

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»



МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(15 ДЕКАБРЯ 2020 Г.)**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНОИСКУССТВО**

**ДОНЕЦК
2020**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»

МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**Материалы международной
научно-практической конференции**

**Донецк
2020**

ББК 85.2я431

УДК 78.01

М 34

Редакционная коллегия:

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, профессор ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (главный редактор);

Мурзаева А. Н. – доцент, проректор по научной и творческой работе, доцент, заведующая кафедрой хорового дирижирования ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (заместитель главного редактора);

Тукова Т. В. – кандидат искусствоведения, доцент ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (редактор-составитель);

Цукер А. М. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова», заслуженный деятель искусств Российской Федерации, академик Российской академии естествознания, председатель правления Ростовской организации Союза композиторов России, кавалер ордена Дружбы;

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Малыхина М. А. – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой актёрского искусства ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева».

М 34 **Мастер и мастерство в художественном творчестве:** Материалы международной научно-практической конференции (Донецк, 2020) – 77 с.

ББК 85.2я431

УДК 78.01

© ГОО ВПО ДГМА имени С. С. Прокофьева

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»	7
Т.В. Тукова О стилевом плюрализме в русской камерно-инструментальной музыке 1920-х годов	7
Н.Л. Биджакова Импрессионистические черты в камерно-инструментальной музыке (к вопросу освоения стиля).....	9
С.А. Стасюк Н.А. Римский-Корсаков: Путь к мастерству	11
М.С. Романец «Гойески» Э. Гранадоса: методы работы композитора с собственным текстом.....	13
Е.С. Бабенко Подмена имени во время перемен: феномен аллонимного авторства в музыкальноисторическом процессе	14
Т.А. Литвинец К вопросу артикулирования на домре	17
Е.А. Сапсалёв Место опуса А. Джилардино «виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» в современном гитарном исполнительстве	19
В.В. Аверин Развитие исполнительского мастерства на баяне- аккордеоне в Донбассе (20–40 гг.) XX столетия	21
Л.А. Яковлева Конкурс как фактор воспитания личности музыканта-исполнителя.....	23
Т.А. Басова Ф. Пуленк «Stabat Mater». Композиция и драматургия, средства музыкальной выразительности	24
Л.А. Стецкая Тема войны в современном музыкальном пространстве Донбасса.....	26
Л.К. Попова К вопросу о темпоритме в практике дирижёра.....	28
В.В. Заводиленко Жанр инструментальной сюиты в творчестве Э.Н. Артемьева на примере сюиты из музыки к кинофильму «Сибирский цирюльник»	30

Ю.А. Козловская Концерт М.С. Березовского «Не отвержи мене во время старости» в интерпретационных версиях дирижёров А.А. Юрлова и В.А. Чернушенко.....	32
В.А. Туков О потенциальном значении методических концепций в развитии метроритма у учащихся при обучении эстрадно-джазовому исполнительству.....	34
Н.В. Манько Об исполнительских трудностях фортепианной фактуры в цикле Р. Шумана «Фантастические пьесы» op. 12.....	36
Е.С. Рубинская Теоретические концепции интермедиальности в отечественной науке	38
В.П. Жук Проблема профессиональной сценической практики при подготовке и обучении оперных исполнителей	40
М.Н. Коваленко Инструментальный аккомпанемент в классе концертмейстерской подготовки (к вопросам педализации)	43
Е.М. Симонова Бандура в современном музыкальном пространстве	45
Т.Б. Сиротина Современные образовательные электронные ресурсы на уроках сольфеджио в музыкальной школе.....	47
П.В. Иванников «Ноктюрнал» Бенджамина Бриттена. Аспекты исполнительской интерпретации	49
Т.И. Бурзаница Проблема сценического волнения и способы его преодоления.....	50
Т.В. Карташова Индийский бхаратнатьям в аспекте синтеза искусств	52
А.П. Синицкая Образ Прометея в поэзии и музыке	55
В.В. Зинченко А.Я. Егорова О практических формах межпредметных связей в работе музыкального отделения школы искусств.....	57

