуматься над своими поступками.

В работе с младшими школьниками педагоги практикуют анализ сюжета картины в опоре на опыт собственных жизненных переживаний и наблюдений детей. В педагогике художественного образования такой уровень восприятия произведения искусства получил название «стихийно-эмоциональный» (в терминологии Л. П. Печко [6]) или бытовой (по выражению Б. Г. Ананьева [1]). При этом исследователи отмечают значимость диалога личности с художественными смыслами на уровне «бытового восприятия», определяя его как базовый в развитии художественного восприятия (Б.Г. Ананьев). В процессе появления при восприятии картины ассоциаций на бытовом уровне (визуальных, аудиальных, сенсомоторных, тактильных и пр.) происходит своеобразное «вживание» в образ, объединение с ним личного опыта переживаний. По выражению В. П. Иванова, происходит вхождение в мир художественного образа через «приобщающую идентификацию» [2].

Дети в возрасте 8-9 лет отличаются легкостью в построении ассоциативных связей в процессе восприятия. По сравнению с взрослыми, у детей меньший багаж жизненного опыта и не сформировано в полной мере абстрактно-логическое мышление, которое ставит внутренние барьеры воображению, отбраковывая противоречивые ассоциации и связи. Дети этого возраста способны выстраивать цепь далеких друг от друга ассоциаций и высказывать самые невероятные варианты толкования сюжета увиденной картины.

Эта способность детей к свободному ассоциированию образного содержания картины с собственными жизненными впечатлениями лежит в основе многих программ по ознакомлению детей с художественными произведениями в музейных экспозициях «не детского» содержания. В частности, такова программа «Образ и мысль» [3], построенная на практической деятельности детей по досочинению, дорисовыванию «историй, которые рассказывают картины», увиденные в музее.

Сторонником идеи активного вовлечения детей в восприятие-размышление, основанное на свободно возникающих ассоциациях с их собственным жизненным

опытом, является Б.М. Неменский. По его мнению, содержание художественного образования детей должно базироваться именно на постижении ребенком опыта отношения людей к жизни, воплощенного в искусстве. Важно, чтобы происходило открытие ребенком самого себя через идентификацию с героем произведения, сопоставления его истории с опытом собственных жизненных событий и отношений с окружающими людьми [5]. В работах Б. М. Неменского разработаны соответствующие методы, которые ученый обобщил как «законы» художественной педагогики: методы эмпатии, широких ассоциаций, уподобления автору или герою произведения, единства восприятия и созидания на каждом уроке.

Музей является идеальной площадкой для воплощения этих идей в педагогическую практику.

Студия творческого развития детей «София Арт» в г. Екатеринбурге уже много лет поддерживает традицию проведения практических занятий в Екатеринбургском музее изобразительного искусства (ЕМИИ). За эти годы сформировался и был апробирован комплекс методов, используемых для активизации личностного опыта детей в восприятии произведений изобразительного искусства.

Приведем конкретные примеры работы с детьми в этом направлении.

Как правило, занятия в музее начинают проводиться с детьми 8-ми – 9-ти летнего возраста. Очень важен этап предварительной студийной подготовки детей к посещению музея. Для этого устраивается виртуальная экскурсия в музей, намеченный для посещения. Сначала дети просматривают небольшой фрагмент виртуальной экскурсии – для того, чтобы составить представление о том, что такое музей, какие существуют правила для людей, которые его посещают. Педагог акцентирует внимание детей на том, как ведут себя посетители музея (они не бегают, не совершают резких движений, не разговаривают громко, не трогают руками экспонаты, рассматривают их на определенном расстоянии и пр.) Для закрепления информации в классе устраивается игра в музей, где дети «репетируют» свое будущее посещение музея.

Далее виртуальная экскурсия знакомит детей с экспозицией музея. Педагог предлагает детям выбрать произведения, которые их больше всего заинтересовали и с которыми они хотят познакомиться поближе. Совместно с детьми разрабатывается альбом «Музейные наблюдения», куда будут записываться задания перед каждым посещением музея, а также впечатления детей, их наблюдения и открытия.

Такая предварительная работа помогает создать у детей необходимый настрой на посещение музея, создать атмосферу радостного предчувствия от новых впечатлений. Это также своеобразная профилактика от эмоциональной и информационной перегруженности в первое посещение музея. Придя в залы музея, дети уже будут знать, какую картину или экспонат музея им необходимо найти, и какое конкретно практическое задание по рисованию они будут выполнять в непосредственном контакте с этим произведением. Педагог предупреждает детей, что индивидуальное выполнение задания будет сочетаться с групповыми формами работы, где они получат возможность поделиться своими мыслями и эмоциями с одноклассниками. Поэтому на этапе индивидуальной вдумчивой работы в общении с произведением искусства дети не должны мешают друг другу. Практика проведения занятий в музее показывает значимость предварительной подготовки детей к занятиям в музее.

Педагогу, который организует занятия с детьми в музее, тоже нужно подготовиться. В разных регионах нашей страны правила посещения музея отличаются. Во многих музеях для проведения самостоятельных экскурсий, а тем более занятий с детьми, необходимо письменное согласование с администрацией. Например, в Екатеринбургском музее изобразительных искусств для подобной педагогической

деятельности администрация музея требует заключения договора, подтвержденного направляющей образовательной организацией. Педагогу необходимо соблюсти все административные формальности, ведь первое посещение детьми музея должно стать для них праздником, оставить яркие впечатления, не омраченные бытовыми нестыковками.

Музей должен стать для детей «интересным другом», а не «скучным ментором». Оптимальный путь к этому – применение методов, направленных на художественно-ассоциативное восприятие детьми произведений искусства с опорой на их собственный жизненный опыт.

В одном из залов Екатеринбургского музея изобразительных искусств находится живописная работа бытового жанра В. Е. Маковского «Крестьянка с детьми». Чтобы сразу настроить детей на эмоциональное восприятие этого произведения, педагог задает детям вопрос: «На какой картине, представленной в этом зале, людям очень жарко?» Дети с интересом включаются в поиск подходящей по характеристике картины. Далее по наводящим вопросам педагога дети определяют, что семья, изображенная на картине, жила давно, – двести лет назад. Дети рассматривают картину, и обсуждают одежду героев, описывают ее сюжет («Дети с мамой отдыхают у берега реки. Один из мальчиков ловит удочкой рыбу. Другой мальчик скучает или задумался, а, может быть, он устал – помогал отцу, который до сих пор работает где-то в поле»). Педагог постепенно подводит их к выводу о том, что как бы ни менялся со временем антураж вокруг нас (дома, одежда, транспорт и пр.), люди все так же любят понежиться на солнышке, полежать на мягкой шелковистой травке. Мальчику, который жил двести лет назад, было так же интересно, как мальчику нашего времени, самому выловить удочкой рыбку и похвастаться перед домашними своим уловом. Дети, жившие в прошлом, так же, как и дети в наши дни, веселились или скучали. Ситуации, которые переживали люди в прошлом, повторяются в нашей современной жизни. Через века проходят и остаются с людьми вечные ценности: семья, любовь к своим родным и близким, наслаждение красотой природы, удовольствие от отдыха после труда и хорошо выполненной работы.

Чтобы закрепить эту мысль, детям предлагается нарисовать свою семью на природе, «переодев» всех в одежду XIX века. Можно выбрать и другой вариант: нарисовать героев картины, придав им черты сходства с членами своей семьи – те же позы, но другая одежда и другие дома на заднем плане. Дети выполняют это задание в зале музея, где они могут подойти к картине поближе, разглядеть детали и отобразить их в своем рисунке. Такая творческая интерпретация сюжета делает картину личностно значимой для детей, связывает с опытом их собственных жизненных впечатлений. Представления о средствах художественной выразительности становятся не просто информативным материалом, но переходят в разряд необходимых школьнику умений для выражения своих впечатлений.

Исследователи проблемы художественного восприятия отмечают, что пейзаж является одним из самых «неинтересных» жанров изобразительного искусства для детей. Особенно это применимо к современным детям, которые большое количество времени проводят в интернете, визуальный контент которого насыщен яркими красками, двигательными эффектами, быстро сменяющими друг друга броскими изображениями. Однако применение методов активизации личностного опыта развивает у детей интерес и к произведениям пейзажного жанра.

В Екатеринбургском музее изобразительного искусства есть прекрасные морские пейзажи И. К. Айвазовского: «Лунная ночь», «Море», «Баржа у морского берега». Картины расположены в одном зале, что удобно для работы с группой детей, которые могут в соответствии с собственным выбором картины распределиться по небольшим группам в пространстве зала. Каждая группа получает задание внимательно рассмотреть

выбранную картину и составить рассказ на тему «Ожившая картина». Школьникам предлагается представить фантастическую ситуацию о том, что картина, перед которой они стоят, неожиданно «ожила», и они оказались в ее пространстве. Нужно, чтобы каждый в группе рассказал о том, что он почувствовал, какие детали подметил, какие действия совершил.

Дети с увлечением включаются в выполнение этого задания. Сначала описывают свои ощущения от свежего морского воздуха, легкой прохлады, впечатления от таинственного лунного отражения в ночной глади моря (картина «Лунная ночь»). Затем замечают группу подростков в левой части картины – три мальчика стоят у костра: кажется, на костре они готовят еду. Рядом лодка, наверное, принадлежащая им, а вдалеке небольшой корабль. Далее дети начинают фантазировать, как они познакомились с этими мальчиками, узнали, как их зовут, спросили, что они здесь делают, что это за сооружение наподобие грота у них за спиной и пр. Придумываются разные варианты и сюжеты происходящего. Во многих случаях дети с удовольствием обыгрывают сюжет, что они прибыли «из будущего» и удивляют своих новых друзей рассказами о современной жизни.

Затем детям (вернувшимся в зал музея из путешествия во времени) предлагается нарисовать себя и одного из своих новых друзей на фоне моря с отраженной в нем лунной дорожкой («селфи на память»). Школьники с воодушевлением выполняют это задание, вглядываясь в детали картины, пытаясь скопировать ее фрагменты, осваивая на практике средства выразительности.

Задания, связанные с «путешествиями в ожившие картины», носят игровой характер и пользуются неизменной популярностью у школьников. Эти задания могут быть полезны в изучении произведений искусства других культур. В этом случае школьники «оказываются» в другой стране, где свои правила общения, свои традиции и обычаи. Например, «путешествие» в картину китайского художника Ло Чжунли «Девочка и кошка» (репродукция) привело к «знакомству» с ее героиней. Видно, что девочка на картине очень любит своего домашнего друга: ласково и бережно обнимает его, прижимает к своей щеке. Вместе они воспринимаются как единое целое [4]. Достаточно сдержанный колорит картины и аскетичность окружающего пространства дает интуитивное понимание, что это не просто ласковая игра девочки со своей кошкой, но настоящая дружба, где они готовы защитить, не дать в обиду друг друга, если возникнет какая-нибудь опасность. Дети интуитивно почувствовали этот настрой в картине. Показательно, что большая часть рассказов, предназначенных для девочки с картины, была связана с тем, как кто-то из детей подобрал и спас бездомного котенка, а кто-то лечил свою заболевшую собаку, как собака, в свою очередь, бросилась спасать свою хозяйку от хулиганов и пр. Педагог от имени девочки рассказал, что кошка – символический образ в китайской мифологии. В образе кошки изображался китайский бог сельского хозяйства Ли-Шу, кошка является символом плодородия (это объясняет изображение стога сена на заднем плане картины). К кошке относятся как к священному животному и защитнице дома от злых сил. Итогом этих разговоров стало выполнение детьми своих портретов с домашними питомцами.

Большое поле для фантазии и самовыражения открывает восприятие картин художников-абстракционистов. В Екатеринбургском музее изобразительного искусства несколько залов отведены беспредметным полотнам русского художественного авангарда 1910 – 1920-х годов. Начиная работу со школьниками, мы предлагаем им пройтись по одному из этих залов и найти «картину с самым непонятным изображением». Затем выслушиваем их насмешливые замечания и вопросы типа: «А это точно картина?», «Может быть художник просто не умел рисовать?», «Это шутка?» и т.д. В ответ на эти

высказывания мы выдвигаем предположение: «А может быть, такие картины художники рисовали для того, чтобы каждый, кто их будет рассматривать, мог представить себе то, о чем он сам думает или мечтает? Может, они хотели разбудить наше воображение, чтобы мы фантазировали вместе с ними?»

Далее мы предлагаем детям расшифровать выбранную каждым из них картину на свой лад. Например, ученику, выбравшему «Беспредметную композицию» О. В. Розановой, предлагается сначала скопировать эту композицию в технике аппликации (так ученику станет понятно, что элементы из которых состоит композиция, накладываются друг на друга). Следующий этап: на отдельном листе бумаги зарисовать одну под другой увиденные в картине фигуры с учетом их размера относительно друг друга, в таком же наклоне и в том оттенке цвета, который использовал художник. Далее рядом с каждой фигурой ученику нужно нарисовать предмет или силуэт человека, животного, с которым эта фигура у него ассоциируется. Завершающий этап – перенести на лист бумаги предметные изображения, получившиеся на основе возникших ассоциаций, сохраняя композиционный строй, как на картине, и придумать название получившемуся сюжету. Если одну и ту же картину выбирают несколько человек, то получаются ее разнообразные трактовки, которые школьники с удовольствием обсуждают.

Обращение к методам актуализации личностного опыта детей в восприятии картины на практических занятиях в музее изобразительного искусства позволяет вовлечь детей в диалог с художественными образами при осмыслении сюжета произведения. Творческие задания по интерпретации этих сюжетов в собственной художественно-творческой деятельности, позволяют развить у детей умения содержательной трактовки средств художественной выразительности. Практическая вовлеченность в восприятие картин позволяет относиться к ним как к собеседникам на важные для школьника темы, а музей воспринимать как комфортное пространство для обучения, общения и творческого самовыражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б. Г. Особенности восприятия пространства у детей / Б. Г. Ананьев, Е. Ф. Рыбалко. – М.: Просвещение, 1964. – 302 с.
2. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В. П. Иванов. – Киев: Наукова думка, 1977. – 324 с.
3. Картины рассказывают истории: программа «Образ и мысль». Первый класс: метод. реком. / Музей и школа: диалог в образовательном пространстве. – СПб., 2000. – Вып. 6. – 80 с.
4. Лю Тяньцюань. Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжули // Искусство Евразии. – 2023. – № 2 (29). – С. 158-171. – https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.003.URL:https://eurasia-art.ru/art/article/view/1001
5. Неменский Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить: кн. для учителей общеобразоват. учреждений / Б. М. Неменский. – М.: Просвещение, 2012. – 240 с.
6. Печко Л. П. Выразительность эстетики природы и культура личности: монография / Л. П. Печко. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. – 363 с.

REFERENCES

1. Ananyev B.G. Features of space perception in children/B.G. Ananyev, E.F. Rybalko. – M.: Enlightenment, 1964. – 302 p.
2. Ivanov V.P. Human activity – cognition – art/V.P. Ivanov. – Kyiv: Naukova Dumka, 1977. – 324 p.

3. The paintings tell stories: the program "Image and Thought." First class: method. river. /Museum and school: dialogue in the educational space. – St. Petersburg, 2000. – No. 6. – 80 p.
4. Liu Tianquan. Animalistic theme in the work of the Chinese artist Luo Zhuli //Art of Eurasia. – 2023. – № 2 (29). – Pp. 158-171. – https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.003.URL:https://eurasia-art.ru/art/article/view/1001
5. Nemensky B. M. Pedagogy of art. See, know and create: Prince. for teachers general education. Institutions / B. M. Nemensky. – M.: Enlightenment, 2012. – 240 p.
6. Pechko L.P. Expressiveness of nature aesthetics and personality culture: monograph/L.P. Pechko. – Ulyanovsk: UlSTU, 2008. – 363 p.

Афанасьева Евгения Игоревна
ассистент департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: evgenia-1@yandex.ru

Afanasyeva Evgenia I.
Assistant of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКА У НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ

В статье рассматриваются основные принципы формирования вокального звука у начинающих вокалистов, а также этапы работы над постановкой голоса и способы его совершенствования. Описаны методологические особенности обучения начинающих вокалистов. Определены современные упражнения, направленные на развитие вокальных способностей.

Ключевые слова: формирование вокального звука, начинающие вокалисты, методика, вокальные способности, вокальное искусство.

FEATURES OF THE FORMATION OF VOCAL SOUND IN NOVICE VOCALISTS

The article discusses the basic principles of vocal sound formation among novice vocalists, as well as the stages of work on voice production and ways to improve it. The methodological features of the training of novice vocalists are described. Modern exercises aimed at developing vocal abilities have been identified.

Keywords: vocal sound formation, beginner vocalists, technique, vocal abilities, vocal art.

Голос представляет собой уникальный природный дар, с помощью которого исполнитель, грамотно владеющий базовыми принципами звуковедения, способен передать нужную эмоцию и донести до слушателя смысл произведения. Основными характеристиками вокально-исполнительских качеств певца являются красота тембра, сила голоса, чувство ритма, наличие творческого воображения. Важнейшим элементом развития певческого навыка является правильное формирование вокального звука, без которого совершенствование вышеперечисленных качеств становится невозможным.

При первом прослушивании педагогом начинающего вокалиста учитывается ряд факторов, необходимых для составления методического плана обучения. Музыкальность, широкий диапазон, артистизмом, хороший уровень музыкальной подготовки и общая культура студента являются базовыми качествами формирования будущего профессионального певца.

Далеко не все начинающие певцы сочетают в себе все эти навыки, и основная задача грамотного педагога определить правильный вектор развития и совершенствования необходимых качеств. В начале обучения педагогу необходимо обратить внимание ученика на верное формирования вокального звука и, учитывая индивидуальность студента, руководствоваться основными принципами воспитания вокально-исполнительского мастерства.

По мнению Г. П. Стуловой под вокальными навыками понимаются такие факторы, как: артикуляция, дыхание, звукообразование и слуховые навыки [10, с. 60-62]. Между тем, А. Г. Менабени считает, что вокальные навыки основываются на постановке дыхания, атаке звука, артикуляции и дикции [7, с. 32]. При этом звукообразование в вокальном пении представляет собой комплексный процесс, обусловленный способом взаимодействия дыхания и артикуляции с работой гортани.

Формирование вокального звука у начинающих певцов должно основываться на принципах постепенности и последовательности, то есть на осторожном и планомерном усложнении не только вокально-технических заданий, но и требований к вокальному исполнению. При этом планомерное усложнение должно формироваться на общепедагогическом принципе – «от простого к сложному». Как показывает практика, причина неудачного развития вокальных данных, как правило, связана именно с несоблюдением данного принципа. [5]

На начальном этапе работы со студентом основное внимание уделяется вырабатыванию у него основных принципов вокализации.

Под термином «вокализация» подразумевается пение на гласных звуках (вместо слов), увеличение их долготы. Существует ряд упражнений, позволяющий освоить этот навык. На первоначальном этапе студенту следует упражняться на распевках и вокализах, исполняемых на одной или нескольких гласных, поступенно вверх и вниз. Упражнения на вокализацию слкдует начинать с гласных «А» и «И»- именно этим звукам уделяли особое внимание вокальные педагоги прошлых лет, в связи с их противоположным нахождением в гортани при звукоизвлечении. Постепенно можно переходить к уражнениям на другие гласные, например, на гласные «И-Э-А-О-У», распевая их на одной ноте, с последующим повышением тона, сохраняя legato.

Далее можно добавить букву «М» к каждой гласной: «МИ-МЭ-МА-МО-МУ» и постепенно усложнять звукосочетания, например, - « БРИ-БРЭ-БРА-БРО-БРУ».

Понимание целостного процесса звукообразования не исключает формирование отдельных навыков – артикуляции и дыхания, которые непосредственно участвуют в звукообразовании и обеспечивают четкую дикцию и динамику вокала.

Важно отметить, что ключевые особенности формирования вокального звука у начинающих певцов основываются на тесной взаимосвязи исполнительского мастерства с развитием вокально-технических данных. Кроме того, необходимо учитывать принцип индивидуального подхода, основанный на применении разнообразных методик развития вокального звука (в зависимости от физиологических возможностей голосового аппарата и свойств нервной системы начинающего вокалиста).

Занятия следует проводить при четком соблюдении общепризнанных правил, вне зависимости от вокальных данных певца и методик педагога. К таким правилам относят [9]:

1. Продолжительность урока для начинающих должна составлять 20-25 минут, включая перерывы между упражнениями.

Эта особенность объясняется тем, что недостаточно окрепшие голосовые связки быстро устают, соответственно, студенты не могут точно выполнять необходимые для развития вокальных навыков упражнения при большей продолжительности занятий.

Кроме того, пение требует от исполнителя координации работы многих органов и высокой концентрации внимания. Поэтому, следует придерживаться установленного педагогом режима и воздерживаться от самостоятельных занятий. Этот запрет должен сохраняться до тех пор, пока педагог не убедится, что ученик в состоянии развивать вокальные данные без его контроля, сохраняя наработанную технику.

2. При начальном этапе формирования вокального звука необходимо, прежде всего, развивать центральный участок рабочего диапазона певца, то есть тот, в котором ему удобно петь и разговаривать.

Распевка начинается с самой нижней ноты центрального участка рабочего диапазона и заканчивается на самой высокой, но удобной для исполнителя ноте. Например, по хроматической или по трезвучию вверх и вниз. Центр голоса необходимо разработать до абсолютно ровного, плавного звучания, контролируя отсутствие в нем напряжения, сохраняя естественный тембр певца. Только после этого можно приступать к развитию нижнего и верхнего регистров голоса.

3. Обучение необходимо начинать с использованием упражнений без переходных нот.

Как правило, на начальных этапах обучения следует ориентироваться на примарные тона, которые способствуют более эффективному достижению естественного звучания голоса. Подбор более удобных для начинающих вокалистов тональностей ускоряет формирование естественного тембра.

4. На начальных этапах работы с начинающими певцами не следует использовать при звуковедении forte или piano

Это связано с тем, что пение на forte у большинства начинающих певцов приводит к перенапряжению голосовых связок, препятствуя полноценному развитию тембра и диапазона. Кроме того, при громком пении постепенно вырабатывается привычка форсировать звук.

Между тем, тихое пение на ранних стадиях развития вокала у начинающих певцов приводит к снятию звука с опоры и появлению так называемого «бездыханного» пения.

Соответственно, пение на forte и piano следует использовать в тот момент, когда сформирована хорошая работа голосовых мышц.

5. Простота упражнений (использование принципа «от простого к сложному»).

Необходимо использовать достаточно простые упражнения, так как при первоначальном этапе обучения следует сосредоточить внимание студента на технике голосообразования и верного звуковедения, а также, на развитии музыкальности и чистоты интонации.

Соответственно, наиболее важным фактором при формировании вокального звука у начинающих вокалистов является постановка голоса, то есть развитие голосового аппарата для использования в профессиональных целях. При правильной работе над постановкой голоса голосовой аппарат приобретает способность выдерживать большие нагрузки, а голос обретает силу, звучность, расширяется его диапазон и выносливость.

Хорошо поставленный голос при грамотном звуковедении должен обладать свободным и естественным ровным звучанием, за счет которого певец меньше устаёт, умело контролирует расход дыхания и работу голосового аппарата.

Правильное формирование вокального звука в дальнейшем откроет новые свойства голоса, его дополнительные обертоны и тембровые краски.

В то же время, эффективное обучение вокалу для начинающих исполнителей зависит от практики (за счет использования определенных упражнений), развития музыкального слуха и правильного выбора вокального репертуара.

Однако, помимо развития слухового аппарата у начинающих вокалистов, преподаватель должен стремиться улучшать их голосовой аппарат путем формирования вокальных навыков [12, с. 104]. Постановка голоса при этом должна базироваться на определенных методиках. Такая работа включает в себя различные упражнения, а именно [1]:

- упражнения, расширяющие тоновый диапазон;

- упражнения на развитие певческого дыхания.
- упражнения, развивающие силу и красоту голоса;
- упражнения на освоение различных вокальных техник пения;
- упражнения на работу над дикцией и произношением.

Работа на начальных этапах формирования вокального звука у исполнителей должна включать в себя упражнения, направленные на развитие различных вокальных техник. В процессе обучения у начинающих вокалистов могут выявиться различные проблемы, связанные с постановкой голоса. Во время урока педагог должен более тщательно останавливаться на выявленных проблемных местах, уделяя им особое внимание.

Важно понимать, что за счет повторения получающихся звуков и навыков, начинающий вокалист психологически настраивается на успех, что в свою очередь, позволяет намного легче преодолевать проблему звучания. [8, с. 63]

В начале обучение при распевках певцу необходимо сохранять спокойное выражение лица, чрезмерное напряжение и сокращение мышц которого отрицательно действует на необходимое расслабление голосового аппарата. Для контроля мимики певца в вокальных классах рекомендуется размещать зеркала.

Для начального этапа работы голосового аппарата используются упражнения в нижнем участке центрального диапазона посредством воспроизведения расслабленными губами звука «брр». Такое упражнение позволяет формировать воздушный столб, обеспечивающий ровное звучание на протяжении всей распевки. Подобные упражнения в низком регистре являются тренировкой правильного певческого дыхания. Однако, следует помнить, что чрезмерная «работа над дыханием» может привести к головокружению и усталости. Проверять развитие дыхания можно только на выученном наизусть упражнении или фрагменте [12].

Для развития нижнего регистра, контроля свободной фонации и верного смыкания используется упражнение, которое заключаются в том, что вокалист должен широко открыть рот и произнести звук «а» глубоко в гортани, как-будто «со скрипом», что возможно только при свободном дыхании, за счет полного расслабления мышц гортани, при этом нижняя челюсть должна быть опущена. В дальнейшем, данный звук переходит в певческое «А» с сохранением тех же ощущений. Одним из важнейших моментов постановки голоса является его выравнивание- то есть достижение плавного перехода от одного регистра к другому.

Великий тенор прошлых лет Энрико Карузо писал: « диапазон голоса певца надо развивать с бесконечной тщательностью. Чистота и легкость звукообразования на высоких тонах в большей мере зависит от того, как спеты ведущие к ним более низкие тона. Если последние правильно образованы и сохранено равномерное положение при восходящей гамме, то верхние тона будут зависеть от более низких, особенно, если гортань хорошо открыта. Благодаря этому можно избегнуть сжатого звука, так часто слышимого на высоких нотах у певцов». [13, с. 23]

Следующим этапом обучения является работа над дикцией и артикуляцией в вокальном произведении. Существует большое количество методик и приемов работы над вокальным словом. Зачастую, сложности при работе над дикцией связаны со скрытыми или явными дефектами речи, вялым артикуляционным аппаратом или особенностями психики обучаемого. На начальном этапе работы над дикцией помогут упражнения для развития мышц языка, подвижности губ, тренировки всего речевого аппарата. Полезно использовать различные скороговорки, постепенно увеличивая их темп, в дальнейшем соединяя их с вокальным интонированием.

На дальнейшем этапе обучения применяются упражнения для развития различных техник голосоведения (кантилена, подвижность, филировка звука, использование динамических штрихов и нюансировки и др.)

Наиболее важными методами обучения, непосредственно влияющими на правильное формирование вокального звука у начинающих певцов, являются подбор музыкального материала, показ голосом и словесные указания. [1, с. 112]

Таким образом, особенности формирования вокального звука направлены на развитие индивидуальных вокальных навыков. К таким навыкам относятся:

- певческое дыхание;
- звукообразование;
- артикуляция;
- интонирование;
- выразительность исполнения;
- слуховые навыки.

В течение всего периода обучения певцу необходимо совершенствовать свой музыкальный слух. Этого можно добиться пением гамм и интервалов, проверяя себя на инструменте, подбора на нем мелодий, опираясь только на слух, прослушиванием вокальных и инструментальных произведений.

Чистоте интонирования способствует сохранение высокой вокальной позиции, достигаемой правильным положении мягкого нёба при постоянном контроле дыхания.

Важным аспектом совершенствование вокальных данных является правильно подобранный музыкальный материал, за счет которого развиваются необходимые вокальные качества звука.

Большим плюсом процесса обучения является способность педагога продемонстрировать правильный вокальный прием и желаемое звучание, а так же способность ученика к подражанию.

Постепенная и грамотная совместная работа преподавателя и ученика над поставленными задачами, соблюдение певческого режима, планомерная методическая работа над совершенствованием голосового аппарата должны превратить в дальнейшем начинающего вокалиста в профессионального исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусенко, М.И. Постановка певческого голоса. Методическая разработка / М.И.Белоусенко// Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2006. –156 с.
2. Грибкова О.В., Афанасьева Е.И. Формирование навыков базовой техники вокального мастерства в процессе обучения вокалистов //Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 4. С. 239-244.
3. 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.
4. 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.]. – М., ООО «Учебный центр «Перспектива», 2023. – 148 с. – EDN DQOZCU.
5. Кондратенко, Н.Р. Постановка голоса у начинающих вокалистов в условиях реализации федеральных государственных требований/ Н.Р.Кондратенко // Педагогическое образование в России. Науки об образовании. 2015. – С. 35-40.

6. Корсакова, И.А. Об актуальности эстетического воспитания средствами музыки / И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 3(15). – С. 25-29. – EDN PTFSIA.
7. Менабени, А.Г. Методика обучения сольному пению/ А.Г.Менабени// Москва, издательство Просвещение, 1987. – 95 с.
8. Плужников, К.И. «Механика пения». Принципы постановки голоса/ К. И. Плужников // Из-во «Композитор». Санкт– Петербург, 2006 г. – 88 с.
9. Сизова, Н.В. Работа с начинающими вокалистами/Н.В.Сизова // Методический доклад, 2016. [Электронный ресурс]. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ldshi.perm.muzkult.ru/media/2018/08/22/1229172908/Sizova_N.V._Rabota_s_nachinayushhimi_vokalistami.pdf (Дата обращения: 12.01.2024).
10. Стулова, Г.П. Теория и практика работы с детским хором: учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений/ Г.П.Стулова// М. : ВЛАДОС. 2002. – 176 с.
11. Сюй, М. Музыкальный слух в системе музыкальных способностей / М. Сюй, Ц. Ян, Л. И. Уколова // Искусство и образование. – 2022. – № 5(139). – С. 157-163. – EDN QZVHBD.
12. Хомаковская, Н. В. Современные методы развития вокальных способностей Н.В.Хомаковская// Санкт-Петербургский образовательный вестник. Искусствоведение, 2017. – С. 99-118.
13. Фучито, С., Бейер, Б.Дж. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо / С.Фучито, Б.Дж. Бейер// Издательство «Композитор» Санкт-Петербург, 2014. – 53 с.
14. Юй М., Грибкова О.В. Обучение вокалу как актуальная потребность современных детей//Человек. Социум. Общество. 2022. № S15. С. 45-51.
15. Ян, Ц. Музыкально-эстетическое воспитание как педагогическая проблема / Ц. Ян, Л. И. Уколова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 4. – С. 99-108. – EDN BRENLW.

REFERENCES

1. Belousenko, M.I. Postanovka pevcheskogo golosa. Metodicheskaja razrabotka / M.I.Belousenko// Belgorodskij gosudarstvennyj institut iskusstv i kul'tury, 2006. –156 s.
2. Gribkova O.V., Afanas'eva E.I. Formirovanie navykov bazovoj tehniki vokal'nogo masterstva v processe obuchenija vokalistov //Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 4. Pp. 239-244.
3. 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.
4. 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.]. – M., OOO «Uchebnyi tsentr «Perspektiva», 2023. – 148 p.
5. Kondratenko, N.R. Postanovka golosa u nachinajushhih vokalistov v uslovijah realizacii federal'nyh gosudarstvennyh trebovanij/ N.R.Kondratenko // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. Nauki ob obrazovanii. 2015. – Pp. 35-40.
6. Korsakova, I.A. Ob aktual'nosti esteticheskogo vospitaniya sredstvami muzyki / I. A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2021. – № 3(15). – Pp. 25-29.

7. Menabeni, A.G. Metodika obuchenija sol'nomu peniju/ A.G.Menabeni// Moskva, izdatel'stvo Prosveshhenie, 1987. – 95 p.
8. Pluzhnikov, K.I. «Mehanika penija». Principy postanovki golosa/ K. I. Pluzhnikov // Iz-vo «Kompozitor». Sankt– Peterburg, 2006 g. – 88 p.
9. Sizova, N.V. Rabota s nachinajushhimi vokalistami/N.V.Sizova // Metodicheskij doklad, 2016. [Jelektronnyj resurs]. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ldshi.perm.muzkult.ru/media/2018/08/22/1229172908/Sizova_N.V._Rabota_s_nachinayushhimi_vokalistami.pdf (Data obrashhenija: 12.01.2024).
10. Stulova, G.P. Teorija i praktika raboty s detskim horom: uchebnoe posobie dlja studentov pedagogicheskih vysshih uchebnyh zavedenij/ G.P.Stulova// M. : VLADOS. 2002. – 176 p.
11. Syui, M. Muzykal'nyi slukh v sisteme muzykal'nykh sposobnostei / M. Syui, Ts. Yan, L. I. Ukolova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 5(139). – Pp. 157-163.
12. Homakovskaja, N. V. Sovremennye metody razvitija vokal'nyh sposobnostej N.V.Homakovskaja// Sankt-Peterburgskij obrazovatel'nyj vestnik. Iskusstvovedenie, 2017. – Pp. 99-118.
13. Fuchito, S., Bejer, B.Dzh. Iskusstvo penija i vokal'naja metodika Jenriko Karuzo / S.Fuchito, B.Dzh. Bejer// Izdatel'stvo «Kompozitor» Sankt-Peterburg, 2014. – 53 p.
14. Juj M., Gribkova O.V. Obuchenie vokalu kak aktual'naja potrebnost' sovremennyh detej//Chelovek. Socium. Obshhestvo. 2022. № S15. Pp. 45-51.
15. Yan, Ts. Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie kak pedagogicheskaya problema / Ts. Yan, L. I. Ukolova // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 4. – Pp. 99-108.

Кузнецова-Оборина Татьяна Александровна
профессор кафедры музыкального образования
ФБГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
доцент кафедры инструментального исполнительства
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»
e-mail: oborinia@mail.ru

Kuznetsova-Oborina Tatyana A.
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture,
Associate Professor of the Department of
Instrumental Performance Russian State Specialized Academy of Arts

«ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ И «РАЦИОНАЛЬНОЕ» В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА СКРИПАЧА

Аннотация. В статье рассматривается феномен «эмоционального» и «рационального» в формировании исполнительского аппарата скрипача. Показаны положительные и отрицательные возможности его влияния. Предлагается классификация типов учащихся с точки зрения уравновешенного и неуравновешенного воздействия этих двух сфер. Рассматривается вопрос исправления недостатков в работе исполнительского аппарата скрипача и той роли, которую играют в этом процессе эмоциональная и рациональная сферы человека.

Ключевые слова: эмоциональная сфера, рациональная сфера, исполнительский аппарат, учащийся-скрипач, формирование, исполнительский аппарат.

"EMOTIONAL" AND "RATIONAL" IN THE FORMATION OF THE VIOLINIST'S PERFORMING APPARATUS

Abstract. The article examines the phenomenon of "emotional" and "rational" in the formation of the violinist's performing apparatus. The positive and negative possibilities of its influence are shown. The classification of student types is proposed in terms of balanced and unbalanced effects of these two spheres. The issue of correcting shortcomings in the work of the violinist's performing apparatus and the role played by the emotional and rational spheres of a person in this process is considered.

Keywords: emotional sphere, rational sphere, performing apparatus, violinist student, formation, performing apparatus.

На действия игрового аппарата скрипача серьёзное влияние оказывают личностные характеристики учащегося. Они имеют не просто большое, а часто определяющее значение. Этот факт всегда обращал на себя внимание педагогов-скрипачей. Ещё Л. Моцарт указывал на необходимость индивидуального подхода к учащимся в зависимости от его характера: «Горячего можно удерживать тихими сочинениями и его рвение мало по малу умерять, но медленного и сонливого игрока можно весёлыми сочинениями ободрять и наконец из мёртвого живым сделать» [1, с.18].

Широко известна классификация четырёх типов темпераментов, автором которой считается древнегреческий врач Гиппократ. Как общая, так и музыкальная педагогика в вопросах индивидуального подхода к ученику более всего опирается на эту, научно обоснованную классификацию типов темпераментов и свойств нервной системы,

получившими дальнейшее подтверждение и развитие в исследованиях многих учёных как русских, так и зарубежных. Достаточно вспомнить об исследованиях в области физиологии высшей нервной деятельности И. П. Павлова.

Довольно расширенную классификацию характеров предложил немецкий психиатр К Леонгард, разделив их на двенадцать типов – гипертимный, дистимический, возбудимый, застревающий, педантичный, тревожный, эмотивный, демонстративный, экзальтированый, тип экстраверта, тип интроверта, аффективно-лабильный тип. К. Леонгард предлагает занятие тем или иным видом деятельности в зависимости от типа характера. В частности, творческим специальностям он рекомендует посвятить себя людям 7, 8, 9 типа характера. Подробному разбору, в данном случае, этот вопрос не подлежит, потому что в сфере музыкальной деятельности встречаются практически все типы характеров предложенной им классификации.

Разумеется, любая попытка классифицировать особенности человеческой личности имеет определённую степень относительности, поскольку как типы характеров, так и темпераментов в чистом виде встречаются редко. В этом мнении, как правило, едины все исследователи данного вопроса. Они же подчёркивают значительную зависимость проявления тех или иных характеристик человеческой личности от полученного воспитания, степени образованности, уровня культуры.

Наиболее близко к нашей проблематике рассмотрел типы личностных характеристик учащихся А. И. Ямпольский. Неизбежно оговаривая тот факт, что учащиеся-скрипачи характеризуются «...бесконечным разнообразием индивидуальных черт...» [2, с.8], он на основе своего богатого многолетнего опыта сделал ряд обобщений «...в смысле определения повторяющихся качеств, хорошо знакомых каждому опытному педагогу по его собственным ученикам» [2, с.8]. В докладе (позже опубликованном в сборнике статей) «О методе работы с учениками» А.И. Ямпольский предлагает классификацию, основанную на восьми, наиболее часто встречающихся «...характерных черт учеников...» [2, с.12], обращая наше внимание на то, что «...не всегда они встречаются в чистом виде» [2, с.12]. Мы приведём их так же без подробностей, тем более, что их определения говорят сами за себя.

1. Инициативность, самостоятельность. 2. Неспособность ученика к обобщениям музыкально-творческого и методического порядка. 3. Неумение довести работу до конца. 4. Повышенная эмоциональность. 5. Проявление пассивности, флегматичности. 6. Проявление нервозности. 7. Проявление упрямства и строптивости. 8. Отсутствие ясно выраженных вкусов, склонностей, устремлений.

Эта, небольшая по объёму, работа содержит настолько точные, грамотные по своей результативности практические рекомендации, что актуальность её будет сохранять своё значение ещё долгие годы и не только для педагогов-скрипачей, но и преподавателей других специальностей.

Представляет интерес обобщение, сделанное Б.В. Асафьевым с позиций анализа исполнительского мастерства: «Исполнительская культура имеет два ответвления: или она сотворческая композитору, или она механически репродуцирует по создавшимся нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков и всё же основных разрядов исполнителей два» [3, с.92].

Таким образом, мы видим, что личность человека вообще и музыканта в частности может быть рассматриваема в самых различных ракурсах. Во всех случаях существует возможность обобщений, и во всех же случаях подчёркивается высокая степень их относительности как невозможность проследить всё многообразие человеческих характеристик.

В данной статье, исходя из специфики задач по формированию исполнительского аппарата скрипача, а также, исправления недостатков его действий, мы рассмотрим возможности их решения с точки зрения соотношения деятельности рациональной и эмоциональной сфер человека. Опираясь на эту основу можно выделить условно три группы учащихся и рассмотреть некоторые особенности работы с ними.

Первая группа. *Учащиеся с достаточно хорошо уравновешенным взаимодействием двух сфер. Небольшое преобладание одной из двух сфер всегда существует, но в целом — равновесие сохраняется.*

С такими учащимися можно работать, если они сами ставят перед собой цель достижения максимального возможного уровня профессионального мастерства. Они не поддаются панике, если что-то не получается сразу, и продолжают работу, невзирая на временные неудачи.

Опытный педагог может предложить таким учащимися план работы, рассчитанный на определённое время. Когда достижение нужного качественного уровня работы в предлагаемом временном отрезке совпадает с намеченным, учащийся проникается большим доверием к педагогу, а, значит, и большей уверенностью в успехе всей работы в целом и достижении нужного результата. Самооценка у таких учащихся, как правило, основывается на объективных результатах каждого последующего этапа развития. Работа его рациональной сферы предполагает, в частности, наличие аналитических способностей, которые в данном случае, используются в необходимых пределах, помогают успешной работе. В процессе работы над музыкальным произведением происходит постепенное сближение рациональной и эмоциональной сфер и потому с данной категорией учащихся необходимую работу можно проводить последовательно и достаточно результативно.

Вторая группа. *Учащиеся с большим преобладанием рациональной сферы и аналитических способностей как ее составляющей.* Любопытно, что аналитические свойства ума таких учащихся большее всего направлены на достижение чистой интонации и правильного ритма. Поисками интересного, тембрально-разнообразного звучания они, как правило, менее озабочены. Их устраивает просто чистый, хоть и однообразный, звук.

С такими учащимися легко работать над интонацией. Они будут проделывать это с удовольствием, потому что такая работа находит живой отклик в их собственном понимании того, чем является обучение игре не скрипке.

Однако в двух следующих случаях работа с ними представляет особую сложность.

1) Поиск художественно-осмысленного звучания у таких учащихся не всегда вызывает должное понимание ввиду необходимости «отвлечения» внимания от проблем интонационных. На работу в направлении музыкально-художественного содержания они идут с большим трудом даже в тех случаях, когда их игровой аппарат физиологически достаточно хорошо развит для решения этих задач. Нужно отметить, что такие учащиеся, чаще всего, имеют хорошую интонацию, поскольку она их более всего интересует.

2) По той же причине возникает особая трудность при необходимости объединения различных частей произведения в единое целое. Первая же, случайно взятая фальшивая нота вызывает у них горячее желание остановиться и исправить положение. Если же в процессе работы с такими учащимися над конкретным произведением удаётся достичь хотя бы минимум необходимого равновесия между музыкально-художественной и технической (в частности, интонационной) сторонами исполнения, то допустив интонационную неточность в процессе публичного показа, он всё равно остаётся недоволен собой и будет искренне расстроен, забывая о других, положительных сторонах своего выступления.

3) Процесс формирования грамотной работы правой руки скрипача дольше по времени и сложнее по своей сути, нежели левой. А если речь идет об исправлении недостатков, то сложность такой работы увеличивается. У скрипачей такого типа недостатки в работе правой руки образуются обязательно, и процесс их преодоления будет растянут во времени относительно учащихся первой группы. Если учащиеся первой группы на преодоление недостатков и закрепление правильных игровых движений тратят в среднем два года, то с данными учащимися педагогу придется запастись терпением на все пять лет. Однако при рассчитанной последовательной и постепенной работе успеха всё-таки можно добиться.

Основополагающим фактором и главным помощником педагогу в работе с ними может послужить та же интонация. Коль скоро учащийся настроен на неё больше всего, то потребуется постепенное переключение его внимания с интонации как таковой, на интонацию как средство художественной выразительности. Поначалу можно привлечь внимание учащегося к интонационной выразительности маленького мелодического элемента, состоящего буквально из двух-трёх нот, затем предложить услышать эту же выразительность в одном ритмическом элементе фразы, затем в целой фразе, музыкальном предложении и т. д. Процесс, безусловно, медленный и очень постепенный. Однако, привыкая к художественной выразительности интонации как части музыкально-выразительных средств, учащийся обязательно придёт и к необходимости интересно её озвучить. Эту, едва возникшую потребность, нужно будет бережно поддерживать и постепенно развивать.

Таким образом, в сферу его внимания можно будет подключать работу, связанную с действиями правой руки, постепенно достигая необходимого двигательного баланса обеих рук.

Нужно отметить, что, несмотря на некоторые трудности в обучении, такие учащиеся, в конце концов, достигают хорошего профессионального уровня и в перспективе будут востребованными в качестве артистов оркестра. Более того. В силу врождённых особенностей их рациональная сфера всегда будет преобладать над эмоциональной, что может послужить плюсом. Её активизация очень облегчает работу в группе вторых скрипок, где она необходима для правильного прочтения средних голосов партитуры, часто исполняющих роль гармонической поддержки ведущего мелодического рисунка.

Художественная сторона исполнительства скрипачей такого типа будет носить более интеллектуальный нежели эмоциональный характер, что, впрочем, не помешает грамотной передаче содержания исполняемого произведения. Однако, при наличии хорошего профессионального уровня основных составляющих, это не может быть минусом. Ю. И. Янкелевич обращал внимание на возможность положительно оценивать игру учащегося, где эмоциональная составляющая не является более всего необходимой: «Основными требованиями для получения отличной оценки необходимы – ритм, интонация, звук, грамотное музыкальное исполнение без текстовых ошибок. Требование же артистичности исполнения хоть и желательно, но выходит за рамки школы и применимо лишь к очень талантливым музыкантам» [4, с. 232].

Таким образом, мы видим, что учащиеся условной второй группы достаточно хорошо обучаемы и могут быть воспитаны как достойные профессионалы.

Третий тип учащихся представляет наибольшую сложность для работы педагога, как по обучению, так и по устранению недостатков действий игрового аппарата. Это *учащиеся, у которых эмоциональная сфера преобладает над рациональной.* Разумеется, степень такого преобладания имеет достаточно широкие пределы, и в большинстве

случаев педагогу всё же удается развить рациональную сферу учащегося, что входит в его же интересы и, разумеется, зависит от его желания и настойчивости.

Учащиеся этого типа не любят задерживаться на мелочах и отрабатывать детали исполнения. Музыка увлекает их, и любую остановку они переносят очень болезненно. Желание исполнять произведение целиком приводит к появлению погрешностей, которые учащиеся чаще всего замечают, но не останавливаются на них, а затем привыкает. Чаще всего, это люди музыкальные, с ярко выраженно индивидуальностью, сохранение и развитие которой является такой же важной задачей педагога, как и формирование грамотного игрового аппарата. Что же касается исправления ошибок в его работе, то здесь речь идёт о снятии излишнего мышечного напряжения, которым такие учащиеся пользуются в избытке.

Необходимость решения этих двух важнейших задач и побуждает педагога к поискам таких технических приёмов исполнения, которые в каждом конкретном случае при правильном двигательном действии могут дать реальный музыкально-художественный результат. Чем правильнее приём, тем ближе он к смысловой составляющей исполняемого произведения. Избавляя скрипача от излишнего мышечного напряжения, он облегчает исполнение содержательной стороны, в том числе, эмоционального насыщения.

Среди учащихся третьего типа тоже можно рассматривать три группы.

1) Определённая часть скрипачей, которая с удовольствием осваивает предлагаемые педагогом приёмы игры, понимая их практическое преимущество.

2) Учащиеся, которые принимают такую методику с большим трудом и сомнением. Отсутствие излишнего мышечного напряжения они расценивают как фактор эмоционального недовложения, как недостаток искренности по отношению к выразительной, музыкальной стороне исполнения, которую они глубоко чувствуют. Присутствие рационального элемента в процессе учебно-классной работы над произведением они, хоть и не охотно, но принимают. Когда же дело доходит до целостного исполнения, то, вольно или невольно, они от него отказываются. Остается лишь та часть рационального зерна, которая успела приобрести долю автоматизма за время, отведённое на изучение произведения.

Степень обучаемости, а тем более исправление недостатков игрового аппарата таких учащихся зависит от уровня развития их интеллекта и порядочности по отношению к своему делу, себе и педагогу. Высокая степень этих слагаемых, несмотря на повышенную эмоциональность, помогает таким учащимся и от недостатков избавиться, и обучиться новым, более удобным приёмам игры. Однако, в глубине души они оставляют за собой право на использование силовых приёмов в тех случаях, где, по их мнению, этого требует характер музыкального произведения.

3) Наконец, есть учащиеся, у которых состояния повышенной эмоциональности граничат с болезненным. Они даже на уроке не могут контролировать свою игру более 5-10 минут, а уж дома и подавно. Обучение новым приёмам игры предполагает постепенный отказ от старых, с необходимым анализом тех и других. На эту работы они совершенно не способны. Таким учащимся приходится уделять внимания больше, чем всем остальным, но результат всё равно оказывается невысокими. Как правило, они плохо чувствуют время, либо спешат, либо играют очень неритмично. Роль их интеллекта в работе невелика. Они находятся в своем «эмоциональном поле», которое ни их не выпустит, ни к ним не пропустит. Остальные составляющие (чувство ответственности, степень порядочности) тоже оказываются не на высоте. Воля у таких людей ослаблена, да к тому же она не всегда может помочь. Н. Амосов писал о том, что «воля не всегда может быть «условием успеха. Процесс претворения воображаемой

модели в физическую наталкивается на трудности воспроизведения – точность управления двигательной сферой имеет пределы, крайне различные у разных людей. По всей вероятности, они объясняются не только неодинаковой степенью тренированности, но и некоторыми врождёнными особенностями структуры мозга. У разных людей различна программа считывания образов из зрительного и слухового анализаторов» [5, с.230-231].

Эти учащиеся чрезвычайно трудны в обучении, а сложность работы по «переделыванию» игровых приёмов во многом превосходит возможности достижимого результата. Теоретически они не отказываются от необходимости приводить в порядок свой игровой аппарат, но на деле их неспособность к самоконтролю приводит к тому, что, как писал Л. Ауэр, «они только развивают и совершенствуют свои ошибки, поступая хуже, чем если бы попусту тратили время» [3, с.44].

Каждый педагог с многолетней практикой обязательно имел в своём классе подобного ученика. Чаще всего такие ребята музыкально одарены, но эту одарённость можно характеризовать как слушательскую, но не исполнительскую. Они способны очень глубоко переживать музыкальные впечатления внутри себя, но не способны слушать себя со стороны. Их основные недостатки проявляются в нарушении временных процессов звучания мелодии, фразы, ноты, интонационных и звуковых неточностей, увлечении быстрым темпом, игры без остановок.

Л. Ауэр описывает таких учеников, «которые несмотря на доброе желание, становились жертвами нервного возбуждения, как только брали в руки скрипку и совершенно не могли противиться потребности играть в преувеличенно быстром темпе» [3, с.45].

Недостаток способностей «воспринимать советы учителя» приводит к тому, что, достигнув некоторого уровня игры за счет личной приспосабливаемости к инструменту, такие скрипачи останавливаются в своём развитии и до уровня настоящего мастерства подняться уже не могут. Этот печальный факт имеет место как явление, которое «перекочёвывает» из поколения в поколение и часто относится более к медицине, нежели к скрипичной педагогике.

Еще раз подчеркнем: если у скрипачей данной группы сильна нравственная позиция, включающая такие её составляющие как чувство ответственности, порядочности, самоуважение – работа с ними может дать некоторый результат. Если же это не так, что, к сожалению, бывает, то результат не будет соответствовать затраченным усилиям. Разумеется, педагог должен сделать всё от него зависящее и, может быть, даже направить к врачу такого ученика. Но, если к моменту окончания учебного заведения ситуация не изменится, или изменится крайне мало, педагогу придётся просто примириться с тем, что печальная реальность оказалась сильнее его воспитательных и методических возможностей.

Подводя итоги можно сделать некоторые выводы:

1. Эмоции учащемуся нельзя «навязывать». Зрелые, подсказанные жизненным и творческим опытом эмоции педагога, конечно же более согласовываются с музыкально-художественным содержанием произведения, нежели ученические, но внутренний отклик юного музыканта может им не соответствовать. Это несоответствие, скорее всего, будет проявляться в мелочах и, тем не менее, плохо скажется на работе его игрового аппарата.

2. Эмоции необходимо «извлекать» из учащегося. Работа кропотливая, растянута во времени и рассчитана на постепенное взросление музыканта. Она требует постоянного внимания, направления, подсказки и т. п., но именно такая работа обязательно даст положительный результат. Это касается, прежде всего, тех учащихся, у которых наблюдается преобладание рационального способа мышления.

3. С учащимися, у которых эмоциональная сфера слишком сильно и порой болезненно преобладает над рациональной, необходимо проводить работу по упорядочиванию использования их эмоционального ресурса. Иногда это приходится делать жёстко, поскольку эмоции у некоторых из них выходят за пределы музыкально-художественных и приобретают не вполне приличный вид. Эта работа тоже не проста, да и учащиеся не всегда в этом виноваты. Однако, она необходима, иначе результат будет сродни русской поговорке: «Дай сердцу волю – заведёт в неволю». «Неволя» в данном случае проявится не только в нарушениях работы игрового аппарата, но и в развитии музыкально-художественного мышления.

В психологии существует понятие «эмоциональный интеллект». Мы можем позаимствовать его в зеркальном отражении – интеллектуальные эмоции. Они облагораживают исполнение музыкального произведения, способствуют созданию нужного равновесия в работе двигательной и эмоциональной сфер. Следование логике музыкально-художественного развития произведения, логике динамического развития, неизбежно приведёт и к логически обоснованному проявлению эмоциональных откровений. Такая работа интересна, ею хочется поделиться, интересно слушать. Такой подход заключает в себе достаточно серьёзную и весомую часть музыкально-скрипичной педагогики, развивающей музыкально-художественное мышление и эмоциональную сферу будущего музыканта-профессионала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моцарт Л. Основательное скрыпичное училище //пер. с нем. П.Торсона. СПб., 1804. 206с.
2. Ямпольский А.И. О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики // Сб. статей, сост. С. Сапожников. М.: Музыка, 1968. С.6-21.
3. Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке. М.: Музыка, 1965. 271с.
4. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. Изд. 3-е. М., 2002. 320с.
5. Амосов Н.М. Моделирование мышления и психики. Киев: Наукова думка, 1965. – 303с.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. 163с.

REFERENCES

1. Mocart L. Osnovatel'noe skrypichnoe uchilishhe //per. s nem. P.Torsona. SPb., 1804. 206p.
2. Jampol'skij A.I. O metode raboty s uchenikami // Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki // Sb. statej, sost. S. Sapozhnikov. M.: Muzyka, 1968. Pp.6-21.
3. Aujer L.S. Moja shkola igry na skripke. M.: Muzyka, 1965. 271p.
4. Jankelevich Ju.I. Pedagogicheskoe nasledie. Izd. 3-e. M., 2002. 320p.
5. Amosov N.M. Modelirovanie myshlenija i psihiki. Kiev: Naukova dumka, 1965. – 303p.
6. Asaf'ev B.V. Muzykal'naja forma kak process. M.; L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947. 163p.

Чабаева Альбина Магомедовна
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: chabayka@rambler.ru

Chabaeva Albina M.
Associate Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

РОЛЬ ПЕДАГОГА В РЕАЛИЗАЦИИ СТРАТЕГИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Аннотация. В статье представлены основные стратегии музыкально-диалогической коммуникации в контексте обучения студентов-пианистов в классе камерного ансамбля. Автор рассматривает роль педагога в процессе реализации музыкально-коммуникативного диалога на всех уровнях его функционирования в процессе работы над жанром фортепианного дуэта, приводит примеры различных коммуникативных ситуаций. В результате делается вывод о полифункциональной структуре деятельности педагога, выступающего в различных ролевых позициях, необходимых для решения поставленных задач.

Ключевые слова: педагог, стратегия, камерный ансамбль, музыкально-диалогическая коммуникация, фортепианный дуэт, музыкальная форма, выразительные средства, композитор, исполнитель.

THE TEACHER'S ROLE IN THE REALIZATION OF THE STRATEGIES OF MUSICAL DIALOGICAL COMMUNICATION IN A CHAMBER ENSEMBLE CLASS

Abstract. The article presents the main strategies of musical dialogical communication in the context of teaching piano students in chamber ensemble class. The author examines the teacher's role in the realization of musical communicative dialogue at all levels of its functioning in the process of working at piano duet genre and gives examples of different communication situations. As a result, the author makes a conclusion about a polyfunctional structure of the teacher's activity, who takes different role positions that are necessary to achieve the goals set.

Keywords: teacher, strategy, musical dialogical communication, piano duet, musical form, expressive means, composer, performer.

Обучение пианистов в классе камерного ансамбля – важная часть профессиональной подготовки музыкантов. Программы музыкальных вузов по данной дисциплине включают достаточно обширные, но традиционные задачи, такие как воспитание технической слаженности исполнения, навыки самостоятельного анализа художественных особенностей произведения, развитие способности к сотворчеству с достаточно общими определениями и др. В то же время в программах не выделена область установления коммуникативного диалога между участниками ансамбля, которая во многом влияет на качество исполнения произведения. В результате, как отмечают многие педагоги, выпускники музыкальных вузов в целом обладают высоким уровнем общей профессиональной подготовки, но не всегда на практике способны к полноценному взаимодействию с партнерами по ансамблю.

Для решения этой важной задачи педагогам следует уделять особое внимание проблеме коммуникативного диалога на всех уровнях его существования – от композиторского опуса до взаимодействия исполнителей со слушательской аудиторией. Для решения поставленных задач необходимо выстроить стратегии музыкально-дилогической коммуникации и разработать методические подходы к их реализации, которые помогут педагогу целенаправленно работать в этом направлении.

Понятие стратегии в педагогической науке трактуется как временной процесс, в котором осуществляется комплекс действий, направленных на достижение определенного результата [1]. В нашем случае итогом такой работы должно стать полноценное вовлечение обучающихся в музыкально-коммуникативный диалог во всех его проявлениях, как основы процесса обучения ансамблевому исполнительству. Здесь важно выделить следующий момент: для создания музыкально-диалогического контента в работе со студентами ведущий педагог должен обладать не только знаниями в области исполнительства и музыкальной педагогики, что безусловно отвечает его основным профессиональным компетенциям, но и соответствовать уровню современного образовательного процесса, в котором «линейные» функции обучения и воспитания в изменяющейся социокультурной ситуации трансформируются в функцию содействия образованию учащихся» [2, с. 42]. Кроме того, не следует забывать, что диалогичность требует наличия таких качеств, как толерантность, искренность, взаимоуважение и «взаимоприятие», которыми должен обладать сам педагог и воспитывать их в своих учащихся [3, с. 53].

Таким образом, для успешной реализации коммуникативных стратегий деятельность педагога по камерному ансамблю должна стать полифункциональной, что проявляется в его различных ролевых позициях, соответствующих тому направлению, которое разрабатывается на данный момент.

Рассмотрим основные стратегии музыкально-диалогической коммуникации и роль педагога в этом процессе.

Стратегия **речевого коммуникативного диалога** является базовой, без которой невозможно осуществить все последующие. Здесь выстраивается модель общения участников камерного ансамбля, где педагог выступает в роли модератора. В его функции входит создание необходимых для обучения коммуникативных ситуаций с последующим руководством этим процессом. Как известно, в основе любого общения лежит диалог, поэтому ситуация должна строиться с проекцией на стимулирование диалогического реагирования. Самой оптимальной формой обучающего диалога является вопросно-ответная структура. В создании его должен принимать участие педагог. Приведем пример такой ситуации: перед участниками фортепианного дуэта ставится вопрос, касающийся формы одного из разделов Фантазии f-moll Ф. Шуберта для фортепиано в четыре руки, которая не вполне вписывается в классические рамки. Для поиска верного ответа модератор-педагог должен грамотно выстроить предполагаемый диалог между участниками, сформулировав основные требования: слушать собеседника, приводить аргументированные позиции, стремиться к поиску общего верного решения, принять в конце дискуссии авторитетное мнение педагога. Если диалог состоялся, и участники пришли к определенному решению (возможно даже неверному), в коммуникативную ситуацию включается педагог, который дает авторитетное суждение по этому вопросу свое или известного музыковеда. Сошлемся здесь на высказывание М.М. Бахтина, который отмечал: «Авторитарное слово требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом. Поэтому оно не допускает никакой игры с обрамляющим его контекстом, игры с его границами…» [4, с. 158]. Подчеркнем здесь важный момент – создавать такие ситуации необходимо при

реализации большинства коммуникативных стратегий, так как они являются основой любого творческого поиска в ансамблевом исполнительстве.

Следующей стратегией является **текстуально-коммуникативная**, связанная с анализом музыкального текста с точки зрения заложенных в нем принципов драматургии, формообразования, музыкально-выразительных средств, создающих информационно-коммуникативный канал от композитора к исполнителю и слушательской аудитории. Процесс аналитической деятельности необходимо осуществлять с привлечением исторических сведений о композиторе, его художественных идей, стилевой эпохи, в которой он творил. Здесь педагог должен подключать позицию музыковеда-исследователя, умеющего правильно сориентировать студентов в реализации данной стратегии, наметить план аналитических действий. Точно сформулированные вопросы должны стимулировать диалог между участника дуэта, а педагог должен постоянно находиться в роли модератора.

Если обратиться к приведенной выше Фантазии Шуберта, то в первую очередь педагогу необходимо обратить внимание на личность самого композитора, для которого было типично обращение к своему внутреннему миру, диалогу «с самим собой». Например, это проявляется уже в звучании основной темы (главная партия) первого раздела композиции. В ее трехчастном строении ярко выражен диалог между нежной лирической темой с типичной для романтиков интонацией вопроса, нежными опеваниями в обрамлении баркарольной фактуры (1 часть), и тревожной решительной темой, имеющей признаки жанра марша (средняя часть). Таким образом уже в начале возникает интонационный и жанровый диалог, который в целом типичен для романтической эпохи. В репризе трехчастной формы лирическая тема проходит на октаву выше, звучность становится еще более тихой (*pp*), под напором активной темы вопросительные интонации звучат как еле слышные отзвуки, а триоли в аккомпанементе создают эффект волнения. Далее в развитии возникает побочная партия, как трансформация маршевой темы, причем она превращается в лирическую песенную, теряя свои предыдущие жанровые черты. Так конфликтный диалог временно превращается в диалог согласия.

В результате такого текстуального анализа начального фрагмента участникам дуэта следует выявить эту драматургическую цепочку и заложенные в ней композитором музыкально-диалогические принципы развития. Безусловно, этот процесс достаточно сложный для обучающихся в камерном классе, но педагог заранее должен обдумать план действий, чтобы провести студентов по этому пути с привлечением стратегии коммуникативно-речевого диалога. Здесь интересно отметить, что принцип музыкально-диалогического развития является ведущим во всей композиции Фантазии. Второй разделе Largo – это диалог автора с композиторами эпохи Барокко (аллюзии с монументальными темами Генделя и лирическими ариями Баха), третий раздел – любимый Шубертом вальс-лендлер в диалоге с жанром скерцо и четвертая часть – полифонический полилог, в котором участвуют уже несколько голосов-коммуникантов.

Реализуя данную стратегию, педагогу важно грамотно выстроить вопросы, связанные с диалогическим типом развития на всех уровнях формы, характеристикой музыкально-выразительных средств, способствующих раскрытию образного строя тем-коммуникантов. Такие методические подходы позволят расширить границы формально структурированного анализа и подведут студентов к следующей стратегии – **коммуникативно-исполнительской.**

Данная стратегия выводит педагога со студентами на новый уровень – исполнительский. Здесь требуется решить следующую задачу: какими исполнительскими средствами возможно отразить заложенный композитором музыкально-коммуникативный диалог, чтобы озвучить его в открытом пространстве для слушательской аудитории.

Педагог, выступая в роли модератора, музыковеда-исследователя и уже в своей привычной – исполнителя, должен объяснить, что пианисты, исполняющие музыку Шуберта, должны сохранить интимность авторского высказывания, чтобы не разрушить ее образный строй и характерные стилевые черты. Как точно заметил В.В. Медушевский, в такой музыке исполнитель, как проводник композиторских размышлений, должен выстроить диалог со слушателем в интимной, доверительной интонации, не навязывая ему своей воли [5, с. 123]. С этой точки зрения музыка Шуберта является достаточно сложной для исполнения, по сравнению, например с Ф. Листом, который сразу «вторгается» в открытое пространство, устанавливая диалог со слушателями, удивляет и поражает их, по словам В. Медушевского, «блеском отточенной и артистичной формы» [5, с. 123]. Задача исполнителя в этом случае – поддержать этот интерес, выделив коммуникативно направленные на слушателя моменты формообразования, подчеркнутые, как правило, неожиданными гармоническими переходами и насыщенной фактурой.

Продолжая рассматривать представленный фрагмент Фантазии Шуберта, педагогу следует сформировать новую коммуникативную ситуацию поставив вопрос о выборе динамики, агогики, фразировки, то есть исполнительских музыкальных средствах, которые должны гармонично реализоваться в фортепианном дуэте. В этом случает стратегической задачей для педагога является перевод речевого диалога согласия между участниками в музыкальный, не нарушая выбранного формата коммуникации.

В данном фрагменте важно выяснить его динамический профиль, который подчеркнет задуманный композитором диалог. Особенности шубертовской динамики в этом разделе заключаются в тонкой нюансировке: переходов от *p* к *pp*, смены *f* на *p* в пределах одной метрической доли, а в рамках одного такта – *crescendo* на *diminuendo.* Участники дуэта должны точно определить уровень динамических градаций в указанных композитором границах и гармонично взаимодействовать в этом направлении, тем более четырехручный дуэт требует особой слитности звучания. С точки зрения агогики здесь возникает тоже достаточно сложная музыкальная коммуникация между участниками. Если в первой партии основная тема изобилует паузами, разнообразными ритмическими рисунками, создавая впечатление взволнованного, прерывистого высказывания, давая пианисту определенную свободу в исполнении, то обязанности второго участника дуэта – сохранять четкий остинатный ритмический фон, поддерживать ведущего исполнителя, не давая ему выйти из определенных темповых рамок. Еще раз подчеркнем, что поставленные вопросы должны стимулировать диалог между участниками дуэта, а педагог постоянно находится в роли модератора и лишь в конце делает обобщение, высказав свое авторитетное суждение.

Таким образом педагог плавно подводит студентов к следующей стратегии – **коммуникативно-технической**. В этом формате отрабатывается техническая слаженность исполнителей, и задача педагога создать коммуникативный диалог на основе слуховой и метроритмической координации участников. Такая работа в камерном ансамбле должна основываться на выводах, сделанных в процессе теоретического и исполнительского анализа, с акцентом на последнем. Данная стратегия должна включать и кинестетическую коммуникацию, которая тоже требует синхронности и двигательного взаимообмена, адекватного образной идеи, заложенной в произведении.

На верхней ступени разрабатывается стратегия **коммуникативной интерпретации**. Окончательному выбору верной стратегии должен предшествовать анализ различных исполнительских интерпретаций, в процессе которых педагог-модератор создает коммуникативные ситуации, формулируя вопросы, например, более частные – «насколько точно исполнители соблюдают нюансировку?» или общие – «соответствует ли представленная интерпретации особенностям стиля композитора?». На

данный момент существует большое количество вариантов интерпретации Фантазии Шуберта, есть как неудачные, так и блестящие, например дуэт С. Рихтера и Б. Бриттена или соотечественников композитора – Йорга Демуса и Пауля Бадуры-Шкоды, в исполнении которых очень тонко проявляется стилистика Шуберта и строго выверенный план коммуникативного диалога как между исполнителями, так и со слушателями. В результате такого анализа студенты, под руководством педагога, убедятся в правильности своих убеждений, которые были достигнуты в процессе коммуникации на всех ее уровнях, и смогут реализовать их на практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игнатова В. В. Содействие как педагогическая стратегия / В. В. Игнатова, Л. А. Барановская. – Новосибирск: НГПУ, 2008. – 47 с.
2. Пискунова Е. В. Подготовка учителя к обеспечению современного качества образования для всех: опыт России. Рекомендации по результатам научных исследований / Под ред. акад. Г. А. Бордовского. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 79 с.
3. Мудрик А.В. Социальная педагогика: Учеб. для студ. пед. вузов / Под ред. В.А. Сластенина. 3-е изд. испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 200 с.
4. Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72-234.
5. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.

REFERENCES

1. Ignatova V. V. Sodejstvie kak pedagogicheskaja strategija / V. V. Ignatova, L. A. Baranovskaja. – Novosibirsk: NGPU, 2008. – 47 p.
2. Piskunova E. V. Podgotovka uchitelja k obespecheniju sovremennogo kachestva obrazovanija dlja vseh: opyt Rossii. Rekomendacii po rezul'tatam nauchnyh issledovanij / Pod red. akad. G. A. Bordovskogo. – SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2007. – 79 p.
3. Mudrik A.V. Social'naja pedagogika: Ucheb. dlja stud. ped. vuzov / Pod red. V.A. Slastenina. 3-e izd. ispr. i dop. – M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2000. – 200 p.
4. Bahtin M.M. Slovo v romane // Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let. – M.: Hudozhestvennaja literatura, 1975. – Pp. 72-234.
5. Medushevskij V.V. O zakonomernostjah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstvija muzyki. – M.: Muzyka, 2010. – 254 p.

Филиппова Людмила Сергеевна
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: lyudmila_filippova@list.ru
Тамразян Амалия Сережаевна
магистрант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Мясникова Анастасия Геннадьевна
магистрант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Filippova Lyudmila S.
Associate Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Moscow City Pedagogical University
Tamrazyan Amalia S.
Master's student at the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Moscow City Pedagogical University
Myasnikova Anastasia G.
Master's student at the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Moscow City Pedagogical University

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос выполнения набросков и зарисовок фигуры человека в контексте обучения детей изобразительному искусству в системе дополнительного образования. Авторы статьи представили краткую ретроспективу обучения рисунку фигуры человека в изобразительном искусстве и художественном образовании. Особое внимание в тексте статьи уделяется рисованию начинающими художниками набросков и быстрых зарисовок фигуры. Благодаря этому у обучающихся развивается умение анализировать силуэт и форму натуры, а также наиболее точно передавать пластические характеристики модели в рисунке. В тексте статьи особое значение уделяется практике выполнения набросков и зарисовок фигуры человека на занятиях по рисунку с подростками, предваряя и сопровождая процесс более глубокого изучения основ пластической анатомии.

Ключевые слова: наброски, зарисовки, силуэт, форма, анализ, рисунок фигуры человека, пропорции, пластическая анатомия.

SKETCHES AND DRAWINGS OF THE HUMAN FIGURE AS A MEANS OF DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE ABILITIES

Abstract. This article discusses the issue of sketching and sketching the human figure in the context of teaching children fine arts in the additional education system. The authors of the article presented a brief retrospective of teaching drawing the human figure in fine arts and art education. Particular attention in the text of the article is paid to how novice artists draw sketches and quick sketches of a figure. Thanks to this, students develop the ability to analyze the silhouette and shape of nature, as well as to most accurately convey the plastic characteristics of the model in the drawing. In the text of the article, special importance is given to the practice of

sketching and sketching the human figure in drawing classes with teenagers, preceding and accompanying the process of a more in-depth study of the basics of plastic anatomy.

Keywords: sketches, sketches, silhouette, shape, analysis, drawing of the human figure, proportions, plastic anatomy.

Изображение человека еще со времен наскальной живописи занимало одно из центральных мест в первобытном искусстве. Связано это с тем, что первобытные рисунки имели, как правило, ритуальный характер. Как известно, основные сюжеты наскальной живописи — это сцены охоты, фигуры людей и животных, на которых изображались схематично. При этом стоит отметить, что уже тогда первобытные художники стремились верно передать пропорции фигур в рисунках, хотя первые каноны изображения фигуры человека появились уже гораздо позднее. (Рисунок 1)

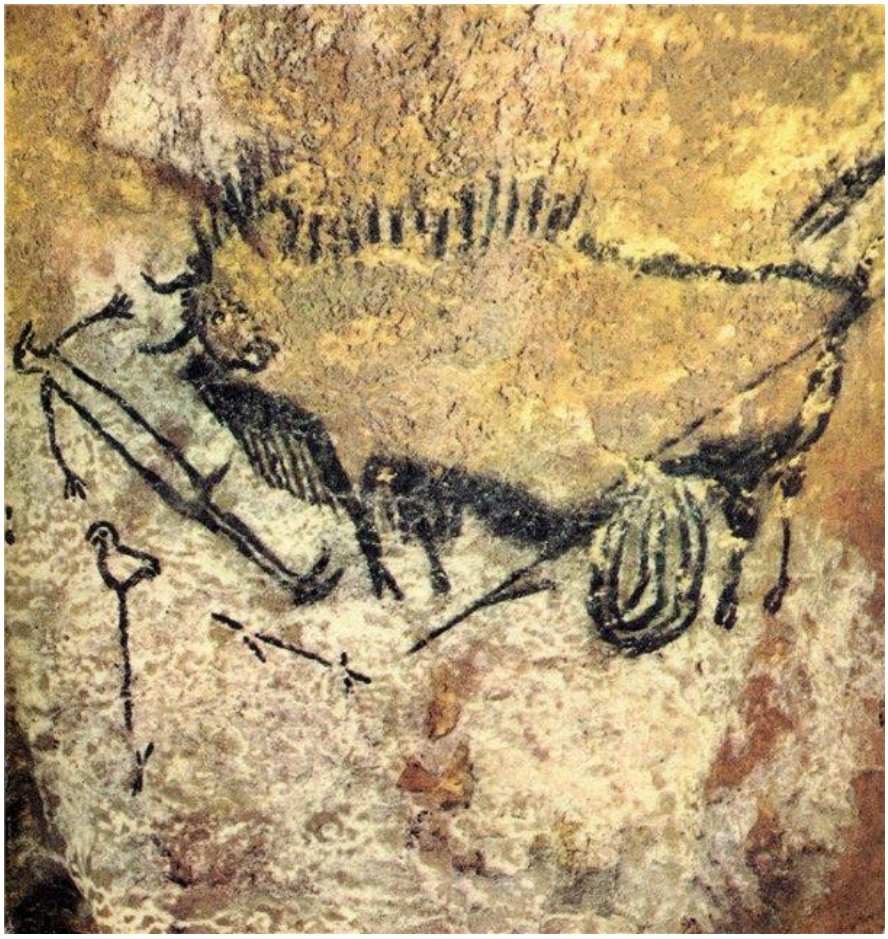


Рисунок 1. Фрагмент рисунков в пещере Ласко, Франция. Поздний палеолит.

Сначала изображения людей были силуэтными, но с развитием культуры и цивилизации, менялось и качество изображения фигуры человека. Многочисленные картины, статуи, наброски – все это говорит о желании изучать и постигать тайны изображения человеческого тела. В процессе эволюции рисунков человека заметно, что несмотря на сложности, связанные с изображением рук, ног и движения, образ человека становится более детализированным. (Рисунок 2)

Рисунок 2. Наскальная живопись бушменов. Неолит.

Развитие реалистического подхода к изображению человеческой фигуры связано не только с технологическим прогрессом в области изобразительных приемов и художественных материалов, но и с самим отношением к человеку и его месте в искусстве. Примером тому служит трансформация канонов изображения человека в Древнем Египте и архаичной Греции. В культуре Древнего Египта существовал четкий канон изображения человека: головы и конечности изображались в профиль, при том, что торс был развернут фронтально. (Рисунок 3)

Рисунок 3. Сцена из «Книги мертвых» на папирусе, Древний Египет, период Нового царства.

В греко-римский период на древнеегипетское искусство и каноны изображения большое влияние оказывает античная культура. Появляются реалистичные и даже эмоциональные изображения человека, при этом имеющие погребальный характер – Фаюмские портреты. (Рисунок 4)

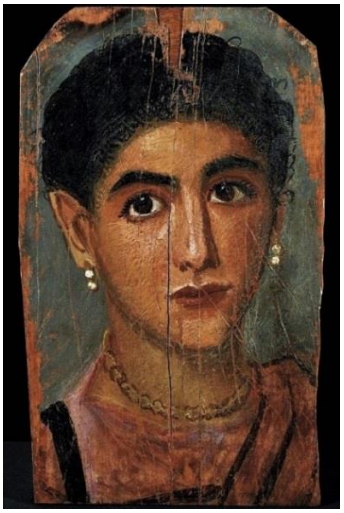


Рисунок 4. Женский портрет. Фивы, Египет.

Античная культура оказала огромное влияние на совершенствование знаний о пропорциях и пластике человеческого тела. Благодаря мастерам скульптуры Древней Греции мы имеем представления об основных канонах идеалистического изображения человека. Открытые в период античности правила и законы изображения человеческой фигуры были усовершенствованы уже в период Ренессанса. В целом, они актуальны и по сей день. (Рисунок 5, 6) Большой вклад в развитие пластической анатомии как науки внес один из величайших мастеров эпохи Возрождения Леонардо да Винчи. Вопросами изучения пластики и пропорций, анатомического строения фигуры человека занимались великие деятели искусства Ренессанса, такие как Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти, Альбрехт Дюрер и др.

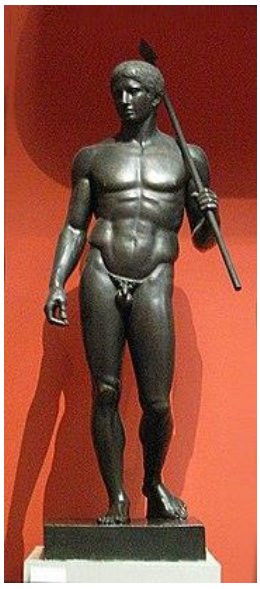


Рисунок 5. Поликлет из Аргоса. Дорифор. 450–440 г. до н. э. (реконструкция).

Рисунок 6. Тициан. Вознесение девы Марии. 1516–1518 гг.

Эпоха Ренессанса возродила интерес к изображению фигуры человека и роль человека как высшего творения природы в его физическом и духовном проявлениях. Появляются исследования в области пластической анатомии, методические пособия по изображению

человека, его скелета и мышечного каркаса. И по сей день студенты изучают строение мышечного каркаса человеческой фигуры по образцам экорше фигуры и головы Иоанна Крестителя, скульптуры, исполненной французским скульптором Жан-Антуаном Гудоном в XVIII веке. К примеру, Николай Рерих, будучи студентом Императорской Академии художеств, выполнил в качестве экзаменационной работы рисунок гипсового слепка экорше Гудона, рисунок находится в Государственной Третьяковской галерее. (Рисунок 7)

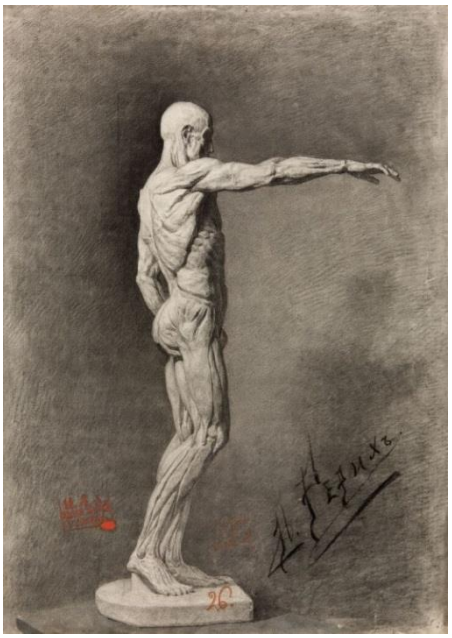


Рисунок 7. Н. Рерих. Экорше Гудона, 1894 г.

В России первым основательным методическим пособием по рисованию была книга И. Д. Прейслера, немецкого художника и педагога. В Санкт-Петербурге в 1734 году она была переведена на русский язык и была напечатана в академической типографии под названием «Основные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству». По ней обучались студенты в Российской Императорской Академии художеств вплоть до XIX века. (Рисунок 7)

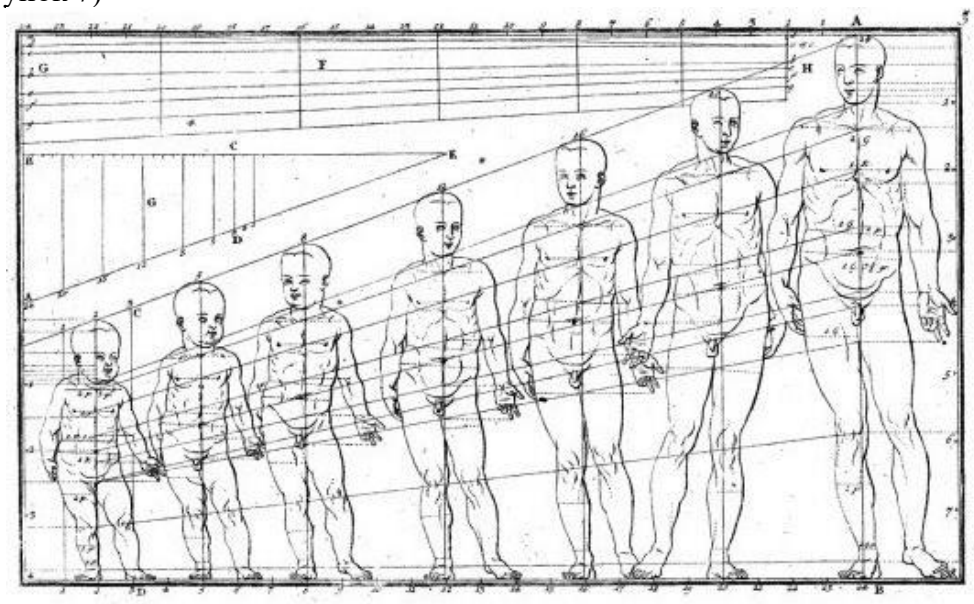


Рисунок 7. Иллюстрация из книги И. Д. Прейслера.

В последствии появляются отечественные пособия по обучению рисованию А. П. Лосенко, А. П. Сапожникова, Г. А. Гиппиус, П. П. Чистякова и других выдающихся художников и педагогов.

Наравне с копированием и анатомическим рисованием, длительным аналитическим рисунком фигуры человека с использованием гипсовых образцов, крайне немаловажным является метод рисования с натуры «живой модели», выполнения быстрых рисунков и зарисовок. Цель подобных упражнений для художника состоит в передаче характера и пластики фигуры, основных ее черт в движении, поиск выразительного образа в рисунке. Посредством выполнения быстрых рисунков художник развивает свой глазомер, чувство пластики, навыки работы с разным графическим материалом. В отличие от длительного рисования, где зачастую начинающий художник склонен увлечься деталями, теряя общую форму и характерные черты модели, набросок позволяет быстро зафиксировать самое основное, самое главное и выразительное в натуре. Все великие мастера прошлого уделяли большое значение исполнению набросков и быстрых рисунков с натуры, и не только в качестве поискового и эскизного материала. Рассматривая наброски и зарисовки великих художников, мы видим, что скорые рисунки имеют самостоятельное художественное значение в искусстве. (Рисунок 8, 9)

Рисунок 8. В. Серов. Портрет художницы А. П. Остроумовой-Лебедевой, 1899 г.

Рисунок 9. Дж. С. Сарджент. Фигура ребенка, 1877 г.

В обучении юных художников рисованию наброски и зарисовки фигуры человека имеют большое значение. В возрасте 9–10 лет дети начинают в большей степени интересоваться познанием природы человека. Они начинают с рисования близких людей (семьи), а потом стараются больше полагаться на свое воображение, изображая персонажей различных книг, мультфильмов, а также выдуманных героев. Обычно у детей нет цели точно скопировать природу, их творчество заключается в понимании и изображении её согласно их восприятию. Способность к анализу развивается постепенно, начиная с различения общих размеров и форм, а затем расширяясь до более тонкого анализа. Развивается чувство пропорции, образное мышление, что способствует скорейшему пониманию строения человеческой фигуры. (Рисунок 10)

Рисунок 10. Наброски и зарисовки людей в движении. Рисунки обучающихся детской художественной школы.

Первостепенной задачей учителя изобразительного искусства является помощь детям в раскрытии своего творческого потенциала. Такие методы как лекция, беседа, практические упражнения, использование методических пособий помогают ученикам справиться с поставленной задачей. При должном педагогическом сопровождении, в процессе практики выполнения набросков и быстрых зарисовок фигуры человека с натуры различными графическими материалами на занятиях по рисунку у обучающихся развиваются навыки верной передачи пропорций, пластики, что в свою очередь способствует улучшению качества работы над длительными рисунками, помогает раскрыть обучающимся свой творческий потенциал и развивает у них художественное видение.

В силу возрастных особенностей, в ходе обучения подростков основам рисования фигуры человека, практика выполнения набросков и зарисовок несколько предваряет начало изучения основ пластической анатомии и впоследствии сопровождает данный процесс. Краткосрочные зарисовки людей способствуют развитию понимания обучающимися общей формы и силуэта человека. За небольшой период времени ученик должен успеть изобразить узнаваемые очертания, показать характер натуры и ее главные особенности. Происходит уход от детальности – форма и линия начинают играть главную роль в изображении человека. Несомненно, обучение рисованию человеческой фигуры в юном возрасте представляет определенные трудности, однако, при грамотной подготовке обучающихся и компетентном и заинтересованном руководстве со стороны преподавателя, можно достичь положительных результатов.

Значительный вклад в проблему развития творческого мышления детей внесли исследователи в области детской психологии, такие как А. Л. Венгер, Л. С. Выготский, Е. И. Игнатьев, Б. М. Теплов, А. В. Запорожец и другие. Они отмечали, что при руководстве в области развития творческих способностей обучающихся следует учитывать их возрастные особенности и интересы. Накопленный теоретический и практический материал в области обучения творческой деятельности позволяет разрабатывать эффективные образовательные программы для раскрытия творческого потенциала детей.
Вопросы обучения анатомии человеческой фигуры были изучены и представлены в научных и методических трудах Г. Баммесом, Н. Г. Ли, Н. Н. Ростовцевым и другими художниками и педагогами. Методы преподавания изображения фигуры человека в детском изобразительном творчестве были разработаны И. П. Глинской, Т. Г. Казаковой, И.

А. Лыковой, Л. Н. Машковой, Е. Е. Рожковой, Н.П. Сакулиной, Н. М. Сокольниковой и другими исследователями. Они отметили важность организации восприятия и познания фигуры человека для ее дальнейшего изображения в рисунке, а также формирование знаний из области анатомии.

По мнению В. М. Дубровина и других выдающихся преподавателей в области изобразительного искусства, в основе живописного изображения человека должен лежать хороший рисунок: без понимания конструкции и пропорций, пластики человеческого тела очень трудно создать сильную живописную композицию.

Подводя итоги, следует сказать, что рисование человека, изучение особенностей его строения, пластики является важной темой в контексте обучения основам изобразительной грамоты. Одним из полезных и нужных занятий для ребенка является рисование набросков. Они являются неотъемлемой частью учебного процесса для каждого начинающего художника. С развитием художественного видения, умения воспринимать и передавать в рисунке силуэт фигуры человека, умением анализировать общую форму и улавливать характер натуры, обучающемуся будет легче даваться углубление и расширение своих знаний и навыков в области изображения человеческой фигуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М.В. Всеобщая история искусств: В 3-х томах / М.В. Алпатов. – Москва; Ленинград: Искусство, Том I. Искусство древнего мира и средних веков. – 1948. – 554 с.
2. Баммес, Готтфрид Пластическая анатомия и визуальное выражение / Г. Баммес ; пер. с нем. С. В. Балаева. – Санкт-Петербург: Дитон, 2011. – 238 с.
3. Глинская, И.П. Как рисовать фигуру человека / И.П. Глинская – М.: Просвещение, 1964. – 81 с
4. Дубровин, В. М. Основы изобразительного искусства: учебное пособие для среднего профессионального образования / В.М. Дубровин. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2023. – 360 с.
5. Дубровин, В. М. Традиционные и современные аспекты художественно-педагогического образования / В. М. Дубровин, С. П. Рощин, Л. С. Филиппова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 2. – С. 25-38. – EDN GEBDJQ.
6. Кузин, В.С. Методика преподавания изобразительного искусства в 1-3 классах / В.С. Кузин. – Москва: 2-е изд. – М.: Просвещение, 1983. – 191 с.
7. Ли, Н. Г. Основы учебного академического рисунка : учеб. Для студентов вузов / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.
8. Педагогика портретного искусства: монография / О. В. Шаляпин. - Новосибирск: Изд. НГПУ, 2009. - 160 с.
9. Пензин, И. С. Зарисовки и наброски / И. С. Пензин // Современные наукоемкие технологии. – 2004. – № 6. – С. 67–68.
10. Рощин, С. П. Рисование фигуры человека / С. П. Рощин // Рисунок: Монография. – Москва: Издательство "Перо", 2019. – С. 57–71.
11. Рощин, С. П. Практико-ориентированные методы выполнения выпускной квалификационной работы магистрантов педагогического образования направленности "изобразительное искусство" / С. П. Рощин, В. В. Афанасьев // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 229-236. – EDN EZGCJG.
12. Рощин, С. П. Развитие изобразительных навыков у детей младшего школьного возраста на занятиях по рисованию пейзажа в системе дополнительного

образования / С. П. Рощин, Л. С. Филиппова, М. А. Солодяникова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 2. – С. 60-65. – EDN ILZHNJ.
13. Филиппова, Л. С. К вопросу об оценивании художественно-творческой деятельности обучающихся на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе / Л. С. Филиппова, М. А. Злотникова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 427-439. – EDN LHFKVR.
14. Шпак, Л. Ю. Древние изображения человека: оценка информативности в контексте их применения в физической антропологии / Л. Ю. Шпак // Вестник Московского университета. Серия 23: Антропология. – 2015. – № 4. – С. 116–125.

REFERENCES

1. Alpatov, M.V. Vseobshchaya istoriya iskusstv: V 3-h tomah / M.V. Alpatov. – Moskva; Leningrad: Iskusstvo, Tom I. Iskusstvo drevnego mira i srednih vekov. – 1948. – 554 p.
2. Bammes, Gottfrid Plasticheskaya anatomiya i vizual'noe vyrazhenie / G. Bammes ; per. s nem. S. V. Balaeva. – Sankt-Peterburg: Diton, 2011. – 238 p.
3. Glinskaya, I.P. Kak risovat' figuru cheloveka / I.P. Glinskaya – M.: Prosveshchenie, 1964. – 81 p.
4. Dubrovin, V. M. Osnovy izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoe posobie dlya srednego professional'nogo obrazovaniya / V.M. Dubrovin. – 2-e izd. – M.: YUrajt, 2023. – 360 p.
5. Dubrovin, V. M. Traditsionnye i sovremennye aspekty khudozhestvenno-pedagogicheskogo obrazovaniya / V. M. Dubrovin, S. P. Roshchin, L. S. Filippova // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 2. – Pp. 25-38.
6. Kuzin, V.S. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v 1-3 klassah / V.S. Kuzin. – Moskva: 2-e izd. – M.: Prosveshchenie, 1983. – 191p.
7. Li, N. G. Osnovy uchebnogo akademicheskogo risunka : ucheb. Dlya studentov vuzov / N. G. Li. – M.: Eksmo, 2010. – 480 p.
8. Pedagogika portretnogo iskusstva: monografiya / O. V. SHalyapin. - Novosibirsk: Izd. NGPU, 2009. - 160 p.
9. Penzin, I. S. Zarisovki i nabroski / I. S. Penzin // Sovremennye naukoemkie tekhnologii. – 2004. – № 6. – Pp. 67–68.
10. Roshchin, S. P. Risovanie figury cheloveka / S. P. Roshchin // Risunok: Monografiya. – Moskva: Izdatel'stvo "Pero", 2019. – Pp. 57–71.
11. Roshchin, S. P. Praktiko-orientirovannye metody vypolneniya vypusknoi kvalifikatsionnoi raboty magistrantov pedagogicheskogo obrazovaniya napravlennosti "izobrazitel'noe iskusstvo" / S. P. Roshchin, V. V. Afanas'ev // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – Pp. 229-236.
12. Roshchin, S. P. Razvitie izobrazitel'nykh navykov u detei mladshego shkol'nogo vozrasta na zanyatiyakh po risovaniyu peizazha v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya / S. P. Roshchin, L. S. Filippova, M. A. Solodyanikova // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. – 2023. – T. 6, № 2. – Pp. 60-65.
13. Filippova, L. S. K voprosu ob otsenivanii khudozhestvenno-tvorcheskoi deyatel'nosti obuchayushchikhsya na urokakh izobrazitel'nogo iskusstva v obshcheobrazovatel'noi shkole / L. S. Filippova, M. A. Zlotnikova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – Pp. 427-439.
14. SHpak, L. YU. Drevnie izobrazheniya cheloveka: ocenka informativnosti v kontekste ih primeneniya v fizicheskoj antropologii / L. YU. SHpak // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 23: Antropologiya. – 2015. – № 4. – Pp. 116–125.

Мятиева Наталья Атаевна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: natalmiati@gmail.com

Myatieva Natalia A.
Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor of the Department of Music Education
Moscow State Culture Institute

ПИАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР: ИНТЕГРАТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОФЕССИЮ

Аннотация. Статья посвящена интегративному изучению сущностных характеристик концертмейстерской профессии. За основу взяты все ее подвиды: концертмейстер в учебном заведении, концертмейстер в концертной/театральной организации, концертмейстер в хореографии, причем их должностные обязанности трактованы не просто на основании сложившейся трудовой практики, а взяты из Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих, утвержденного Постановлением Правительства РФ. На основании анализа научной литературы о специфике концертмейстерской работы в классах вокала, сольных инструментов, хора, хореографии, оперном, балетном, драматическом и кукольном театрах, выведены четыре класса навыков, необходимых для успешной деятельности концертмейстера: фортепианное мастерство, ансамблевое чутье, педагогические умения, навыки творческого посредничества. Предложен путь профессиональной ориентации и специализации будущих концертмейстеров на более ранних этапах обучения, чем это происходит в настоящее время.

Ключевые слова: пианист, концертмейстер, оперный концертмейстер, балетный концертмейстер, концертмейстерский класс, hard skills, soft skills.

PIANIST-ACCOMPANIST: AN INTEGRATIVE VIEW OF THE PROFESSION

Annotation. The article is devoted to the integrative study of the essential characteristics of the accompanist profession. All its subtypes are taken as a basis: accompanist in an educational institution, accompanist in a concert/theater organization, accompanist in choreography. Their job responsibilities are interpreted not simply on the basis of established labor practice, but are taken from the Unified Qualification Directory of Positions of Managers, Specialists and Employees, approved Decree of the Government of the Russian Federation. Based on an analysis of scientific literature on the specifics of accompanist work in classes of vocals, solo instruments, choir, ballet, opera, drama and puppet theaters, four classes of skills necessary for the successful activity of an accompanist were derived: piano skill, ensemble flair, pedagogical skills, creative mediation skills. A path has been proposed for professional guidance and specialization of future accompanists at earlier stages of training than is currently the case.

Keywords: pianist, accompanist, opera accompanist, ballet accompanist, accompanist class, hard skills, soft skills.

Введение

Один из самых вероятных профессиональных путей любого выпускника фортепианного факультета вуза/суза – работа в качестве концертмейстера. Эта интереснейшая профессия приносит немалую пользу музыкальному сообществу, ведь без нее (в буквальном переводе означает «мастер концерта») невозможна ни учебная, ни концертная, ни конкурсная практика.

В настоящее время наблюдается повышение интереса и рост престижа этой профессии по многим параметрам: создана Всероссийская гильдия пианистов-концертмейстеров, отметившая в 2023 г. свое двадцатилетие, проводятся школы концертмейстерского мастерства, курсы повышения квалификации, мастер-классы, организуются концерты, конкурсы, где в центре внимания находится именно концертмейстер, а не только солист.

В научном плане показателен выход в свет научных статей, диссертаций, учебных пособий и посвященных различным аспектам концертмейстерского искусства, например, труды В. Калининой, В. Калицкого, А. Юдина; проведение конференций (Всероссийская научно-практическая конференция "Концертмейстерское искусство: теория, история, практика" в Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова (2019), Всероссийская научно-практическая конференция "Профессиональные аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере" (2023), проводимая ГБУ Москвы «Дирекция образовательных программ в сфере культуры и искусства»). Однако, эта профессия настолько многогранна, что некоторые ее аспекты еще не становились объектом анализа, что обуславливает актуальность данной работы.

Концертмейстерская деятельность находит применение в различных учреждениях образования и культуры. Концертмейстером является пианист, работающий в учебных заведениях от детских музыкальных школ до консерваторий, в классах различных инструментов, вокала, хора, дирижирования с полным освоением соответствующего, весьма обширного репертуара, которым не владеют коллеги, работающие в соседних классах.

Концертмейстер в классе хореографии – это отдельная специфическая область деятельности, с особенностями незнакомыми другим специалистам. Концертмейстеры оперных театров – это еще одна труднейшая редкая профессия, требующая феноменального мастерства. Концертмейстер в драматическом или кукольном театре – совсем другая стезя, несмотря на театральную общность. Пианист, работающий концертмейстером в филармонии или другой концертной организации, выполняет другой, особый круг обязанностей.

Оканчивая высшее (или среднее) учебное заведение дипломированными пианистами, примерно с равным набором компетенций, в зависимости от предпочтений, особенностей творческого пути, выпускники занимают ту или иную профессиональную нишу. Поскольку каждую из этих подвидов профессии непросто освоить, (а концертмейстеры, как правило, верны своей профессии, с годами все глубже погружаясь в любимое дело и соответствующий репертуар), пианисты работают в выбранной сфере десятилетиями, упорно специализируются и становятся опытными «концертмейстерами в классе симфонического дирижирования», «концертмейстерами в классе трубы», «балетными концертмейстерами» и пр.

Это доказывает и многочисленные научные работы, посвященные, специфике работы пианиста с теми или иными исполнителями (певцами, инструменталистами, в театре, в хореографии и пр.) [1, 2, 3, 4]. Однако, на наш взгляд, следует рассмотреть особенности деятельности концертмейстера комплексно. При этом, с одной стороны, необходимо держать в фокусе внимания все возможные подвиды этой профессии с их

спецификой, а с другой – выявить общие черты, глубинно характеризующие концертмейстерскую деятельность в целом как профессию.

Основная часть

Если рассматривать профессию концертмейстера с официально-формальной точки зрения, целесообразным будет обратиться к Единому квалификационному справочнику должностей руководителей, специалистов и служащих (Редакция от 9 апреля 2018 года (в т.ч. с изменениями, вступившими в силу 01.07.2018) [5]. В этом документе профессия, в названии которой встречается дефиниция «концертмейстер», будет значиться в нескольких разделах: а) работники образования и б) работники культуры, искусства и кинематографии. В них выделено 3 подвида профессии: 1) «аккомпаниатор-концертмейстер», 2) «концертмейстер по классу вокала (балета)». 3) «концертмейстер».

Обратимся к должностным инструкциям, которые обычно не привлекают внимание исследователей. *«Аккомпаниатор-концертмейстер»* как работник культуры искусства и кинематографии, занятый в организациях исполнительских искусств (театрах, музыкальных и танцевальных коллективах, концертных организациях, концертных залах, цирках) выполняет следующие обязанности: «Ведет индивидуальные и групповые репетиции (занятия) с артистами-вокалистами (оперными и камерными), артистами балета, солистами-инструменталистами, артистами других жанров как по новым программам, так и по текущему репертуару. Осуществляет во время репетиций музыкальное сопровождение на фортепиано при работе над новыми программами (номерами). Выступает аккомпаниатором в номерах артистов всех жанров и исполнителем отдельных фортепианных произведений при проведении концертов, других мероприятий. Исполняет новые музыкальные произведения с листа и транспонирует достаточно сложный нотный материал» [5].

«Концертмейстер по классу вокала (балета)», так же занятый в сфере культуры и искусства, «ведет индивидуальные и групповые занятия с солистами-вокалистами, артистами хора, солистами и артистами балета. Готовит с ними партии под руководством дирижера или балетмейстера. Ведет на репетициях музыкальное сопровождение на фортепиано в процессе работы над новыми и возобновляемыми постановками. Аккомпанирует исполнителям при проведении концертов, других мероприятий. Исполняет новые музыкальные произведения с листа и транспонирует сложный нотный материал» [5].

«Концертмейстер» как педагогический работник призван справляться с самым широким кругом обязанностей: он «разрабатывает совместно с преподавателями специальных и профилирующих дисциплин тематические планы и программы. Проводит индивидуальные и групповые учебные занятия с обучающимися, опираясь на достижения в области методической, педагогической и психологической наук, а также современных информационных технологий, осуществляет музыкальное сопровождение учебных занятий. Формирует у обучающихся исполнительские навыки, прививает им навыки ансамблевой игры, способствует развитию у них художественного вкуса, расширению музыкально-образных представлений и воспитанию творческой индивидуальности, организует их самостоятельную деятельность, используя современные образовательные технологии, включая информационные и компьютерные технологии, а также цифровые образовательные ресурсы. Обеспечивает профессиональное исполнение музыкального материала на уроках, экзаменах, зачетах, концертах (спектаклях), показательных выступлениях (спортивных соревнованиях по спортивной, художественной гимнастике, фигурному катанию, плаванию). Читает с листа, транспонирует музыкальные произведения. Координирует работу по аккомпанированию при проведении музыкальных занятий и массовых мероприятий. Оценивает эффективность обучения, овладение

умениями, развитие опыта творческой деятельности, познавательного интереса, участвует в аттестации обучающихся. Принимает участие в разработке тематических планов, программ (общих, специальных, профилирующих дисциплин). Участвует в работе педагогических, методических советов, других формах методической работы, в оздоровительных, воспитательных и других мероприятиях, предусмотренных образовательной программой. Обеспечивает охрану жизни и здоровья обучающихся в период образовательного процесса. Выполняет правила по охране труда и пожарной безопасности» [5].

Анализ столь разнообразной профессиональной деятельности выявляет ряд закономерностей. Главной функцией концертмейстера во всех вариантах безусловно является аккомпанирование солисту или коллективу. Согласно словарю Гроува в переводе Л. Акопяна аккомпанемент – это (франц. accompagnement — «сопровождение») «все голоса (слои музыкальной фактуры), сопровождающие ведущую мелодию (линию)» [6]. Из этого следует, что концертмейстер всегда сотрудничает с другими музыкантами или артистами.

Однако само по себе аккомпанирование является всего лишь верхушкой айсберга концертмейстерской миссии. Именно поэтому профессия во всех подвидах называется именно концертмейстерством. Даже в случае именовании «концертмейстер-аккомпаниатор», которое представляется довольно парадоксальным и избыточным. (Как если бы существовали именования профессий «повар-кулинар» или «балерина-танцовщица»). По мнению В. Калицкого, «Аккомпаниатор – исполнитель, в обязанности которого входит гармоническая и темпо-ритмическая поддержка солиста (солистов) во время выступления» [7, с.483]. Нельзя не согласиться с автором, что концертмейстерское искусство – «вид ансамблевого исполнительства и включает в себя достижение слаженности звучания инструментов (голоса) в ансамбле и подразумевает корректное исполнение партии с позиции динамики и агогики, выполнение при необходимости функций управления ансамблем» [7, с. 483]. Таким образом, можно полагать, что аккомпаниатор должен обеспечивать адекватное исполнение, в то время как концертмейстер призван решать более глобальные и художественно значимые задачи исполнительской интерпретации, что лучше соответствует современной музыкальной практике.

При этом В. Калицкий акцентирует внимание на многоплановости умений концертмейстера, где помимо сугубо музыкальных навыков, работа требуется еще и наличие организаторских способностей. Изучению разносторонности навыков, необходимых для успешной деятельности концертмейстера, посвящена и диссертация В. Калининой [8]. Идеи исследователя развиваются в данной статье и дополняются за счет учета функций концертмейстера в театре и пр.

Проанализируем навыки, необходимые концертмейстеру, в связи со спецификой его работы. Н. Темнова предлагает разделение компетенций концертмейстера на общепрофессиональные и специальные. В группу общепрофессиональных компетенций включены музыкально-теоретические, музыкально-операциональные, музыкально-психологические, музыкально-творческие компетенции. Группу специальных компетенций составляют интерпретаторские (создание собственной художественно-значимой интерпретации), технологические (владение комплексом фортепианных исполнительских средств и способность к его непрерывному совершенствованию), ансамблевые (знание специфики различных музыкальных инструментов и певческих голосов, умение исполнять свою партию в различных видах ансамбля, владение концертмейстерскими навыками), и адаптивные компетенции (умение осуществлять исполнительскую деятельность в различных условиях – публичного выступления в

различной слушательской аудитории, студийной записи, репетиционного процесса) [9, с.160-161].

Можно утверждать, что *основополагающим* компонентом (hard skills) является свободное владение фортепиано вне зависимости от подвида профессии и его специфики. Однако, уровни мастерства все же различаются в зависимости от сложности и виртуозности репертуара, с которым работает пианист. Некорректно сравнивать уровень инструментальной виртуозности и музыкантской зрелости, предъявляемый к концертмейстеру, например, на уроках хореографии для детей и при исполнении по клавиру целого балета для профессиональной балетной труппы театра.

Вторая важная составляющая профессиональных навыков – ансамблевое мастерство, понимаемое не только в узком смысле как слаженность действий, синхронность, непосредственная «сыгранность», но и широко. Так В. Исаев в применении к певцу и концертмейстеру определяет четыре уровня ансамблевого взаимопонимания: 1) единство интерпретаторской концепции двух участников ансамблевого дуэта; 2) общность взглядов на организацию работы по подготовке музыкального произведения к концертному исполнению; 3) овладение специфическими формами взаимодействия с партнером по ансамблю в ходе совместной творческой работы; 4) техническая близость исполнительского «почерка» [2, с.34]. Именно такое тонкое и многофакторное ансамблевое чувство в идеале нужно вырабатывать концертмейстеру.

В случае, если пианист работает не с музыкантами, равными себе по опыту, а с другими исполнителями (танцорами, актерами, музыкантами-учениками) ансамблевое мастерство не теряет, а возможно и обретает бОльшую важность, облекаясь в несколько иную форму. Ответственность концертмейстера только повышается: как более опытный музыкант, владеющий всей полнотой музыкальной фактуры, концертмейстер регулирует не только связь между участниками процесса, но и их совместное взаимодействие со всей музыкальной тканью в целом. Таким образом, концертмейстер выполняет функции, по сути свойственные дирижерской профессии. Концертмейстер представляет собой одновременно и оркестр, и дирижера, координирующего действия всех участников процесса.

Именно об этом свидетельствуют идеи Е. Шендеровича, экстраполирующего воззрения Л. Гинзбурга о профессиональной деятельности дирижера на концертмейстерское искусство [10, с.88]. Эту же особенность отмечает и В. Петрова: «пианист своим исполнением держит весь спектакль, соединяя отдельные оперные сцены в непрерывное сценическое действие» [3, с.66] Более того, если у дирижера есть возможности мануальной техники, то концертмейстер, будучи сам полностью поглощенным процессом игры на фортепиано, часто не может показать жестом ни темповых, ни динамических изменений, сложных вступлений, метроритмических нюансов. «Тонкий контакт с вокалистом на сцене, когда даже обменяться взглядами бывает невозможно, является результатом всей предшествующей работы за кулисами, репетиционном классе» [3, с.67] Примечательно, что А. Юдин при исследовании дирижерской профессии приходит к аналогичным выводам, но уже с противоположной стороны: «в своей основе работа дирижера в музыкальном театре представляет концертмейстерскую деятельность, представленную в несколько ином модусе своего бытования» [11, с.185].

Третьей важнейшей составляющей концертмейстерской работы является педагогический компонент – функция репетитора, коуча, наставника. Ключевой задачей является помощь в подготовке солистов/артистов вне зависимости от их специализации к успешному выступлению. В этом процессе концертмейстер учитывает всевозможные трудности, с которыми может столкнуться артист. А. Цепелева пишет, что работа

концертмейстера с вокалистами «связана с ежедневными репетициями с концертмейстером, где вырабатываются важные навыки в решении исполнительских задач. Это соблюдения метроритма, контроль за точностью интонации и отчетливостью дикции певца, грамотного распределения дыхания во фразе, особенностями произношения иностранного текста и т.д.» [12, с.51]. В. Петрова как опытный оперный концертмейстер указывает в частности: «при разучивании оперных ансамблей концертмейстер играет и поёт партии остальных участников ансамбля, чтобы подготовить артиста к совместному исполнению с партнёрами. [3, с.63-64].

В работе концертмейстера в детском хоре А. Ткачева подчеркивает, что «практика показывает, что отнюдь не редки ситуации, когда концертмейстеру (в силу различных обстоятельств) приходится заменять дирижера и разучивать с учащимися хоровую партитуру. В данном случае для грамотного показа пианисту необходима предварительная вокальная подготовка, умение чисто интонировать, а также умение понимать выразительные особенности музыкальной фразы» [12, с.63]. Даже в классе балета, где концертмейстер явно не обязан владеть всей полнотой хореографического искусства и не может передавать это знание непосредственно танцору, Н. Абрайкулова пишет: «Вся черновая работа по разучиванию хореографического тренажа или нового концертного номера, а также постановку балетного спектакля необходима помощь концертмейстера» [1, с.143].

Примечательно, что при выполнении по сути педагогических функций, концертмейстер оказывается в несколько двойственной ситуации. Будучи, как правило, опытным музыкантом, концертмейстер может взаимодействовать с более взрослыми, маститыми, музыкантами, чей психологический авторитет нередко довлеет над пианистом. Или, наоборот, во взаимодействии совсем с юными и неопытными солистами, кто не имеет столько продолжительного и всеобъемлющего музыкантского опыта, авторитет концертмейстера может подавлять солиста, что тоже противоречит адекватному претворению его солирующей роли. При этом на плечи пианиста ложится столь нескончаемый и незамечаемый труд, что Дж. Мур говорит о концертмейстере как о «Золушке» [13, с.162]. И как сказочной труженице, настоящему концертмейстеру присущи не только виртуозное владение своим ремеслом (hard skills), но и деликатность, скромность, психологическая устойчивость, гибкость и чувство такта (soft skills), позволяющие концертмейстеру быть иногда творчески ведущему, а иногда – ведомому.

О сложности этой амбивалентной позиции А. Юдин пишет: «Путь вокалиста часто иной, что неудивительно, так как «рождение» настоящего певческого голоса происходит в возрасте 17–18 лет, после всех мутационных преобразований. Зачастую 20-летний певец начинает свой профессиональный путь буквально «с нуля». Таким образом, пианист оказывается в непростой психологической ситуации: чаще он лучше певца знает, как надо грамотно исполнять музыкальное произведение, но не умеет, да и не должен, петь. Его обязанность – находиться в заведомо подчинённом положении, что напрямую вытекает из функции фортепиано в данном ансамбле!» [14, с.141].

Такая особенность, двойственность предопределяет *четвертый* компонент профессии – творческое посредничество, которому в научной литературе не уделяется, по нашему мнению, должного внимания. Положение концертмейстера таково, что он должен быть медиатором между вышестоящими творческими силами – дирижерами, режиссерами, балетмейстерами, хормейстерами, педагогами и их подопечными, силами которых создается непосредственный творческий продукт – певцами, актерами, танцорами, оркестрантами, хористами, учениками, студентами и пр. Для этого пианисту-концертмейстеру необходимо быть на одной творческой волне со своим «патроном»: быть в курсе тонкостей обучения игре на неродственном инструменте, знать требования

хореографа, понимать замысел режиссера, владеть идеями дирижера, разбираться в вокальном искусстве и т.д., но и иметь достаточный профессиональный и личный авторитет как в глазах «начальников», так и «подчиненных».

В подтверждении этого положения приведем суждения исследователей о разных подвидах концертмейстерской профессии. Об оперном концертмейстере А. Цепелева пишет: «Концертмейстер оперного театра – главный помощник дирижера и режиссера спектакля, правая рука солистов и хора, владеющий огромным багажом, включающим весь репертуар театра и новые проекты» [12, с.51]. Исследуя работу хорового концертмейстера, А. Ткачева констатирует: «На занятиях с детским хоровым коллективом концертмейстер является помощником хорового дирижера, что подразумевает не только «включенность» в процесс разучивания произведения, но и умение пианиста вовремя понять намерения дирижера» [4, с.63]. М. Буланкина с позиций хореографического искусства аргументирует: «Специальные хореографические дисциплины требуют тандема педагога и концертмейстера, общими усилиями определяющих качество педагогического процесса» [15, с.14]. От лица театральных концертмейстеров Л. Колесникова свидетельствует: «Интересно работать с новыми постановщиками, находить с ними общий язык, пытаться понять их замысел, чтобы стать инструментом, своего рода проводником их идей» [16]. Как концертмейстер кукольного театра В. Федотова замечает: «Концертмейстер театрального коллектива должен сам погрузиться в литературную основу спектакля, осмыслить его идею, замысел и стать сотворцом планируемого художественного действия» [17, с.134].

Практика показывает, (в том числе и личный восемнадцатилетний опыт автора), что концертмейстер, имея в руках необходимые пианистические навыки, осваивает остальные профессиональные «премудрости» (это касается и hard skills, и soft skills) на рабочем месте, уже попадая в тот или иной класс, коллектив или театр. Будучи в эпицентре творческого процесса, выполняя непосредственные концертмейстерские обязанности, они воспринимают и ассимилируют огромный массив разнородной информации. Ситуативные, часто узкоспециальные знания, приобретаемые спорадически, требуют от специалиста творческой мобильности, гибкости, готовности к обучению и стрессоустойчивости.

Таким образом, интегративный подход позволяет учитывать все аспекты многогранной, полифункциональной деятельности концертмейстера, что имеет не только теоретическое, но и практическое значение. При подготовке пианистов в вузе следует давать им адекватное, максимально полное представление о будущей работе и рассматривать все возможности применения своих способностей, учитывая специфику труда в зависимости от подвида концертмейстерской деятельности. Необходимо как можно раньше вооружать будущих концертмейстеров полным комплексом необходимых знаний, умений и навыков, причем осуществлять это не только на занятиях по «Концертмейстерскому классу» (что отчасти происходит в настоящее время), но и на семинарах в рамках особого спецкурса «Введение в концертмейстерское искусство».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрайкулова Н.Э. Творческая работа хореографа-педагога с концертмейстером хореографии // Мировая наука. 2018. №5 (14). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-rabota-horeografa-pedagoga-s-kontsertmeysterom-horeografii (дата обращения: 08.02.2024).
2. Исаев В.С. Пути достижения коммуникативного единства исполнителей в процессе работы над камерно-вокальными сочинениями П. И. Чайковского // Культурная жизнь Юга России. 2017. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/puti-dostizheniya-

kommunikativnogo-edinstva-ispolniteley-v-protsesse-raboty-nad-kamerno-vokalnymi-sochineniyami-p-i-chaykovskogo (дата обращения: 08.02.2024).
3. Петрова В.А. Особенности работы концертмейстера в оперном театре как педагога-репетитора и исполнителя // Музыкальное искусство и образование. 2021. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-raboty-kontsertmeystera-v-opernom-teatre-kak-pedagoga-repetitora-i-ispolnitelya (дата обращения: 08.02.2024).
4. Ткачева А.Н. Особенности работы концертмейстера в детском хоре // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. №9 (52). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-raboty-kontsertmeystera-v-detskom-hore (дата обращения: 08.02.2024).
5. Квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и других служащих (утв. Постановлением Минтруда России от 21.08.1998 N 37) (ред. от 27.03.2018) URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58804/ (дата обращения 08.02.2024)
6. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. М., Практика, 2001. 1095 с., илл.
7. Калицкий В. В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор». Обсерватория культуры. Т. 13., № 4, 2016. С. 480–484.
8. Калинина В.Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: дис. ... кандидата искусствоведения. Саратов, 2015. 217 с.
9. Темнова Н. Н. Концертмейстерский класс: от ансамблевого мастерства к общекультурным компетенциям пианиста-выпускника вуза // Обучение и воспитание: методики и практика. 2012. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertmeysterskiy-klass-ot-ansamblevogo-masterstva-k-obschekulturnym-kompetentsiyam-pianista-vypusknika-vuza (дата обращения: 08.02.2024).
10. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. № 4., 1969. С. 84-88.
11. Юдин А.Н. Концертмейстерское искусство дирижера в оперном театре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. №4 (75). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertmeysterskoe-iskusstvo-dirizhera-v-opernom-teatre (дата обращения: 06.02.2024).
12. Цепелева А.С. Концертмейстерский класс в системе профессиональной подготовки пианиста // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2023. №8-2 (83). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertmeysterskiy-klass-v-sisteme-professionalnoy-podgotovki-pianista (дата обращения: 08.02.2024).
13. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: воспоминания, размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987.
14. Юдин А.Н. Г.В. Свиридов-аккомпаниатор. Уроки концертмейстерства // Музыкальное искусство и образование. 2014. №1 (5). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/g-v-sviridov-akkompaniator-uroki-kontsertmeysterstva (дата обращения: 08.02.2024).
15. Буланкина М.К. Педагогические задачи профессиональной деятельности педагогов балета и концертмейстеров при работе с учащимися хореографических учебных заведений // МНКО. 2015. №6 (55). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-zadachi-professionalnoy-deyatelnosti-pedagogov-baleta-i-kontsertmeysterov-pri-rabote-s-uchaschimisya (дата обращения: 08.02.2024).
16. Никеева И. «Спасибо, музыка, за то, что ты единственное чудо…». Театральный концертмейстер в зеркале своей профессии // «Омск театральный», Июнь 2008. URL: https://www.muzteatr-omsk.ru/media/press/spasibo-muzyka-za-chto-ty-edinstvennoe-chudo-teatralnyy-koncertmeyster-v-zerkale-svoey (дата обращения 08.02.2024)
17. Федотова В. В. По разные стороны ширмы: из опыта работы концертмейстера в коллективе кукольного театра // Царскосельские чтения. 2013. №XVII. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/po-raznye-storony-shirmy-iz-opyta-raboty-kontsertmeystera-v-kollektive-kukolnogo-teatra (дата обращения: 08.02.2024).

REFERENCES

1. Abrajkulova N.E`. Tvorcheskaya rabota choreografa-pedagoga s koncertmejsterom choreografii // World science. 2018. №5 (14). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-rabota-horeografa-pedagoga-s-kontsertmeysterom-horeografii
2. Isaev V.S. Puti dostizheniya kommunikativnogo edinstva ispolnitelej v processe raboty` nad kamerno-vokal`ny`mi sochineniyami P. I. Chajkovskogo // Cultural life of the south of Russia. 2017. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/puti-dostizheniya-kommunikativnogo-edinstva-ispolniteley-v-protsesse-raboty-nad-kamerno-vokalnymi-sochineniyami-p-i-chaykovskogo
3. Petrova V.A. Osobennosti raboty` koncertmejstera v opernom teatre kak pedagoga-repetitora i ispolnitelya // Musical art and education. 2021. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-raboty-kontsertmeystera-v-opernom-teatre-kak-pedagoga-repetitora-i-ispolnitelya
4. Tkacheva A.N. Osobennosti raboty` koncertmejstera v detskom xore // In the world of science and art: issues of philology, art history and culturology. 2015. №9 (52). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-raboty-kontsertmeystera-v-detskom-hore
5. Kvalifikacionny`j spravochnik dolzhnostej rukovoditelej, specialistov i drugix sluzhashhix. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58804/
6. Grove's Dictionary of Music. Transl. from English. M., Praktika, 2001. 1095 p., ill.
7. Kaliczkij, V. V. Funkcional`naya differenciaciya professij «koncertmejster» i «akkompaniator». Observatoriya kul`tury`. T. 13., № 4, 2016. Pp. 480–484.
8. Kalinina V.D. Bazovy`e komponenty` i professional`naya specifikaciya v tvorcheskoj deyatel`nosti koncertmejstera-pianista: dissertaciya, Saratov, 2015. 217 p.
9. Temnova N. N. Koncertmejsterskij klass: ot ansamblevogo masterstva k obshhekul`turny`m kompetenciyam pianista-vy`pusknika vuza // Obuchenie i vospitanie: metodiki i praktika. 2012. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertmeysterskiy-klass-ot-ansamblevogo-masterstva-k-obschekulturnym-kompetentsiyam-pianista-vypusknika-vuza
10. Shenderovich E.M. Ob iskusstve akkompanementa // Soviet Music. № 4., 1969. P. 84-88.
11. Yudin A.N. Koncertmejsterskoe iskusstvo dirizhera v opernom teatre // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2021. №4 (75). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertmeysterskoe-iskusstvo-dirizhera-v-opernom-teatre
12. Cepeleva A.S. Koncertmejsterskij klass v sisteme professional`noj podgotovki pianista // Mezhdunarodny`j zhurnal gumanitarny`x i estestvenny`x nauk. 2023. №8-2 (83). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertmeysterskiy-klass-v-sisteme-professionalnoy-podgotovki-pianista
13. Mur Dzh. Pevecz i akkompaniator: vospominaniya, razmy`shleniya o muzy`ke. – Moscow: Raduga, 1987.
14. Yudin A.N. G. V. Sviridov-akkompaniator. Uroki koncertmejsterstva // Muzy`kal`noe iskusstvo i obrazovanie. 2014. №1 (5). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/g-v-sviridov-akkompaniator-uroki-kontsertmeysterstva
15. Bulankina M.K. Pedagogicheskie zadachi professional`noj deyatel`nosti pedagogov baleta i koncertmejsterov pri rabote s uchashhimisya xoreograficheskix uchebny`x zavedenij // MNKO. 2015. №6 (55). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-zadachi-professionalnoy-deyatelnosti-pedagogov-baleta-i-kontsertmeysterov-pri-rabote-s-uchaschimisya
16. Nikeeva I. «Spasibo, muzy`ka, za to, chto ty` edinstvennoe chudo…». Teatral`ny`j koncertmejster v zerkale svoej professii // «Omsk teatral`ny`j», Iyun` 2008. URL: https://www.muzteatr-omsk.ru/media/press/spasibo-muzyka-za-chto-ty-edinstvennoe-chudo-teatralnyy-koncertmeyster-v-zerkale-svoey
17. Fedotova V. V. Po razny`e storony` shirmy`: iz opy`ta raboty` koncertmejstera v kollektive kukol`nogo teatra // Czarskosel`skie chteniya. 2013. №XVII. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/po-raznye-storony-shirmy-iz-opyta-raboty-kontsertmeystera-v-kollektive-kukolnogo-teatra

Муллаахунова Нилуфар Мухаматумановна
преподаватель кафедры русского, киргизского языков и литературы
Андижанский государственный педагогический институт
e-mail: Mullaahunova70@gmail.com

Mullaakhunova Nilufar M.
Lecturer at the Department of Russian, Kyrgyz Languages and Literature
Andijan State Pedagogical Institute

РАБОТА ПО КАРТИНЕ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПРОДУКТИВНОЙ РУССКОЙ РЕЧИ УЗБЕКСКИХ ШКОЛЬНИКОВ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Научная статья рассматривает эффективные методики развития языковых навыков у школьников, изучающих русский язык как иностранный в школах с узбекским и другими языками обучения. Акцент исследования направлен на интегративный технологический прием работы по картине, активно использующий визуализацию и эмоциональные стимулы. Цель исследования – выявление возможностей данного метода для развития продуктивной речи и культурного взаимодействия в образовательной среде. В статье представлены теоретические аспекты и практические примеры его применения.

Ключевые слова: развитие речи, продуктивная речь, произведения искусства, работа по картине, русский язык как иностранный, узбекские школьники.

WORK ON PICTURES AS A MEANS OF DEVELOPING PRODUCTIVE RUSSIAN SPEECH OF UZBEK SCHOOLCHILDREN: THEORY AND PRACTICE

The scientific article explores effective methodologies for developing language skills among students learning Russian as a foreign language in schools where Uzbek and other languages of instruction are prevalent. The focus of the research is on the integrative technological approach of picture-based work, which actively utilizes visualization and emotional stimuli. The aim of the study is to identify the potential of this method for enhancing productive speech and cultural interaction in the educational environment. The article presents theoretical aspects and practical examples of its application.

Keywords: speech development, productive speech, work on a picture, Russian as a foreign language, Uzbek schoolchildren.

В современном образовании особое внимание уделяется поиску эффективных методов развития языковых навыков у детей, особенно тех, чьи родные языки отличаются от изучаемого языка. В рамках обучения русскому языку учащихся школ с узбекским и другими языками обучения, где они сталкивающихся с особыми лингвистическими и культурными вызовами, важно рассмотреть альтернативные методики, способствующие более эффективному усвоению русского языка как иностранного.

Одним из перспективных подходов, представляющих собой пересмотр традиционных методов обучения, является работа по картине. Этот метод не только внедряет в учебный процесс элементы визуализации, но также активно использует зрительные и эмоциональные стимулы для мотивации умственной деятельности учащихся. Следовательно, настоящая статья направлена на исследование теоретических основ и практического внедрения интеграционного метода работы по картине как средства развития продуктивной речи (говорения и навыков письменного высказывания) в учебник нового поколения для школьников, изучающих русский язык как иностранный.

Цель данного исследования заключается в выявлении возможностей и перспектив работы по картине как технологического инструмента, способствующего не только языковому, но и культурному взаимодействию в образовательной среде. В условиях сказанного, рассмотрим теоретические аспекты, подтверждающие эффективность метода, а также предоставим практические примеры его успешной реализации в учебнике для 6 классов школ с узбекским и другими языками обучения.

Речь играет фундаментальную роль в формировании и развитии мышления, а также в успешном обучении. В рамках образовательного процесса речь выступает не только средством передачи информации, но и базовым элементом в установлении коммуникативных навыков. Теоретический обзор нашей статьи рассматривает значения и функции речи в сфере образования, подчеркивая ее влияние на когнитивное развитие учащихся.

Изучение русского языка как иностранного у узбекских школьников представляет собой уникальную задачу, связанную с культурными различиями и лингвистическими сложностями, с которыми сталкиваются учащиеся. Анализируя научную литературу и факторы, влияющие на эффективность обучения в многоязычной среде, пришли к выводу, что визуальные методы в образовании, как работа по картине, становятся все более значимыми, особенно в контексте межкультурного обучения языкам, положительно воздействуя на процесс усвоения языковых навыков, делая этот процесс более привлекательным и результативным. Мы согласны с мнением О.Ю. Крыловой: «Проблема развития речевого творчества детей средствами искусства является актуальной на протяжении многих лет, привлекая внимание многих исследователей и педагогов в этом направлении, так как речь играет уникальную роль в становлении и развитии личности человека» [3, с. 78].

Работа по картине в образовательном процессе, как визуальный стимул, может воздействовать на восприятие и понимание учащимися языковых явлений. Исследуя механизмы взаимодействия зрительных элементов с языковым центром мозга, ученые пришли к выводу, что они являются эффективным методом стимулирования продуктивной речи. По мнению русского исследователя И.К. Геро: «Особое влияние оказывают на человека произведения изобразительного искусства. Это замечает любой посетитель художественного музея или выставки. Позитивное воздействие живописной картины усиливается созвучной по настроению музыкой и вербализирующим мысль словом» [2, с.39].

Работа по картине активно вовлекает визуальные элементы, что способствует более эффективному запоминанию информации, позволяя создавать зрительные ассоциации, укрепляя языковые навыки через активное участие рецепторов. Как наиболее подходящий стимул возникновения мысли, картина содержит богатый лингвистический материал, непосредственно воздействуя на органы чувств, активизирует речемыслительные способности школьников.

На основе исследований ученых доказано, что произведения искусства имеют общие свойства с речевой деятельностью человека, являясь в виде вербальных и невербальных знаковых структур. Л.А. Ходякова дает определение невербальному тексту: «Невербальный текст – информационное поле, несущее непосредственный заряд информации, воплощенной в неязыковой форме, исполненной невербальными средствами (краски, линии, формы, знаки, рисунки, звуки и т. п.), созданный художником, скульптором, архитектором, музыкантом, народным умельцем и др.» [6, с. 290]. Также Л.А. Ходякова подчеркивает важнейшее значение вербальных текстов для понимания текстов невербальных: «Восприятие школьником произведения живописи, подкрепленное рассказом учителя или текстом, связанным с содержанием картины, значительно

обостряет эмоции детей, помогает более глубоко понять содержание картины и средства выражения замысла художника» [5, с. 15].

Работа по картине ориентирована на ситуационные контексты, что обеспечивает учащихся навыками, легко применимыми в реальной жизни. Это способствует формированию языковых, речевых и коммуникативных навыков в русском языке. Как утверждает в своей диссертации китайский исследователь Чжан Лиян: «Картина как особый вид зрительной наглядности выполняет комментирующую, стимулирующую и коммуникативную функцию. Целесообразное использование репродукции произведений пейзажной живописи не только обогащает словарь …, способствует развитию образной речи, но и формирует коммуникативные умения (умение создавать собственное логическое высказывание, подчинять его теме и основной мысли, выражать своё отношение к описываемому)» [7, с. 189].

Использование изображений и сценариев из реальной жизни в работе по картине обеспечивает лучшее понимание культурных особенностей, что является ключевым элементом в обучении языку в многонациональной и многокультурной среде.

Визуальные методы создают интересные и привлекательные уроки, повышая мотивацию учащихся к обучению. Это особенно важно в условиях изучения иностранного языка, где поддержание интереса играет решающую роль.

Преимущества работы по картине как средства развития речи подчеркивают ее важную роль в инновационном образовательном процессе, способствуя более эффективному и глубокому усвоению русского языка.

При решении этой задачи, мы разработали интегративную технологию обучения, представляющую собой последовательный учебно-методический процесс, содействующий продуктивному развитию русской речи детей средствами произведений живописи, который является важным этапом в развитии устного высказывания и письменной речи (написание сочинений и творческих работ). Последовательность данного процесса заключалась в логической цепочке *«рецепция – репродукция – продукция»,* отражающую важные этапы в процессе творческого мышления и трансформации идей: «Учебный материал должен пройти три этапа: рецепцию (восприятие) А1, репродукцию (воспроизведение) А2 и продукцию (самостоятельное высказывание) В1» [4, с.19]. В нашем случае данные этапы реализовывались на пороговом уровне владения русским языком как иностранным А2.3., которому соответствовали 6 классы школ с узбекским и другими языками обучения, согласно стандартам Национальной учебной программы.

На первом этапе учащиеся воспринимают информацию (аудирование и чтение вербальное и невербальное) и впитывают новые впечатления. Затем следует репродукция, где воспринятое обрабатывается и перерабатывается внутри человеческого разума. Наконец, на последнем этапе «продукция» происходит выражение трансформированных идей в виде нового творческого продукта, в нашем случае: устного высказывания, сочинения или эссе.

В ходе учебного процесса решались следующие задачи:

1 этап (рецепция): изучение на основе восприятия репродукции картин и искусствоведческих текстов;

2 этап (репродукция): вопросно-ответная беседа над искусствоведческим текстом, помощью опорных таблиц совершенствовать умение описывать художественные образы;

3 этап (продукция): развивать способность самостоятельно выбирать языковые средства для передачи собственных мыслей и чувств.

Учебная деятельность осуществлялась на уроках русского языка учащихся 6 классов школ с узбекским и другими языками обучения. Содержание включало в себя

специально разработанные тематические уроки для учебника нового поколения, 2 образца которых мы приведем в данной статье:

– «Золотая осень в России. Исаак Левитан»,

– «Работа по картине Сергея Алексеевича Григорьева «Вратарь» [1], включающих в себя интеллектуальный труд автора данной статьи.

В качестве дидактических средств для рецепции (аудирования и чтения) нами были выбраны следующие художественные произведения:

– репродукция картины Исаака Левитана «Золотая осень»;

– музыкальная пьеса П.И. Чайковского «Осень. Октябрь»;

– искусствоведческий текст «Мастер русского пейзажа»;

– репродукция картины С. Григорьева «Вратарь»;

– краткий аудиотекст о творчестве С. Григорьева.

➢ Приведем некоторые задания к уроку «Золотая осень в России. Исаак Левитан».

Рецепция. Задание для чтения (ударения сохранены):

— *Прочита́йте те́кст и скажи́те, почему́ Левита́на называ́ют ма́стером ру́сского пейза́жа?*

Ма́стер ру́сского пейза́жа

Что тако́е пейза́ж? Это рису́нок или карти́на о приро́де, а та́кже описа́ние приро́ды в литерату́рном произведе́нии. Пейзажи́ст – это худо́жник, кото́рый пи́шет карти́ны на те́му приро́ды.

Оди́н из изве́стных ру́сских пейзажи́стов – Исаа́к Левита́н. Он с де́тства восхища́лся родно́й приро́дой. Худо́жник люби́л со́лнечный свет и па́смурные дни, берёзовые ро́щи и осе́нние листопа́ды, чи́стые ре́ки и просто́рные поля́. И приро́да отве́тила ему́ той же любо́вью. Студе́нту худо́жественного учи́лища Исаа́ку бы́ло 19 (девятна́дцать) лет, когда́ его́ карти́ну купи́л сам Па́вел Миха́йлович Третьяко́в. Э́то была́ побе́да Левита́на. В настоя́щее вре́мя мно́жество его́ произведе́ния нахо́дятся в одно́й из сокро́вищниц ми́ра – в Москве́ в Госуда́рственной Третьяко́вской галере́е.

Одна́ из них – карти́на «Золота́я о́сень». У неё свой сюже́т. Прошло́ жа́ркое ле́то, и приро́да гото́вится к зи́мнему сну. Но на проща́ние она́ устра́ивает пы́шный осе́нний бал, украша́ет всё вокру́г в я́ркие, пра́здничные кра́ски. Дере́вья пока́зывают нам свои́ наря́ды.

Как вы по́мните, у карти́н то́же быва́ет компози́ция – постро́ение. Гла́вная те́ма карти́ны всегда́ на пере́днем пла́не или в це́нтре. Это нешироко́ая река́, в кото́рой как в зе́ркале отража́ются голубо́е не́бо, бе́лые облака́ и кра́сочные дере́вья. Молода́я берёзка, за ней – берёзовая ро́ща. Трава́ вы́сохла, её укрыва́ет золото́й ковёр из ли́стьев. На за́днем пла́не мы ви́дим зелёное по́ле, на кото́ром взошла́ пшени́ца – о́зимь. За по́лем мале́нькая де́ревня.

Исаа́к Левита́н в свое́й карти́не показа́л нам, как бога́та, прекра́сна, но грустна́ золота́я о́сень. Ско́ро вся эта «проща́льная краса́» покро́ется сне́жным покрыва́лом. Но худо́жник как бу́дто останови́л вре́мя и сохрани́л э́ту красоту́ для нас.

Репродукция. *Отве́тьте на вопро́сы к те́ксту.*

1. Что тако́е пейза́ж? Кто тако́й пейзажи́ст?
2. О чём люби́л писа́ть худо́жник Исаа́к Левита́н?
3. Кто купи́л карти́ну студе́нта Левита́на?
4. Кака́я гла́вная те́ма карти́ны «Золота́я о́сень?»

Что нахо́дится на за́днем пла́не?

5. О чём рассказа́л нам Исаа́к Левита́н?

Рецепция. Посмотри́те на репроду́кцию карти́ны ру́сского худо́жника Исаа́ка Левита́на «Золота́я о́сень». Послу́шайте музыка́льную пье́су ру́сского компози́тора Петра́ Чайко́вского «О́сень. Октя́брь».

Продукция. Скажи́те, каки́е чу́вства и мы́сли вы́звали у вас эти произве́дения?

У́стно опиши́те карти́ну «Золота́я о́сень» по табли́це, по́льзуясь опо́рными слова́ми.

Вопро́сы-помо́щники	Опо́рные слова́ и словосочета́ния
Кто написа́л карти́ну «Золота́я о́сень?»	Ру́сский худо́жник Исаа́к Левита́н, пейзажи́ст.
Что изображено́ на пере́днем пла́не? Кака́я гла́вная те́ма карти́ны?	Река́: голуба́я, небольша́я, споко́йная. Берёзы: я́ркие, пёстрые, нара́дные, стро́йные, с золоты́ми, кра́сными, жёлтыми ли́стьями. Трава́: суха́я, тёмная, мя́гкий ковёр из ли́стьев. Не́бо: голубо́е, све́тлое, высо́кое, с бе́лыми, лёгкими облака́ми.
Что вы ви́дите на за́днем пла́не?	По́ле: зелёное, большо́е, о́зимь на по́ле. Дере́вня: далёкая, ма́ленькая, у́ютная.
Каки́е чу́вства и мы́сли у вас возни́кли при рассмотре́нии репроду́кции карти́ны? Почему́?	Све́тлые, ра́достные, гру́стные. Приро́да о́сенью прекра́сна, бога́та кра́сками.

Напиши́те небольшо́е сочине́ние по карти́не Исаа́ка Левита́на «Золота́я о́сень». Воспо́льзуйтесь опо́рными слова́ми из табли́цы.

- Следующий пример урока: «Работа по картине Сергея Алексеевича Григорьева «Вратарь».

***Рецепция*. Задание на аудирование.** *Посмотри́те на репроду́кцию карти́ны С.Григо́рьева «Врата́рь». Скажи́те, что вы люби́те бо́льше: игра́ть в футбо́л или быть боле́льщиком?*

А.6. Послу́шайте текст и отве́тьте, что вы узна́ли об а́вторе и карти́не?

Серге́й Алексе́евич Григо́рьев – украи́нский худо́жник. Он изве́стен как а́втор произведе́ний на те́му семьи́ и шко́лы. Лу́чшие рабо́ты худо́жника посвящены́ де́тям. Григо́рьеву за карти́ну «Врата́рь» была́ присуждена́ Госуда́рственная пре́мия. Гла́вный геро́й произведе́ния – ма́льчик-врата́рь. Он стои́т на воро́тах из су́мок. Вме́сто трибу́н – до́ски, на кото́рых сидя́т боле́льщики. Основна́я мысль карти́ны, что футбо́л нра́вится всем. В настоя́щее вре́мя карти́на «Врата́рь» нахо́дится в Третьяко́вской гале́рее в Москве́.

Репродукция. *Прочита́йте предложе́ния и вы́пишите то́лько те, кото́рые соответствуют содержа́нию расска́за.*

1. Лу́чшие рабо́ты худо́жника посвящены́ взро́слым.
2. Серге́ю Григо́рьеву за карти́ну «Врата́рь» была́ присуждена́ Госуда́рственная пре́мия.
3. Гла́вные геро́и карти́ны - боле́льщики.
4. Основна́я мысль карти́ны – футбо́л нра́вится всем.

Продукция. *У́стно опиши́те карти́ну «Врата́рь» по табли́це, по́льзуйтесь опо́рными слова́ми.*

Вопро́сы-помо́щники	Опо́рные слова́ и словосочета́ния
Кто написа́л карти́ну «Врата́рь?»	Серге́й Алексе́евич Григо́рьев.
Где нахо́дится произведе́ние?	Карти́на нахо́дится в Третьяко́вской галере́е в Москве́.

Когда́ происхо́дит де́йствие в карти́не?	По́сле уро́ков в шко́ле учени́ки реши́ли поигра́ть в футбо́л. Они́ сде́лали воро́та из су́мок.
Кто гла́вный геро́й карти́ны? Како́й он? Куда он смотрит во время игры?	Ма́льчик, шко́льник, врата́рь. Он си́льный и ло́вкий. Во вре́мя игры́ врата́рь следи́т за мячо́м.
Кто стои́т за вратарём?	За вратарём стои́т ма́льчик в кра́сной оде́жде. Он помо́щник, подаёт мяч, но хо́чет игра́ть в футбо́л.
Что де́лают боле́льщики?	Боле́льщики сидя́т на до́сках и следя́т за хо́дом игры́. Среди́ них есть взро́слый мужчи́на.
Кака́я гла́вная мысль произведе́ния?	Футбо́л нра́вится всем: и де́тям, и взро́слым.
Каки́е чу́вства и мы́сли возни́кли у вас при рассмотре́нии репроду́кции карти́ны?	Я люблю́ игра́ть (смотре́ть) футбо́л…

Продукция. *Напиши́те сочине́ние по карти́не «Врата́рь», воспо́льзуйтесь опо́рными слова́ми из таблицы.*

Следует обратить особое внимание к опорным словам и словосочетаниям в таблицах, как к мощному инструменту для развития продуктивной речи школьников. Эти таблицы могут стать неотъемлемой частью обучения, обеспечивая учащихся не только информацией, но и структурой для эффективного выражения своих мыслей, обогащая активную лексику, позволяя учащимся выражать свои мысли точнее и богаче. Этот процесс способствует не только развитию языковых навыков, но и формированию уверенности в себе при общении. Кроме того, таблицы с опорными словами помогают структурировать свою речь, легче организовывая свои мысли и избегая повторений. Таким образом, использование опорных слов и фраз из таблиц может существенно обогатить процесс обучения русскому языку, делая его более интересным, систематизированным и результативным для школьников.

Исходя из практического опыта, мы можем утверждать, что включение произведений искусства в процесс обучения развитию речи при изучении русского языка как иностранного не только позволяет учащимся воспринимать окружающий мир во всем его разнообразии, ознакомиться с культурным наследием страны изучаемого языка, но и формированию грамотной продуктивной речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобоева Д.Р, Муллаахунова Н.М., Ряузова О.Ю. Русский язык как иностранный. 6 класс. Уровень А2.3.: учебник для школ среднего общего образования с узбекским и другими языками обучения / под науч.ред. Е.А. Хамраевой. – Ташкент: Республиканский центр образования. – 2022. – С.19.
2. Геро И.К. Активизация речевой деятельности на уроках русского языка в 5-7 классах средствами живописи и музыки. Дис.канд.пед.наук: 13.00.02: защищена 09.06.2017. – М., МПГУ. – 2017. – С. 39.
3. Крылова О.Ю. Влияние произведений искусства на развитие речевого творчества учащихся // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2006. – № 3. – С. 78.
4. Проект Национальной учебная программы Республики Узбекистан «Русский язык как иностранный в школах с узбекским и другими языками обучения до 2030 года, 2-11 классы» [электронный ресурс], Ташкент, РЦО-2021. – С.19.
5. Ходякова Л.А. Искусствоведческий текст как образец при подготовке к описанию картины // Русский язык в школе. – 1991. – № 6. – С. 15.

6. Ходякова Л.А. Культуроведческий подход в преподавании русского языка: моногр. / Л.А. Ходякова. – М.: Изд-во МГОУ. – 2012. – С. 290.
7. Чжан Лиян. Использование пейзажной живописи в процессе развития русской речи китайских студентов. Дис.канд.пед.наук: 13.00.02: защищена 21.05.2007. – М., МПГУ. – 2007. – 189 с.

REFERENCES

1. Boboeva D.R, Mullaahunova N.M., Rjauzova O.Ju. Russkij jazyk kak inostrannyj. 6 klass. Uroven' A2.3.: uchebnik dlja shkol srednego obshhego obrazovanija s uzbekskim i drugimi jazykami obuchenija / pod nauch.red. E.A. Hamraevoj. – Tashkent: Respublikanskij centr obrazovanija. – 2022. – P.19.
2. Gero I.K. Aktivizacija rechevoj dejatel'nosti na urokah russkogo jazyka v 5-7 klassah sredstvami zhivopisi i muzyki. Dis.kand.ped.nauk: 13.00.02: zashhishhena 09.06.2017. – M., MPGU. – 2017. – P. 39.
3. Krylova O.Ju. Vlijanie proizvedenij iskusstva na razvitie rechevogo tvorchestva uchashhihsja // Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova. – 2006. – № 3. – P. 78.
4. Proekt Nacional'noj uchebnaja programmy Respubliki Uzbekistan «Russkij jazyk kak inostrannyj v shkolah s uzbekskim i drugimi jazykami obuchenija do 2030 goda, 2-11 klassy» [jelektronnyj resurs], Tashkent, RCO-2021. – P.19.
5. Hodjakova L.A. Iskusstvovedcheskij tekst kak obrazec pri podgotovke k opisaniju kartiny // Russkij jazyk v shkole. – 1991. – № 6. – P. 15.
6. Hodjakova L.A. Kul'turovedcheskij podhod v prepodavanii russkogo jazyka: monogr. / L.A. Hodjakova. – M.: Izd-vo MGOU. – 2012. – P. 290.
7. Chzhan Lijan. Ispol'zovanie pejzazhnoj zhivopisi v processe razvitija russkoj rechi kitajskih studentov. Dis.kand.ped.nauk: 13.00.02: zashhishhena 21.05.2007. – M., MPGU. – 2007. – 189 p.

Корепанова Раиса Николаевна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 6757400@mail.ru
Реженинова Надежда Ростиславовна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: nadin-piano@ya.ru
Абаза Федор Викторович
старший преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: salonabaza@gmail.com
Вайнштейн Олег Геннадьевич
доцент кафедры специального фортепиано фортепианного факультета
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
e-mail: oleg.vain@mail.ru

Korepanova Raisa N.
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Russian State Pedagogical University them. A.I. Herzen
Rezheninova Nadezhda R.
Candidate of Art History, Associate Professor
Department of Musical and Instrumental Training
Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen
Abaza Fedor V.
Senior Lecturer at the Department of Musical and Instrumental Training
Russian State Pedagogical University them. A.I. Herzen
Vainshtein Oleg G.
assistant professor
Department of Special Piano, Piano Faculty
St. Petersburg State Conservatory named after. ON THE. Rimsky-Korsakov

ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ С ПОМОЩЬЮ КОГНИТИВНО-ПОВЕДЕНЧЕСКОЙ ТЕРАПИИ

Аннотация. В статье представлены эффективные стратегии по решению проблем, связанных со сценическим самочувствием музыкантов - исполнителей на основе принципов когнитивно-поведенческой терапии. В результате использования определенных техник существует возможность повысить уровень психологической устойчивости и самоэффективности. В статье представлен круг необходимой терминологии, а также представлено подробное руководство для будущих музыкантов-исполнителей с целью обретения дополнительного ресурса для благополучного сценического самочувствия.

Целесообразность данных упражнений позволяет сформировать новый шаблон мышления и выработать здоровые стереотипы поведения для повышения качества исполнительской деятельности.

Ключевые слова: Когнитивно-поведенческая терапия, концертное выступление, концертное волнение, эстрадное самочувствие, работа музыканта, подготовка к концерту, сценический успех.

IMPROVING THE STRESS TOLERANCE LEVEL OF PERFORMING MUSICIANS THROUGH COGNITIVE-BEHAVIOURAL THERAPY

Abstract. The article presents effective strategies, based on the principles of cognitive-behavioural therapy, for solving problems related to performing musicians' onstage emotions. The level of psychological stability and self-efficacy can be increased owing to the use of certain exercises. The article presents necessary related terminology and a detailed guide for future performing musicians aimed at finding additional resources for maintaining proper onstage emotions. The practicability of these techniques makes it possible to form a new mentality pattern and develop healthy behavioural stereotypes towards improving the quality of performance.

Keywords: cognitive-behavioural therapy, concert performance, concert-related nervousness, onstage emotions, musician's work, preparation for a concert, onstage success.

Тревога – это распространённое во всем мире явление, которое не зависит от различных внешних факторов. Большое количество людей сталкивается с этой проблемой и задумывается над вопросом ее решения. Необходимо перечислить имена первых выдающихся отечественных исследователей в области музыкальной психологии, которые напрямую коснулись вопросов сценического самочувствия – Б.М. Теплов [1], В.И. Петрушин [2], Г.М. Цыпин [3], [4], [5], [6] и др. Тема саморегуляции эмоционального состояния исполнителей отражена в нескольких диссертациях по музыкальной психологии [7], [8], [9].

Когнитивно-поведенческая терапия – это трансдиагностический подход, который можно уверенно использовать для облегчения практически любых тревожных состояний. Более 50 лет исследований в области эффективности применения когнитивно-поведенческой терапии доказали, что подобная практика является безопасной и результативной.

Этот метод нашел широкий отклик в разных странах мира по причине эффективности его применения с точки зрения снижения стресса, повышения общей самооценки и обретения мотивации для достижения поставленных целей. Опубликованные исследования по клинической психологии на тему тревожных расстройств свидетельствуют об эффективности применения названного направления психокоррекции от 50 до 75%. В случае лёгкой выраженности проявлений тревоги этот показатель может достигать 80% [10, с. 243]. При этом продуктивность стратегии будет напрямую зависеть от готовности желающих потратить необходимое количество времени для практики.

Для начала необходимо кратко определить суть когнитивно-поведенческой терапии, разработанной выдающимся психиатром Аароном Бэком в 1960 гг., объединившим существующую на тот момент поведенческую терапию с выделенной лично им когнитивной. Методика когнитивно-поведенческой терапии отличается универсальностью похода к разным типам диагностированных психических расстройств (посттравматических, обессивно-компульсивных, расстройств пищевого поведения, депрессии и т.д.).

Преимущество этого научно обоснованного метода заключается в доказанной эффективности в борьбе с широким спектром общих проблем населения, не нуждающихся в диагностике психиатра. Использование названного направления психологии предполагает активное вовлечение заинтересованных участников для психокоррекции мыслительного процесса и формирования устойчивых позитивных эмоций. В отечественной психологии ярчайшим представителем данного направления является Д.В. Ковпак. Его многочисленные труды в области когнитивно-поведенческой терапии красочно свидетельствуют научному сообществу о достоверных результатах действия этого метода [11], [12], [13], [14].

Как показало исследование М.В. Отто по комбинированию приемов психотерапии и фармакотерапии различных психических расстройств, преодоление тревоги с помощью когнитивно-поведенческой терапии сравнимо с эффектом приёма необходимых в этом случае медикаментов [15, с. 73]. Также изучение этого феномена наглядно демонстрирует возможность использования названной терапии для уменьшения тревожных мыслей. Снижение социального беспокойства с помощью практических заданий когнитивно-поведенческой терапии способствуют нейтрализации паники и положительно влияет на мозг.

Проблема сценического самочувствия напрямую связана с боязнью выступать перед аудиторией. К этой ситуации часто присоединяется целый спектр проблем, таких как перфекционизм, гиперболизированная зависимость от мнения окружающих и как следствие, прокрастинация. В такой ситуации самому очень сложно оценивать свои реальные возможности.

Проработка любых деструктивных эмоциональных состояний подразумевает изменение поведенческих шаблонов. В связи с этим исключительно деятельный подход гарантирует результат, но требует выхода из зоны комфорта и серьёзной подготовительной работы по формированию мотивации.

Целью данной статьи является создание руководства для участников сценического действа с возможностью самостоятельной идентификации когнитивного искажения при деструктивном мыслительном процессе, если такое имеется, с попыткой дальнейшей осознанной трансформации негативных мыслей в более позитивные. Это возможно с помощью специальных упражнений, которые включают в себя следующие техники: запись мыслей, ведение дневника, повышение общей физической активности.

В аспекте решения проблемы сценического самочувствия специальные практики позволяют выработать необходимый уровень концентрации внимания в момент выступления. В подготовительном же периоде работа должна быть сфокусирована на настоящем моменте. Как направить мысли в позитивное русло, не сосредотачиваться на случайных неудачах, произошедших в прошлом помогут действенные инструменты представленных техник.

На примере возможной тревоги перед предстоящим ответственным выступлением можно попытаться разобраться, каким образом поступки влияют на наши мысли и эмоции. Предубеждение, что активные занятия на инструменте все равно не способствуют снятию напряжения на сцене, заставляет исполнителя уйти в сторону от активных действий и настраивает его на негативный лад. В подобной ситуации появляется склонность заниматься чем-то бесполезным с целью отвлечь себя. Вместо этого нужно сделать первый волевой шаг: продумать последовательность исполняемой программы, найти и распределить ноты в нужной очередности, настроить комфортное освещение и высоту сидения, запланировать время занятия и приступить.

В случае сильного волнения перед предстоящим концертом или экзаменом у студентов помогает работа в группе, где они могут озвучить свои переживания, а также

перечислить все предпринятые шаги по направлению к цели. Таким образом формируется верная установка на проработку сложной психологически, но в реальности выполнимой задачи. Необходимо понимать, что чем сложнее задача, тем точнее она должна быть сформулирована и детальней стратегически проработана. И тогда то, что казалось сложным или даже невозможным для выполнения, благополучно осуществляется, прибавляя к общему исполнительскому успеху уверенность в себе. Подобного рода работа весомо улучшает психологическое самочувствие.

Перечислим разновидности деструктивных мыслей, которые могут помешать качественной подготовке к выступлению и внутреннему самочувствию, отчего возникает страх сцены.

Обычно подготовку к концерту сопровождает целый комплекс тревог:

- пугающие предположения (боязнь, что произойдёт что-то ужасное);
- ложные ожидания (они могут быть как занижены, так и завышены);
- преувеличение (драматизация ситуации, ожидание провала);
- мысли о беспомощности (подобные мысли заставляют сдаться ещё на этапе подготовки);
- чувство вины и стыда (когда любое количество занятий представляется недостаточным, обесцениваются любые усилия).

Все эти проблемы самым тесным образом связаны с негативной самооценкой.

Термин "самооценка" часто используется в нашей жизни и означает уровень уверенности в себе. Хорошая самооценка демонстрирует адекватное понимание собственного потенциала. Сложнее всего научиться спокойно осознавать свои слабые стороны с возможностью дальнейшей перспективы их урегулирования. С помощью распространенных техник когнитивно-поведенческой терапии можно максимально нивелировать все эти тревожные проявления и способствовать повышению самооценки.

Доктор психологических наук, клинический психолог с длительным стажем работы Самсон Рего для преобразования негативных мыслей предлагает идентификацию когнитивных искажений. Среди них радикальное мышление, чрезмерное обобщение, ментальная фильтрация (игнорирование благополучия), поспешные выводы, преувеличение или преуменьшение ситуативного значения, эмоциональная аргументация, долженствование ("я должен был сделать лучше"), чувство вины [16, с. 26-28]. В этом случае поможет одно из ключевых инструментов когнитивно-поведенческой терапии – запись мысли в определённую таблицу с тремя столбцами. Приведем пример заполнения таблицы Самсона Рего с позиции рассмотрения гипотетической ситуации концертного исполнения с попыткой урегулирования проблемы:

Автоматическая мысль	Когнитивные искажения	Рациональная мысль
Я думал, что хорошо выступил на концерте, потому что последовали бурные аплодисменты и поздравления. Но на следующий день я проверил социальные сети и нашёл негативный отзыв. Наверное, выступление вовсе не было хорошим	Фильтрация, дисквалификация положительного, радикализация мышления, преувеличение	Почти все присутствующие хорошо восприняли моё выступление. Я знаю это по количеству аплодисментов и положительной реакции публики после концерта. Что касается единичных негативных отзывов в интернете - невозможно угодить всем. Один негативный отзыв не способен затмить похвалу, которую я получил от аудитории

Часто на самооценку сказывается фактор дефицита поддержки. Если отсутствует круг людей, готовых замечать и ценить положительные качества, и нет человека, который мог бы оказать эмоциональную поддержку в трудные времена – это не повод отчаиваться. Некоторые системы самопомощи вполне возможно выстроить самостоятельно. Подобного рода эмоциональное вложение полноценно окупится после завершения работы. Ведь только уверенный в себе человек осознает в полной мере, что он хозяин своей жизни.

Попытка повысить собственную самооценку должна быть основана на действиях, способных привнести чувство удовольствия и успешности. Начинающему концертному исполнителю в этом может помочь заполнение журнала самооценки. Каждый день недели должен быть расписан по двум пунктам: 1) Чем сегодня удалось позаниматься из программы и сколько по времени; 2) Что получилось лучше всего, принесло чувство удовлетворенности и чем можно гордиться.

Существует ещё одна проблема, связанная с излишней самокритикой. Известно, что самые строгие судьи сидят внутри нас. Так же известно, что негативные мысли чаще всего одолевают в тот момент, когда наступает бездеятельное времяпрепровождение. В этой ситуации необходима поведенческая активация, чего тоже можно легко достичь благодаря еще одной технике когнитивно-поведенческой терапии.

Упражнение, приведенное в рабочей тетради Саймона А. Рего и Сары Фейдер [16, с. 45] помимо поведенческой активации также нацелено на повышение самооценки и мотивации. Техника основана на том, что необходимо найти занятие, в которое можно полностью погрузиться для снятия напряжения. Это может быть приготовление любимого или нового блюда, занятие спортом, йога, прогулка, принятие горячей ванны, рукоделие и пр. В момент выполнения выбранного действия необходимо постараться посвятить этому делу всего себя, прочувствовать его целиком. Пусть любые детали этой работы не ускользнут: запах еды, ощущение консистенции ингредиентов; напряжение мышц во время спорта или выполнения асаны; улавливание шелеста и ощущение запаха опалой листвы во время прогулки и т.д.

Также эта техника предполагает письменную форму фиксации событий и ощущений: по каким дням и в какое время проходят занятия, что ощутили в процессе выполнения. Также можно попытаться самостоятельно оценить уровень своей вовлеченности при попытке осуществления поведенческой активации (шкала от "0" до "10"). Концентрация внимания на приятных переживаниях и вытесняет негативные мысли. Также это может в дальнейшем принести немало пользы в момент выступления. Таким образом формируется навык не только наблюдения и отслеживания своих ощущений со стороны, но и открывается возможность управлять своими эмоциями.

Нельзя игнорировать и внешние факторы, которые влияют на самооценку. В первую очередь, для тревожного человека это, конечно же, критика со стороны. Желание ли это намеренно принизить чужие успехи с целью самоутверждения, или же кто-то справедливо выражает недовольство.

Иногда случается, что причина резких слов со стороны – личная проблема критикующего и в этом случае этому человеку можно только посочувствовать. Адекватное понимание ситуации – половина пути к успешной самооценке, и тогда подобного рода критика сильно не заденет. Критические замечания могут нести в себе долю правды и если научиться ценить подобные негативные высказывания, хоть это и нелегко, то критические слова в свой адрес можно расценивать как шаг для дальнейшего роста. Обязательно следует в этом случае самостоятельно проанализировать ситуацию и выделить из сказанного рациональную мысль, что понизит уровень драматизации и поможет наметить дальнейшие действия. Можно это сделать также в виде упражнения с помощью

приведённой выше таблицы (Преобразование автоматической мысли в рациональную путем отслеживания разновидности когнитивного искажения).

В пошаговой программе У. Дж. Кнауса «Когнитивно-поведенческая терапия тревоги» [17] представлен метод, подобный описанной ранее технике преодоления диструктивных состояний: в его интерпретации измерение тревоги отражено в виде когнитивных, эмоциональных и поведенческих искажений, что через точку перехода трансформируется в осознанное действие по нейтрализации страха.

Для представителей, выбравших путь самореализации путем публичных выступлений очень важно выработать навык преодоления состояний страха и тревоги. В рамках когнитивно-поведенческой терапии существует отдельный метод, направленный на повышение самоэффективности для преодоления стресса. Он связан с важными аспектами осуществления предстоящего выступления: анализом проблемы, формулировкой задачи, постановкой цели, поэтапным планированием действий, реализацией задуманного, оценкой предпринятой тактики.

Повышению стрессоустойчивости перед выступлениями способствует рассмотрение когнитивных, эмоциональных и поведенческих компонентов тревоги с целью выявления выраженной дисфункции для возможности дальнейшей корректировки состояния. Необходимо ответить для себя на вопрос: какие внешние обстоятельства могут активизировать тревожные мысли и как с ними справиться.

Есть два способа решения проблемы тревожных состояний перед предстоящим выступлением. Первый способ — воспринять волнующую ситуацию не как угрозу, а как вызов. В случае угрозы возникает желание спрятаться, избежать волнующей ситуации, что приводит к парализации волевой функции. Напротив, отношение к публичному выступлению как к вызову придает энергии. Есть и второй способ попытки решения проблемы волнений – попробовать намеренно приуменьшить значение предстоящего события. Представить себе, как поменяется отношение к происходящему через год, через 5 лет. Будут ли вспоминать об этом выступлении участники и слушатели, когда пройдет время? Ответ очевиден. С позиции эмоционального восприятия – скорее всего, нет.

Но есть еще один, самый действенный метод преодоления тревоги – проделать определенного рода письменное задание. Следует разделить страницу на две половины, в первой написать все волнующие факторы, которые могут помешать удачному выступлению, во второй – написать о том, что хотелось бы испытать при самом благополучном раскладе. Если в первом столбце одним из факторов, вызывающих волнение может оказаться большое количество людей в зале, то нужно для себя отметить, что чем больше публики, тем больше отклик на эмоциональный заряд, который исполнитель транслирует.

Если же в первой половине листа можно встретить упоминание о присутствии нежелательной для исполнителя персоны с точки зрения внутреннего эмоционального благополучия (это может быть и педагог, близкий родственник, однокурсник, коллега, который может некорректно высказаться о выступлении), то во второй половине следует выписать те слова, которые хотелось бы услышать в свой адрес и представить, что этот человек (эти люди) их произносят.

Самый большой страх любого музыканта перед выступлением – забыть текст. Это и правда основной фактор риска и с ним возможен лишь один вариант работы над собой – воспринимать каждое выступление не как конечный результат, а как процесс проверки на качество проделанной ранее работы. Концерт – это серьезное испытание для психики. Но при условии игры на публику волнение и желание выложиться по максимуму играет положительную роль на скорость восприятия, в отличие от репетиции в домашних условиях или в условиях занятий в классе. К текстовым потерям может привести только

сильная паника и расконцентрация внимания. Избежать этих негативных проявлений поможет способ вытеснения положительными эмоциями. Их необходимо выписать отдельно: к ним относятся, например, такие заряжающие энергию эмоции, как счастье, радость, любовь, благодарность.

Кратко резюмируя все вышесказанное, перечислим компоненты осознанного подхода по избавлению от нежелательных проявлений волнения, которые смело могут использовать музыканты на ответственных выступлениях:

– сосредоточение на сенсорных и физических аспектах настоящего момента;
– проведение мысленной границы между ощущениями, мыслями и чувствами;
– практика принятия оптимальных решений на основе сделанного выбора.

Также стоит помнить, что для эффективного устранения когнитивных искажений важно проделывать определенную работу по переосмыслению негативных мыслей. Настойчивость в достижении поставленной цели и регулярное выполнение приведенных в статье упражнений из арсенала когнитивно-поведенческой терапии с ведением дневника самонаблюдения способны значительно повысить уровень осознанности и уверенности в себе, что всегда положительно сказывается на сценической деятельности музыканта-исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие / Б.М. Теплов. - 2-е изд. - Санкт-Петербург: «Планета музыки», 2020. – 488 с.
2. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов / В.И. Петрушин [2-е изд.]. – М.: Академический проект; Трикста, 2008. – 400 с.
3. Цыпин, Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся муз. отд-ний педвузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. - Москва: Фирма "Интерпракс", 1994. – 373 с.
4. Цыпин, Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга 1 / Г. Цыпин. Москва: Советский композитор, 1988. – 384 с.
5. Цыпин, Г. Психология сценического волнения / Г. Цыпин. // Развитие личности. – 2012. – № 3. – С. 149-168.
6. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. - М.: Академия, 2003. – 368 с.
7. Белан Е.А. Феномен сценического волнения и совладание с ним в ситуации музыкального исполнительства: автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.01 / Кубан. гос. Ун-т. - Краснодар, 2006. – 26 с.
8. Павлов А. Н. Психологические условия оптимизации подготовки будущих музыкантов-исполнителей к концертной деятельности: автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.07 / Нижегор. гос. пед. Ун-т. - Нижний Новгород, 2001. – 24 с.
9. Сенцова, А. Г. Ситуативная тревога в исполнительской деятельности студентов-музыкантов и ее зависимость от компонентов эмоциональной сферы личности: автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.07 / Иркутский гос. пед. ун-т. - Иркутск, 2005. – 21 с.
10. Research reports. How effective are cognitive behavior therapies for 245 major depression and anxiety disorders? A meta-analytic update of the evidence // Pim Cuijpers, Ioana A. Cristea, Eirini Karyotaki, Mirjam Reijnders, Marcus J.H. Huibers. - Official journal of the World Pichiatric Association. Vol. 15. – № 3. – October. – Naples: “Wiley-Blackwell”, 2016. – С. 243-256. (Отчет об исследовании. Насколько эффективна когнитивно-поведенческая терапия в лечении большого депрессивного

расстройства и тревожных расстройств? Актуальный метаанализ данных // Пим Куйперс, Иоана А. Кристеа, Эйрини Кариотаки, Мирьям Рейндерс, Маркус Дж.Х. Хайберс. Официальный журнал Мировой Психиатрической Ассоциации. – Т. 15. – № 3. – Октябрь. – Неаполь: “Уайли-Блэкуэлл”, 2016. – С. 243-256. https://psichiatria.it/wp-content/uploads/2013/01/World-Psychiatry_October-2016.pdf (дата обращения 25.11.2023)

11. Ковпак Д.В. Применение методов когнитивно-поведенческой психотерапии в современной клинической психотерапевтической практике // Сборник статей и тезисов конференции, посвященной 150-летию И.П. Павлова и 80-летию Клиники неврозов. - СПб., 1999. – С. 26-30.
12. Ковпак Д.В. Новые аспекты интегративной когнитивно-поведенческой психотерапии // Психическое здоровье. Санкт-Петербург 2000: Материалы конференции, 20-21 апреля 2000 г. – СПб., 2000. – С. 89-93.
13. Ковпак Д. В., Эволюция концепции когнитивно-поведенческой психотерапии / Психологические и психиатрические проблемы клинической медицины. Сборник научных трудов, посвященный 100-летию кафедры психиатрии и наркологии СПбГМУ им. академика И. П. Павлова. – СПб.: Изд-во НИИХ СПбГУ, 2000. – С. 203-205.
14. Ковпак Д. В. Практическая методология Когнитивно-Поведенческой Терапии // I Международный съезд Ассоциации когнитивно-поведенческой психотерапии: сборник научных статей. – Санкт-Петербург: СИНЭЛ, 2015. – С. 23-28.
15. Otto, M.W. Combined psychotherapy and pharmacotherapy for mood and anxiety disorders in adults: review and analysis / M.W. Otto, J.A.J. Smits, H.E. Reese // Clin. Psychol. Sci. Pract. – 2005. – Vol. 12 – p. 72-86. (Отто, М.В. Комбинированная психотерапия и фармакотерапия расстройств настроения и тревожности у взрослых: обзор и анализ / М.В. Отто, Дж.А.Дж. Смитс, Х.Э. Риз // Клин. психол.: наука и практика. – 2005. – Т. 12. – С. 72-86.
16. Рего, С., Фейдер, С. Когнитивно-поведенческая терапия для психического здоровья. Рабочая тетрадь / Саймон Рего, Сара Фейдер; пер. с англ. – СПб.: «Диалектика», 2022. – 176 с.
17. Кнаус У. Дж. Когнитивно-поведенческая терапия тревоги. Пошаговая программа. СПб.: ИГ "Весь", 2021. – 304 с.

REFERENCES

1. Teplov, B. M. Psixologiya muzy`kal`ny`x sposobnostej (The psychology of musical abilities), Sankt-Peterburg, Planeta muzy`ki, 2020, 488 p.
2. Petrushin, V. I. Muzy`kal`naya psixologiya (Musical Psychology), Moskva, Akademicheskij proekt, Triksta, 2008, 400 p.
3. Cypin, G. Psixologiya muzy`kal`noj deyatel`nosti: problemy`, suzhdeniya, mneniya (Psychology of musical activity: problems, judgments, opinions), Moskva, Firma "Interpraks", 1994, 373 p.
4. Cypin, G. Muzy`kant i ego rabota. Problemy` psixologii tvorchestva (The musician and his work. Problems of the psychology of creativity), Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988, 384 p.
5. Cypin, G., Razvitie lichnosti, 2012, № 3, pp. 149-168.
6. Kirnarskaya D.K. Psixologiya muzy`kal`noj deyatel`nosti. Teoriya i praktika. (The psychology of musical activity. Theory and practice), Moskva, Akademiya, 2003, 368 p.
7. Belan E.A. Fenomen scenicheskogo volneniya i sovladanie s nim v situacii muzy`kal`nogo ispolnitel`stva (The phenomenon of stage excitement and coping with it in a situation of musical performance. PhD thesis). Krasnodar, 2006, 26 p.

8. Pavlov A. N. Psixologicheskie usloviya optimizacii podgotovki budushhix muzy`kantov-ispolnitelej k koncertnoj deyatel`nosti (Psychological conditions for optimizing the preparation of future performing musicians for concert activities. PhD thesis). Nizhnij Novgorod, 2001, 24 p.
9. Senczova, A. G. Situativnaya trevoga v ispolnitel`skoj deyatel`nosti studentov-muzy`kantov i ee zavisimost` ot komponentov e`mocional`noj sfery` lichnosti (Situational anxiety in the performing activities of musical students and its dependence on the components of the emotional sphere of personality. PhD thesis). Irkutsk, 2005, 21 p.
10. Research reports. Official journal of the World Pichiatric Association. Vol. 15, № 3, October, Naples: “Wiley-Blackwell”, 2016, pp. 243-256, available at: https://psichiatria.it/wp-content/uploads/2013/01/World-Psychiatry_October-2016.pdf.
11. Kovpak D.V., Sbornik statej i tezisov konferencii, posvyashhennoj 150-letiyu I.P. Pavlova i 80-letiyu Kliniki nevrozov. SPb., 1999, Pp. 26-30.
12. Kovpak D.V., Psixicheskoe zdorov`e (Conference materials), April 20 - 21, Saint-Petersburg, 2000, Pp. 89-93.
13. Kovpak D. V., Sbornik nauchny`x trudov, posvyashhenny`j 100-letiyu kafedry` psixiatrii i narkologii SPbGMU im. akademika I. P. Pavlova, 2000, Pp. 203-205.
14. Kovpak D.V., I Mezhdunarodny`j s``ezd Associacii kognitivno-povedencheskoj psixoterapii: sbornik nauchny`x statej, Sankt-Peterburg, 2015, Pp. 23-28.
15. Otto, M.W., J.A.J. Smits, H.E. Reese. Clin. Psychol. Sci. Pract, 2005, Vol. 12, pp. 72-86.
16. Rego S., Fejder S. Kognitivno-povedencheskaya terapiya dlya psixicheskogo zdorov`ya. Rabochaya tetrad` (Cognitive behavioral therapy for psychological health. Workbook), Spb: Dialektika, 2022, 176 p.
17. Knaus U.Dzh. Kognitivno-povedencheskaya terapiya trevogi. Poshagovaya programma (Cognitive behavioral therapy of anxiety, a step-by-step program), SPb. 2021, 304 p.

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 факультет искусств
Университет Тайшань
e-mail: 1522559102@qq.com

Ma Keming
assistant trainee
vocal direction faculty
St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov
Qu Chao
Master Faculty of Arts
Taishan University

СТРАТЕГИИ ОБУЧЕНИЯ В ОПЕРНОМ ВОКАЛЬНО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Аннотация. Вопрос выбора и применения различных стратегий обучения в оперном вокальном исполнительстве актуален для любого ВУЗа культуры и искусств, так как в большинстве организаций высшего образования, по завершению обучения в консерватории, выпускник получает квалификацию «оперный певец». Методологической базой настоящего исследования служат фундаментальные труды выдающихся деятельней театрального искусства, так как К. С. Станиславский, Ф. И. Шаляпин, Б. А. Покровский и др. Также нами были изучены и проанализированы рабочие программы ВУЗов соответствующего направления подготовки и Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования.

Ключевые слова: академический вокал; оперное пение; стратегии обучения.

LEARNING STRATEGIES IN OPERA VOCAL PERFORMANCE

Annotation. The issue of choosing and applying various learning strategies in opera vocal performance is relevant for any University of Culture and Arts, since in most higher education institutions, upon completion of studies at the conservatory, the graduate receives the qualification of "opera singer". The methodological basis of this research is the fundamental works of outstanding figures of theatrical art, such as K. S. Stanislavsky, F. I. Chaliapin, B. A. Pokrovsky, etc. We also studied and analyzed the work programs of universities in the relevant field of training and the Federal State Educational Standard of Higher Education.

Keywords: academic vocal; opera singing; learning strategies.

Как правило, студентами консерваторий и других музыкальных ВУЗов становятся выпускники музыкальных образовательных организаций среднего профессионального образования, то есть музыкальных училищ. Поэтому неудивительным является тот факт, что к будущему оперному певцу предъявляются серьёзные учебные требования как со стороны вокального исполнительства, так и со стороны актёрского мастерства. Для настоящего исследования особую актуальность приобретает именно вокальное исполнительство, которое включает определённые стратегии обучения.

К стратегиям обучения предъявляется несколько методических требований, среди которых:

- наличие полного певческого диапазона и дыхания;
- владение различными вокальными техниками;
- управление изяществом и красотой звучания своего голоса.

Всё перечисленное определяет актуальность настоящего исследования, которая заключается в основательной подготовке оперных исполнителей в выборе индивидуальной стратегии обучения будущего оперного певца.

Любая стратегия будет направлена на достижение единственной цели: выявление и развитие индивидуальных достоинств голоса и неповторимость тембра.

При описании стратегий обучения в оперном вокальном исполнительстве, мы опирались на теорию К. С. Станиславского по сценическому искусству, основой которой является тренинг актёрского мастерства, который даёт уникальную возможность оперному певцу воплощать образ сценического героя.

Для дальнейшего изложения описания стратегий, необходимо представить их схематичное изображение (схема представлена на рисунке 1):

Рисунок 1. "Стратегии обучения в оперном вокальном исполнительстве"

Стратегия 1. «Непосредственная работа с режиссёром». От режиссёра во многом зависит актёрское исполнительство того образа, который необходимо реализовать оперному певцу: здесь происходит работа с мимикой и жестами. Несомненно, на сцене оперный певец становится полноценным актёром и задачей режиссёра здесь является воспитание артиста, органично смотрящегося на сцене. Реализация первой стратегии направлена на обучение искусству перевоплощения и поиск сценической правды. Ф. И. Шаляпин писал: «Артист-певец должен лепить роль, как ваятель статую, заботясь и о художественном целом, и о деталях» [5, С. 124]. Так взаимодействие с режиссёром научит

оперного исполнителя применять именно те эмоции, которые необходимы для отображения образа того или иного героя или героини.

В данной стратегии важным также является обучение взаимодействию с партнёрами по сцене. Однако, ключевым в оперной постановке должно остаться именно оперное исполнительство, а не актерская игра. Именно в этом заключается трудность в обучении оперного певца в ракурсе непосредственного взаимодействия с режиссёром. Все режиссёрские находки и ответные реакции артиста должны быть направлены на раскрытие замысла композитора произведения.

Стратегия 2. «Обучение пластике тела». Данная стратегия направлена на обучение координации тела, сценическому движению, умению освобождаться на сцене от сценических зажимов. В пределах данной стратегии работает преподаватель-балетмейстер.

Фундаментальной основой в реализации настоящей стратегии является обучение студентов классическим и народным танцам для того, чтобы будущий артист владел максимальным количеством арсенала в реализации будущих ролей. Только обширный арсенал будет способствовать возможности исполнения мирового оперного репертуара.

Стратегия 3. «Обучение искусству грима». Итальянский оперный певец «Титто Гобби считал, что «грим – этот тот мост, по которому вы можете перейти пропасть, отделяющую вас от мира грёз. Вы попадёте в чудесную страну, где всё возможно, где на несколько часов ваши мечты, ваши восторженные стремления станут реальностью» [2, С. 98].

Оперный певец, как артист, пропуская роль в своё внутреннее состояние, лучше других знает, как именно должен выглядеть его внешний вид в рамках определённого спектакля.

Стратегия 4. «Взаимодействие с концертмейстером». В процессе подготовки роли именно концертмейстер разучивает с обучающимися партии, контролируя точность интонации и ритма. Если роль исполняется на языке оригинала, то именно в компетенции концертмейстера позаботиться о правильности произношения партии на языке оригинала.

Стратегия 5. «Взаимодействие с дирижёром». Дирижёр в спектакле является многоплановым руководителем. Изначально он обучает артиста быть личностью и профессионалом. А достижение данной цели возможно только с первоначального подробного изучения творчества того композитора, по произведениям которого ставится спектакль. Дирижёр также является педагогом. Взаимодействуя с исполнителем, он подбирает правильный репертуар, опираясь на следующие личностные и профессиональные характеристики оперного певца:

- певческий диапазон;
- психофизическая подготовка вокалиста;
- темперамент и воображение вокалиста;
- индивидуальные особенности личности вокалиста;
- культурный и интеллектуальный уровень вокалиста.

В данной стратегии дирижёр, являясь музыкальным руководителем, пользуется принципом «от простого к сложному»: вызывая большой интерес к произведению и к роли, он воспитывает в оперном исполнителе настоящего профессионала своего дела.

В пределах настоящей стратегии обучения, необходимо рассмотреть функции дирижёра при подготовке оперного спектакля:

- проводит спевки;
- расставляет акценты и нюансы в нотном материале;
- создаёт творческую репетиционную атмосферу;
- учит вокалиста правильно выстраивать фразы;

- наполняет энергией литературное содержание произведения;
- учит исполнять вокальные ансамбли слышать звучание как всего оркестра, так и каждого свою партию;
- ведёт музыкальный спектакль, определяя темпоритм.

Для дирижёра, помимо профессиональных, важны личностные качества, которые заключаются в том, что он в обязательном порядке должен быть высококлассным психологом: поощрять обучающихся в стремлении к знаниям, развитии музыкального вкуса, а также воспитывать трепетное отношение к авторскому тексту и материалу. Однако, дирижёр всегда должен оставаться требовательным профессионалом, и побуждать в обучающихся чувство ответственности, ведь лень и отсутствие заинтересованности в значительной мере дискредитирует профессию оперного певца.

Стратегия 6. «Работа с голосом». Работа с голосом является важнейшей стратегией обучения оперного исполнителя и перед педагогом здесь стоит задача определить максимальный диапазон исполнителя, чтобы он не выступал на пределе работы голосовых связок:

- мужские голоса: бас, баритон, тенор, контртенор;
- женские голоса: контральто, меццо-сопрано, сопрано;
- детские голоса: альт, сопрано, дискант [3, С. 93].

Работа с голосом происходит в следующих направлениях: правильное дыхание, чёткая артикуляция, использование резонаторов и опоры.

В таблице 1 представлены необходимые методики, которые направлены на работу над голосом:

Таблица 1. Методики, направленные на работу с голосом

Методика	Краткое описание
Дыхательные упражнения.	Обучение методике дышать животом для того, чтобы сформировался диафрагмальный типа дыхания. Упражнения позволят научиться грамотно использовать запас дыхания.
Развитие артикуляции.	Умение расслаблять гортань и опускать корень языка.
Использование глиссандо.	Обучение умению контроля перехода звука с одной ноты на другую.
Использование вибрато.	Для получения тонкого, высокого и женственного голоса.
Проговаривание скороговорок.	Используются для улучшения артикуляции и улучшения звучания слов.
Контроль полости рта.	Разработка языка и помощь мышца лица.
Работа над интонированием.	Постоянное и непрерывное развитие слуха при помощи упражнений в рамках сольфеджио и слухового анализа.
Работа над актёрско-певческой индивидуальностью.	Синтез актёрского и вокального навыков. Развитие навыка актёрского исполнения вокальных партий различных героев и персонажей.

Таким образом, стратегии обучения в оперном вокальном исполнительстве направлены на реализацию музыкальной педагогики в воспитании оперного певца. Основными принципами всех стратегий должны явиться:

- достижение высокого профессионального уровня, так как музыка не допускает неточностей;

- воспитание собственной души для исполнения как вокальных партий, так и ролей «от сердца»;

- развитие артистизма и актёрских начал в соответствии с получаемой квалификацией «артист оперы»;

- требовательность певца к себе – серьёзное и ответственное понимание получаемой профессии.

Специфика профессиональной деятельности современного вокалиста заключается не только в постижении основ классического репертуара, но и в овладении техническими приемами звукообразования до- и постклассической эпох с их правилами стилистики и музицирования.

Необходимость педагогического поиска стратегий обучения в оперном вокальном исполнительстве продолжается в полном объёме, так как сочетание традиций и инноваций здесь является оптимальным путём решения проблемы исследования.

В предложенном контексте очевидна необходимость поиска новых подходов к профессиональной подготовке будущих вокалистов, среди которых особое место может занимать разработка и апробация средств визуального моделирования, направленного на эффективное формирование певческого голоса, что является достаточно актуальным и перспективным, позволяет участвовать в разработке новых коммуникативных каналов, обеспечивающих иной способ подачи обучающей информации.

В заключении изложения исследовательского материала важно отметить, что именно прохождение через все перечисленные стратегии поможет оперному певцу – обучающемуся реализовать убедительный образ в спектакле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Е. В. Концертмейстер оперного театра – синтез исполнительства и педагогики / Е. В. Васильева // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре : Сборник статей по материалам IV Всероссийской научной конференции, Ростов-на-Дону, 28–30 марта 2022 года / РГК им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. – С. 227-233.
2. Гобби, Т.Мир итальянской оперы / Т. Гобби. – М.: Радуга, 1989 – 320 с.
3. Заитов, Г. С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика : специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство" : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Заитов Георгий Сергеевич, 2021. – 193 с.
4. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3 / К. С. Станиславский.- М.: Искусство, 1955. – 504 с.
5. Шаляпин, Ф. И. Статьи. Высказывания. Воспоминания.: в 2 т. Т. 2 / Ф. И. Шаляпин. – М. Искусство, 1957. – 724 с.
6. Шевелева, И. Г. Развитие творческих способностей будущих артистов-вокалистов в процессе их профессиональной подготовки в колледже искусств / И. Г. Шевелева // Культурное наследие г. Саратова и Саратовской области : Материалы IX Международной научно-практической конференции, Саратов, 14–17 октября 2020 года / Под общей редакцией Ю.Ю. Андреевой, И.Э. Рахимбаевой. – Саратов: Издательство "Саратовский источник", 2020. – С. 432-438.
7. Юйтсинь, Ч. Оперное и камерное творчество: методические принципы Полины Виардо в современной педагогике и исполнительстве / Ч. Юйтсинь // Научная палитра. – 2019. – № 2(24). – С. 47.

REFERENCES

1. Vasil'eva, E. V. Koncertmejster opernogo teatra – sintez ispolnitel'stva i pedagogiki / E. V. Vasil'eva // Problemy sinteza iskusstv v sovremennoj muzykal'noj kul'ture : Sbornik statej po materialam IV Vserossijskoj nauchnoj konferencii, Rostov-na-Donu, 28–30 marta 2022 goda / RGK im. S. V. Rahmaninova. – Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rahmaninova, 2022. – Pp. 227-233.
2. Gobbi, T.Mir ital'janskoj opery / T. Gobbi. – M.: Raduga, 1989 – 320 p.
3. Zaitov, G. S. Rezonansnye strategii v opernom vokal'nom ispolnitel'stve: teorija i praktika : special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija / Zaitov Georgij Sergeevich, 2021. – 193 p.
4. Stanislavskij, K. S. Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 3 / K. S. Stanislavskij.- M.: Iskusstvo, 1955. – 504 p.
5. Shaljapin, F. I. Stat'i. Vyskazyvanija. Vospominanija.: v 2 t. T. 2 / F. I. Shaljapin. – M. Iskusstvo, 1957. – 724 p.
6. Sheveleva, I. G. Razvitie tvorcheskih sposobnostej budushhih artistov-vokalistov v processe ih professional'noj podgotovki v kolledzhe iskusstv / I. G. Sheveleva // Kul'turnoe nasledie g. Saratova i Saratovskoj oblasti : Materialy IX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Saratov, 14–17 oktjabrja 2020 goda / Pod obshhej redakciej Ju.Ju. Andreevoj, I.Je. Rahimbaevoj. – Saratov: Izdatel'stvo "Saratovskij istochnik", 2020. – Pp. 432-438.
7. Jujtsin', Ch. Opernoe i kamernoe tvorchestvo: metodicheskie principy Poliny Viardo v sovremennoj pedagogike i ispolnitel'stve / Ch. Jujtsin' // Nauchnaja palitra. – 2019. – № 2(24). – P. 47.

Ян Лю
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Yang Liu
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОБУЧЕНИЕ НАЧИНАЮЩЕГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация. В данной статье рассматривается профессиональная подготовка студентов к концертмейстерской работе, необходимой в деятельности музыкантов-исполнителей. Роль концертмейстера имеет большое значение в процессе музыкального образования. Автор подчеркивает, что аккомпаниатор должен обладать разнообразными навыками игры на фортепиано, помогать исполнителю донести до слушателя характер, содержание, художественный образ. От того, насколько он владеет мастерством фортепианного сопровождения зависит качество и уровень концертного выступления. Умение игры в ансамбле, совместное вступление и снятие звука, соблюдение динамического баланса между солирующим инструментом и фортепианной поддержкой, темповых изменений, метроритма, фразировки, штрихов и др. музыкально-выразительных средств достигается в процессе кропотливой систематической работы в инструментальном классе. Особое внимание уделяется процессу подготовки исполнителя к выступлениям на мероприятиях, начиная с разбора формы произведения, драматургии исполнения, повторения фрагментов и заканчивая умением вести себя на сцене. Эта статья может быть полезна для тех, кто хочет посвятить себя динамичной, творческой работе концертмейстера.

Ключевые слова: концертмейстер, инструментальное исполнительство, профессиональная подготовка, аккомпанемент, обучение, музыкальное образование.

TRAINING OF A NOVICE CONCERTMASTER IN A PIANO PERFORMANCE CLASS

Annotation. This article discusses the professional training of students for concertmaster work, which is necessary in the activities of performing musicians. The role of an accompanist is of great importance in the process of musical education. The author emphasizes that the accompanist must have a variety of piano playing skills, help the performer convey the character, content, and artistic image to the listener. The quality and level of the concert performance depends on how well he knows the skill of piano accompaniment. The ability to play in an ensemble, joint intro and sound removal, maintaining a dynamic balance between a solo instrument and piano support, tempo changes, metrorhythm, phrasing, strokes, etc. musical and expressive means are achieved in the process of painstaking systematic work in the instrumental classroom. Special attention is paid to the process of preparing the performer for performances at events, starting with the analysis of the form of the work, the dramaturgy of performance, repetition of fragments and ending with the ability to behave on stage. This article may be useful for those who want to devote themselves to the dynamic, creative work of an accompanist.

Keywords: concertmaster, instrumental performance, professional training, accompaniment, training, musical education.

Многие студенты, обучающиеся в классе фортепиано, после окончания учебного заведения не только хотят стать преподавателями, но и в дальнейшем работать концертмейстерами, сопровождать игру солистов-инструменталистов, вокалистов, хоровое пение. «Без специалиста в этой сфере будет абсолютно невозможна деятельность таких учреждений культуры и досуга, как филармонии, оперные театры, дворцы культуры и др., а также учебных заведений: школ, музыкальных вузов, хореографических училищ и даже детских садов» [5, с. 19].

Для этого во время учебы необходимо научиться бегло читать с листа, уметь играть в ансамбле, транспонировать, развивать внимание, концентрацию, мышление. Навык чтения нот, необходимый в работе концертмейстера, является сложной и многоплановой системой, представляющей взаимосвязь органов зрения, слуха, координации движений, техники исполнения, мелкой моторики. Он основан на органическом синтезе зрения, слуха и моторики. Педагогу следует направлять особое внимание ученика на различные аспекты музыкального текста, такие как ритм, метр, ассиметричные метры и ритмы, артикуляции и динамике. При этом концертмейстер должен внимательно следить за игрой или пением исполнителя, проявляя навыки ансамблевой игры. Это требует сосредоточенного внимания, наличия волевых качеств, музыкальной памяти. «Чтение с листа должно найти свое место на начальном этапе обучения игре на фортепиано и осуществляется так, чтобы в дальнейшем служить опорой для воспитания художественного вкуса детей, развития музыкальности, исполнительских способностей» [3, с. 55].

Обучение и рекомендации будущему концертмейстеру на запоминание фортепианной партии, часто применяемое в современной системе образования, не позволяет достичь хорошего навыка чтения с листа и быстрой ориентации в нотном материале. Затруднения в процессе игры аккомпанемента может снизить самооценку пианиста и интерес к развитию умений аккомпанемента. С первых упражнений и репетиций необходимо вырабатывать навыки чтения по нотам и как можно больше играть незнакомый нотный материал, стараясь выполнять указания автора в темпе, штрихах, динамике и др. средствах музыкальной выразительности.

Начинающему концертмейстеру следует поэтапно овладевать умением чтения с листа аккомпанемента при работе с музыкантами-исполнителями. Сначала надо обратить внимание на крайние голоса партитуры, а затем постепенно начинать играть средние голоса. Это поможет постепенно приспособить возможности рук к расположению аккордов в аккомпанементе и сосредоточиться на фортепианной партии. Для успешной игры с листа необходимо иметь уверенное исполнение и ускоренное восприятие нотного текста. Музыкант не всегда имеет возможность увидеть и осмыслить каждый нотный знак, поэтому следует применять различные приемы ускоренного чтения, такие как «относительное» чтение на основе четкого представления пространственных дистанций между нотными знаками [3, с. 56].

Опытные преподаватели и концертмейстеры предлагают эффективные методы ускоренного восприятия ритмоинтонационных комплексов, мелодических и гармонических оборотов, быстрый анализ и синтез материала, укрупнение единиц восприятия нотного текста. Музыкант на стадии знакомства и восприятия должен осознать форму произведения, соотношение голосов и логику развития мелодии, динамики, размер, темповые соотношения. «Пристальное внимание в этом плане обращено на выработку хорошей и скоординированной реакции на указания агогического свойства, а именно на разного рода замедления и ускорения темпа исполнения» [4, с. 51].

Для формирования навыков структурного чтения предлагаются упражнения различной сложности, такие как повторения с ритмическими остановками, повторения без остановок и вопросо-ответные соотношения фраз. Необходимо вырабатывать навык

быстрого запоминания отдельных фраз, увеличивающий скорость исполнения. Следует уделить внимание постепенному увеличению скорости восприятия и объема запоминаемых фрагментов в процессе выполнения упражнения. Это поможет не только развить технические навыки исполнения на фортепиано, но и способность предугадывать развитие музыкального текста, что представляет собой важный аспект при профессиональном исполнении музыки.

Педагоги предлагают различные методики и рекомендации для улучшения музыкального исполнения, основанные на аппликатурных навыках и ускоренном чтении нотной графики. Они включают разучивание и исполнение музыкальных произведений с закрытыми глазами или клавиатурой. Владение аппликатурой, включающее общие закономерности последовательности пальцев, является важным условием для быстрого и точного исполнения нотного текста. Основываясь на этом, предлагаются упражнения, помогающие развить аппликатурные навыки, такие как исполнение различных мотивов по специально заданным аппликатурным последовательностям и ритмическим фигурам, применение аппликатурных упражнений на трех соседних клавишах и другие виды музыкальных заданий.

Необходимо также подчеркнуть важность предугадывания развития музыкального текста, связанных с двумя факторами: первый фактор относится к организации самого музыкального текста, в то время как второй связан с музыкальным опытом исполнителя. Для формирования этого навыка необходимо помочь исполнителю последовательно освоить закономерности фортепианной музыки, особенности фортепианной фактуры, различные стили и типы инструментального изложения, что имеет решающее значение для концертмейстера.

Для успешного аккомпанемента солисту-инструменталисту концертмейстеру важно знать особенности исполнения и тембрового звучания того или иного инструмента. Рекомендуется начать предварительную работу с тщательного изучения характера, содержания произведения, фактуры инструментального сопровождения, особенностей гармонии, темповых и динамических изменений, структуры сольной партии. «Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента» [1, с. 74].

Исполнение музыкального произведения представляет собой, в первую очередь, передачу нотного текста без искажения с внимательным отношением к указаниям композитора, к особенностям солирующей партии, тембру голоса или инструмента, моментам взятия дыхания при соблюдении динамического баланса между солистом и аккомпанементом. Очень часто в работе концертмейстера необходим навык транспонирования для создания удобных текстурных условий солисту, что требует внимания и высокоразвитого внутреннего слуха.

Кроме того, наиболее значимыми аспектами для хорошего ансамбля солиста и аккомпаниатора являются темп и динамика. Большую сложность для концертмейстера вызывает исполнение произведения в быстрых темпах, когда очень трудно следить за партией солиста и балансе сопровождения. Это требует тщательной предварительной подготовки как концертмейстера, так и солиста. Музыкант-исполнитель может постепенно изменять темпоритм, что влияет на характер аккомпанемента, и концертмейстер должен быть готов к этим изменениям. Он также должен учитывать различные штрихи, чтобы поддержать солиста в интерпретации произведения.

Например, в классе скрипки одним из важных моментов является также работа над фактурными трудностями в партии скрипки, такими как исполнение двойных нот или

ломаных аккордов. Это требует внимания и гибкости со стороны концертмейстера подстраиваться под игру солиста и учитывать все особенности его исполнения. Концертмейстер должен уметь имитировать звучание оркестра на рояле, и быть готовым помочь скрипачу в случае ошибок или слабой игры. Он также должен указывать начало вступления солисту, быть готовым к игре раньше партнера, передавать инициативу солисту.

Работа пианиста в классе виолончели очень похожа на работу в классе скрипки, но у нее есть свои особенности. Например, при исполнении старинных сонат, пианисту необходимо быть внимательным к позиционным скачкам, тембровой окраске звука в различных тесситурных условиях, качеству звуковедения и исполнения штрихов, темповым особенностям другим сложностям в игре виолончелиста, чтобы помогать солисту в создании художественного образа произведения. Он сотрудничает с солистом, чтобы раскрыть художественный образ каждого произведения, улучшить интонацию и ритмический ансамбль исполнения. «…концертмейстеру необходимо максимально соответствовать своей игрой оркестровой партии, находить различные тембровые и колористические оттенки, приближаться по тембру и звучанию к оркестровым инструментам» [2, с. 218].

Работа концертмейстера требует постоянного слухового контроля за качеством звука и владения навыками дирижерского мастерства. Подготовка к экзамену, зачету, концертному исполнению начинается с совместного глубокого анализа содержания, характера, формы, драматургии развития, структуры текста, метроритма, музыкально-выразительных средств исполнения – темпа, динамики, звуковедения. На первом этапе исполнения очень важна работа над отдельными фрагментами музыкального сочинения.

Концертмейстер помогает солисту создать верные образы и настроения музыки и проводит детальную работу над динамикой и логическим развитием произведения. Значительную роль играют и репетиции в зале. Концертмейстер помогает солисту найти нужный звуковой баланс, соответствующий акустике помещения, и приобрести артистические навыки в общении с публикой. Если все сделано правильно, выступление становится приятной миссией и для студента, и для концертмейстера.

В работе с народными струнными инструментами, такими как домра и балалайка, концертмейстеру обязательно нужно осознание основных приемов звукоизвлечения на этих инструментах. Это помогает обеспечить соответствующее звучание в аккомпанементе и найти динамическое соотношение с тембрами инструментов. На домре основные приемы игры – удар и тремоло, которые сочетаются с другими приемами, заимствованными из практики игры на других струнных инструментах. Внимательный концертмейстер позволяет раскрыть виртуозные возможности домры.

Концертмейстер должен стремиться к сбалансированному звукоизвлечению, обеспечивая слияние тембров народных инструментов и фортепиано. Применяя специфические пианистические приемы, которые могут противоречить обычным стандартам сольной игры на фортепиано, концертмейстер работает над достижением тембрового и артикуляционного слияния звучания фортепиано и домры.

Интересно, что в данном контексте педальное использование на фортепиано является очень сдержанным и должно соответствовать звуку солиста. Концертмейстеру необходимо научиться «подхватывать» и «освобождать» звуковое пространство для солиста в пассажах, используя crescendo и diminuendo. Работа с народными струнными инструментами развивает мастерство и способность адаптироваться к специфике звучания, поддерживать баланс в совместной игре с солистом, оттенять особенности звучания.

Таким образом, при обучении начинающего концертмейстера в классе фортепиано существуют различные методы формирования ансамблевого исполнения, развития аппликатурных навыков, обучения особенностям аккомпанемента. Разнообразные методики и упражнения помогают студентам развить технические навыки, улучшить способность чтения нот с листа, а также научиться выстраивать баланс своей игры с исполнением хора, ансамбля, солирующего инструменталиста, вокалиста. Игра по нотам требует всестороннего анализа восприятия музыкального текста, включая ритм, метр, артикуляцию, динамику и др. аспектов. Это развивает мастерство концертмейстера, творческие навыки, интерес к своей профессии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселова Е.Л. Развитие концертмейстерского мастерства в процессе подготовки пианистов: учебно-методическое пособие. – Ялта: РИО ГПА КФУ, 2019. – 120 с.
2. Виноградова, М. А. Мастерство концертмейстера и аккомпаниатора как феномен современного музыкального искусства / М. А. Виноградова // Общество: философия, история, культура. – 2023. – № 8(112). – С. 216-221.
3. Волкова, О. А. Ускоренные методы чтения с листа пианиста / О. А. Волкова // Проблемы современного педагогического образования. – 2015. – № 46-2. – С. 54-65.
4. Герасимова, Т. Н. Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений как педагогическая проблема / Т. Н. Герасимова // Alma Mater (Вестник высшей школы). – 2008. – № 10. – С. 47-52.
5. Ян, Л. История становления искусства концертмейстера / Л. Ян, Т. М. Лежнева // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. – 2022. – № 6. – С. 17-19. – DOI 10.37882/2500-3682.2022.06.27.

REFERENCES

1. Veselova E.L. The development of concertmaster skills in the process of training pianists: an educational and methodological guide. – Yalta: RIO GPA KFU, 2019. – 120 p.
2. Vinogradova, M. A. The skill of the concertmaster and accompanist as a phenomenon of modern musical art / M. A. Vinogradova // Society: philosophy, history, culture. – 2023. – № 8(112). – Pp. 216-221.
3. Volkova, O. A. Accelerated methods of reading from a pianist's sheet / O. A. Volkova // Problems of modern pedagogical education. - 2015. – No. 46-2. – Pp. 54-65.
4. Gerasimova, T. N. Formation of professional skills of concertmasters of military music educational institutions as a pedagogical problem / T. N. Gerasimova // Alma Mater (Bulletin of the higher school). - 2008. – No. 10. – Pp. 47-52.
5. Yan, L. The history of the formation of the art of the concertmaster / L. Yan, T. M. Lezhneva // Modern science: actual problems of theory and practice. Series: Cognition. – 2022. – No. 6. – Pp. 17-19. – DOI 10.37882/2500-3682.2022.06.27.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Каширская Александра Борисовна
Заместитель директора по учебной части
МБУ ДО «Детская музыкальная школа №1»
e-mail: stummm@yandex.ru

Kashirskaya Alexandra B.
Deputy Director for Academic Affairs
Children's music school No. 1

СПЕЦИФИКА ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ С ДЕТЬМИ С ДЕТСКИМ ЦЕРЕБРАЛЬНЫМ ПАРАЛИЧОМ

Аннотация. Благодаря целенаправленной государственной политике и применении таких проектов как «Доступная среда», в школах дополнительного образования все чаще стали появляться дети с особенными образовательными потребностями и среди них – дети с детским церебральным параличом. Эта категория детей представляет особый интерес для преподавателей, поскольку открывает новые во.зможности для разработки программ, направленных на развитие личности каждого ребенка. Данная статья имеет практический характер, направлена на преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств. В статье рассмотрены возможности индивидуальных музыкальных занятий с детьми с детским церебральным параличом. Описаны формы музыкальной терапии в работе с данной категорией детей: пассивная и активная. Также представлены доводы в пользу индивидуальных занятий на музыкальном инструменте фортепиано. Определена примерная структура занятия с ребенком с детским церебральным параличом.

Ключевые слова: ребенок с ДЦП, индивидуальные занятия, инклюзия, музыкальная терапия, активная и пассивная музыкотерапия, обучение игре на инструменте, педагогический маршрут, структура занятия.

THE SPECIFICS OF INDIVIDUAL LESSONS ON THE MUSICAL INSTRUMENT WITH CHILDREN WITH CEREBRAL PALSY

Annotation. Due to targeted state policy, application of such projects as «Accessible Environment», children with special educational needs and children with children with cerebral palsy became more and more frequent in schools of additional education. This category of children is of particular interest to teachers, as it provides new opportunities for developing programmes aimed at the child’s development. This article is of a practical and recommendatory nature and is aimed at teachers of children’s music and art schools. The article considers possibilities of individual musical lessons with children with cerebral palsy. Forms of musical therapy in work with this category of children are described: passive and active. There are also arguments for individual lessons on a piano instrument. The approximate structure of training with a child with child cerebral palsy has been determined.

Keywords: child with cerebral palsy, individual classes, inclusion, music therapy, active and passive music therapy, instrument training, pedagogical route, structure of the class.

Согласно статистике 2021 года Всемирной организации здравоохранения (ВОЗ) количество детей, рождающихся с диагнозом детский церебральный паралич (далее ДЦП), в России составляет 6-8 случаев на 1000 детей. Благодаря достаточно высокому медицинскому уровню и разработке новых программ реабилитации, ДЦП не становится приговором и, при правильном подборе лечебных и профилактических мер, а также степени тяжести заболевания, может стать «особенностью», с которой человек проживет до глубокой старости, не теряя при этом достаточно высокий уровень качества жизни. Этому способствуют много критериев: своевременное медикаментозное лечение, включение ЛФК и массажей, а также дополнительные занятия (иппотерапия, общение с дельфинами, игротерапия) и санаторное лечение.

Что же такое детский церебральный паралич? Прежде всего это неврологическое расстройство, которое проявляется в виде двигательных нарушений (параличи конечностей, лица и т.д.). Причин появления данной болезни много: родовая травма, гипоксия, кровоизлияние в мозг, а также инфекции с поражением мозга, недоношенность и т.д.

В свою очередь, ДЦП имеет несколько форм:

- спастическая диплегия (наиболее распространенная, интеллект не затронут, либо затронут в малой степени);
- двойная гемиплегия (тяжелая форма, часто не способны к обучению в связи с большим поражением мозга);
- гемиплегия (поражена кора и подкорка мозга, способны к обучению, иногда с задержкой);
- гиперкинетическая форма (интеллект не затронут, могут обучаться и социализироваться, затронута подкорка);
- атонически-астатическая форма (дефекты интеллектуального развития, возможна олигофрения, поражен мозжечок).

В своей диссертации «Музыкальное воспитание как средство коррекции отклонений в развитии детей с церебральным параличом в условиях реабилитационного центра» Кунц Н.Н. приходит к крайне важному заключению: «Музыкально-эстетическая реабилитация является важным звеном всей системы воспитания детей с двигательными нарушениями. Основная цель музыкально-эстетической реабилитации - развитие музыкально-ритмических, духовно-творческих способностей, воспитание музыкально-эстетических чувств, гармонизация их личности и профилактика возможных отклонений, обусловленных как внутренней спецификой дионтогенеза (тяжесть и структура дефекта), так и внешней (средовые факторы)» [5].

Однако, стоит уточнить, что данная работа была написана в условиях реабилитационного центра, где предполагается поддержка со стороны педагогов – дефектологов, психологов и медицинского персонала.

Согласно ч. 4 ст. 79 Федерального закона от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» образование обучающихся с ограниченными возможностями здоровья может быть организовано как совместно с другими обучающимися (инклюзивное образование), так и в отдельных классах, группах или в отдельных организациях, осуществляющих образовательную деятельность. Данная статья также касается и сферы дополнительного образования, музыкальных школ и школ искусств.

В свою очередь возникает дилемма: возможности инклюзивного образования детей с ДЦП и отсутствия необходимой теоретико – методической базы для успешного преподавания.

Рассмотрим особенности, которые следует учитывать при занятиях с ребенком с ДЦП:

- сенсорная сверхчувствительность (спастика может проявиться при резком звуке, старании выполнить задачу или же при затруднении её выполнения);
- нарушенная динамика мыслительных процессов и недостаточная сформированность образного мышления;
- медленное включение в процесс и быстрая утомляемость;
- некоммуникабельность, тревожность, низкая самооценка;
- нарушенная речь и т.д.

Имея опыт преподавания данной категории детей, а именно индивидуальных занятий на инструменте, хотелось бы ознакомить с практическими знаниями, спецификой организации урока и составления педагогического маршрута, которые должны строится на понимании происходящих психофизических процессов ребенка с ДЦП.

Можно утверждать, что для любой формы ДЦП будут полезны музыкальные занятия, они необходимы не только тем детям, у которых большая сохранность и наиболее благоприятный прогноз к инклюзивному обучению, но и тем, у кого такие прогнозы отсутствуют.

В широком контексте, музыкальные занятия можно назвать музыкотерапией, поскольку преследуется несколько целей:

- разнообразить мир ребенка с ДЦП;
- сформировать коммуникативные навыки;
- развить эмпатичность:
- гармонизировать личность ребенка;
- привить духовно-нравственное начало
- мягко и естественно включить в образовательных процесс и т.д.

Что же такое музыкотерапия для детей с ДЦП?

Стоит сказать о двух направлениях: пассивной (рецептивной) и активной музыкотерапии. При применении пассивной музыкотерапии можно «пробудить» внимание, сформировать реакцию и воздействовать на эмоциональный фон ребенка путем прослушивания той или иной музыки. Универсального подбора музыкальной картотеки нет, поскольку все подбирается строго индивидуально. Определенно можно сказать, что положительное влияние производит музыка мажорного лада с интонацией «подъема». К ним можно отнести некоторые произведения В.А. Моцарта, Боккерини, Й. Гайдна, И. Баха, а также народные мелодии – попевки. Повторимся, что музыкальный лист подбирается индивидуально.

Активная музыкотерапия это, прежде всего, упражнения под музыку, развивающие моторику детей и дающие возможность профилактики психофизических потребностей. Зачастую данные занятия проводятся в групповой форме, что способствует развитию коммуникативности и повышает общий тонус. Также нередко применяется и вокализация (хоровые занятия); преподаватель может подобрать такие песни и упражнения, которые будут способствовать расслаблению речевого аппарата и, как следствие, плавности и четкости произношения. Таким образом могут достигаться важные задачи – нормализация мышечного тонуса и освобождение от страха перед речевым актом.

Если пассивная музыкотерапия является наиболее исследованной, то исследования в активной музыкотерапии сводятся к вокализации и музыкально-танцевальной терапии. Изредка описывается работа с шумовым оркестром, который становится частью игротерапии и не имеет самостоятельного воплощения.

Как применить в работе с детьми с ДЦП индивидуальные занятия на музыкальном инструменте фортепиано?

Исторически сложилось, что обучение игре на инструменте это прежде всего передача мастерства из «рук в руки». Каждый исполнитель отличается своей постановкой

аппарата, а среди пианистов даже есть разные «школы»: Г. Нейгауза, И. Гофмана, А. Николаева и т.д. и обучение ребенка с ДЦП на музыкальном инструменте вызывает недоумение, а порой и активное сопротивление со стороны преподавателей. Это можно обуславливать недостаточным теоретическим сопровождением и пониманием всей значимости таких занятий.

Обучение игре на фортепиано является оптимальным видом индивидуальных музыкальных занятий для детей с ДЦП, поскольку имеет неоспоримые преимущества перед другими инструментами. Приведем основные доводы в пользу индивидуальных занятий и фортепиано:

1. Габарит инструмента. Фортепиано – большой инструмент, что крайне важно для первых занятий, поскольку ребенок изначально будет сидеть на руках у матери. Возможность правильно и комфортно разместиться за инструментом в данном случае играет важную роль, поскольку решает много задач, одни из которых – ощущение опоры и отсутствие страха падения.

2. Объем звука. Глубокие басы и звонкие верха позволяют преподавателю зарождать интерес в ребенке и стремление «достать» ту или иную красивую ноту. Это способствует «выпрямлению» рук и пальцев.

3. Благозвучный результат при любом исполнении. Темперированный строй дает возможность приятного звучания при неловком исполнении. Даже если у ребенка плохо развита пальцевая подвижность, просто прикосновение к клавиатуре вызывает бурю положительных эмоций, которые благоприятно сказываются на развитии ребенка.

4. Возможность фантазировать. Масштаб клавиатуры, звуковая палитра которая заложена в фортепиано, позволяет совместно с ребенком сочинять сказки, истории, постепенно играть незамысловатые мелодии и пропевать их, узнавать ноты на слух. Всё это благотворно влияет на психофизическое развитие.

5. Включенность родителя. Фактически, занятия на фортепиано касаются не только ребенка, но и родителя. Он становится невольным соучастником процесса и параллельно начинает овладевать элементарными знаниями и понятиями. Это необходимо для домашних занятий. И если выстраивать грамотно урок, то родитель получает такую необходимую эмоциональную разрядку через Музыку.

6. Ранний возраст обучения. В работе с детьми с ДЦП время – главный помощник. Начиная занятия в раннем возрасте (от 4-х лет) появляется возможность наиболее эффективно раскрыть потенциал ребенка. Фортепиано способствует развитию мелкой моторики и, как следствие, интеллекта. Постепенно формируются правильные движения пальцев, умение расслабить кисть, что в дальнейшем открывает путь к управлению рукой для написания текста ручкой, рисования кистью и т.д.

7. Ненасильственность процесса обучения. Само название «игра на инструменте» настраивает ребенка на позитивный лад. Все развивающие упражнения проходят под музыкальное сопровождение и, что очень важно, самостоятельное исполнение – от одной ноты к целой мелодии.

Все это сказывается на моторике, как крупной, так и мелкой: ребенок не может разжать руки, сделать движение «вниз», элементарно нажать клавишу.

Данные доводы выявлены практическим путем и не являются окончательными, однако их можно назвать опорными для составления условной программы занятий с детьми с ДЦП. Условной её можно считать потому, что каждый ребенок задает свои, индивидуальные педагогические задачи.

При правильном подходе и совместном с родителями составлении комплекса обучения, можно добиться определенных результатов.

Какой же структуры может быть урок фортепиано с ребенком с ДЦП?

1. Приветствие. Как и любой классический урок - начинается с приветствия. Таким образом вы настроите на себя ребенка и получите наиболее развернутую информацию о его настроении. Вопросы могут быть разные, от стандартных «как твои дела?» до более личных «что увидел за неделю? Какого цвета сегодня небо?» и т.д.;

2. Элементы массажа и упражнения. При некоторых формах ДЦП элементы массажа и упражнения в начале урока необходимы. Не обязательно владеть специальными навыками, достаточно обычных поглаживаний и стандартных упражнений при помощи родителей. Тем самым вы поймете, над чем сегодня стоит работать более внимательно и чему уделить больше времени;

3. Постановка задачи. Важно сделать ребенка соучастником процесса. Не безвольным, а активным. Для этого необходимо наладить контакт и доверительные отношения. Ребенок должен понимать, что все упражнения и мелодии, придумывание сказок и работа на слух – это радость и польза для него. Даже если что-то не получается, необходимо объяснять основную задачу и как он будет её достигать;

4. Любимые мелодии. Обязательно в работе с детьми с ДЦП необходимо найти любимые мелодии, которые можно будет играть на каждом занятии. Да, несомненно для некоторых детей это будет две ноты, а кто-то сможет по истечению нескольких месяцев сыграть простой текст. В любом случае, такие мелодии выступят своеобразными «якорями» и будут вызывать желание заниматься дальше;

5. Регулярность занятий и «кризис». Как и в любых занятиях, регулярность является основой успешного движения вперед. Однако не стоит забывать, что под воздействием внешней среды (вирусных заболеваний, метеочувствительности, сопутствующих заболеваний и т.д.) ребенок с ДЦП может резко «шагнуть» назад. Этого не стоит бояться, но следует рассмотреть иной педагогический маршрут, дабы избежать кризиса и отторжения пройденного материала.

Данная структура не является стабильной, но может считаться универсальной. В неё могут добавляться новые блоки, основанные на психофизическом и личностном запросе, поскольку дети могут быть с разным поражением, потребностями и природными возможностями.

Очень важен тот факт, что при игре на инструменте ребенок действует осознанно, проявляя волю и выполняя поставленные преподавателем задачи. Перебарывая себя, свою стеснительность и неловкость, он освобождается от своих внутренних конфликтов. Это приводит к выводу, что занятия игрой на музыкальном инструменте может помочь в решении некоторых проблем и смягчении нарушений; благотворно влияет на психофизическое состояние, развивает коммуникативные и социальные навыки, способствует повышению самооценки.

В любом случае, говоря о индивидуальных занятиях с детьми с ДЦП, мы можем утверждать о неоспоримой пользе и помощи в развитии, улучшении качества жизни не только ребенка, но и родителя. Также следует отметить благотворное влияние чередования групповой и индивидуальной направленности занятий: включение ребенка в благожелательный, творчески направленный социум дает возможность чувствовать себя важной единицей общества, что крайне необходимо для всех детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адиянова, М.Н. Значимость музыкального образования в творческом развитии учащегося дополнительного образования / М. Н. Адиянова. Концепт: научно-методический электронный журнал. – 2015. – № S20. – С. 46-50.
2. Бодина, Е.А. Индивидуализация и персонализация в современном образовании / Е. А. Бодина, Н. Н. Телышева. –Искусство и образование. – 2021. – № 3. – С. 9-14.

3. Гончарова, Е.Л. Ребенок с особыми образовательными потребностями [Электронный ресурс] / Е.Л. Гончарова, О.И. Кукушкина // Альманах Института коррекционной педагогики РАО. – 2002. – Вып. № 5.
4. Каузова, А.Г. Гуманно-личностный подход и развивающие тенденции в фортепианно-исполнительском обучении / А. Г. Каузова. – Преподаватель. – 1999. – № 4. – С. 33-35.
5. Кунц, Н.Н. Музыкальное воспитание как средство коррекции отклонений в развитии детей с церебральным параличом в условиях реабилитационного центра: автореферат дис. кандидата педагогических наук: 13.00.03 / Ур. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 2006. – 24 с.
6. Мастюкова, Е.М. Дети с церебральным параличом. Специальная психология: учеб. пособие для студ. высших пед. учеб. зав. / под ред. В.И.Лубовского. – М.: Академия, 2003. – С. 367-391.
7. Монтессори, М. Мой метод [Текст]: руководство по воспитанию детей от 3 до 6 лет / Мария Монтессори; [пер. с англ. А. В. Колесниковой, Е. А. Рязанцевой]. – Москва: Центрполиграф, печ. 2011. – 414 с.
8. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст]. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
9. Сафарова, И. Э. Игры для организации пианистических движений (Доинструментальный период) / И. Э. Сафарова; под редакцией С. М. Фроловой. – Екатеринбург: [б. и.], 1994. – 48 с.

REFERENCES

1. Adiyanova, M. N. Znachimost' muzykal'nogo obrazovaniya v tvorcheskom razvitii uchashchegosya dopolnitel'nogo obrazovaniya, Kontsept: nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal. – 2015. – No. S20. – Pp. 46–50.
2. Bodina, E. A. Individualizatsiya i personalizatsiya v sovremennom obrazovanii ,– Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – No. 3. – Pp. 9–14.
3. Goncharova, E.L. Rebenok s osobymi obrazovatel'nymi potrebnostyami, Al'manakh Instituta korrektsionnoi pedagogiki RAO. – 2002. – Vyp. No. 5.
4. Kauzova, A. G. Gumanno-lichnostnyi podkhod i razvivayushchie tendentsii v fortepianno-ispolnitel'skom obuchenii, –Prepodavatel'. – 1999. – No. 4. – Pp. 33–35.
5. Kunts, N.N. Muzykal'noe vospitanie kak sredstvo korrektsii otklonenii v razvitii detei s tserebral'nym paralichom v usloviyakh reabilitatsionnogo tsentra : avtoreferat dipp. kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.03, Ur. gopp. ped. un-t. - Ekaterinburg, 2006. - 24 p.
6. Mastyukova, E.M. Deti s tserebral'nym paralichom. Spetsial'naya psikhologiya:– M.: Akademiya, 2003. – Pp. 367–391
7. Montessori, M. Moi metod rukovodstvo po vospitaniyu detei ot 3 do 6 let, - Moskva : Tsentrpoligraf, pech. 2011. – 414 p.
8. Nazaikinskii, E.V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya. - Moskva : Muzyka, 1972. - 383 p.
9. Safarova, I. E. Igry dlya organizatsii pianisticheskikh dvizhenii (Doinstrumental'nyi period) ,– Ekaterinburg :[b. i.], 1994. – 48 p.

Булавкина Нелли Маратовна
преподаватель
ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»
e-mail: bn72349@gmail.com

Bulavkina Nelly M.
teacher
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА» СТУДЕНТАМ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ «ДИЗАЙН» КАК СРЕДСТВО ВВЕДЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ПРОЕКТНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Аннотация. Статья «Методы преподавания дисциплины «Компьютерная графика» студентам направления подготовки «Дизайн» как средство введения в профессиональную проектную деятельность» рассматривает способы преподавания дисциплины «Компьютерная графика» направления «Дизайн». В статье аргументируется важность правильного выбора методики преподавания данной дисциплины для последующей профессиональной деятельности учащихся. Исследуются способы построения педагогического процесса и варианты их применения в преподавании дисциплины «Компьютерная графика». С разных сторон рассматриваются различные подходы в преподавании и определяются наиболее ценные качества тех или иных подходов для преподавания дисциплины. Обсуждаются способы повышения эффективности преподавания. Выявляются условия интеграции имитационных методов обучения в дисциплину «Компьютерная графика». Приводится алгоритм педагогического процесса, при котором появляется возможность более раннего введения студентов в профессиональную проектную деятельность.

Ключевые слова: дизайн, компьютерная графика, активные методы преподавания, имитационные методы обучения.

METHODS OF TEACHING THE DISCIPLINE “COMPUTER GRAPHICS” TO STUDENTS OF THE DIRECTION OF TRAINING “DESIGN” AS A MEANS OF INTRODUCTION TO PROFESSIONAL DESIGN ACTIVITY

Abstract. The article “Methods of teaching the discipline “Computer Graphics” to students in the field of study “Design” as a means of introduction to professional design activities” examines the methods of teaching the discipline “Computer Graphics” in the field of “Design”. The article argues for the importance of the correct choice of teaching methods for this discipline for the subsequent professional activities of students. Methods for constructing the pedagogical process and options for their application in teaching the discipline “Computer Graphics” are explored. Various approaches to teaching are examined from different angles and the most valuable qualities of certain approaches for teaching the discipline are determined. Ways to improve teaching effectiveness are discussed. The conditions for integrating simulation teaching methods into the discipline “Computer Graphics” are identified. An algorithm for the pedagogical process is given, in which it becomes possible to introduce students into professional project activities earlier.

Keywords: design, computer graphics, active teaching methods, simulation teaching methods.

Процесс обучения и воспитания играет большую роль в развитии общества. В течение всего исторического периода педагогика претерпевала эволюцию, приспосабливаясь к изменяющимся потребностям социума. Процессы развития образовательных методов затрагивали не только отдельных людей, участников педагогического процесса, но и общества в целом. Согласно [1, с. 3] «Постоянный рост роли образования в деле развития экономики обусловил формирование нового, более высокого его статуса — статуса социально-экономического института, можно сказать, локомотива обновления всех сфер жизнедеятельности общества. Главенство только социальной составляющей образования не отражает теперь его роли в современном мире. Сегодня образование — это ещё и система экономических отношений, выражающаяся во взаимосвязи и взаимодействии непосредственно самого образования и сопряжённых с ним сфер деятельности». Таким образом, педагогика является не только результатом требований общества и его запросов, но и активным участником формирования личности каждого индивида. В связи с этим, перед современным образованием остро встает ряд вопросов, касающихся общей гуманизации преподавания. А экономические потребности социума ставят перед педагогикой вопросы интенсификации и увеличения эффективности обучения. «Конкуренция в сфере образования — это борьба за ученика, за ресурс, и она будет только увеличиваться по мере снижения демографических показателей» пишет И. И. Калина в статье «Педагогика экономики образования» [2, с. 3].

Методика преподавания дисциплин, которые являются относительно новыми в истории образования, находится в постоянной разработке и дополнении. Педагогическое сообщество решает каким методом можно наиболее доступно раскрыть суть изучаемых студентами понятий. К таким дисциплинам относится и «Компьютерная графика», которая вошла в программу обучения студентов направления «Дизайн» в средне-профессиональных и высших учебных заведениях в двадцать первом веке. «От развития дизайна в целом и дизайн проектирования, в частности, как самостоятельного вида деятельности, напрямую зависит качество жизни и сохранение культурного многообразия окружающего мира» [3, с. 164].

Дисциплинам, находящимся на стыке практической работы и теоретических знаний, к которым также относится «Компьютерная графика», требуется соответствующая методика преподавания. Перед преподавателем дисциплины «Компьютерная графика» стоит задача обучения студентов владению компьютерными программами через практическое применение большого числа инструментов изучаемых программ при том, что значительную часть курса занимает познание теоретической части основ профессионального мастерства. Наиболее подходящими методами преподавания компьютерной графики являются методы, при которых учащийся может с самого начала обучения выстраивать связи между изучаемой программой и будущей практической деятельностью по направлению «Дизайн». В данной статье будут рассмотрены подходы к обучению данной дисциплине.

Вследствие происходящих в обществе процессов изменяются принципы педагогики, ведется непрерывный поиск новых форм и методов преподавания и все это оказывает влияние на современную дидактику, уже давно сместившую акцент с внимания на обучении на внимание к человеку и его индивидуальным потребностям. Согласно утверждению Варфоломеевой С.В. и Жаровой Н.Р. современная дидактика выделяет три основные области:

1. Традиционное обучение. Данный вид обучения направлен на развитие интеллектуальных навыков и понятийного аппарата. Часто критика этой методики фокусируется на передаче готовых знаний людям, которые никогда не испытывали их на собственном опыте, не усвоили эти знания. В данном виде обучения знания усваиваются только посредством повторяющихся усилий.

В случае преподавания дисциплины «Компьютерная графика» традиционный подход играет весомую роль. Учащимся необходимо за короткий период времени изучить новую терминологию, понятийный аппарат и логику изучаемой программы. И далее, выполняя стандартные задания, усвоить принципы работы изучаемой компьютерной программы. Но традиционный метод не стимулирует поиск новых решений и реализацию творческого потенциала учащихся.

2. Эмпирико-рационалистическое обучение. Данный вид образования нацелен на получение практического опыта посредством обучения. В этом подходе нет активного участия личности обучаемого в процессе обучения. Преподаватель формирует заранее определенные свойства личности учащегося согласно актуальным потребностям социума.

Данный вид обучения также, как и традиционный, актуален для усвоения знаний по дисциплине «Компьютерная графика» направления «Дизайн». Изучение готовых технологий создания продукции, основанных на стандартизированных методах разработки образцов дизайна – является частью будущей профессиональной деятельности обучаемых. Формирование навыка отслеживания потребностей социума и умение актуализировать свои профессиональные компетенции, один из основных навыков будущего дизайнера.

3. Феноменологическое обучение имеет гуманистический, индивидуальный подход к образовательному процессу. Методика обучения старается учитывать потребности, интересы и способности учащегося. Образовательный процесс направлен на создание наилучших условий для личностного развития, стимулирование творческого подхода, воспитание критического мышления и сосредоточение внимания на личности учащегося, а также его индивидуальных потребностях. В этом может помочь создание благоприятной среды для личного развития, поощрение независимого мышления и создание значимых связей между человеком и внешним миром, а также содействие активному обучению, включая выявление интересов и способов личного самовыражения [4, с. 159].

Феноменологическое обучение может стать важнейшей частью методики обучения будущих дизайнеров. По-настоящему успешным дизайнером - творцом учащийся сможет стать только разобравшись во время обучения со своими сильными и слабыми сторонами, поняв свой творческий потенциал и начав поиск собственного стиля.

Для того, чтобы объединить в единой методике все три вышеописанных компонента обучения дисциплине «Компьютерная графика» имеет смысл обратить внимание на активные методы преподавания. Их применение в образовательном процессе может помочь реализовать данную задачу. Исследования показывают, что использование активных методов обучения более эффективно, чем использование только традиционных (объяснительных) методов. Ученые, занимающиеся вопросами эффективности методов обучения, демонстрируют, что при активном обучении у студентов наблюдается повышение аналитических способностей, развивается опыт профессионального взаимодействия, активизируется навык перехода от теории к практическому использованию полученных знаний [5]. Яркина Т.Н. пишет: «В основе активного обучения лежит принцип непосредственного участия, который обязывает преподавателя сделать каждого студента участником учебного процесса, ведущим поиск путей и способов решения изучаемых проблем. <…> Содержанием образования должны стать не знания, умения и навыки, а диалектическое мышление, творческие способности и

профессиональное мастерство» [6, с. 1]. В связи с этим, активный метод преподавания наилучшим образом позволяет создавать ситуации, во время которых студенты пробуют решать задачи из будущей профессиональной деятельности.

Целью преподавателя дисциплины «Компьютерная графика» при таком подходе к ведению занятий становится интеграция в процесс обучения профессиональных задач, подобранных для направления «Дизайн». При этом необходимо учитывать содержание программы курса и подбирать задания в соответствии с изучаемыми инструментами компьютерных программ, а также уделять внимание степени подготовленности обучающихся, чтобы оперативно корректировать программу обучения согласно уровню владения материалом студентов. Темы и содержание занятий следует постепенно усложнять по принципу «от простого к сложному». При построении учебного процесса преподавателю следует организовать взаимодействие между студентами в группе, а также выстроить механизмы обратной связи между студентами и преподавателем, что позволит развиваться коммуникативным навыкам у обучающихся и преподавателю получать информацию для совершенствования программы курса.

Активные методы обучения состоят из двух типов: имитационные и неимитационные методы. Имитационные методы обучения отличаются от неимитационных наличием модели профессионального процесса при которой, студенты в течение работы над заданием сталкиваются с необходимостью принятия самостоятельных решений. В связи с этим, при составлении методики занятий по дисциплине «Компьютерная графика» следует уделить внимание именно имитационным методам. Имитационные методы включают в себя среди прочих: анализ ситуаций, имитационные упражнения, профессиональный тренинг, организационно-деятельностную игру, разыгрывание ролей, деловую игру - то, что требуется для обучения проектной деятельности в рамках учебного процесса [6, с. 1].

Активные методы обучения являются более сложными для преподавателя с точки зрения подготовки к занятиям и проверке работ студентов, поскольку преподавателю необходимо владеть профессиональными знаниями, навыками направления «Дизайн», которые выходят за рамки дисциплины «Компьютерная графика». «Основу дизайна, как и художественного проектирования, составляют закономерности и принципы организации предметной среды...» [7, С. 180]. С другой стороны, данная методика позволяет студентам на ранних этапах обучения начать знакомиться с профессией и заниматься проектной деятельностью.

Примерами заданий, имитирующих профессиональную деятельность дизайнера по дисциплине «Компьютерная графика» в зависимости от изучаемых компьютерных программ, может быть поиск и обработка образцов дизайна, согласно предоставленному преподавателем техническому заданию, создание на основе собранного материала коллажей-композиций, фотореалистичная цветокоррекция изображений, создание колористических эскизов, верстка полиграфической продукции (визитки, афиши, обложки и т.д.), создание узоров, разработка логотипов, создание иллюстраций, разработка фирменного стиля согласно техническому заданию, фотореалистичные коллажи и т.д.

Форма обучения, имитирующая профессиональную деятельность, активные методы преподавания, участие студентов на эмоциональном, поведенческом и смысловом уровнях дает возможность учащимся попробовать свои силы в профессиональной проектной деятельности, выслушать разнообразные точки зрения и тщательнее изучить тему занятия. Следовательно, занятия по компьютерной графике с использованием имитационных методов являются вводным курсом для учебных дисциплин по проектной деятельности. После такого курса компьютерной графики у студентов формируется интерес к дальнейшему проектному обучению, поскольку появляется понимание и навык

использования компьютерных технологий в профессиональной деятельности дизайнера. Благодаря использованию активных методов преподавания учащиеся могут усвоить значительно больший объем знаний за отведенное учебной программой время, что способствует повышению эффективности образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернобай Е.В. Школа, у которой учатся / Е. В. Чернобай, А. Б. Молотков // М.: Просвещение, 2016. – 160 с.
2. Калина И.И Педагогика экономики образования / И. И. Калина // Москва: Universum: Вестник Герценовского университета. – 2007. – 3 с.
3. Буровкина Л.А. Формирование проектной культуры студентов-дизайнеров в процессе освоения специальных дисциплин / Л. А. Буровкина, А. Е. Ковин, И. Н. Сизова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 163-169.
4. Варфоломеева С.В. Современные тенденции развития педагогической науки / С. В. Варфоломеева, Н. Р. Жарова // Гуманитарные и социальные науки. – 2022. – Т. 90. – № 1. – С. 158-163.
5. Мынбаева А.К. Инновационные методы обучения, или Как интересно преподавать / А. К. Мынбаева, З. М. Садвакасова // Алматы: Қазақ университеті, 2019. – 462 с.
6. Яркина Т.Н. Педагогика среднего профессионального образования: Курс лекций / Т.Н. Яркина // Томский государственный педагогический университет [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://koi.tspu.ru/koi_books/Yarkina1/9.htm Дата обращения 16.02.2024.
7. Прищепа А. А. Дизайн-образование как формирование мировоззренческой культуры / А. А. Прищепа, Л. А. Буровкина // Искусство и образование. – 2023. – № 6 (146). – С. 173-181.

REFERENCES

1. Chernobaj E.V. Shkola, u kotoroj uchatsja / E. V. Chernobaj, A. B. Molotkov // M.: Prosveshhenie, 2016. – 160 p.
2. Kalina I.I Pedagogika jekonomiki obrazovanija / I. I. Kalina // Moskva: Universum: Vestnik Gercenovskogo universiteta. – 2007. – 3 p.
3. Burovkina L.A. Formirovanie proektnoj kul'tury studentov-dizajnerov v processe osvoenija special'nyh disciplin / L. A. Burovkina, A. E. Kovin, I. N. Sizova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – Pp. 163-169.
4. Varfolomeeva S.V. Sovremennye tendencii razvitija pedagogicheskoj nauki / S. V. Varfolomeeva, N. R. Zharova // Gumanitarnye i social'nye nauki. – 2022. – T. 90. – № 1. – Pp. 158-163.
5. Mynbaeva A.K. Innovacionnye metody obuchenija, ili Kak interesno prepodavat' / A. K. Mynbaeva, Z. M. Sadvakasova // Almaty: Қазақ universiteti, 2019. – 462 p.
6. Jarkina T.N. Pedagogika srednego professional'nogo obrazovanija: Kurs lekcij / T.N. Jarkina // Tomskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://koi.tspu.ru/koi_books/Yarkina1/9.htm Data obrashhenija 16.02.2024.
7. Prishhepa A. A. Dizajn-obrazovanie kak formirovanie mirovozzrencheskoj kul'tury / A. A. Prishhepa, L. A. Burovkina // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 6 (146). – Pp. 173-181.

Чэнь Вэньвэнь
преподаватель кафедры инструментального исполнительства
Института музыки
«Чунцинский педагогический университет»
e-mail: 759412267@qq.com

Chen Wenwen
Lecturer at the Department of Instrumental Performance
Institute of Music
Chongqing Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ ПРЕПОДАВАНИЯ ГУЧЖЭНА В КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ

Аннотация. В статье рассматривается преподавание музыкального инструмента гучжэн с применением инновационных методов и технологий в системе китайского высшего образования. Сначала рассматривается история гучжэн – музыкального инструмента, затем – особенности его преподавания в высших учебных заведениях Китайской Народной Республики и успехи, которых удалось достичь в этом направлении. Рекомендуется применять следующие инновационные технологии и методы преподавания гучжэн: дистанционное образование, акцент на преподавании китайской традиционной культуры, создание студенческого клуба любителей игры на гучжэн в качестве факультативного курса. В настоящей статье подробно раскрыта каждая из этих возможностей. Все вместе они помогут сделать образовательный процесс эффективнее и проще, поэтому необходимо использовать их не по отдельности, но в комплексе, как единое целое.

Ключевые слова: гучжэн, преподавание гучжэна, музыкальное образование, музыка в университете, образование в Китае, традиционная музыка, сохранение традиций, инновационное преподавание.

A STUDY OF INNOVATIVE TEACHING METHODS OF GUZHENG IN CHINESE UNIVERSITIES

Abstract. The article discusses the teaching of the musical instrument guzheng using innovative methods and technologies in the Chinese higher education system. First, the history of the guzheng, a musical instrument, is examined, then the features of its teaching in higher educational institutions of the People's Republic of China and the successes that have been achieved in this direction. It is recommended to use the following innovative technologies and methods of teaching guzheng: distance education, emphasis on teaching Chinese traditional culture, and the creation of a student club for playing guzheng as an elective course. This article covers each of these possibilities in detail. All together they will help make the educational process more effective and simpler, so it is necessary to use them not separately, but in combination.

Keywords: guzheng, teaching guzheng, music education, music at the university, education in China, traditional music, preservation of traditions, innovative teaching.

Актуальность.

Гучжэн является одним из наиболее распространённых в Китае традиционных музыкальных инструментов. Его история насчитывает более двух тысяч лет. Тем не менее, в наши дни многие представители молодого поколения в Китае не желают изучать

традиционные музыкальные инструменты, так как считают, что они устарели и не соответствуют потребностям нового общества. Если же студенты всё-таки изучают гучжэн, то часто они делают это недостаточно охотно; помимо их собственных предрассудков (а также предрассудков некоторых педагогов) относительно гучжэна и его изучения, также остро стоит проблема недостаточно эффективного преподавания инструмента. Традиционные методики преподавания часто сводятся к тому, что студенты повторяют за педагогом необходимые действия, тогда как собственная инициатива обучающихся поощряется в строго отведённых пределах. Внедрение большего количества инновационных методик в образовательный процесс может помочь эффективно решить имеющуюся трудность.

Целью работы является изучение существующих на настоящий момент инновационных методов преподавания гучжэн.

Для достижения цели важно успешно выполнить следующие задачи:

1. Проанализировать историю возникновения гучжэн, а также его распространения в китайском обществе.
2. Дать общую характеристику внедрения гучжэн в современное высшее образование.
3. Рассмотреть особенности дистанционного преподавания гучжэн.
4. Разобрать возможности преподавания гучжэн с акцентом на китайскую историю и традиционную культуру.
5. Представить рекомендацию по созданию студенческого клуба любителей гучжэн в качестве факультативного курса.

Гучжэн является одним из наиболее распространённых в наши дни китайских традиционных музыкальных инструментов. Гучжэн принадлежит к семейству цитр; наиболее близок японскому музыкальному инструменту кото. Современный гучжэн полукруглой формы; количество струн на гучжэне может варьироваться от 21 до 25. Традиционно во времена императорского Китая струны изготавливались из шёлка, но современные музыканты предпочитают использовать металлические струны. На инструменте играют различными способами, чаще всего левой рукой регулируют натяжение струны, а правой цепляют, производя звук. Некоторые исполнители используют плектры (то есть, специальные пластинки), закреплённые на пальцах правой руки для того, чтобы с их помощью исполнять необходимые мелодии.

Первые упоминания о гучжэн относятся к периоду династии Цинь (221 – 206 гг. до н. э.). Его предшественником является музыкальный инструмент се, на котором в древности было 50 струн (в наши дни количество струн на се не превышает 25 для удобства исполнения). Существуют различные версии происхождения гучжэн. Согласно одной из них, инструмент был изобретён генералом династии Цинь Мэн Тянем (250 – 210 гг. д. н. э). Согласно второй версии, гучжэн возник случайно, когда двое подрались за право обладать 50-струнным се, в результате чего инструмент был разбит на две половины. Каждому досталась половина се, на которой было 25 струн. Так и появился гучжэн. Нельзя сказать наверняка, какая из этих версий правильная, ведь доказательства или же опровержения той или иной версии отсутствуют.

Гучжэн процветал в период каждой из императорских династий. В 1910-е – 1920-е годы в связи с возросшим западным влиянием на китайскую культуру, произведения для гучжэн начали создаваться на стыке китайской традиции и более поздних заимствований. В 1950-е годы новый стиль оформился окончательно, создав китайскую школу гучжэна близко к тому состоянию, в котором она находится в настоящее время. С 1990-х годов искусство гучжэна быстро развивается. Когда в Китайской Народной Республике началось строительство рыночной экономики, то преподавание инструмента гучжэн начало

проникать в частный сектор, то есть, в систему учреждений дополнительного образования. Кроме того, множество частных репетиторов начало преподавание занятий по гучжэн. Несколько позже начали появляться отделения гучжэн в высших учебных заведениях [7, с. 139].

В прошлом высшее образование по классу гучжэна было доступно только в нескольких консерваториях ведущих городов Китая (таких как Пекин и Шанхай), причём, в некоторых случаях гучжэн преподавался не в качестве основного предмета, но как один из многочисленных курсов по выбору студента. Однако, с развитием высшего образования всё больше ВУЗов музыкального, музыкально-педагогического и иного профиля также начали создавать образовательные программы, посвящённые гучжэн и его преподаванию. Сначала появлялись программы бакалавриата, а через несколько лет появилась возможность изучения гучжэн на уровне магистратуры и докторантуры; кроме методической и преподавательской деятельности в университетах также развиваются научные исследования в области истории и теории гучжэн.

Уровень профессионального образования в области гучжэн также вырос за последние годы. Это обусловлено несколькими причинами [8, с. 44].

Во-первых, улучшилась техника игры выпускников, что позволило всё большему количеству молодых музыкантов распространять китайскую культуру не только в своей стране, но также и за её пределами. Среди них – Ван Чжуншань, Ли Мэн, Линь Лин и многие другие. Помимо этого, возросший уровень исполнения виден благодаря телевизионным конкурсам, проводимым китайскими телевизионными каналами, такими как CCTV и другие, а также иным состязаниям лучших китайских игроков на гучжэн. Трансляции соревнований по гучжэн и концертов традиционной китайской музыки привлекают новых желающих обучаться гучжэн профессионально.

Во-вторых, возросло количество более современных мелодий в академическом репертуаре студентов, которые изучают гучжэн. Ранее студенты изучали, преимущественно, те мелодии, которые были созданы во времена Древнего Китая, однако, в наши дни репертуар расширяется за счёт включения музыкальных произведений композиторов второй половины XX – начала XXI вв. Более современные музыкальные произведения позволяют вызвать интерес у студентов, а также развеивают стереотип, согласно которому гучжэн представляет собой инструмент далёкого прошлого, который не имеет ничего общего с настоящим временем.

И, наконец, в структуру преподавания стало внедряться больше инновационных педагогических методов и технологий. Среди них, прежде всего, хотелось бы выделить технологию дистанционного преподавания, совмещение обучения гучжэну и традиционной китайской культуры, а также студенческий клуб игры на гучжэн. Ниже в статье каждая из этих прогрессивных педагогических методик сегодняшнего дня будет рассмотрена более подробно в контексте обучения гучжэну в ВУЗе.

Преподавание через Интернет гучжэн стало широко распространено сравнительно недавно. До 2020 года в китайском обществе существовал предрассудок относительно эффективности дистанционного обучения музыкальным инструментам. В период пандемии коронавируса высшие учебные заведения были вынуждены перейти в онлайн-формат, чтобы избежать риска заражения. После этого, стремительно начали развиваться методики дистанционного обучения гучжэн. Когда пандемия окончилась, а ВУЗы вновь были открыты, то многие студенты и преподаватели оценили преимущества дистанционного обучения, такие как экономичность, возможность получать компетенции из любого места, облегчённый доступ к Интернет-ресурсам различной направленности и так далее.

В связи с этим, многие университеты страны в настоящее время практикуют

смешанное обучение, которое означает, что часть курсов преподаётся в традиционном режиме в оффлайн аудитории, а часть – в режиме онлайн. Полностью дистанционное обучение вне контекста пандемии практикуется ограниченно в связи с тем, что педагог не может показать студенту необходимые действия, отметить успехи и помочь исправить ошибки в онлайн-режиме также хорошо, как он был бы способен при личном присутствии. Следовательно, чтобы сделать образовательный процесс эффективнее, часть занятий должна проводиться в традиционном формате, а часть – в режиме онлайн [3, с. 154].

Важно уточнить, что технология дистанционного проведения занятий по гучжэн даёт возможность связаться с педагогами по гучжэн из других городов и стран, которые не имеют возможности непосредственного визита в конкретный ВУЗ, однако, хотели бы передать свои компетенции его студентам. Прямые включения с ними можно устраивать в лекционном помещении при наличии в аудитории необходимых информационных технологий; кроме этого, студентам также можно предлагать прослушать соответствующие занятия из дома с личного компьютера или смартфона.

Гучжэн способствует распространению традиционной китайской культуры как в стране, так и за её пределами. Чтобы передать слушателям очарование китайской культуры, которое может продемонстрировать игра на гучжэн, студентам и самим необходимо обладать определённым пониманием истории, традиций и нематериального наследия китайского народа. Только так музыкант может в полной мере выразить и донести до слушательской аудитории заложенные в инструментальные произведения эмоции и чувства [6, с. 31].

Для того, чтобы студенты лучше сумели понять особенности китайской культуры через изучение гучжэн, им необходимо рассказывать о культурно-историческом контексте создания изучаемых произведений; также, студентов важно познакомить с биографией композитора, включая основные события из его профессиональной и частной жизни, а также особенности его эпохи и того региона (регионов), где он жил или часто бывал. Если музыкальная композиция фольклорного происхождения, то педагог рассказывает о традиционном образе жизни людей из того региона Китая, где она была записана: их привычках и обычаях, климатических условиях, роде занятий, народных промыслах, праздниках и так далее. Кроме этого, тексты песен в Древнем Китае создавались по принципам, несколько отличающимся от современных; следовательно, для того, чтобы студенты лучше понимали особенности исполнения, их также необходимо обучить правилам фонологии древнекитайских поэтических текстов [2, с. 166].

Таким образом, студенты лучше понимают изучаемые композиции, а также более эффективно могут донести их настроение до своего слушателя. Те же, кому в будущем предстоит преподавать гучжэн, с большей вероятностью сумеют заинтересовать инструментом своих учеников, если будут знать не только сам инструмент, но и культуру, историю и традиции тех людей, которые создавали композиции, исполняли и слушали их на протяжении нескольких тысячелетий китайской истории.

Чтобы сделать процесс усвоения культурных знаний эффективнее, важно создать соответствующую атмосферу в учебной аудитории. К примеру, на стенах и потолке рекомендуется повесить иллюстрации в древнекитайском стиле; в похожей стилистике, по возможности, следует оформить обои и занавески. Кроме этого, если правила учебного заведения позволяют, то педагогам следует одеваться в традиционном китайском стиле, чтобы создавать соответствующий антураж своим присутствием. Таким образом, студенты могут не только получить те или иные сведения о китайской культуре, но и глубоко прочувствовать древнекитайскую жизнь и настроение [5, с. 107].

Если преподавание ведётся в дистанционном формате, то атмосфера может

создаваться посредством оформления сайта и создания презентаций в традиционном китайском стиле. Одним из преимуществ дистанционного образования является широкий, практически ничем не ограниченный доступ к различным ресурсам, посвящённым китайской культуре или же другим аспектам изучаемого предмета. Кроме этого, дистанционный формат позволяет студентам общаться с имеющими отношение к китайской музыке людьми по всему миру, а также просматривать трансляции выступления гучжэн в различных регионах Китайской Народной Республики и за её пределами.

И, наконец, рекомендуется организовать студенческий клуб любителей игры на гучжэн в качестве факультативного курса. Студенты могут собираться в определённое время и выбирать композиции для изучения с целью дальнейшего исполнения. Члены клуба могут выступать на различных оффлайн-площадках в университете и за его пределами, а также выкладывать записи собственного исполнения в режиме онлайн в социальных сетях. Таким образом, студенты могут продвигать собственное творчество, что не только способствует распространению культуры гучжэн в Китае и за его пределами, но и даёт студентам возможность для создания собственного исполнительского имиджа следи слушателей ещё во время учебы в университете [1, с. 159].

Кроме исполнения, члены клуба также могут заниматься просветительскими мероприятиями. В качестве одного из вариантов можно порекомендовать посещение школ и детских садов, а также общедоступных пространств для различных категорий населения. Возможно два формата сотрудничества: во-первых, проведение небольших уроков и мастер-классов, и, во-вторых, ответы на вопросы всех желающих относительно гучжэна и его культуры. Рекомендуется сначала провести небольшой вводный рассказ, затем – познакомить аудиторию с гучжэн посредством мастер-класса, и, наконец, ответить на все возникающие вопросы. Таким образом, больше людей будет узнавать о гучжэн и его культуре, следовательно, традиция музыкального инструмента будет распространяться дальше [4, с. 81].

И, наконец, в студенческом клубе должна быть возможность заниматься научными исследованиями, связанными с музыкальным инструментом гучжэн. Это могут быть исследования теоретического, методического, исторического и иного характера. Для получения необходимого материала студенты не должны ограничиваться только общедоступными ресурсами сети Интернет; для того, чтобы результаты научных изысканий получились более качественными и объективными, рекомендуется поощрять членов студенческого клуба работать с текстовыми, нотными и музыкальными архивами, а также, по возможности, отправлять их в этнографические экспедиции для сбора уникального фольклорного материала, интересного для дальнейшего исполнения и преподавания будущим поколениям.

Так как все вышеперечисленные действия требуют достаточно значительного приложения усилий и больших временных затрат, то от каждого члена клуба не требуется участие в каждом из мероприятий. Рекомендуется создать клубные секции с разделением труда; кроме этого, клуб может развивать только одно из направлений (также, возможно и создание нескольких клубов по различным направлениям). Помимо этого, также можно предложить создание студенческого клуба в дистанционном формате, который подразумевает вовлечение заинтересованных студентов из разных регионов Китая и разных стран мира в различные совместные виды деятельности, связанные с гучжэн.

По итогам работы можно сделать вывод, согласно которому преподавание гучжэн в системе китайского высшего образования становится эффективнее в том случае, когда на занятиях используются инновационные образовательные технологии. Такие занятия с большей степенью способствуют вовлечению студентов в учебную деятельность, повышению их интереса, росту мотивации, и, как следствие, учебных результатов.

В рамках статьи представлено описание трёх образовательных технологий, отвечающих потребностям сегодняшнего дня. Это дистанционное образование, обучение студентов музыкальному инструменту через преподавание традиционной китайской культуры, а также создание студенческих клубов, в которых обучающиеся могли бы получить возможность исполнительской, просветительской и научно-исследовательской деятельности, связанной с гучжэн. Все эти технологии преподавания гучжэн тесно взаимосвязаны, поэтому использовать их необходимо в комплексе.

Эффективное преподавание гучжэн способствует повышению уровня исполнительского мастерства и исполнительской культуры, а также музыкальной эстетики исполнительства. Вследствие этого, всё большее количество людей смогут узнать традиционную китайскую музыкальную культуру с положительной точки зрения. Такая тенденция будет иметь преимущества как для китайцев, так и для представителей других культур.

Если говорить о китайцах, то более близкое знакомство с традиционной культурой своего народа поможет им лучше узнать собственные корни, что приведёт к сохранению традиций китайской музыки и передаче их будущим поколениям. Это важно как для китайцев, постоянно проживающих на исторической родине, так и для китайских эмигрантов за рубежом и их потомков, многие из которых не знакомы с родной культурой или же знают её достаточно приблизительно.

Те, кто не имеет с Китаем кровной и / или территориальной связи, также должны знакомиться с произведениями гучжэна. Распространение качественных композиций, сыгранных на этом музыкальном инструменте, в масштабах международного сообщества поможет сформировать положительный имидж Китая за рубежом, а также справиться со многими отрицательными стереотипами, которые существуют в настоящий момент.

Именно по этим причинам важно повышать качество образования при преподавании гучжэна в высших учебных заведениях КНР. Внедрение инновационных методов преподавания поможет в достижении этой общественно важной задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Сюлян. Всестороннее значение преподавания гучжэн в высших учебных заведениях для подготовки студентов к ансамблевому исполнению // Дельта. – Сичан, 2023. – №14. – С. 158-160.
2. Лю Тяньмин. Преподавание гучжэна и особенностей фонологии древнекитайских поэтических текстов в университете на музыкальных занятиях // Дагуань (Форум). – Аньцин, 2023. – №5. – С. 165-167.
3. Лю Чанг. Методологическая разработка и практика проведения интегрированного онлайн- и офлайн-курса «Гучжэн. Камерное исполнение» // Форум для студентов и преподавателей по методике музыкального образования. – Нанкин, 2023. – №13. – С. 152-155.
4. Лян Шуан. Инновационный путь преподавания техники игры на гучжэн, а также музыкальной эстетики инструмента // Материалы Шестой Международной академической конференции 2023 года по интеллектуальному образованию и развитию искусственного интеллекта (Том 2) // Гонконг: Новое Издательство Century Culture, Гонконгская компания New Century Culture Publishing Co., Ltd. – Гонконг, 2023. – №4. – С. 77-88.
5. Фэн Сяоцзин. Как преподавание гучжэн развивает музыкально-эстетические компетенции обучающихся // Drama House. – Пекин, 2023. – №35. – С. 106-108.
6. Хуан Синь. Исследование художественно-эмоциональной и технической составляющих в процессе преподавания гучжэна в художественных колледжах //

Shaanxi Education (Higher Education). – Тайюань, 2024. – №2. – С. 30-32.
7. Ян Пин. Исполнение традиционной музыки при игре на гучжэн в высших учебных заведениях // Дагуань (Форум). – Аньцин, 2022. – №6. – С. 138-140.
8. Ян Жуйи. Анализ сохранения китайских музыкальных традиций посредством преподавания игры на гучжэн // Культурная индустрия. – Куньмин, 2022. – №5. – С. 43-45.

REFERENCES

1. Li Sjuljan. Vsestoronnee znachenie prepodavanija guchzhjen v vysshih uchebnyh zavedenijah dlja podgotovki studentov k ansamblevomu ispolneniju // Del'ta. – Sichan, 2023. – №14. – Pp. 158-160.
2. Lju Tjan'min. Prepodavanie guchzhjena i osobennostej fonologii drevnekitajskih pojeticheskih tekstov v universitete na muzykal'nyh zanjatijah // Daguan' (Forum). – An'cin, 2023. – №5. – Pp. 165-167.
3. Lju Chang. Metodologicheskaja razrabotka i praktika provedenija integrirovannogo onlajn- i oflajn-kursa «Guchzhjen. Kamernoe ispolnenie» // Forum dlja studentov i prepodavatelej po metodike muzykal'nogo obrazovanija. – Nankin, 2023. – №13. – Pp. 152-155.
4. Ljan Shuan. Innovacionnyj put' prepodavanija tehniki igry na guchzhjen, a takzhe muzykal'noj jestetiki instrumenta // Materialy Shestoj Mezhdunarodnoj akademicheskoj konferencii 2023 goda po intellektual'nomu obrazovaniju i razvitiju iskusstvennogo intellekta (Tom 2) // Gonkong: Novoe Izdatel'stvo Century Culture, Gonkongskaja kompanija New Century Culture Publishing Co., Ltd. – Gonkong, 2023. – №4. – Pp. 77-88.
5. Fjen Sjaoczin. Kak prepodavanie guchzhjen razvivaet muzykal'no-jesteticheskie kompetencii obuchajushhihsja // Drama House. – Pekin, 2023. – №35. – Pp. 106-108.
6. Huan Sin'. Issledovanie hudozhestvenno-jemocional'noj i tehnicheskoj sostavljajushhih v processe prepodavanija guchzhjena v hudozhestvennyh kolledzhah // Shaanxi Education (Higher Education). – Tajjuan', 2024. – №2. – Pp. 30-32.
7. Jan Pin. Ispolnenie tradicionnoj muzyki pri igre na guchzhjen v vysshih uchebnyh zavedenijah // Daguan' (Forum). – An'cin, 2022. – №6. – Pp. 138-140.
8. Jan Zhuji. Analiz sohranenija kitajskih muzykal'nyh tradicij posredstvom prepodavanija igry na guchzhjen // Kul'turnaja industrija. – Kun'min, 2022. – №5. – Pp. 43-45.

Лю Цзыхао
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: tszykhaol@inbox.ru

Liu Zihao
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МЕТОД ПРОЕКТОВ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Аннотация. В статье раскрывается роль метода проектов в создании необходимых для обучения вокалу психолого-педагогических условий. С опорой на специфику вокального исполнительства описана психологическая составляющая учебно-воспитательного процесса формирования вокально-исполнительских компетенций. Показано значение применения проектного подхода со свободным выбором репертуарных единиц в формировании каждого психолого-педагогического условия. Совокупность указанных условий обеспечивает психологический комфорт образовательной среды как предиктора внутреннего психологического комфорта будущих певцов, открывающего возможности максимальной реализации технических возможностей голоса вокалистов и эмоционально-чувственной сферы личности. Также метод проектов, применяемый в вокальном обучении, расширяет кругозор и повышает общекультурную эрудированность, создает устойчивую внутреннюю мотивацию учения, активизирует познавательный интерес, психические процессы, повышает требования к личным качествам учащихся, одновременно обогащая их личностные компетенции и общеучебные умения и навыки. Не менее важна роль проектного подхода в формировании у учащихся уверенности в себе за счет снятия тревожности и положительного опыта сценических выступлений.

Ключевые слова: вокальное обучение, метод проектов, психолого-педагогические условия, репертуар, психологический комфорт, образовательная среда.

PROJECT METHOD IN ENSURING THE EFFECTIVENESS OF THE PEDAGOGICAL PROCESS OF VOCAL TRAINING IN AN EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Annotation. The article reveals the role of the project method in creating the psychological and pedagogical conditions necessary for teaching vocals. Based on the specifics of vocal performance, the psychological component of the educational process of developing vocal and performing competencies is described. The importance of using a project approach with a free choice of repertoire units in the formation of each psychological and pedagogical condition is shown. The combination of these conditions ensures the psychological comfort of the educational environment as a predictor of the internal psychological comfort of future singers, opening up the possibility of maximum realization of the technical capabilities of the vocalists' voice and the emotional and sensory sphere of the individual. Also the project method used in vocal training broadens horizons and increases general cultural erudition, creates stable internal motivation for learning, activates cognitive interest, mental processes, increases the requirements for the personal qualities of students, while simultaneously enriching their personal

competencies and general educational skills. No less important is the role of the project approach in developing self-confidence in students by relieving anxiety and having a positive experience of scene performances.

Keywords: vocal education, project method, psychological and pedagogical conditions, repertoire, psychological comfort, educational environment.

Вокальное обучение достаточно специфично. Основной особенностью вокального образования выступает не только необходимость освоения исполнительских умений, но и развитие непосредственно «инструмента» - голосового аппарата певца. Поэтому требования к педагогическим возможностям образовательного процесса достаточно высоки, так как последние должны способствовать решению всех задач профессионального воспитания вокалиста. Среди таких возможностей, по нашему мнению, заслуживает особого внимания метод проектов.

Проектная деятельность учащихся во многом является творческой, позволяя реализовать одноименный потенциал каждого ее участника. Среди главных преимуществ метода проектов необходимо назвать возможность выбора направления и предмета деятельности на основе личных предпочтений. Творческая свобода и свобода самовыражения вовлекают в процесс создания творческого продукта природные задатки и способности, повышая внутреннюю мотивацию обучения, воспитывают новые качества личности (самостоятельность, коммуникативность, ответственность и другие), способствуют возникновению особого психологически комфортного настроения.

В свою очередь, внутренний психологический комфорт вокалистов в процессе профессиональной деятельности или обучения влияет на качество звукоизвлечения, минимизируя мышечные и психологические зажимы, позволяет снижать личностную и ситуативную тревожность за счет возрастания уверенности в себе, активизирует психологические процессы (мышление, воображение, память, волю), необходимые для развития высокого уровня исполнительской культуры.

В данном случае можно сказать, что внутренний психологический комфорт обучающихся обеспечивается посредством создания психологически комфортной образовательной среды, где метод проектов значительно повышает эффективность психолого-педагогических условий обучения вокальному исполнительству. Отметим, что в авторском понимании необходимыми для профессионального воспитания будущих певцов психолого-педагогическими условиями выступают: психологический комфорт образовательной среды; высокий уровень всестороннего коммуникационного взаимодействия между субъектами педагогического процесса; достаточность профессиональной педагогической и психологической компетенции педагогов; синтез деятельностного, компетентностного, личностно-ориентированного образовательных подходов; организационное и методологическое единство средств обеспечения целостного педагогического процесса; высокий уровень познавательного интереса и учебной мотивации; создание ситуаций успеха для устранения проявлений ситуативной и личностной тревожности, повышения уверенности в себе и самооценки учащихся. Кроме того, все предложенные условия в их гармоничном синтезе выступают отдельным психолого-педагогическим компонентом педагогического процесса, направленным на достижение его высокой эффективности.

Высокий уровень психологического комфорта предложенных условий в практической плоскости реализуется с помощью самостоятельного выбора обучающимися репертуарных единиц и их освоения. Важно отметить, что личные приоритеты учащихся должны согласовываться с основными требованиями, представленными, в частности, соответствием изучаемых музыкальных произведений

возрастным особенностям развития учащихся и их жизненному опыту. Одной из главных задач, стоящих перед репертуаром вокально-образовательного процесса, является способствование поддержанию высокого уровня мотивации учения и познавательного интереса, что наиболее эффективно может быть реализовано с помощью проектного подхода с самостоятельным выбором музыкальных произведений для освоения.

Исследуя роль проектного подхода в улучшении психолого-педагогических условий педагогического процесса обучения вокалу в образовательной среде, можно сказать следующее. Психологический комфорт образовательной среды при использовании метода проектов в обучении обеспечивается радостным воодушевлением [4] от возможности реализации личностного выбора. Музыкальное произведение, органично резонирующее с внутренним миром вокалиста, вызывает эмоциональное воодушевление, активизацию психических процессов в организме, обеспечивает высокий уровень мотивации учения и познавательного интереса. У учащихся снижаются все виды тревожности, степень психологической и, соответственно, мышечной скованности.

Высокий уровень всестороннего коммуникационного взаимодействия в процессе проектной деятельности учащихся детерминируется необходимостью решения б*о*льшего количества проблем и, соответственно, б*о*льшей емкостью консультационного взаимодействия с педагогами, концертмейстером, а также сторонними профессиональными ресурсами. Выбор музыкального произведения, не входящего в нормативно закрепленную репертуарную перспективу, может требовать от учащегося технической виртуозности, превосходящей его исполнительскую компетентность, освоения новых средств выразительности, интенсивного развития голосового аппарата. Также особого внимания в данном контексте заслуживает презентация творческих продуктов, полученных в процессе проектной деятельности учащихся, сопровождаемая возможностью узнать мнения не только педагогов и соучеников, но и широкой слушательской аудитории и профессионального сообщества при размещении записи концертного выступления в современных средствах коммуникативного обмена.

Особую актуальность в проектной деятельности приобретает профессиональная компетентность педагогов в связи с расширением спектра задач, стоящими перед ними. Самостоятельная творческая активность будущих вокалистов трансформирует процесс обучения в сотворчество, оставляя за педагогом преимущественное право наставничества и руководства направлением саморазвития учащихся, необходимого для освоения выбранного музыкального произведения, что требует значительной эрудированности и узконаправленных психолого-педагогических знаний [1, с. 7].

Роль проектной деятельности в достижении гармоничного синтеза деятельностного, компетентностного и личностно-ориентированного образовательных подходов очевидна. Принципы активного обучения как концептуальные основания метода проектов позволяют реализовать деятельностный подход в обучении. Компетенции будущих певцов в результате самостоятельного творческого поиска превосходят узко профессиональные, обогащая свой перечень личностными и общеучебными. Успешное применение личностно-ориентированного подхода также не вызывает сомнений за счет превалирования индивидуальной направленности проектных целей учащихся и определяемых ими направлений саморазвития.

Организационное и методологическое единство средств обеспечения целостного педагогического процесса и формирования, развития и совершенствования психических качеств личности, участвующих в формировании профессиональных компетенций исполнителя-вокалиста в результате использования метода проектов становится возможным за счет объединяющей роли проектной цели [5, с. 175] учащихся: достижения высокого уровня интерпретационного мастерства.

Личный интерес к осваиваемому музыкальному произведению и его самостоятельный выбор согласно внутренним эмоционально-чувственным «струнам души» являются очень сильными мотиваторами к обучению и активаторами познавательного интереса [2, с. 167]. Психология выбора отмечает выбор не только как движущую силу развития личности, но и как один из основополагающих факторов ее трансформации [3; 6, с. 23].

Самостоятельная деятельность учащихся при проектном подходе к обучению приводит к возникновению значительного количества трудностей, которые так или иначе должны быть преодолены для достижения поставленного результата. Соответственно, можно утверждать, что метод проектов генерирует большое количество потенциальных возможностей для ситуаций успеха, неизбежных в процессе решения поставленных образовательных задач. Более того, самостоятельное достижение необходимого уровня исполнительского мастерства обычно сопровождается большим количеством идей у учащихся, которые педагогам необходимо профессионально сортировать на целесообразные и незначимые (неперспективные) без критических замечаний. Любая одобренная идея учащегося является успехом, а факт ее «принятия» – ситуацией успеха.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что метод проектов играет очень важную роль в создании высокого уровня психолого-педагогических условий, необходимых для обучения вокалистов, что делает его использование не только актуальным, но и необходимым в образовательном процессе. Практическая значимость вышеизложенных исследований подтверждалась в экспериментальной работе на базе художественной школы Цзиньлун Яи (晋龙雅意艺术培训学校), расположенной в провинции Шаньси КНР на основе следующих критериев:

- психологическое благополучие;
- самопринятие;
- баланс аффекта;
- личностная тревожность;
- ситуативная тревожность;
- учебная мотивация.

Экспериментальная работа проводилась с помощью:

1. Методики «Шкала психологического благополучия» К. Рифф.
2. Методики оценки тревожности Ч.Д. Спилбергера, Ю.Л. Ханина.
3. Методики диагностики направленности учебной мотивации Т.Д. Дубовицкой.
4. Вспомогательных методик (метод математической обработки данных по t-критерию Стьюдента).

В эксперименте принимали участие тридцать учащихся в возрасте 14-15 лет (14～15 岁) (экспериментальная и контрольная группы численностью по пятнадцать человек).

В результате проведенных исследований была полностью подтверждена значимость проектного подхода для целей вокального обучения за счет обеспечения высокого уровня психолого-педагогических условий, необходимых в учебно-воспитательном процессе профессиональной подготовки будущих певцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, Е.Е. Методика обучения и воспитания в музыкальном образовании. Ч.2: Учебное пособие / Е.Е. Бойко. – Саратов, 2017. – 53 с.
2. Ильин, Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. - Санкт-Петербург: Питер, 2011. – 508 с.

3. Психология выбора / Д.А. Леонтьев, Е.Ю. Овчинникова, Е.И. Рассказова, А.Х. Фам; Нац. исслед. ун-т, Высш. школа экономики. - Москва: Смысл, 2015. – 463 с. Электрон. копия печ. изд. – URL: https:// www.litres.ru/book/d-leontev/psihologiya-vybora-56449214/chitat-onlayn/ (дата обращения 18.03.2023 г.)
4. Рыжакова, И.В. Психологические аспекты в процессе профессиональной подготовки вокалиста / И.В. Рыжакова // «Наукоград». Всероссийская методическая конференция «Актуальные проблемы теории и практики образования»: электр. версия. 2021. – URL: www.nauka-it.ru (дата обращения 18.03.2023 г.)
5. Сластенин, В.А. и др. Педагогика: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов; Под ред. В.А. Сластенина. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 576 с.
6. Фам, А.Х. Индивидуальные особенности выбора в ситуациях различной значимости: специальность 19.00.01 «Общая психология, психология личности, история психологии»: диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Анна Хунговна Фам; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – М., 2014. – 179 с.

REFERENCES

1. Bojko, E.E. Metodika obuchenija i vospitanija v muzykal'nom obrazovanii. Ch.2: Uchebnoe posobie / E.E. Bojko. – Saratov, 2017. – 53 p.
2. Il'in, E.P. Motivacija i motivy / E.P. Il'in. - Sankt-Peterburg: Piter, 2011. – 508 p.
3. Psihologija vybora / D.A. Leont'ev, E.Ju. Ovchinnikova, E.I. Rasskazova, A.H. Fam; Nac. issled. un-t, Vyssh. shkola jekonomiki. - Moskva: Smysl, 2015. – 463 p. Jelektron. kopija pech. izd. – URL: https:// www.litres.ru/book/d-leontev/psihologiya-vybora-56449214/chitat-onlayn/ (data obrashhenija 18.03.2023 g.)
4. Ryzhakova, I.V. Psihologicheskie aspekty v processe professional'noj podgotovki vokalista / I.V. Ryzhakova // «Naukograd». Vserossijskaja metodicheskaja konferencija «Aktual'nye problemy teorii i praktiki obrazovanija»: jelektr. versija. 2021. – URL: www.nauka-it.ru (data obrashhenija 18.03.2023 g.)
5. Slastenin, V.A. i dr. Pedagogika: Ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij / V.A. Slastenin, I.F. Isaev, E.N. Shijanov; Pod red. V.A. Slastenina. – M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2002. – 576 p.
6. Fam, A.H. Individual'nye osobennosti vybora v situacijah razlichnoj znachimosti: special'nost' 19.00.01 «Obshhaja psihologija, psihologija lichnosti, istorija psihologii»: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata psihologicheskih nauk / Anna Hungovna Fam; Moskovskij gosudarstvennyj universitet imeni M.V. Lomonosova. – M., 2014. – 179 p.

Марзоева Анжелика Владиславовна
аспирант кафедры культурологии
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: sk-rost@mail.ru

Marzoeva Anzhelika V.
postgraduate student of the Department of Cultural Studies
Russian State Social University

ОРИЕНТИРЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В РАЗВИТИИ ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА В РОССИИ

Аннотация. В условиях глобализации, когда международный обмен информацией и культурными ценностями быстро растёт, развитие гражданского общества в России, основанного на демократических принципах и нормах, становится особенно актуальным. Роль культурной политики в гражданском обществе является важным и многогранным аспектом. Она способствует развитию и укреплению гражданского сознания, формирует активность населения и создаёт условия для гармоничного взаимодействия между гражданами и системой власти.

В данной научной статье рассматриваются основные направления культурной политики государства, способствующие формированию зрелого гражданского общества в России. Проведён анализ и оценка тенденций развития гражданского общества, а также представлены модели культурной политики, нацеленные на повышение эффективности функционирования организационных форм общества, основанных на принципах и идеалах демократического устройства. Исследование базируется на концептуальном анализе современной литературы, и изучении зарубежных теорий и практик.

Ключевые слова: гражданское общество, культурная политика, социальный институт, культура, культурные запросы, государственная политика, демократическое общество.

GUIDELINES OF STATE POLICY IN THE DEVELOPMENT OF CIVIL SOCIETY IN RUSSIA

Abstract. In the context of globalization, when the international exchange of information and cultural values is growing rapidly, the development of a scientific society in Russia, based on democratic principles and norms, becomes especially relevant. The role of cultural policy in civil society is an essential and multifaceted aspect. It contributes to the development and change of national consciousness, shapes the activity of the population and creates conditions for interaction between citizens and the government system.

This scientific article examines the main directions of the state’s cultural policy that contribute to the formation of a mature civil society in Russia. An analysis and assessment of trends in the development of civil society is carried out, and models of cultural policy aimed at increasing the efficiency of the functioning of organizational forms of society based on the principles and ideals of a democratic structure are presented. The research is based on a conceptual analysis of modern literature and the study of foreign theories and practices.

Keywords: civil society, cultural policy, social institution, culture, cultural needs, public policy, democratic society.

Введение. Гражданское общество представляет собой ключевой канал коммуникации между гражданами и властями, который состоит из системы независимых от государства субъектов, включая общественные движения, идеологические и религиозные группы, политические партии, и другие формы гражданской инициативы. Это сила способна поддерживать и развивать демократические ценности, включая уважении к правам и свободам каждого гражданина, а также принципы равенства, справедливости и ответственности. Гражданское общество влияет на систему политической безопасности страны, причём это может быть направленным как на поддержание стабильности общественной жизни, так и на её дестабилизацию. Процесс активного и взаимодействия с гражданским обществом даёт возможность государству понимать и учитывать интересы всех групп населения при формировании общественной политики и принятии важных решений.

Идеальные формы устройства гражданского общества изучается различными научными дисциплинами, включая культурологию [8, 9]. В рамках культурологического анализа исследуются ценности, а также различные модели и механизмы, формирующие основу зрелых социальных отношений. Активное гражданское общество с развитой гражданской культурой и правовым сознанием является признаком стабильности, а также нравственной, социально-экономической и политической эффективности государства. В настоящее время российское общество сталкивается с проблемой разногласий между социумом и властью, что требует прямого решения. Это происходит, в связи с отсутствием профессиональных компетенций представителей органов власти, ответственных за качество стратегий и реализацию культурной политики и государственных программ. К примеру, наличие эмоционального интеллекта позволит фундаментальнее и более глубоко определять потребности и приоритеты общества в культурной сфере. Кроме того, органы власти должны обладать эмпатией для понимания культурных ценностей, а также ожиданий разных групп населения. В этих обстоятельствах назрела необходимость систематических исследований связи между государством и обществом в рамках государственной культурной политики. Это поможет создавать и осуществлять долгосрочные стратегии в социокультурной сфере. В сущности, сама культура является отражением жизни людей и гражданского общества.

Актуальность. Проект глобализации как инструмент дестабилизации России в политической, социальной, культурной и других сферах жизни ставит государство перед рядом задач, среди которых решение проблем взаимодействия государства и организационных форм гражданского общества. Только путём эффективного взаимодействия можно достичь высоких результатов в становлении государства как гармоничной системы институтов общества и органов управления. Выявление и понимание тенденций в текущих изменениях является ключевым условием для определения перспектив и дальнейшего развития отношений между гражданским обществом и государством.

Россия нуждается в формировании нового вида гражданского общества, в котором установки на борьбу с той или иной «несправедливостью» будут заменены на ненасильственное и позитивное взаимодействие с государством. Задача воссоздания в массовом сознании жителей России установки на становление гуманистического социума решит проблему потери ценностных ориентиров и протестных настроений.

Культурная политика играет ключевую роль в формировании развитого гражданского общества. Развитие культуры способствует укреплению гражданской идентичности и способности граждан к активному участию в общественной жизни. Ориентиры государственной культурной политики должны быть направлены на сохранение и развитие культурного наследия, а также формирование зрелого

гражданского общества, основанного на принципах толерантности, взаимопонимания, уважении и ответственности.

Государственная культурная политика должна стать объектом систематических исследований, поскольку управленческая практика в этой сфере продолжает осуществляться лишь как процесс административной и финансовой деятельности учреждений и объектов культуры. Назрела необходимость системного анализа культурной политики, а также поиск новых подходов и ориентиров для налаживания открытого диалога между государством и обществом, путём внедрения современных технологий, а также создания долгосрочных стратегий, нацеленных на обеспечение эффективного функционирования всей отрасли культуры.

Целью исследования является анализ ориентиров государственной культурной политики [1, 2, 4, 5] как ключевого элемента в становлении гражданского общества в современной России. В результате анализа, сделаны выводы о текущем состоянии реализации государственной программы культурной политики и перспективах развития гражданского общества, предложены новые механизмы для взаимодействия общества и государства.

Материалы и методы исследования. Анализ практических и теоретических положений, синтез мнений, обзор статистики, общие и частные методы познания.

Результаты исследования. Концептуальный анализ государственных программ, реализующихся в рамках культурной политики, приводит к выводам об оторванности исполнительной власти от культурологического и социальных контекстов. Наблюдается отсутствие внимания органов исполнительной власти к реально существующим культурным и социальным особенностям граждан, а также их ценностям, интересам и запросам. Кроме того, игнорируется отсутствие гражданской активности различных групп населения. Оторванность власти от народа приводит к проблеме разногласий. Отсутствие культурологических знаний у руководителей административной системы приводит к неэффективным политическим решениям и, как следствие, к фиксации количественных, но не качественных показателей развития культуры. В настоящее время проект государственной культурной политики используется органами власти как инструмент самосохранения существующих управленческих структур. Очевидна их незаинтересованность в долгосрочном диалоге с обществом, в связи с отсутствием понимания значимости развитого гражданской общества [3, 6] для становления сильного государства, способного противостоять внешним угрозам. Кроме того, это связано с опасениями и страхами, поскольку развитое гражданское общество опирается на демократические ценности, включающие в себя право на осуществление мониторинга за действиями властей и защиту своих интересов. Сильное гражданское общество способно противостоять корыстным целям исполнительной власти, по этой причине, под маской «гражданси ориентированных» управленцев, воспроизводится целый ряд проектов, имитирующих взаимодействие с населением. Одним из ярких примеров может служить проект реализации программы создания центров культурного развития в малых городах и сельской местности, когда населению в огромных масштабах навязан самый низкий уровень архитектурных объектов для проведения культурно-просветительских мероприятий. В итоге, под эгидой реализации указа президента, в разных регионах страны построены культурные центры, представляющие собой складские помещения для промышленного или сельскохозяйственного использования. Наоборот, дома культуры в СССР являлись важным признаком культурной политики и социального развития общества. Им придавался официальный и величественный вид и они, по-прежнему, являются культурным наследием и гордостью предыдущих поколений. Важно понимать,

что игнорирование исторической памяти приводит к разочарованности общества, а также к потере национальной идентичности и национальной истории страны.

При разработке долгосрочных стратегий государственной культурной политики, нацеленных на формирование развитого гражданского общества в России необходимо опираться на фундаментальные исследования, в которых гражданское общество рассматривается как социально-культурная ценность цивилизации. К таким исследованиям относятся труды Платона, Аристотеля, Макиавелли, Канта, Гегеля, Бэкона, Гоббса, Локка, Спинозы, Гольбаха, Руссо, Монтескье, Пуфе дора, Маркса, Р. Арона, П. Бурдье, М. Хайдеггера, М. Вебера, Э. Дюркгейма, Т. Парсонса, П. Сорокина, А. Токвиля, Ю. Хабермаса, Т. Спенса, А. Тойнби и многих других исследователей. К отечественным исследованиям относятся труды Н. А. Бердяева, А. И. Герцена, Ф. М. Достоевского, М. А. Бакунина, И. А. Ильина, М. М. Ковалевского, Е. Н. Трубецкого, А. А. Зиновьева и др.

Кроме того, важно устранить разрыв исследований, когда гражданское общество и культурная политика рассматриваются отдельно. Для этого необходимо внедрить системный подход, который используется для анализа и понимания сложных систем. При системном подходе культурная политика будет рассматриваться как целостный объект [7] без отрыва от гражданского потенциала, с учётом реальных потребностей населения. В свою очередь, гражданское общество как сложный механизм, станет объектом рассмотрения не только в рамках политических и социальных проблем, но и с учётом его культурной составляющей.

Гражданское общество, являющееся большинством населения страны, включает в себя активных и сознательных граждан, понимающих свои права и интересы, а также способных выражать свои мнения, идеи и требования. В условиях взаимодействия государства и гражданского общества необходимо осуществлять эффективную культурную политику, нацеленную на поддержку инициатив, через привлечение разных групп населения к активному участию в общественной и социокультурной жизни. Такие действия позволят снизить риски возникновения волнений и протестных настроений [10].

Административная система государства должна научиться не бояться собственный народ, а напротив, искать пути позитивного взаимодействия через культурологические и социальные знания, а также путём использования возможностей российской культуры и международного опыта. При системном подходе демократические принципы и идеалы перестанут быть угрозой в глазах исполнительной власти, а взаимодействие с гражданским обществом превратится в открытый диалог и сотрудничество.

Для создания эффективной стратегии необходимо систематически анализировать и выявлять ключевые проблемы и приоритеты государственной культурной политики, так как они являются непрерывными процессами и подлежат обновлению и адаптации в зависимости от изменяющихся обстоятельств и потребностей общества. Разработка критериев и показателей социальной эффективности позволит определить насколько успешно государственная культурная политика способствует достижению поставленных целей и оказывает положительное влияние на общество. Критерии и показатели должны основываться на анализе потребностей и ожиданий разных групп населения, с учётом аспектов влияния культуры на общество, включая социальную интеграцию, формирование национальной идентичности, стимулирование творческой активности и т. п. Разработанные критерии и показатели должны быть количественно измеримыми и иметь способ оценки, что позволит проводить мониторинг эффективности государственной культурной политики и вносить корректировки для достижения лучших результатов.

Государственная культурная политика включает различные модели и подходы. Необходимо определить модели, которые будут способствовать формированию развитого

гражданского общества, основанного на принципах и идеалах демократического устройства.

Например, децентрализованная модель культурной политики делает акцент на развитии культурных инициатив на местном уровне, когда государство передаёт часть своей власти и ресурсов местным органам управления, некоммерческим организациям и гражданским инициативам. Преимуществом данной модели является гибкий подход к управлению культурой. Децентрализация позволяет адаптировать культурную политику к условиям каждого региона и более эффективно учитывать местные традиции, предпочтения и приоритеты.

Партнёрская модель основана на сотрудничестве с некоммерческими организациями, общественными объединениями, а также частными лицами в разработке культурных программ и проектов. Взаимодействие различных субъектов культурной сферы позволяет объединить разные ресурсы, знания и опыт, что способствует сохранению культурного многообразия. Кроме того, широкое участие общественности в разработке и реализации культурных программ способствует повышению культурной грамотности. Однако данная модель может иметь и вызовы. Необходимо обеспечить сбалансированность интересов и взаимодействия между различными субъектами, а также разработать эффективные механизмы управления и координации партнёрской деятельности.

Мультикультурная модель культурной политики признаёт и поощряет существование и равноправие различных культурных групп внутри одного общества. Она стимулирует сохранение и развитие культурных ценностей различных этнических и национальных групп, что способствует формированию гражданского общества, базирующегося на уважении и взаимопонимании. Однако существуют риски неконтролируемого разделения общества на изолированные культурные группы, поэтому конкретные подходы и стратегии должны быть адаптированы для каждого общества, с учётом его уникальных особенностей.

Многоуровневая модель представляет собой механизм, в которой культурная политика объединяет действия разных уровней власти, включая государственный, региональный и муниципальный. Такая модель позволяет учитывать особенности разных регионов и групп населения. На первом уровне культурная политика разрабатывается и реализуется государством, включая стратегии развития культуры, финансирование институтов и организаций, разработку законодательства в области культурных программ и проектов и др. На региональном уровне осуществляется адаптация и реализация государственной культурной политики с учётом специфики региона органами регионального правительства или администрации. Местный уровень связан с деятельностью муниципалитетов и городских органов власти, где происходит развитие местной культурной инфраструктуры, организация культурных мероприятий и создание культурных программ. Именно на местном уровне отмечается самый низкий показатель интеллектуальных способностей представителей органов власти, которые прикрываясь лозунговыми целями осуществляют нецелевое или некачественное использование бюджетных и иных средств. Для устранения данных проблем необходимо разработать механизмы контроля качества осуществления государственных программ и адресность проводимых мероприятий.

Инклюзивная модель ставит целью обеспечение равного доступа к культурным возможностям и ресурсам для всех граждан, независимо от социального статуса, возраста, расы, пола и инвалидности. В такой модели государство устраняет барьеры и признаки дискриминации в культурной сфере, включая все, в том числе уязвимые группы в социокультурные проекты. Включение различных культурных групп в процессы принятия

решений и формирования культурной политики является одним из ключевых принципов этой модели. Инклюзивная модель уделяет внимание разработке образовательных программ и культурных исследований, которые способствуют пониманию межкультурных различий и преодолению стереотипов. Разработка конкретных программ и мероприятий должна быть основана участии широкого круга заинтересованных сторон, чтобы гарантировать, что инклюзивные меры будут соответствовать реальным потребностям общества и обеспечивать максимальное равенство и участие всех культурных групп.

Партисипативная модель включает в себя механизмы широкого вовлечения к обсуждению и участию всех заинтересованных сторон, что усиливает легитимность и эффективность культурной политики. В такой модели решения принимаются коллективно, с учётом мнений и интересов всех участников. Основные принципы данной модели заключаются в открытости и доступности информации о культурной политике, планах, программах и ресурсах. Кроме того, общественности предоставляется возможность получения навыков и знаний, необходимых для активного участия в культурной политике. Различные группы и сообщества вовлекаются в консультации и открытый диалог при принятии решений. Такая модель способствует развитию демократических процессов, укреплению гражданского общества и увеличению эффективности культурной политики.

В современно мире многие страны используют глобальную модель культурной политики, когда государство ставит целью продвижение своей культуры и идентичности за рубежом. Для разработки такой модели необходим высокий уровень подготовки участников проекта. Также, важно осознавать, что только высокий уровень культурного развития будет способствовать привлечению международного внимания и уважения к нашей стране.

Кроме прочего, необходимо разработать технологии реализации моделей государственной культурной политики, а также подготовить рекомендации по совершенствованию государственного управления в социокультурной сфере, направленного на формирование зрелого гражданского общества.

Заключение.

Ориентированность государственной культурной политики на формирование гражданского общества, основанного на принципах и идеалах демократического устройства, представляет собой главное условие её эффективности. Основная цель государственной культурной политики в данном контексте заключается в расширении и укреплении общечеловеческих ценностей, которые способствуют развитию гражданского сознания, а также в обеспечении доступности культурных ценностей для всех слоёв населения, в создании условий для активного участия граждан в культурной жизни, развитии творческого потенциала населения, укреплении идентификации собственной культуры и принятие культурного многообразия.

Государственная культурная политика, представляющая собой сложный комплекс воздействий на социокультурные процессы, должна включать в себя систему государственного управления всей сферы культуры. Взаимодействие государства и гражданского общества должно основываться на согласовании культурных ценностей, интересов и потребностей всех членов общества, в соответствии с задачей развития цивилизованного гражданского общества. При этом само общество через гражданские институты и инициативы должно стать партнёром государства, участвующим в разработке и реализации социально ориентированной культурной политики.

Изменение государственной культурной политики предполагает соответствующие структурные и функциональные изменения в рамках всей отрасли. Модель, в которой

государственные органы управления отвечают за всю отрасль культуры, включая высокий уровень качества и адресность организации просветительской деятельности, способствует становлению социального государства с развитым гражданским обществом, способным противостоять внешним угрозам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакшин, А.С. Культурная политика: теория и методология исследования: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. - Нижний Новгород, 2005.
2. Беляева, Е.Е. Культурная интеграция как основная стратегия культурной политики Европейского союза: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2011.
3. Витюк, В.В. Состав и структура гражданского общества как особой сферы социума. Гражданское общество: теория, история, современность / В.В. Витюк; под ред. З.Т. Голенкова. – М.: РАН, ин-т социологии, 1999.
4. Востряков, Л.Е. Государственная культурная политика: понятия и модели / Л.Е. Востряков. – СПб.: Изд-во СЗИРАХН0; ГС, 2011.
5. Костина, А.В. Культурная политика современной России: соотношение этического и национального / А.В. Костина, Т.М. Гудима. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010.
6. Крокинская, О.К. Гражданское общество и массовое сознание. Несколько социологических фактов: учеб. пособие / СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2000.
7. Культура и культурная политика в России / отв. ред. И.А. Бутенко, К.Э. Разлогов. - М.: Моск. обществ. научн. фонд, 2000.
8. Астафьева, О.Н. Культурология: теория культуры: учеб. пособие / О.Н. Астафьева, Т.Г. Грушевицкая, А.П. Садохин. 3-е изд. перераб. и доп. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015.
9. Астафьева, О.Н. Культурная политика: теоретические понятия и управленческая деятельность: лекции / О.Н. Астафьева. – М.: Изд-во РАГС, 2010.
10. Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему // Ориентиры культурной политики: информ. сб. – Вып. 8. – М.: Министерство культуры Росс. Федерации, ГИВЦ, 1999.

REFERENCES

1. Balakshin, A.S. Kul'turnaja politika: teorija i metodologija issledovanija: avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk. - Nizhnij Novgorod, 2005.
2. Beljaeva, E.E. Kul'turnaja integracija kak osnovnaja strategija kul'turnoj politiki Evropejskogo sojuza: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. – M., 2011.
3. Vitjuk, V.V. Sostav i struktura grazhdanskogo obshhestva kak osoboj sfery sociuma. Grazhdanskoe obshhestvo: teorija, istorija, sovremennost' / V.V. Vitjuk; pod red. Z.T. Golenkova. – M.: RAN, in-t sociologii, 1999.
4. Vostrjakov, L.E. Gosudarstvennaja kul'turnaja politika: ponjatija i modeli / L.E. Vostrjakov. – SPb.: Izd-vo SZIRAHN0; GS, 2011.
5. Kostina, A.V. Kul'turnaja politika sovremennoj Rossii: sootnoshenie jeticheskogo i nacional'nogo / A.V. Kostina, T.M. Gudima. – M.: Izd-vo LKI, 2010.
6. Krokinskaja, O.K. Grazhdanskoe obshhestvo i massovoe soznanie. Neskol'ko sociologicheskih faktov: ucheb. posobie / SPb.: Izd-vo Sankt-Peterb. un-ta, 2000.
7. Kul'tura i kul'turnaja politika v Rossii / otv. red. I.A. Butenko, K.Je. Razlogov. - M.: Mosk. obshhestv. nauchn. fond, 2000.
8. Astaf'eva, O.N. Kul'turologija: teorija kul'tury: ucheb. posobie / O.N. Astaf'eva, T.G. Grushevickaja, A.P. Sadohin. 3-e izd. pererab. i dop. - M.: JuNITI-DANA, 2015.
9. Astaf'eva, O.N. Kul'turnaja politika: teoreticheskie ponjatija i upravlencheskaja dejatel'nost': lekcii / O.N. Astaf'eva. – M.: Izd-vo RAGS, 2010.
10. Kul'turnaja politika Rossii. Istorija i sovremennost'. Dva vzgljada na odnu problemu // Orientiry kul'turnoj politiki: inform. sb. – Vyp. 8. – M.: Ministerstvo kul'tury Ross. Federacii, GIVC, 1999.

Саврова Александра Львовна
аспирант департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Alex.Sav.oct@yandex.ru

Savrova Alexandra L.
Postgraduate student of the Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАБОТЕ С ЛЮДЬМИ ТРЕТЬЕГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассмотрены современные стратегии работы с людьми третьего возраста. Отмечена важность дополнительного образования и организации творческого досуга для оптимизации жизнедеятельности пожилых людей. Отмечен ряд функций игры в работе с целевой аудиторией. Теоретически обосновано применение игровых технологий в работе с данной возрастной группой. Приведены примеры практического применения игровых технологий в условиях поликультурно-познавательного комплекса в социально-досуговой деятельности в ТКС «Оптимист» ЗАО г. Москвы, проведенные в рамках проекта «Московское долголетие». Описаны оригинальные игровые технологии с поликультурным элементом, использованные при проведении творческих мастер-классов и организации выставочного поликультурного проекта.

Ключевые слова: люди третьего возраста, дополнительное образование, игровые технологии, народная игра, поликультурный комплекс.

THE GAME TECHNOLOGIES APPLICATION IN WORKING WITH OLDER ADULTS IN ADDITIONAL EDUCATION CONDITIONS

Annotation. The article discusses modern strategies for work with the third age people. The importance of additional education and the creative leisure organization for optimizing the life of the elderlies is noted. A number of the games functions in work with the target audience are noted. The use of games technologies in work with this age groups is theoretically justified. Examples of the practical application of games technologies in the multicultural and cognitive complex conditions in social and leisure activities in the Optimist leisure center of Moscow, conducted within the Moscow Longevity project, are given. The original games technologies with a multicultural element used in conducting creative workshops and organizing an exhibition multicultural project are described.

Keywords: third age people, additional education, games technologies, folk game, multicultural complex.

Одной из актуальных проблем современности является рост численности людей третьего возраста. Эта тенденция охватывает практически все страны мира, включая развивающиеся. В частности, в Москве в 2018 году доля граждан старше нетрудоспособного возраста превысила 27 % [1, с. 490]. Подобная ситуация обусловила

повышенное внимание к потребностям и проблемам данной возрастной категории, а также обоснование современных подходов к решениям этих проблем.

Значимой составляющей современных стратегий работы с людьми третьего возраста являются программы личностного роста, предоставляемые системой дополнительного образования. Третий возраст обосновывается как позволяющий осваивать весь спектр способов и форм постижения мира [2, с. 32]. Система дополнительного образования и социально-досуговая деятельность создают условия для самоактуализации и социальной адаптации пожилых людей. Для обеспечения создания необходимых условий уделяется внимание разработке программ обучения, учитывающих все необходимые факторы и особенности возраста [3, с. 490], функционируют университеты третьего возраста [4, с. 321]. Активное применение в образовательном процессе технологий социально-культурной деятельности позволяет достигать эффективных результатов обучения [5, с. 256].

Очень важную роль выполняет творческая деятельность. Занятия творчеством в социально-досуговой сфере приводят к оптимизации жизнедеятельности; использование межпредметных и метапредметных связей в ходе творческой деятельности формирует представление об особенностях национального эстетического мировосприятия в культурах многих народов [6, с. 403]. Положительный эффект творческой деятельности на состояние и активность пожилых людей неоднократно подтверждался результатами исследований [7, с. 2; 8, с. 2]. Представители данной возрастной категории обладают творческой инициативой, откликаются на предложения к апробации новых форм проявления такой инициативы [9, с. 482]. Важность культурных программ для обеспечения социализирующего эффекта столь же значима, как социальных [10, с. 678].

В последние годы сектор досуговой работы с людьми третьего возраста существенно расширился. Происходит постоянный поиск новых видов подходов в организации досуга. Для качественной работы и включенности пожилых в разные сферы деятельности большую важность имеет применение интерактивных технологий и создание условий для эффективной творческой деятельности, а также использование метода эмоционального вовлечения, ведущее к повышению творческого потенциала [11, с. 949]. В качестве яркого варианта подобных подходов можно отметить применение игровых технологий.

Приемлемость игры как вида деятельности и общения в любом возрасте обусловливает целесообразность применения игровых технологий в работе с людьми третьего возраста. Игровые технологии могут выполнять ряд значимых функций для людей третьего возраста, такие как социализация, коммуникация, сопровождение, адаптация, рекреация и многие другие. Игровая терапия традиционно рассматривается как один из реабилитационных видов досуга [12, с. 11].

Народные игры способствуют укреплению позиций толерантности и духовности, уважительному отношению к культуре народов. Игровое наследие любого народа является частью фольклора и источником культурных достижений.

Игровые технологии применялись автором при работе с участниками студии декоративно-прикладного творчества, деятельность которой осуществлялась в рамках проекта «Московское долголетие» на базе ТКС «Оптимист» ЗАО г. Москвы. Занятия в студии строились по принципу поликультурно-познавательного комплекса, в который входили как творческие занятия, так и сезонные выставки, посвященные традициям декоративно-прикладного творчества разных народов.

Можно выделить три варианта применения различных видов игр в рамках программы студийной работы. Первый вариант – это кратковременное включение

небольшого количества несложных игр в творческий процесс, имеющее релаксационные цели.

Еще два варианта применения игровых технологий предложены нами в качестве составляющих частей итоговых выставочных проектов по завершению сезона творческих занятий, посвященных искусству одной страны или народа. Один из них предполагает включение игры-викторины и подобных форм игр в программы открытия и закрытия выставки. Самостоятельной формой является игротека, посвященная национальным играм, а также включающая авторские варианты, выполненные по поликультурным мотивам. Игротека предназначена для семейного посещения и разрабатывается с учетом разновозрастных возможностей.

Некоторые виды и примеры игр, предложенных нами при разработке серии творческих занятий «Путешествие на Фудзияму» и выставки «Очарование сакуры» с применением традиций декоративно-прикладного творчества и культуры Японии, приведены в таблице 1.

Таблица 1. Виды игр, предложенные для людей третьего возраста в процессе занятий в студии и в выставочных мероприятиях с японским поликультурным компонентом.

Виды игр	Примеры	Применение	Примечания
Подвижные	Гонки военных кораблей	Игротека	Традиционная игра
	Кукла Дарума перевернулась	Игротека	Традиционная игра
	Путь самурая	Игротека	Адаптированная авторская разработка
Настольные	Дзянкэн (Камень-ножницы-бумага)	Игротека	Традиционная игра
	Аятори (Веревочка)		
	Микадо		
	Таро и огненная птица	Занятия	Традиционная игра
		Занятия	Традиционная игра
		Игротека	Авторская разработка с использованием народного материала
Интеллектуальные	Викторина	Открытие выставки	Авторская разработка
	Загадки	Игротека	Коллаж из народных загадок
Другие	Лотерея благих пожеланий	Закрытие выставки	Авторская разработка с использованием народного материала

В число подвижных игр игротеки входят две народные игры и одна авторская. Эти игры в большей степени предназначены для детей и их родителей с участием членов семей третьего возраста. Также для игротеки нами предназначены две настольные игры, одна из которых разработана нами по мотивам народной сказки. Эти две игры пригодны для всех возрастов и являются удобным вариантом семейного досуга. Еще одна игра, которая включена в программу игротеки – народные загадки, собранные из различных источников.

Кроме игротеки, игры являются частью сценариев открытия и закрытия выставки. Одна из них – викторина – разработана нами на основе изучения географии, культуры и истории Японии. Вторая игра – лотерея пожеланий – оригинальная идея руководства подразделения ТКС «Оптимист», переработанная нами с учетом поликультурного компонента.

Такие народные игры, как «аятори» и «микадо», представляющие собой упражнения для пальцев с веревочкой и палочками, рассчитаны на паузы в занятиях творчеством, и помогают расслабиться, способствуют непринужденному общению и поддерживают мелкую моторику рук.

Видовой спектр разработанных для поликультурного комплекса игр достаточно широк: он включает в себя национальные, конкурсные и подвижные игры, адаптированные под возможности целевой аудитории, созданные по поликультурным народным мотивам познавательно-развлекательные игры, а также викторины и загадки. На осуществление не требуется больших расходов, а конструирование необходимого игрового материала можно поручить участникам детской художественной студии в рамках задания для коллективной работы. В свою очередь, участники творческой студии третьего возраста могут помочь детям с изготовлением костюмов для открытия и закрытия выставки. Таким образом, уже на стадии подготовки происходит активное взаимодействие поколений через творчество, что подчеркивает преемственность поколений в ходе занятий творчеством и приобщения к традиционному народному искусству [13, с. 190].

Состояние участников и отклики о работе студии изучалось с помощью методов социометрических исследований по итогам занятий творчеством и проведению выставочных мероприятий. Эффект от применения игровых технологий изучался с помощью таких традиционных методов исследования, как беседы и анкетирование. В ходе занятий с применением игровых технологий нами было отмечено повышение заинтересованности и мотивации к творчеству, активизация межличностного общения, возрастание интереса к получению знаний о стране, о формах искусства, а также гедонистический эффект. Кроме того, в ходе проведения такого мероприятия, как игротека, улучшилась коммуникация людей третьего возраста с молодым поколением.

Применение игровых технологий в поликультурном комплексе стимулирует познавательный интерес, повышает мотивацию и способствует активному протеканию студийных занятий. Игровые моменты помогали в снятии напряжения и создавали положительный эмоциональный климат.

Новые игровые предложения помогут поддержать интерес к творчеству, преодолеть барьеры и помочь вовлечению в деятельность и общение, и, как итог, усилить интерес к поликультурно-познавательному комплексу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саврова А.Л., Олешкевич К.И. Технологии организации event-проектов для людей третьего возраста на примере города Москвы. / Бюллетень межд. центра «Искусство и образование». – 2021. – № 1. – С. 481-494.
2. Основы андрагогики / Под ред. И.А. Колесниковой. – М.: «Академия», 2003 – 240 с.
3. Nistor G. New Educational Strategies regarding Quality of Life for Elderly People // Procedia - Social and Behavioral Sciences. – 2014. – Vol. 142. – Pp. 487-492.
4. Formosa M. Older Adult Education in a Maltese University of the Third Age: a critical perspective // Education and Ageing. – 2000. – Vol. 15. – No. 3. – Pp. 315-339.

5. Григорьева, Е.И. Современные технологии социально- культурной деятельности: учебное пособие / под ред. Е.И. Григорьева. – Тамбов, 2002. – 504 с.
6. Буровкина Л. А. Особенности взаимодействия культур в образовательном пространстве региона / Л. А. Буровкина // Большая конференция МГПУ, сборник тезисов в 3 т. – М., 2023. – С. 402-405.
7. Cohen G. H. The Impact of Professionally Conducted Cultural Programs on Older Adults: Final Report: April 2006 // The Creativity and Aging Study. – 2006. – April 30. – Pp. 1-8.
8. Nielsen I. L. Aging with Creativity // J. Gynecol. Women's Health. – 2018. – Vol. 11 (5). – Pp. 001-006.
9. Ярославцева К.О., Буровкина Л.А. Социально-культурные связи людей старшего возраста как научная проблема // Бизнес. Образование. Право. – 2022. – № 4(61). – С. 480-484.
10. Саврова А.Л. Творческие программы, проводимые в социально-досуговой деятельности для людей третьего возраста за рубежом / Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия [Электронный ресурс]: матер. X Междун. Науч.-практ. конф. (Казань, 22 октября 2021 г.) / под ред. Г.И. Батыршиной. – Казань: Изд. Казанского университета, 2021. – С. 674-678.
11. Ярославцева К.О., Буровкина Л.А. Освоение it-технологий людьми старшего возраста как средство мотивации и развития творчества // Образовательная парадигма современной творческой педагогики. Сб. статей в 3-х частях. Под общей ред. С.М. Низамутдиновой. – М.: 2022. – С. 946-952.
12. Специфика работы с людьми пожилого возраста в учреждениях культуры и досуга клубного типа / сост. Т.В. Григорян. – Гродно: ГУК «Гродненский областной методический центр народного творчества», 2019. – 20 с.
13. Шурупова Н.Н. Теоретические основы и практика преемственной этнокультурной деятельности в детской и взрослой театральных студиях / Искусство и образование. – 2022. – № 1 (135). – С. 186-191.
14. Nursing home conditions for elderly people and its peculiarities of their adaptation / I. D. Levina, E. Y. Lavrentyeva, L. I. Ukolova [et al.] // EurAsian Journal of BioSciences. – 2019. – Vol. 13, No. 2. – P. 1549-1555. – EDN WSIWGB.

REFERENCES

1. Savrova A.L., Oleshkevich K.I. , Byulleten' mezhd. tsentra «Iskusstvo i obrazovanie», 2021, No 1, Pp. 481-494.
2. Osnovy andragogiki (The basics of andragogy), Moscow: «Akademiya», 2003, 240 p.
3. Nistor G., Procedia - Social and Behavioral Sciences, 2014, Vol. 142, Pp. 487-492.
4. Formosa M., Education and Ageing, 2000, Vol. 15, No. 3, Pp. 315-339.
5. Grigor'eva, E.I., Sovremennye tekhnologii sotsial'no- kul'turnoi deyatel'nosti: uchebnoe posobie (Modern technologies of socio-cultural activities: a textbook), Tambov, 2002, 504 p.
6. Burovkina L. A., Bol'shaya konferentsiya MGPU (The big conference of the Moscow City University), Abstracts of Papers in 3 volumes, Moscow, 2023, Pp. 402-405.
7. Cohen G. H., The Creativity and Aging Study, 2006, April 30, Pp. 1-8.
8. Nielsen I. L., J. Gynecol. Women's Health, 2018, Vol. 11 (5), Pp. 001-006.
9. Yaroslavtseva K.O., Burovkina L.A., Biznes. Obrazovanie. Pravo, 2022, No 4(61), Pp. 480-484.

10. Savrova A.L. Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya (Art and education in the intercultural interaction context), Proceedings of the X international scientific and practical conference [Electronic resource], October 22, 2021, Kazan': KFU, Pp. 674-678.
11. Yaroslavtseva K.O., Burovkina L.A., Obrazovatel'naya paradigma sovremennoi tvorcheskoi pedagogiki (The educational paradigm of modern creative pedagogy), Articles collection in three parts, Moscow, 2022, Pp. 946-952.
12. Spetsifika raboty s lyud'mi pozhilogo vozrasta v uchrezhdeniyakh kul'tury i dosuga klubnogo tipa (The working specifics with the elderly people in club-type cultural and leisure institutions), Grodno: State Cultural Institution "Grodno regional methodical folk art center", 2019, 20 p.
13. Shurupova N.N., Iskusstvo i obrazovanie, 2022, No 1 (135), Pp. 186-191.
14. Nursing home conditions for elderly people and its peculiarities of their adaptation / I. D. Levina, E. Y. Lavrentyeva, L. I. Ukolova [et al.] // EurAsian Journal of BioSciences. – 2019. – Vol. 13, No. 2. – P. 1549-1555. – EDN WSIWGB.

Петрова Марина Георгиевна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории и практики иностранных языков
ФГАОУ ВО «Российский университета дружбы народов
им. Патриса Лумумбы»
e-mail: rananyi0217@mail.ru
Му Цзянмин
аспирант
ФГАОУ ВО «Российский университета дружбы народов
им. Патриса Лумумбы»
e-mail: rananyi0217@mail.ru

Petrova Marina G.
candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor of the Department of Theory and Practice of Foreign Languages
Peoples' Friendship University of Russia them. Patrice Lumumba
Mu Jiangming
graduate student
Peoples' Friendship University of Russia them. Patrice Lumumba

ГЕЙМИФИКАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПРИ ОБУЧЕНИИ КИТАЙСКОМУ ЯЗЫКУ

Аннотация. В условиях современности геймификация при обучении китайскому языку получает все более широкое распространение. Глобализация и информатизация общества оказывают непосредственное воздействие на процесс обучения как в средней, так и в высшей школе, но в разной степени. Целью данной статьи является исследование особенностей применения игровых методов для студентов, изучающих китайский язык. Автор стремится проследить закономерности применения подобных методов. Данная статья будет полезна преподавателям, которые хотят разнообразить обучение китайскому языку и сделать его более результативным.

В условиях современности геймификация представляет собой трансформационный подход к управлению обучением, интегрируя элементы игры в неигровые контексты с целью повышения вовлеченности пользователей, производительности и мотивации. В рамках соответствующей концептуальной базы используется присущая человеку склонность к соревнованию, что преображает рутинные операции в увлекательную и полезную деятельность. Стратегическое внедрение игровых механик ориентировано не только на повышение морального духа, но и на формирование максимально динамичной, гибкой и интерактивной культуры.

По результатам исследования удалось придти к выводу о том, что, хотя игры способны весомо улучшить и наполнить опыт изучения китайского языка, тщательное рассмотрение и продуманный дизайн имеют большое значение, когда речь заходит о путях преодоления потенциальных проблем. Как представляется, интеграция обозначенных нами рекомендательных решений создаст более эффективную и увлекательную учебную среду.

Ключевые слова: геймификация, игра, исследование, китайский язык, образовательный процесс, обучение, подход.

GAMIFICATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS WHEN TEACHING CHINESE LANGUAGE

Abstract. In modern conditions, gamification in teaching the Chinese language is becoming increasingly widespread. Globalization and informatization of society have a direct impact on the learning process in both secondary and higher education, but to varying degrees. The purpose of this article is to study the features of using game methods for students studying Chinese. The author seeks to trace the patterns of application of such methods. This article will be useful for teachers who want to diversify their Chinese language teaching and make it more effective.

In today's context, gamification represents a transformational approach to learning management, integrating game elements into non-game contexts to increase user engagement, productivity and motivation. The conceptual framework harnesses the inherent competitive nature of humans to transform routine activities into fun and rewarding activities. The strategic implementation of game mechanics is aimed not only at increasing morale, but also at creating the most dynamic, flexible and interactive culture possible.

The study concluded that while games can greatly enhance and enrich the Chinese language learning experience, careful consideration and thoughtful design go a long way when it comes to ways to overcome potential problems. It appears that the integration of the recommendation solutions we have identified will create a more effective and engaging learning environment.

Keywords: gamification, game, research, Chinese language, educational process, learning, approach.

Введение

В соответствии с современными представлениями под геймификацией образовательного процесса подразумевается совокупность методологических приёмов, в которых задействуются различные игровые элементы, механики и принципы в целях повышения и укрепления мотивации, оптимизации и достижения высоких результатов обучения. Сущностное содержание базовых идей сводится к тому, чтобы привлечь студентов к учёбе, применяя игровые практики, ориентируясь на вариабельные параметры: баллы, достижения, уровни, рейтинги, соревнования, награды.

Материалы и методы исследования

В ходе написания статьи использовались методы сравнения, наблюдения, системно-логического анализа, опроса. В качестве материалов выступили современные научные публикации, затрагивающие в разных контекстах содержательные стороны темы.

Результаты и обсуждение

Геймификацию используют в самых разных образовательных контекстах, на неё ориентируются школы, университеты, разработчики онлайн-курсов и представительство корпоративного обучения. Рассматриваемый подход оказывает существенную помощь в стимулировании и подкреплении интереса лиц к учебе, повышении общей эффективности образовательного процесса.

Применение инструментария геймификации в анализируемой сфере представлено созданием интерактивных учебных материалов, различными игровыми задачами для контроля и проверки знаний, разработкой симуляций, а также задействованием соответствующих элементов для продвижения студентов к достижению заявленных учебных целей [7, с. 52].

Помимо обозначенного выше, геймификация также способствует развитию навыков продуктивного взаимодействия (речь идёт, прежде всего, о сотрудничестве),

коммуникации, разрешения проблем и способности мыслить критически). Характеризуемый нами подход помогает студентам лучше воспринять, понять, более полноценно осмыслить и запомнить получаемую информацию, поскольку игровые механики положительным образом сказываются на увлекательности учёбы.

Вместе с тем, в ходе использования геймификации необходимо учитывать индивидуальные спецификации каждого обучающегося и подходить к соответствующему методу, принимая во внимание конкретные образовательных целевые ориентиры.

Одним из весьма эффективных инструментов при обучении иностранному языку является именно геймификация, в рамках которой обращаются к игровым элементам в форме кроссвордов, игр на доске и ролевых заданий. Эти помогает студентам улучшить свои навыки восприятия, понимания и использования языка в более разнообразных ситуациях и контекстах.

Также в ходе языкового обучения рассматриваемые нами приёмы могут быть задействованы в целях формирования соревновательной обстановки в учебном процессе: таблицы лидеров, баллы за выполнение определенных заданий, награды и достижения. Это стимулирует обучающихся к активному участию.

Геймификация опирается на использование современных технологий, особенно когда речь идёт об обучении иностранным языкам. Так, в практику привлекаются различные мобильные приложения и онлайн-платформы, которые предлагают интерактивные упражнения, викторины и прочие игровые задания для изучения языка [5, с. 138].

Итак, ресурсы геймификации в языковом образовании содействуют более эффективному усвоению материала, отражаются на повышении мотивации студентов и делают сам учебный процесс более увлекательным и интересным.

Далее следует перейти к более конкретизированному рассмотрению вопроса применительно к обучению китайскому языку, обращаясь при этом к примерам игр и заданий, которые задействуются в данном подходе.

Прежде всего, целесообразно подчеркнуть, что геймификация в ходе изучения китайского языка представлена разнообразными механиками, заданиями и упражнения, которые помогают студентам развивать и совершенствовать навыки говорения, чтения, аудирования.

Так, уместно упомянуть о приложениях с игровой составляющей. К сегодняшнему дню их разработано множество, в основе функционирования заложена геймификация для мотивации пользователей. В увязке с китайским языком в приложениях предлагаются вариабельные задания, в том числе, игры на запоминание и распознавание символов, слушание и понимание речи, заполнение пропусков в предложениях и многое другое. Ученики при этом зарабатывают баллы и получают достижения по определённым категориям, что позволяет им отслеживать собственный прогресс.

Достаточно многообещающим является потенциал ролевых игр — это популярный в нынешних условиях способ применения геймификации в обучении китайскому языку. С опорой на рассматриваемые подходы обучающимся предлагаются роли и сценарии, в которых их задача — использовать язык, чтобы реализовывать задумку и взаимодействовать с другими участниками. К примеру, студенты могут быть вовлечены в ролевой сценарий путешественников, заказывающих еду в ресторане на китайском языке, или покупателей и продавцов, обменивающихся товарами и деньгами [1, с. 92].

Групповым проектам отводится одна из весьма значимых ролей в рамках геймификации, что, как правило, включает в себя деятельность, в которой ученики работают над совместной задачей на китайском языке. Например, обучающиеся разделяются на небольшие коллективы и получают задание разработать, создать и оформить презентацию о культуре Китая или путешествии по данной стране [4, с. 295]. Это представляется возможным организовать в форме соревнования между группами, где на первый план выходит оценка качества работы и уровня использования языковых средств.

В свою очередь, различные игровые упражнения занимают одно из центральных мест в системе геймификации. В ходе обучения китайскому языку задействуются вариабельные механики, которые помогают студентам закреплять и повторять информацию и навыки, полученные во время занятий. К примеру, в формате упражнений прибегают к играм на заполнение пропусков во фразах, где ученику нужно выбрать правильные слова, чтобы сделать предложение логически верным на китайском языке. Также игровые компоненты встречаются в заданиях на сопоставление пар, где обучающимся предстоит соотнести китайские слова с их английскими эквивалентами.

Обозначенные выше примеры наглядным и убедительным образом демонстрируют, каким образом геймификация применяется сегодня в языковом обучении в целях разработки и апробации интерактивных, мотивирующих и эффективных заданий и упражнений. Это предоставляет возможность ученикам не только улучшить свои уже имеющиеся навыки, но и развить новые, дополнительные — с акцентом на коммуникацию, сотрудничество и креативное мышление.

Рассмотренные нами составляющими носят, главным образом, универсальный характер. Иными словами, эти аспекты являются общими, относящимися к изучению, наряду с китайским, и других языков. Далее предлагается обратить внимание на ряд нюансов применительно к более узкому раскрытию темы.

Так, инструментарий геймификации активно задействуется для облегчения процесса изучения иероглифов, которые являются уникальными и сложными. Игры и соответствующие задания помогают учащимся запоминать и распознавать символы, а также понимать их значения и использование в самых разных контекстах.

Особо внимание уделяется упражнениям на обучение тонам. Действительно, в китайском языке тон весьма значим, и неправильное произношение сопровождается изменением смысла слова. В данной связи игровая составляющая зачастую представлена различными звуковыми заданиями и упражнениями, которые позволяют обучающимся ощутимо улучшать использование тонов [2, с. 14].

Важно подчеркнуть, что ознакомление с большим количеством иероглифов часто оказывается достаточно непростым и утомительным. Посредством геймификации появляется возможность предложить игровые форматы, которые позволят учащимся эффективно запоминать новые слова и фразы на китайском языке. Так, отдаётся предпочтение заданиям на соединение слов-антонимов или упражнениям на образование словосочетаний.

Игровая механика применяется в целях обучения грамматике анализируемого языка. Соответствующие задания фокусируются, главным образом, на употреблении правильных грамматических структур и временных форм, а также на корректном использовании частиц и модальных глаголов [6, с. 153].

В свою очередь, виртуальные игры и симуляции успешно задействуются для того, чтобы обеспечивать иммерсивный (сопряжённый с эффектом погружения) учебный опыт на китайском языке. Студенты могут играть роли персонажей, взаимодействовать с виртуальным миром и выполнять задания, требующие использования языковых средств.

Итак, геймификация в обучении китайскому языку оказывает существенную помощь и поддержку учащимся — они получают возможность с интересом и увлекательно изучать язык, осваивать сложные аспекты лексики и грамматики и развивать коммуникативные навыки. В увязке с этим на первый план в современных исследовательских разработках выходит проблематика повышения уровня вовлечённости, участия и заинтересованности студентов, что влияет на их успех в обучении китайскому языку.

В практической плоскости исследователи, например, Ц. Юньтин, обращаются к инструментарию геймификации, демонстрируя примеры активизации студентов в дистанционном обучении китайскому языку [8, с. 10]. Представляется целесообразным рассмотреть конкретные сервисы и платформы.

Так, «LearningApps» — это платформа, на которой предоставлены разнообразные интерактивные и мультимедийные учебные мероприятия по многим предметам, включая китайский язык. Данный ресурс предлагает ряд упражнений и игр для тренировки словарного запаса, грамматики и прочих языковых навыков. Пользователи имеют возможность создавать и делиться своими собственными событиями, идеями, предоставляя доступ к широкому спектру опций.

«Chinese Writer» — это приложение, функционал которого направлен на улучшение и закрепление навыков письма на китайском языке, особенно иероглифов. Рассматриваемый сервис включает в себя функции для тренировки написания и порядка штрихов, помогая учащимся усовершенствовать свой почерк. Используется лексикон и фразы, чтобы поддерживать изучение символов в контексте практического использования. Пользователи могут отслеживать прогресс в написании и распознавании с течением времени.

«Online Test Pad» — широкий термин, и существуют различные платформы и инструменты, обеспечивающие возможности онлайн-тестирования для изучения китайского языка. В зависимости от конкретного сервиса пользователи имеют возможность создавать и проходить настраиваемые тестовые задания для оценки уровня владения китайским языком. В рамках рассматриваемых решений часто предлагаются практические тесты на различные языковые навыки — аудирование, чтение и письмо.

«AnkiApp» — это приложение для карточек, базирующееся на технике интервального повторения, которое полезно для изучения языка. Задействуются алгоритмы для оптимизации времени просмотра контента, обеспечивая эффективное и долгосрочное удержание. Пользователи создают свои собственные колоды или загружают готовые, к которым затем обращается сообщество. «AnkiApp» поддерживает мультимедийные элементы (изображения и аудио), которые несут пользу для овладения произношением и связыванием слов с визуальными эффектами [8, с. 10].

Выбирая платформу и игровыми механиками для изучения китайского языка, необходимо принимать во внимание конкретные цели обучения, предпочтения и аспекты, на которых планируется сосредоточиться, — иероглифы, словарный запас, общий уровень владения. Вдобавок, следует своевременно проверять наличие обновлений или изменений на этих сервисах и ресурсах.

С позиций практики весьма интересными представляются наработки современных исследователей. Так, А.И. Буенцова, М.И. Варакина ставили перед собой задачу разработать примеры игровых упражнений, которые могут быть использованы на занятиях по китайскому языку, направленных на эффективное развитие лексического навыка. Для проведения исследования были применены методы анализа и синтеза. Результаты послужили методической и практической базой для дальнейшего более

глубоко изучения этой темы. Комплекс рекомендованных авторами игровых упражнений и интернет-платформ представлен в виде таблицы 1.

Таблица 1

Комплекс игровых упражнений [3, с. 8]

Цель геймификации	Наименование задания	Интернет-ресурс
Отработка графической формы слова	1) запись иероглифа в тетрадь при помощи интерактивного приложения; 2) викторина	汉子笔顺 Wordwall
Отработка звуковой формы слова	1) многократное повторение за преподавателем 2) настольная игра	Miro
Отработка значения слова и употребления	викторина	Wordwall

Хотя ресурсная база геймификации выступает в качестве весьма мощного инструмента языкового образования, в том числе, преподавания китайского языка, как и любой образовательный подход она характеризуется наличием ряда проблемы разной степени значимости и остроты. По результатам опроса 20 преподавателей китайского языка было выяснено, что основные сложности сопряжены с поверхностным обучением, чрезмерным акцентом на конкуренцию, недостатком персонализации, ограниченном применении в реальной жизни, пренебрежением культурным контекстом, зависимостью от технологий, возможностью отвлечься (рис. 1).

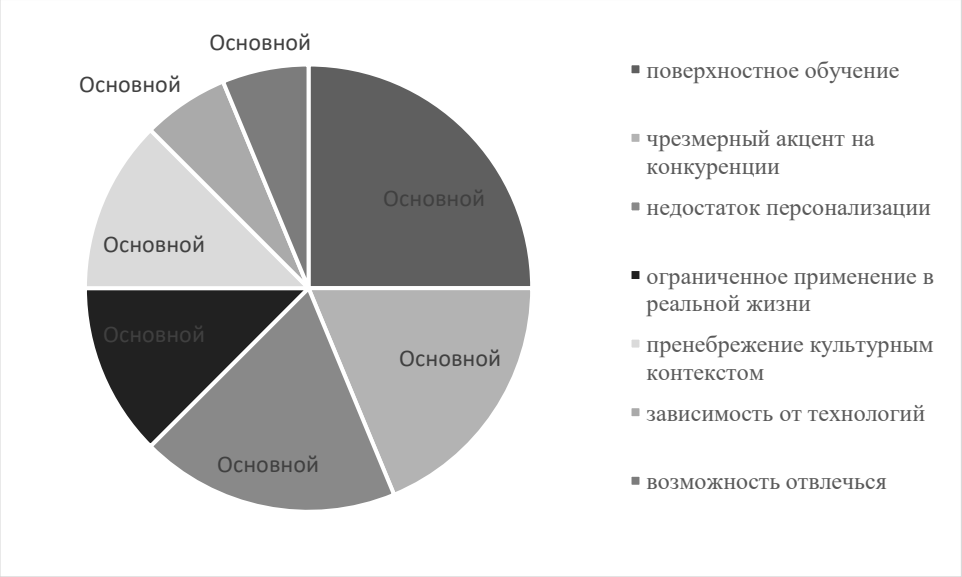


Рис. 1. Проблемы геймификации образовательного процесса при обучении китайскому языку (по результатам опроса), %

Так, геймификация способна привести к поверхностному научению, когда студенты сосредотачиваются на победе либо выполнении заданий, а не на глубоком понимании языка. С учётом этого важно разрабатывать игры, требующие задействования критического мышления и разрешения проблем, связанных с концепциями китайского языка. Целесообразно настроиться на поощрение размышлений касательно использования языковых средств в игровом контексте.

В свою очередь, чрезмерная конкуренция в играх зачастую инициирует стресс и может отпугнуть некоторых учащихся, что приведет к отрицательному опыту обучения. Принимая это во внимание, следует интегрировать в процесс элементы кооператива. Совместные задачи или командная деятельность содействуют развитию и последующему укреплению чувства общности и снижению давления, сопряжённого с индивидуальной конкуренцией.

Необходимо подчеркнуть, что универсальные геймифицированные системы отнюдь не всегда соответствуют индивидуальному стилю либо темпу учёбы. С учётом данного обстоятельства многие преподаватели стремятся внедрить в игры функционал адаптивного обучения, позволяющий учащимся прогрессировать со своей скоростью. Уместно персонализировать задачи и контент в зависимости от уровня знаний и предпочтений студентов.

Некоторые методы игрового содержания и направленности оказываются неприменимыми в реальной жизни, что весомо усложняет учащимся перенос своих навыков в повседневное общение. В этой связи важно разрабатывать механики и приёмы, имитирующие аутентичные сценарии использования китайского языка, например, заказ еды, пользование общественным транспортом либо участие в разговорах. Это положительным образом сказывается на практических языковых навыках.

Ещё одной достаточно серьёзной проблемой является то, что в рамках геймификации иногда игнорируются культурные аспекты языка, которые имеют определяющее значение для понимания и эффективного использования лингвистического инструментария. С учётом этого целесообразно включать в игры элементы культуры. Речь, прежде всего, идёт об идиомах, обычаях и реальных сценариях. Подобные шаги и инициативы обеспечивают формирование целостного опыта изучения и помогают студентам оценить нюансы китайского языка.

В дополнение к отмеченному чрезмерная зависимость от технологий для геймификации исключает из процесса тех учащихся, которые обладают ограниченным доступом к устройствам либо предпочитают более традиционные методы. Принимая это во внимание, видится уместным предложить сочетание игровых и консервативных практик. Нужно грамотно обеспечить и сопроводить (организационно) офлайн-мероприятия —ролевые или прочие игры — чтобы охватить широкий круг обучающихся.

Игровые механики, если они плохо продуманы, могут отвлекать и приводить к потере внимания к целевым ориентирам изучения китайского языка. Требуется прорабатывать такие приёмы и инструментарий, которые четко нацелены на результаты обучения. Необходимо убедиться, что игровая составляющая и награды напрямую связаны с уровнем владения языком и его использованием. Главная задача в рассматриваемом контексте заключается в том, чтобы не допустить отвлечения от базовых целевых установок образовательного процесса в анализируемой сфере.

При систематизации обозначенных выше проблем нами предлагается комплекс рекомендуемых действий, касающихся их разрешения или смягчения. Иными словами, подразумевается акцент на:

- сбалансированном учебном дизайне;
- инклюзивной геймификации;
- адаптивных платформах;
- реальных симуляциях;
- культурно богатом контенте;
- смешанных подходах к обучению.

Так, рекомендуется разрабатывать и внедрять в практику игры, которые обеспечивают соблюдение баланса между вовлечением и образовательным контентом. Требуется удостовериться в том, что игровая механика способствует достижению целей обучения.

Целесообразно предусматривать разнообразные форматы игр для вариабельных стилей учёбы. Некоторые студенты лучше реагируют на соревновательные элементы, в то время как другие получают больше пользы и удовлетворения от решения совместных либо индивидуальных задач.

Рекомендуется активно использовать адаптивные учебные платформы, посредством которых регулируются уровни сложности в зависимости от персонального прогресса, обеспечивая личный опыт обучения для каждого учащегося.

Уместно стремиться к созданию игр, имитирующих сценарии реальной жизни, поощряющих студентов применять языковые навыки в практических ситуациях и улучшающих их коммуникативные способности.

Необходимо предельно вдумчиво интегрировать культурные элементы в рамках геймификации, содействуя восприятию и пониманию соответствующего контекста, наряду со знанием самого китайского языка.

Также представляется уместным объединение игровых компонентов с традиционными методами обучения, чтобы учесть различные предпочтения и уровни доступности. Помимо этого, требуется установление четкой связи между геймификацией и результатами изучения языка, гарантируя, что обучающиеся будут сосредоточены на основных образовательных целевых ориентирах.

Выводы

Таким образом, геймификация — это обширная практика использования игровых элементов и механики в многообразных контекстах, включая обучение. В изучении китайского языка это представлено большим количество направлений: очки опыта и уровни, рейтинги и соревнования, награды и призы, таймеры обратного отсчета и цели, социальные сети и игровые сообщества — что позволяет студентам обмениваться опытом и знаниями, а также находить новых друзей и партнеров для обучения. Хотя игры способны весомо улучшить и наполнить опыт изучения китайского языка, тщательное рассмотрение и продуманный дизайн имеют большое значение, когда речь заходит о путях преодоления потенциальных проблем. Как представляется, интеграция обозначенных нами рекомендательных решений создаст более эффективную и увлекательную учебную среду.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина А.Р. Использование геймификации на уроках английского и китайского языков / А.Р. Абдуллина // Современное образование: актуальные вопросы и инновации. – 2022. – № 2. – С. 91-93.
2. Баркова Т.И. Геймификация как средство формирования мотивации к изучению китайского языка / Т.И. Баркова // Научные горизонты. – 2021. – № 9 (49). – С. 10-21.
3. Буенцова А.И. Формирование лексических навыков на занятиях по китайскому языку при помощи метода геймификации / А.И. Буенцова, М.И. Варакина // Грани познания. – 2023. – № 2 (85). – С. 4-9.
4. Карасюк Н.Д. Применение методов геймификации при обучении китайскому языку в высшей школе / Н.Д. Карасюк // Лингвистика и образование. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию

Московского педагогического государственного университета. – Москва: 2023. – С. 293-296.
5. Кралина Е.Д. Игровые методы обучения китайскому языку студентов вузов / Е.Д. Кралина // Преподаватель XXI век. – 2020. – № 2-1. – С. 137-147.
6. Нефёдов И.В. Языковые контакты Китая и России: от классических школ к виртуальной образовательной среде / И.В. Нефёдов, А.В. Ши // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2021. – Т. 25. – № 3. – С. 146-162.
7. Шасаидова Л.Ш. Геймификация как средство оптимизации учебного процесса при обучении китайскому языку / Л.Ш. Шасаидова // Среднее профессиональное образование. – 2023. – № 10 (338). – С. 52-55.
8. Юньтин Ц. Геймификация как средство активизации студентов в дистанционном обучении китайскому языку / Ц. Юньтин // Вестник Педагогического университета. – 2022. – № 1 (96). – С. 8-12.

REFERENCES

1. Abdullina A.R. Ispol'zovanie gejmifikacii na urokah anglijskogo i kitajskogo jazykov / A.R. Abdullina // Sovremennoe obrazovanie: aktual'nye voprosy i innovacii. – 2022. – № 2. – Pp. 91-93.
2. Barkova T.I. Gejmifikacija kak sredstvo formirovanija motivacii k izucheniju kitajskogo jazyka / T.I. Barkova // Nauchnye gorizonty. – 2021. – № 9 (49). – Pp. 10-21.
3. Buencova A.I. Formirovanie leksicheskih navykov na zanjatijah po kitajskomu jazyku pri pomoshhi metoda gejmifikacii / A.I. Buencova, M.I. Varakina // Grani poznanija. – 2023. – № 2 (85). – Pp. 4-9.
4. Karasjuk N.D. Primenenie metodov gejmifikacii pri obuchenii kitajskomu jazyku v vysshej shkole / N.D. Karasjuk // Lingvistika i obrazovanie. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhennoj 150-letiju Moskovskogo pedagogicheskogo gosudarstvennogo universiteta. – Moskva: 2023. – Pp. 293-296.
5. Kralina E.D. Igrovye metody obuchenija kitajskomu jazyku studentov vuzov / E.D. Kralina // Prepodavatel' XXI vek. – 2020. – № 2-1. – Pp. 137-147.
6. Nefjodov I.V. Jazykovye kontakty Kitaja i Rossii: ot klassicheskih shkol k virtual'noj obrazovatel'noj srede / I.V. Nefjodov, A.V. Shi // Izvestija Juzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki. – 2021. – T. 25. – № 3. – Pp. 146-162.
7. Shasaidova L.Sh. Gejmifikacija kak sredstvo optimizacii uchebnogo processa pri obuchenii kitajskomu jazyku / L.Sh. Shasaidova // Srednee professional'noe obrazovanie. – 2023. – № 10 (338). – Pp. 52-55.
8. Jun'tin C. Gejmifikacija kak sredstvo aktivizacii studentov v distancionnom obuchenii kitajskomu jazyku / C. Jun'tin // Vestnik Pedagogicheskogo universiteta. – 2022. – № 1 (96). – Pp. 8-12.

Михалева Галина Викторовна
кандидат педагогических наук, научный сотрудник
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
e-mail: galinamikhaleva@list.ru
Лозовицкая Алена Андреевна
лаборант-исследователь
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»

Mikhaleva Galina V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Researcher
Rostov State Economic University (RINH)
Lozovitskaya Alena A.
research assistant
Rostov State Economic University (RINH)

ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО И ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КОНТЕКСТОВ РАЗВИТИЯ СЕМЕЙНОГО ВОСПИТАНИЯ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ *

Аннотация. В советском кинематографе образ семьи и семейного воспитания развивался в тесной связи с политическим и идеологическим контекстами того времени. В самых ранних советских художественных фильмах акцентировалось внимание зрительской аудитории на коллективных ценностях, таких как солидарность, взаимопомощь и ответственность. Советское кино зачастую идеализировало отношения внутри семьи, подчеркивая любовь, доверие и взаимопомощь между ее членами. В советских художественных кинофильмах подчеркивалась важность общественно-полезной работы или службы. Важное место в репрезентации семьи и семейных ценностей в советском кинопроизводстве отводилось теме патриотизма и защиты Родины. В советском кинематографе тема жертвенности всегда играла ключевую роль в контексте трансформаций военно-исторического нарратива. Детская тематика в советских фильмах о семье никогда не теряла своей актуальности, поскольку семья и воспитание детей были одними из основных ценностей советского общества. Детское кино часто обращалось к вопросам воспитания, дружбы, приключений и поиска своего места в мире.

Ключевые слова: семья, семейное воспитание, советский художественный кинематограф, коммунистическая идеология, пропаганда, патриотизм, героизм, жертвенность, детское кино.

---

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 24-28-00032) в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Образ семьи и семейного воспитания в произведениях отечественного художественного кинематографа и перспективы медиаобразования (1920-2020)». Руководитель проекта – канд. пед. наук, доцент И.В. Челышева.

RESEARCH OF THE POLITICAL AND IDEOLOGICAL CONTEXTS OF FAMILY EDUCATION IN SOVIET FICTION CINEMATOGRAPHY *

Abstract. In Soviet cinema, the image of family and family education developed in close connection with the political and ideological contexts of that time. In the earliest Soviet feature films, the audience's attention was focused on collective values such as solidarity, mutual assistance and responsibility. Soviet cinema often idealized relationships within the family, emphasizing love, trust and mutual assistance between its members. Soviet feature films emphasized the importance of socially useful work or service. An important place in the representation of family and family values in Soviet film production was given to the theme of patriotism and defending the Motherland. In Soviet cinema, the theme of sacrifice always played a key role in the context of transformations of the military-historical narrative. Children's themes in Soviet films about the family never lost their relevance since family and raising children were one of the core values of Soviet society. Films about children often dealt with issues of parenting, friendship, adventure, and finding one's place in the world.

Keywords: family, family education, Soviet fiction cinematography, communist ideology, propaganda, patriotism, heroism, sacrifice, children's films.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что произведения отечественного кинематографа содержат ценный материал для изучения целого спектра различных социальных проблем, в том числе и семейных: «В процессе трансформации семейных ценностей кинематограф, как и любой вид искусства, может отражать современные тенденции семьи, в этом контексте важно, как и какие именно проблемы семьи демонстрируются в кино» [3, с. 134]. В советском кинематографе образ семьи и семейного воспитания представлен в тесной связи с политическим и идеологическим контекстами того или иного периода.

В исследовании репрезентации семьи в художественных произведениях советского кинопроизводства мы опирались на определение семьи, предложенное в социологическом энциклопедическом словаре под редакцией Г.В. Осипова: «семья – это малая группа, которая основывается на браке или родственных связях, а также единстве быта и взаимной ответственности ее членов» [1, с. 32]. Более широкое современное определение представлено в энциклопедическом словаре под редакцией Е.М. Бабосова, который определяет семью как «социальную систему воспроизводства человека, основанную на кровном родстве, браке или усыновлении и объединяющую людей общностью быта, взаимной моральной ответственностью и взаимопомощью» [2, с. 340].

Семья в советском художественном кинематографе рассматривалась как основная ячейка общества, в ее образе отражались идеалы коммунизма, солидарности, равенства и социальной справедливости. По образному выражению А. Прохорова, в советском киноискусстве «нуклеарная семья является уменьшенной копией Большой государственной семьи. С одной стороны, реальная семья сохраняла связь с государственной телеологией (построение светлого будущего); с другой – придавала тоталитарной культуре подобие пресловутого «человеческого лица» [4, с. 56].

---

*Funding: This research is funded by the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 24-28-00032) at the Rostov State University of Economics. Project theme: "The image of family and family upbringing in Russian feature films and prospects for media education (1920-2020)". Head of the project is I.V. Chelysheva.

В самых ранних советских кинокартинах акцентировалось внимание зрительской аудитории на коллективных ценностях, таких как солидарность, взаимопомощь и коллективная ответственность. В фильмах часто демонстрировались герои, которые преодолевали трудности благодаря единству коллектива («Земля», СССР, 1930, реж. Александр Довженко). Идеализация коллективизма осуществлялась в том числе благодаря политически ангажированному киноискусству: «Показательно, что до начала коллективизации, когда сценарии преобразования аграрного сектора экономики еще только обсуждались, именно кино воспринималось как средство ненасильственного «перевоспитания» крестьян в новом социалистическом духе» [5].

Контент-анализ репрезентации семьи и семейной жизни в отечественных художественных фильмах советского периода, проведенный отечественными социологами Е.В. Желниной и Л.Н. Галиулловой также выявил, что «в основном в кинофильмах члены семей имеют хорошие взаимоотношения, они поддерживают друг друга в трудных ситуациях; конфликты происходят не так часто, если происходят серьезные ссоры, то обычно конфликт все же разрешается, а взаимоотношения только укрепляются; в современных фильмах изображается давление со стороны родственников, но обычно супруги все-таки прислушиваются к собственному разуму и поступают так, как считают нужным; супруги не так часто проводят досуг совместно; члены семьи доверяют друг другу; они могут уступить и прийти к общему мнению; супруги живут отдельно от родителей; основные решения принимаются супругами обоюдно; домашние обязанности выполняются совместно. В большинстве фильмов транслируются хорошие взаимоотношения между членами семьи, а условия семейной жизни находятся на среднем уровне» [6, с. 76].

Примеры такой идеализированной образцовой советской семьи встречаются во многих художественных кинопроизведениях советского периода, преимущественно комедийного или мелодраматического жанров: «Большая семья» (СССР, 1954, реж. Иосиф Хейфиц), «Взрослые дети» (СССР, 1961, реж. Виллен Азаров), «Бриллиантовая рука» (СССР, 1968, реж. Леонид Гайдай), «По семейным обстоятельствам» (СССР, 1978, реж. Алексей Коренев), «Однажды двадцать лет спустя» (СССР, 1980, реж. Юрий Егоров), «Любовь и голуби» (СССР, 1984, реж. Владимир Меньшов). В этих фильмах обычно изображались родители, преданные своему делу, труду и идеалам коммунистической партии, а также дети, которые воспитывались в духе коллективизма и любви к Родине: «Троп семьи стоит в центре конструирования национальной идентичности советского человека» [4, с. 90].

Историко-педагогический анализ художественных кинолент советского периода о семье и семейном воспитании свидетельствует о качественной эволюции образа женщины в семье и обществе в советском кинематографе: в ранние годы женщина часто изображалась в роли «новой женщины», активной, работоспособной и независимой от мужчины. Она появлялась на экране в роли труженицы, строительницы коммунизма, работницы завода, врача, учительницы и других профессий, что отражало идеологию гендерного равенства в условиях социалистического строя. При этом женщина и мужчина были равноправными партнерами, совместно воспитывающими детей и решающими семейные проблемы. Среди типичных образов матери, которых можно было увидеть на советском киноэкране, преобладали заботливые и преданно любящие женщины, готовые пожертвовать всем ради своих детей. Они являлись символом домашнего очага и надежного «тыла» не только для всех членов семьи и для трудового коллектива. Это было обусловлено тем, что в советский период позиционировалась активная роль женщины в строительстве социализма. Женщины в фильмах советского периода разных лет изображались как рабочие на заводах, врачи, учителя, труженицы села и т.д. («Москва слезам не верит», СССР, 1980, реж. Владимир Меньшов, «По семейным обстоятельствам»,

СССР, 1978, реж. Алексей Коренев), в то время как мужчины часто представлялись в роли инженеров, военнослужащих, строителей и т.п. («Испытание верности», СССР, 1955, реж. Иван Пырьев; «Ты у меня одна», СССР, 1993, реж. Дмитрий Астрахан).

Кроме того, в советских фильмах поднималась тема борьбы женщин за свои права и равноправие в обществе, что соотносилось с идеалами социалистической революции и борьбы за социальную справедливость. Таким образом, женщины, представленные в советском кинематографе, стремились к самореализации в общественной и профессиональной сферах деятельности, и не только в роли домохозяйки и хранительницы семейного очага. Подчеркивалось, что женщина имеет право на активную жизненную позицию, творчество, образование и карьерный рост. Да и образ отца также был представлен как оплот семейных ценностей, образец трудолюбия и самоотверженного служения Родине. Примерами могут служить фильмы «Тимур и его команда», 1940, реж. А. Разумный; «Особо важное задание», 1980, реж. Е. Матвеев и др.

Семейные ценности советского общества активно противопоставлялись буржуазным ценностям в советском кино, таким как индивидуализм, стремление к обогащению и эгоизм. Семьи, которые придерживались буржуазных ценностей, часто изображались в негативном или ироничном свете, или как антиподы образцовой советской семьи («Сладкая женщина», СССР, 1977, реж. Владимир Фетин; «Берегись автомобиля», СССР, 1966, реж. Эльдар Рязанов; «Старый новый год», СССР, 1980, реж. Олег Ефремов, Наум Ардашников и др.). Борьба с буржуазными ценностями в советском кино была одной из ключевых идеологических задач, которую ставили перед собой создатели кинофильмов в советский период. Буржуазные ценности и мещанские представления о жизни рассматривались как противоположные социалистическим идеалам, они ассоциировались с капитализмом, эксплуатацией человека человеком, разрушительными асоциальными аспектами общественной жизни («Блондинка за углом», СССР, 1984, реж. Владимир Бортко; «Интердевочка», СССР, 1989, реж. Петр Тодоровский).

В некоторых художественных кинофильмах, затрагивающих семейную тематику, встречались образы советских антигероев – представителей буржуазии, которые изображались эгоистичными, бездушными и лишенными социальной ответственности субъектами. Такие персонажи часто служили ярким контрастом к героям, пропагандирующим социалистические ценности («Белое солнце пустыни», СССР, 1969, реж. Владимир Мотыль; «Мимино», СССР, 1977, реж. Георгий Данелия). Эти фильмы становились частью идеологической работы, направленной на формирование и укрепление социалистической идентичности и мировоззрения у советских зрителей.

Еще одна важная тема, которая освещалась в советских художественных кинофильмах на тему семьи, касалась темы труда, важности общественно-полезной работы или службы. Поскольку подавляющее большинство образов отца и матери в советском художественном кинематографе были связаны с идеей строительства коммунизма, то они изображались как активные участники этого процесса: трудились на заводах и фабриках, в колхозах и совхозах, работали на стройке или поднимали Целину и т.д. Ударный труд рассматривался не только как стимул обеспечения благополучия своей семьи и страны, но и выступал как важный фактор трудового воспитания молодого поколения. В связи с этим, в киноискусстве советского периода главные герои изображались преимущественно в роли тружеников, которые одновременно ведут активную общественно значимую работу, являются членами партии, профсоюза, выполняют целый ряд общественных поручений. Многочисленные примеры этому мы видим на советском киноэкране и в сельском хозяйстве, и на заводе/фабрике, и в медицинском или образовательном учреждении и т.д. Нередко в советском кино часто демонстрировались жизненные ситуации, в которых персонажи сталкивались с

моральными дилеммами и выбором между личными интересами и интересами общества. При этом акцентировался приоритет общественных ценностей над индивидуальными. Активная жизненная позиция и верность идеалам подчеркивали значимость труда прежде всего для общества, а не для целей личного обогащения («Дикий хмель», СССР, 1985, реж. Олег Бондарев; «Судьба Марины», СССР, 1954, реж. Исаак Шмарук, Виктор Ивченко; «Дело было в Пенькове», СССР, 1958, реж. Станислав Ростоцкий; «Следы уходят за горизонт», СССР, 1964, реж. Мажит Бегалин; «Дом и хозяин», СССР, Будимир Метальников; «Мои дорогие», СССР, 1975, реж. Ярослав Лупий; «Приезжая», СССР, 1978, реж. Валерий Лонской; «Безотцовщина», СССР, 1977, реж. Владимир Шамшурин; «Сын председателя», СССР, 1976, реж. Вячеслав Никифоров).

Важное место в репрезентации семьи и семейных ценностей в советском художественном кинопроизводстве отводилось теме патриотизма и защиты Родины: мужчины в советском кино часто изображались как военные герои и самоотверженные защитники Родины, жертвовавшие собой ради своей страны. В советском кино часто встречались образы отцов-героев, которые выступали как защитники своей семьи и родины. Они выступали в роли солдат, тружеников тяжелой промышленности или просто обычных граждан, проявляющих героизм в повседневной жизни. Очень часто прототипами этих киногероев становились реальные люди или исторические личности, которые совершали подвиги и героически сражались за Родину: «Героизм как высшая форма гражданского или военного мужества, отваги и жертвенности, находит отражение в художественных фильмах о героических поступках людей разных профессий, которые могут служить ярким положительным примером для современной молодежи. Прежде всего, речь идет о кинофильмах, повествующих о реальных военных подвигах героев Великой Отечественной войны или героев труда» [7, с. 107]. Да и женщины-матери, особенно в кинофильмах военно-патриотической тематики, также стойко выполняли обязанности по поддержанию фронта и домашнего фронта.

Советский кинематограф активно пропагандировал идею жертвенности в контексте классовой борьбы и строительства социализма. Герои фильмов были готовы жертвовать своими личными интересами во имя общего блага и строительства нового общества. Важно подчеркнуть, что в советском кинематографе тема жертвенности всегда играла важную роль в контексте трансформаций историко-исторического нарратива. Советское кино активно использовало мотив жертвенности для создания эпических образов и передачи ключевых идеологических посланий. Например, «классическое историко-революционное кинонаследие 1920-х годов в большинстве случаев следует этой тенденции, а подчас и усиливает жертвенный мотив. К примеру, при киноадаптации той же «Матери» Горького (Вс. Пудовкин, 1926) жертвенность, присущая первоисточнику, существенно усугублялась» [8, с. 4].

Тема жертвенности и верности общественным идеалам впервые начала прослеживаться в художественных фильмах советского кинематографа о нелегких судьбах героев революции и Гражданской войны. Киногерои становились символами борьбы за новый порядок, готовыми пожертвовать своей жизнью во имя новой жизни в новой стране. Это могло быть жертвование личной семейной жизнью, карьерой или даже самой жизнью ради веры в идеи социализма и коммунизм. Так, например, одним из самых ярких примеров жертвенной гибели главного героя во имя лучшего будущего стала сцена убийства Василя в концовке «Земли». Застигнутый вражеской пулей на пределе подъема витальной энергии, выраженном в лихом танце, Василь становится сакральной жертвой, необходимой для коренного переустройства уклада деревенской жизни» [8, с. 7].

Во время Великой Отечественной войны советское кино акцентировало внимание на самопожертвовании советского народа в борьбе с фашистским захватчиком. Фильмы,

посвященные этой теме, обычно рассказывали о трудностях, с которыми сталкивались семьи солдат, их героических поступках и невероятной силе духа русского народа. Позже в советских фильмах жертвенность и верность Родине продолжала играть важную роль в историко-политическом нарративе. В качестве примера можно привести фильмы «Отец солдата» (СССР, 1964, реж. Резо Чхеидзе), «Баллада о солдате» (СССР, 1959, реж. Григорий Чухрай) и другие. Эти кинокартины создавали образы настоящих героев, которые становились символами борьбы и стремления к новому, лучшему миру, истинных патриотов своей Родины.

Семьи солдат в советском кино отличались высокой степенью патриотизма и готовности принести свою жизнь во имя победы. Их семьи в советском кино часто изображалась как сильные и сплоченные, способные преодолевать любые трудности благодаря взаимной поддержке и солидарности. А. Прохоров этом контексте выделяет два вида мелодраматических фильмов военно-патриотической тематики: «драма женщины, оставшейся в тылу, и драма мужчины, вернувшегося с войны, – обеспечивали основные варианты воплощения тропов войны и семьи. В дополнение к альтернативным нарративным структурам оттепельная мелодрама, в первую очередь в ее женском варианте – о тяготах, выпавших на долю женщины в тылу, – разрабатывала различные средства визуального языка для изображения жизни малой семьи» [4, с. 174]. Также, анализируя советские семейные мелодрамы военно-патриотической тематики, А. Прохоров констатирует, что в кинофильме «Жди меня» (СССР, 1943, реж. Борис Иванов, Александр Столпер) в полной мере демонстрируются «главные черты семейной мелодрамы военных лет: нерушимость и сплоченность семьи как важнейшая задача повествования. Героиня хранит веру в победу, находясь в тылу, ее муж побеждает врага в боях на фронте. Благодаря промежуточным пространствам – таким, как, скажем, аэродром – грань между тылом и фронтом стирается. Пока идет Великая Отечественная война, нет тыла и фронта – фронт везде: на передовой и дома» [4, с. 173]. А фильм «В шесть часов вечера после войны» (СССР, 1944, реж. Иван Пырьев) он называет «самой популярной версией сюжета о верной женщине, ждущей своего любимого – солдата-фронтовика, советской классикой, по сей день милой сердцу многих русских, принадлежащих к старшему поколению. Фильм достаточно прямолинейно говорит своим зрителям, что существует прямая связь между верой женщин, оставшихся в тылу, в жизнь их любимых и выживанием последних на фронте» [4, с. 173].

Анализируя семейные фильмы послевоенной тематики А. Прохоров выделил особый поджанр – мужскую мелодраму, сюжет которой строился, «вокруг возвращения с фронта главы семьи, чье привыкание к мирной жизни происходило параллельно с нормализацией жизни в его собственной семье. Ядро семьи составляют обычно двое: ветеран войны, потерявший семью, и мальчик-сирота, усыновленный главным героем» [4, с. 66-67]. Примеры таких кинофильмов: «Возвращение Василия Бортникова» (СССР, 1953, реж. Всеволод Пудовкин); «Два Федора» (СССР, 1958, реж. Марлен Хуциев); «Судьба человека» (СССР, 1959, Бондарчук), «Сережа» (СССР, 1960, реж. Георгий Данелия, Игорь Таланкин); «Путь к причалу» (СССР, 1962, реж. Георгий Данелия). При этом «Фигура отца в мужских мелодрамах феминизируется и становится симптоматичным отражением антимонументальных тенденций. Мужчина воспринимает войну, как личную травму: она забрала его семью, а вместе с ней – и часть его самого» [9, с. 20]. С другой стороны, анализируя в кинематографе начала «оттепели» эстетику детского «доверия к миру», М.О. Кузнецова отмечает, что «юный герой, оставшийся без отца, искал – и находил – старшего товарища и друга, который и брал на себя впоследствии отцовскую роль» [10, с. 163].

В заключении хотелось бы затронуть образы детей в советских кинофильмах о семье и семейном воспитании, в которых также как во взрослом кино особое внимание уделялось

детям как будущим строителям коммунизма. Детская тематика в советских фильмах о семье занимала важное место, поскольку семья и воспитание детей были одними из основных ценностей советского общества.

Еще одна важная тема, которая прослеживается в советских фильмах о семье – это тема дружбы. Эта тема особенно ярко проявляется в фильмах семейной проблематики на примере детей: они месте играют, исследуют мир, помогают друг другу, что подчеркивает важность коллективных ценностей.

Многие советские фильмы о семье включали в себя приключенческие сюжеты, где юные герои отправлялись на поиски приключений, решали загадки, путешествовали и открывали для себя что-то новое («Дети партизана», СССР, 1954, реж. Лев Голуб, Николай Фигуровский; «Последние каникулы», СССР, 1969, реж. Валерий Кремнев; «Стеклянные бусы», СССР, 1978, реж. Игорь Николаев; «Бабушкин внук», СССР, 1979, реж. Адольф Бергункер; «Похищение», СССР, 1984, реж. Виталий Тарасенко; «Проделки сорванца», СССР, 1985, реж. Варис Брасла). С идеологической и социокультурной точки зрения ценность таких детских фильмов заключалась в том, что они содержали морально-нравственные уроки и ценности, такие как дружба, справедливость, честность, доброта и трудолюбие. Герои в фильмах учились делать правильный выбор и преодолевать трудности с учетом этих ценностей. Кроме того, в советских фильмах о детях часто изображались отношения между детьми и их родителями, учителями или другими взрослыми. Это позволяло подчеркивать важность авторитета и заботы со стороны взрослых в кругу семьи, акцентировать внимание на семейное единение и согласие.

Выводы

В разные исторические периоды в России игровой кинематограф служил платформой для выражения и продвижения идеологических представлений, отражал общественные настроения, политические изменения и культурные ценности. При этом мы можем констатировать, что «до сих пор в российской и зарубежной научной мысли открытыми остаются проблемы семьи и семейного воспитания в контексте советских в российских произведений игрового кинематографа разных жанров» [11, с. 28].

В частности, контент-анализ художественных фильмов советского периода, затрагивающих образ семьи, позволил нам сформулировать следующие выводы:

1. В советском кинематографе образ семьи и семейного воспитания развивался в тесной связи с политическим и идеологическим контекстами. Семья в советском художественном кинематографе рассматривалась как основная ячейка общества, и в ее образе отражались идеалы коммунизма, равенства и социальной справедливости.
2. В самых ранних советских художественных фильмах на семейную тему акцентировалось внимание зрительской аудитории на коллективных ценностях, таких как солидарность, взаимопомощь и ответственность.
3. Советское кино зачастую идеализировало отношения внутри семьи, подчеркивая ее незыблемость, любовь, доверие и взаимопомощь между ее членами.
4. Одной из важных тем советских художественных кинофильмов семейной проблематики выступала тема труда, подчеркивалась важность общественно-полезной работы или службы.
5. Важное место в репрезентации семьи и семейных ценностей в советском кинопроизводстве отводилось теме патриотизма и защиты Родины.
6. В советском кинематографе тема жертвенности всегда играла ключевую роль в контексте трансформаций военно-исторического нарратива.

7. Детская тематика в советских фильмах о семье никогда не теряла своей актуальности, поскольку семья и воспитание подрастающего поколения были одними из основных ценностей советского общества. Детское киноискусство обращалось к вопросам воспитания, дружбы, приключений и поиска своего места в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Социологический энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Осипова. – М., 1998. – 312 с.
2. Энциклопедический словарь по социологии / под ред. Е. М. Бабосова. – М., 2014. – 642 с.
3. Тюлюнова В. В. Трансформация образа семьи в кино: от советских фильмов к современным // Перспективы : Сборник научных статей магистрантов и аспирантов / ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского». Том Выпуск 10. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2021. – С. 97-101.
4. Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семеновой и М. А. Шерешевской. – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – 344 с.
5. Аристова Е. П. Образ коллективизации в советском кинематографе 1930-х гг.: философский анализ // Полилог / Polylogos. – 2021. – Т. 5. – № 4. URL: https://polylogosjournal.ru/s258770110017972-1-1/DOI: 10.18254/S258770110017972-1
6. Желнина Е. В., Галиуллова Л. Н. Репрезентация семейной жизни в отечественных кинофильмах: результаты контент-анализа // АНИ: педагогика и психология. – 2019. – №4 (29). – С. 69-76.
7. Михалева Г. В. Гражданско-патриотическое воспитание студенческой молодежи на материале отечественного художественного кинематографа // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2021. – №4(42). – С. 105-112.
8. Апостолов А. И. Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – №2 (31). – С. 66-82.
9. Петрова А. П. Репрезентация образа героя в российском кинематографе XX-XXI веков: эволюция и актуальная социокультурная диагностика. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Челябинск, 2021. – 26 с.
10. Кузнецова М. О. Мотив отцеприимства: от кинематографа «оттепели» к российскому кинематографу «новой искренности» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-ottsepriimstva-ot-kinematografa-ottepeli-k-rossiyskomu-kinematografu-novoy-iskrennosti (дата обращения: 04.03.2024).
11. Chelysheva I., Mikhaleva G. Portrayals of Families and Family Upbringing in Russian Films: Prospects for Film and Media Education // Media Education. – 2024. – №1. – Pp. 25-31.

REFERENCES

1. Sociologicheskij jenciklopedicheskij slovar' / pod red. G. V. Osipova [Sociological encyclopedic dictionary. Ed. G. V. Osipov]. Moscow, 1998. 312 p.
2. Jenciklopedicheskij slovar' po sociologii pod red. E. M. Babosova [Encyclopedic Dictionary of Sociology. Ed. E. M. Babosov]. Moscow, 2014. 642 p.
3. Tjuljunova V. V. Transformacija obraza sem'i v kino: ot sovetskih fil'mov k sovremennym. Perspektivy: Sbornik nauchnyh statej magistrantov i aspirantov [Transformation of the image of the family in cinema: from Soviet films to modern ones. In: Perspectives: Collection of scientific articles by undergraduates and graduate students]. Nizhegorodskiy Gosudarstvennyy Universitet Im. N. I. Lobachevskogo. Volume 10. Nizhny Novgorod: The National Research State University of Nizhny Novgorod named after N.I. Lobachevsky, 2021. Pp. 97-101.
4. Prokhorov A. Unasledovannyj diskurs: Paradigmy stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe «ottepeli» [Inherited discourse: Paradigms of Stalinist culture in the “Thaw” literature and cinema]. Translated from English by L. G. Semenova and M. A. Shereshevskaya. St. Petersburg, 2007. 344 p.
5. Aristova E. P. Obraz kollektivizacii v sovetskom kinematografe 1930-h gg.: filosofskij analiz [The image of collectivization in Soviet cinema of the 1930s: philosophical analysis]. Polylogos. 2021. Vol. 5. № 4. URL: https://polylogosjournal.ru/s258770110017972-1-1/DOI: 10.18254/S258770110017972-1 (accessed 04.03.2024).
6. Zhelnina E. V., Galiullova L. N. Reprezentacija semejnoj zhizni v otechestvennyh kinofil'mah: rezul'taty kontent-analiza [The Representation of family life in domestic films: results of content analysis]. Azimut nauchnyh issledovanij: pedagogika i psihologija. 2019. №4 (29). Pp. 69-76.
7. Mikhaleva G. V. Grazhdansko-patrioticheskoe vospitanie studencheskoj molodjozhi na materiale otechestvennogo hudozhestvennogo kinematografa [Civic-patriotic education of student youth based on the material of domestic artistic cinema]. Znak: problemnoe pole mediaobrazovanija. 2021. №4(42). Pp. 105-112.
8. Apostolov A. I. Voobrazhaja zhertvu: zhertvennost' v kontekste transformacij istoriko-revoljucionnogo narrativa v sovetskom kino stalinskoj jepohi [Imagining the victim: victimhood in the context of transformation of historical Revolutionary narrative in Stalinist cinema]. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2018. №2 (31). Pp. 66-82.
9. Petrova A. P. Reprezentacija obraza geroja v rossijskom kinematografe XX-XXI vekov: jevoljucija i aktual'naja sociokul'turnaja diagnostika [Representation of the image of the hero in Russian cinema of the 20th-21st centuries: evolution and current sociocultural diagnostics: a dissertation for the degree of candidate of cultural sciences]. Chelyabinsk, 2021. 26 p.
10. Kuznetsova M. O. Motiv otcepriimstva: ot kinematografa «ottepeli» k rossijskomu kinematografu «novoj iskrennosti» [The motive of the son’s acceptance of a father: from the USSR Thaw cinema to the Russian “New sincerity”]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2019. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-ottsepriimstva-ot-kinematografa-ottepeli-k-rossiyskomu-kinematografu-novoy-iskrennosti (accessed 04.03.2024).
11. Chelysheva I., Mikhaleva G. Portrayals of Families and Family Upbringing in Russian Films: Prospects for Film and Media Education. Media Education. 2024. №1. Pp. 25-31.

Бобров Алексей Дмитриевич
аспирант
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке»
e-mail: borisovskiy@list.ru
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
А.В. Пчелинцев

Bobrov Alexey D.
graduate student
Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke
Scientific supervisor – Doctor of Art History, Professor
A.V. Pchelintsev

ЭРГОНОМИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ЭЛЕМЕНТОВ КОНСТРУКЦИИ СКРИПКИ И АЛЬТА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ СТРУННЫХ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация. В статье отражена связь конструктивных особенностей мостика для скрипки и альта с акустикой и эргономикой этих инструментов. Подробный органологический анализ этого вспомогательного элемента в отечественном музыкознании производится впервые. Рассматривается процесс становления мостика как одного из вспомогательных элементов конструкции инструмента. Установлена их взаимосвязь с совершенствованием исполнительской практики. Статья содержит не известные ранее сведения о влиянии эргономики вспомогательных элементов на степень комфорта при игре на скрипке и альте и, в конечном счете, на выразительность исполнения в целом. Подтверждение своей теории о необходимости создания новой конструкции мостика автор находит в ряде исследований зарубежных ученых и приходит к заключению, что эргономические параметры мостика напрямую связаны с антропометрическими показателями человеческого тела и имеют решающее значение в решении проблемы удобства при игре на альте.

Ключевые слова: альт, мостик, скрипка, органология, эргономика.

ERGONOMIC PARAMETERS OF THE VIOLIN AND VIOLA STRUCTURAL ELEMENTS IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF STRINGED BOWED INSTRUMENTS

Annotation. The article reflects the connection of the constructive features of the shoulder rest for violin and viola with the acoustics and ergonomics of these instruments. A detailed organological analysis of this auxiliary element in Russian musicology is being carried out for the first time. The process of formation of the shoulder rest as one of the auxiliary elements of the musical instrument's construction. The interaction between auxiliary elements and the improvement of performance practice was raised. The article contains previously unknown information about the influence of ergonomics of auxiliary elements on the degree of comfort while playing the violin and viola and, ultimately, on the expressiveness of performance in general. The author finds confirmation of his theory about the need to create a new construction of shoulder rest in a number of studies by foreign scientists and concludes that the ergonomic parameters of the shoulder rest are directly related to the anthropometric indicators of the human body and are crucial in solving the problem of convenience while playing the viola.

Keywords: viola, shoulder rest, violin, organology, ergonomics.

Органология как наука о музыкальных инструментах и отрасль музыкознания всегда была тесно связана с процессами, происходящими в сфере инструментального исполнительства. Очевидность этой взаимосвязи подтверждается тем, что лучшие достижения музыкального инструментостроения всегда находили широкое применение в исполнительской практике и служили ее интенсивному развитию. Эти процессы затронули также струнные смычковые инструменты и, в частности, скрипку и альт. Эти инструменты претерпели множество изменений на пути своего развития от поиска формы и веса до новейших конструктивных и вспомогательных элементов таких как машинки, мостики, подбородники. Следует особо оговорить, что «вторичность» функции вспомогательных элементов, о которых идет речь в данной статье, весьма условна, т.к. игра на инструменте без их использования современному исполнителю чаще всего не представляется возможной. В XX веке основным изобретением в конструктивной эволюции скрипки является мостик, созданный Иегуди Менухиным (1916 – 1999) в 1980-х годах. Когда в почтенном возрасте у скрипача появились проблемы со здоровьем в области шеи, то он изобрёл мостик, который облегчил ему страдания [2]. Скрипичный мостик (плечевой упор), изобретённый Иегуди Менухиным, чрезвычайно прост. Он состоит из опорной пластины, изгиб которой, по возможности, повторяет очертания грудной клетки музыканта, подложки из противоскользящего материала и двух лапок-держателей с резьбой для выбора высоты установки инструмента относительно опорной пластины и регулировки угла наклона инструмента относительно продольной оси. Удобная по своей кривизне опорная пластина и достаточная высота лапок – это всё, на что нужно обратить внимание музыканту при выборе мостика.

Скрипичный мостик за много лет не претерпел практически никаких существенных изменений. Менялись, в основном, материалы для его изготовления. Изначально опорная пластина выполнялась из стали, обтягивалась вельветом с набивкой из ваты, или к ней приклеивалась подложка из микропористой резины, теперь же она изготавливается из пластика с подложкой из силикона. Лапки мостика, раньше представлявшие собой металлические захваты с надетыми на них кусочками резинового шланга от медицинского оборудования, теперь выполнены из специального пластика, исключающего повреждение захватом обечайки и нижней деки. Скрипичный мостик послужил началом для появления альтового из-за тесного родства инструментов.

Наиболее яркое раннее появление мостика в научных работах начинается с диссертации Джеймс Т. Поулса о влиянии мостика на звук скрипки и альта. Микрофильм по его диссертации, посвященный влиянию плечевого упора на характер звука скрипки, доступен в Мичиганском университете в Анн-Арборе. В своей работе автор оспаривает слова Ауэра: «Мостики заставляют исполнителя терять по крайней мере треть всего тона... будь то прекрасный или посредственный инструмент, мощный или слабый». Джемс Т. Поулс анализирует данные опытов в студии звукозаписи с помощью Kay Electric Sana-Graph. Исследование проведено с пятью мостиками разных производителей на скрипках студентов Университета Индианы. В ходе исследования было установлено, что разница в звуке есть, и прослеживается один твердый факт, что наличие плечевого упора не ослабляет физические компоненты того, что мы называем «тон скрипки» [4].

Мостики, которые используются в настоящее время для игры на скрипках, в полном объеме справляются со своей задачей: создание комфортных условий игры для исполнителя. Но когда речь заходит об игре на альте – картина меняется: больший вес и размеры альта требуют гораздо больших усилий при игре на нём. Большая, по сравнению со скрипкой, длина заставляет при игре на альте вынуждает дальше вытягивать руки вперёд, что создаёт дополнительную нагрузку на спину и плечи, а в сочетании с большим весом требует либо увеличения усилия на подбородник, чтобы головка и гриф не

опускались вниз, либо поддержки шейки большим пальцем левой руки, что крайне неудобно при переходах из верхних позиций в нижние. Особенно эти нюансы становятся заметны при игре в оркестре или ансамбле в положении сидя, когда возрастает нагрузка на мышцы спины. В результате вышеизложенных наблюдений у автора возникла идея о создании альтового мостика, позволяющего держать альт с той же лёгкостью, что и скрипку.

Подтверждением нашей теории о необходимости в новом мостике является работа нескольких исследователей во главе с Фаусто Котэ. В исследовании-опросе сообщается о таких проблемах, как жалобы на опорно-двигательный аппарат. Согласно проведенным анализам, можно было наблюдать потребность в усовершенствовании конструкции мостика, чтобы удовлетворить потребности инструменталистов в соответствии с требованиями музыкальной практики. Важно отметить, что исследование 2015 года делает акцент на необходимости связать эргономику мостиков и антропометрию тела музыкантов [5].

Более подробно рассмотрим новую четырехопорную конструкцию мостика, изобретенного автором настоящего исследования. Дополнительная поддерживающая инструмент пластина идет от основания мостика к ближним углам инструмента. Дополнительная опорная пластина тоже крепится на основание мостика, но уже идет вниз, на грудную клетку исполнителя и имеет щель для крепления ремня. Ремень располагается от правой задней петельки ремня через спину и левое плечо, проходит под мостиком и закрепляется на мостике пуговицей снизу-вверх. Чтобы правильно оценить возможные затруднения и сложности, возникающие при игре на скрипке и альте, нужно рассмотреть силы и моменты сил, действующих на инструмент во время игры. Сила тяжести FT, точкой приложения которой является центр тяжести инструмента, создает момент MT1 = FT · l1, относительно оси лапки мостика, где l1 – расстояния от центра тяжести до лапки. Т.е. инструмент под воздействием силы тяжести стремится к наклону вниз, мостик снизу поддерживает его, а возникающий при этом момент тем больше, чем длиннее и тяжелее альт. Этот момент уравновешивается моментом M1 силы прижима подбородника F1 относительно той же оси лапки мостика. Точкой приложения силы прижима можно считать центр подбородника.

M1 = F1 · l2, где l2 – расстояние от центра подбородника до лапки. Для того, чтобы уменьшить усилие на подбородник, нужно изменить соотношение между плечами l1 и l2, уменьшая l1 и увеличивая l2. Применительно к инструменту этого можно достичь путем внесения в конструкцию мостика дополнительной поддерживающей пластины, за счет чего ось действия реакции опоры сместится в сторону центра тяжести на расстояние Δl, равное половине расстояния от оси лапки мостика до точки закрепления дополнительной пластины на инструменте. Радиус кривизны опорной пластины нужно подобрать в соответствии с анатомическими особенностями музыканта, добиваясь равномерного соприкосновения всей площади пластины и грудной клетки.

Теперь вычислим силу прижима подбородника для инструмента с альтовым мостиком из равенства моментов сил:

$F2\ (l2 + \Delta l) = F_т\ (l1 - \Delta l)$;

$$F2 = \frac{F_т\ (l1 - \Delta l)}{(l2 + \Delta l)}$$

Сила F2, прикладываемая музыкантом к подбороднику, тем меньше, чем больше Δl.

Ряд нидерландских исследователей провели масштабную работу в изучении схожей проблемы. В исследовании 2018 года «Переосмысление использования мостика для игры на скрипке» был проведен анализ влияния высоты мостика на мышечную активность, силу фиксации скрипки и комфорт исполнителя. Путем исследования был так

же выбран расчет моментов сил, но уже при трех разных высотах мостика, а также без моста вовсе. Это исследование является первым в науке, объединяющим такие биомеханические измерения у скрипачей как мышечная активность и сила фиксации скрипки [6].

Достаточно много внимания исследователей уделяется именно прижимной силе подбородка к инструменту. Помимо изучения влияния мостика (shoulder rest) на звук, проводились исследования и подбородника (chin rest – подбородный упор). Японские исследователи Сатоши Обата и Хироши Киношита (Biomechanics and Motor Control Laboratory, Graduate School of Medicine, Osaka University) в своём исследовании 2011 года собрали данные последних научных работ по исследованию плечевых и подбородных упоров скрипки и альта, а также провели собственное исследование, которое отражает различные показатели давления подбородка на спектрограммах и графиках. Усилие, создаваемое между левой нижней челюстью скрипачей и подбородником скрипки, было исследовано с помощью специального прибора под подбородником, разработанного для этого исследования. Был сконструирован тензометрический датчик силы, который был закреплен между верхней декой скрипки и подбородником. Пятнадцать скрипачей профессионалов и любителей держали скрипку статично, играли музыкальные гаммы с различными звуковыми свойствами и техникой звучания, а также отрывок из концерта Макса Бруха. Для каждого задания оценивались пиковые и средние усилия. В отдельном эксперименте измерялось боковое перемещение нижних зубов из-за различных уровней произвольного усилия подбородка. Наблюдаемые статические удерживающие усилия составляли 15 Ньютон и 22 Ньютон с помощью левой руки и без нее соответственно. Пиковое усилие увеличилось с 16 Н при мягкой динамике до 20 Н при сильной динамике во время гамм. Усилие дополнительно увеличилось до 29 Н при использовании техники вибрато и 35 Н при сменах. Темп и положение руки не повлияли на усилие. Исполнение концерта Бруха вызывало среднюю пиковую силу в 52 Н, варьирующуюся от 31 до 82 Н у скрипачей. Разработанная подставка для подбородка, чувствительная к усилию, может точно регистрировать создаваемое усилие подбородка. Типичное усилие подбородка для стабилизации скрипки во время обычного музыкального исполнения составляло менее 30 Н, но оно могло на мгновение превысить 50 Н при исполнении технически сложных музыкальных произведений. Боковое смещение нижней челюсти было довольно небольшим (<0,4 мм) даже при сильном напряжении подбородка, возможно, из-за сжатия коренных зубов. В опытном исследовании принимали участия люди разного возраста, пола, с разными показателями количества часов занятий в день.

В заключении своей работы авторы отмечают, что исполнителям на альте требуется куда больше давления подбородком из-за большего размера и веса инструмента, чем исполнителям на скрипке [7].

Стоит отметить, что замеры моментов сил в нашем исследовании не только впервые проводятся на альте, но и с использованием фиксирующего ремня, что компенсирует горизонтальную составляющую силы тяжести. Такой ремень полностью исключает сползание мостика, но при этом не мешает свободному перемещению грифа. Ремень закрепляется именно на поясе, а не на шее для того, чтобы его опорой являлись дельтавидные и широчайшие мышцы спины, как правило, очень выносливые.

Все теоретические расчеты были проверены на практике при помощи точных весов, закрепленных на подбороднике. Удалось добиться показателей, свидетельствующих о снижении усилия прижима подбородника более чем в 2 раза.

В заключение важно отметить, что скрипку при игре редко придерживают рукой – в основном держат подбородком. Переходя при обучении на альт, достаточно тяжёлый в сравнении со скрипкой инструмент, школа игры предполагает придерживание рукой. Но

по старой привычке, или от безвыходности в техничных произведениях исполнителям часто приходиться держать вес инструмента своей головой, особенно при переходах вниз, прижимая инструмент к плечу и мостику, предотвращая сползание инструмента с плеча. Очень часто это приводит к спазмам шеи и сильным головным болям. Новая конструкция мостика позволяет избежать мышечных и дерматологических проблем при игре на инструменте, что позволяет увеличить время занятий и качество исполнения.

Вспомогательные элементы в настоящее время являются неотъемлемой частью органологии струнных смычковых инструментов. Необходимо дальнейшее, более детальное изучение мостика в области эргономики. Вместе с тем, осуществление просветительской деятельности в отношении ломки стереотипов и внедрения новых эргономичных приспособлений послужит выходу музыкального исполнительства на новый качественный уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майковская Л.С., Мишина А.М. Формирование аппликатурной грамотности скрипача на начальном этапе обучения // Искусство и образование. – 2023. – № 1 (141). – С. 91-96.
2. Менухин, И. Шесть уроков скрипичной игры Начальные упражнения / И. Менухин // HOMO MUSICUS’95: Альманах музыкальной психологии. – Москва: Московская консерватория, 1995. – С.116–144.
3. Рольбина, Е.И. Европейские скрипичные школы XIX века: исполнительство и педагогика // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2021. № 1 (13). С. 35-39.
4. Poulos, J. T. Shoulder Rests And Violin Tone / James T. Poulos // American string teacher. – 1973. – Pp. 18–19.
5. Kothe, F. Usabilidade de espaleiras de violino e viola. / F Kothe. – Per Musi. Belo Horizonte, – n.32, 2015. – Pp. 269–295.
6. Kok, L. M.; Schrijvers, J.; Fiocco, M.; Royen, B.; Harlaar, J Use of a Shoulder Rest for Playing the Violin Revisited, An Analysis of the Effect of Shoulder Rest Height on Muscle Activity, Violin Fixation Force, and Player Comfort – URL: https://doi.org/10.21091/mppa.2019.1009.
7. Obata, S.; Kinoshita H. Chin force in violin playing / S. Obata; H. Kinoshita // Medical Problems of Performing Artists. – 2019. – V. 34, N. 1 – Pp. 39–46.

REFERENCES

1. Majkovskaja L.S., Mishina A.M. Formirovanie applikaturnoj gramotnosti skripacha na nachal'nom jetape obuchenija // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 1 (141). – S. 91-96.
2. Menuhin, I. Shest' urokov skripichnoj igry Nachal'nye uprazhnenija / I. Menuhin // HOMO MUSICUS’95: Al'manah muzykal'noj psihologii. – Moskva: Moskovskaja konservatorija, 1995. – Pp.116–144.
3. Rol'bina, E.I. Evropejskie skripichnye shkoly XIX veka: ispolnitel'stvo i pedagogika // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2021. № 1 (13). Pp. 35-39.
4. Poulos, J. T. Shoulder Rests And Violin Tone / James T. Poulos // American string teacher. – 1973. – Pp. 18–19.
5. Kothe, F. Usabilidade de espaleiras de violino e viola. / F Kothe. – Per Musi. Belo Horizonte, – n.32, 2015. – Pp. 269–295.
6. Kok, L. M.; Schrijvers, J.; Fiocco, M.; Royen, B.; Harlaar, J Use of a Shoulder Rest for Playing the Violin Revisited, An Analysis of the Effect of Shoulder Rest Height on Muscle Activity, Violin Fixation Force, and Player Comfort – URL: https://doi.org/10.21091/mppa.2019.1009.
7. Obata, S.; Kinoshita H. Chin force in violin playing / S. Obata; H. Kinoshita // Medical Problems of Performing Artists. – 2019. – V. 34, N. 1 – Pp. 39–46.