<i>А.С. Могилатова</i> Приёмы устранения наиболее распространённых ошибок при работе над артикуляцией и дикцией в классе эстрадно-джазового пения.....	60
СЕКЦИЯ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНОИСКУССТВО»	62
<i>М.А. Малыхина</i> Актёрские этюды: «импровизация» или «репетиция».....	62
<i>А.А. Шепелёва</i> Специфика работы концертмейстера на уроке классического танца и принципы его музыкального оформления.....	64
<i>О.В. Волошина</i> Комплексный подход в формировании профессиональных компетенций студентов художественного колледжа	66
<i>Н.В. Корниенко</i> «Мейнстрим» в современной культуре	68
<i>З.Н. Бугаева</i> Народное поэтическое слово как способ и средство художественной выразительности в этно-художественном творчестве	70
<i>Л.Ю. Гузеева</i> Речеголосовые тренировки как способ подготовки артистов музыкального театра.....	72
<i>Т.А. Дьякова</i> Великая Отечественная война в художественной картине мира Михаила Матусовского	74

СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

УДК 78.03: 78.087

Т.В. Тукова,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории,
теории музыки и композиции
ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк

О СТИЛЕВОМ ПЛЮРАЛИЗМЕ В РУССКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ 1920-х ГОДОВ

Специфические черты камерно-инструментальных жанров, их предназначенность для небольшой аудитории подготовленных слушателей, определённая элитарность этой области творчества. Содержательная направленность – воплощение субъективно-психологической образности, этико-философских проблем, тонких эмоциональных состояний. «Лабораторность» камерной музыки, апробирование новых музыкальных средств и приёмов, современных техник композиции. Широкое распространение камерной музыки в русской музыке 1920-х годов благодаря активной деятельности АСМ, (Ассоциации современной музыки), созданию новых камерных коллективов (квартеты имени А. Глазунова, Страдивариуса и др.).

Пестрота общей картины развития данной творческой области в русском музыкальном искусстве 1920-х годов, разнообразие стилевых тенденций.

Академическая линия. Её роль в сохранении классических традиций – своего рода «мостик» между прошлым и современным (Шестой и Седьмой квартеты А. Глазунова, Третий квартет Р. Глиэра, Первый Ан. Александрова, Первый В. Шебалина, две фортепианные сонаты Ю. Шапорина и др.). Прочная опора на жанровый инвариант, высокое профессиональное мастерство.

Романтическая линия. Значительное влияние творчества А. Скрябина, что в высокой степени отразилось как на концепционном, так и композиционно-стилистическом уровне многих фортепианных произведений (Шестая фортепианная соната С. Фейнберга, Третья и Четвёртая Н. Мясковского, Вторая, Четвёртая и Шестая Ан. Александрова, прелюдии Ю. Крейна ор. 5, прелюдии Б. Шехтера ор. 2 и др.).

Импрессионистская линия. Поиски новой звукоокрасочности, фактурная и гармоничная утонченность (Первый квартет В. Ширинского, Ноктюрны А. Мосолова, поэмы «Соловьиный сад» В. Богданова-Березовского, «Медитация» № 5 В. Дешевова).

Экспрессионистская линия. Влияние композиторов нововенской школы – А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна. Роль АСМ в распространении идей наиболее радикальных направлений европейского искусства. Пограничность эмоциональных состояний, столкновение полярных образных сфер, интегрированность музыкальной ткани, применение двенадцатитоновой системы (фортепианная пьеса Г. Попова «Экспрессия», посвящённая А. Шёнбергу, его же Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса, Нонет В. Щербачёва для флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и женского голоса без слов, фортепианные сонаты и струнные квартеты А. Мосолова). Новые тембровые и жанровые решения (параллель с «Лунным Пьеро» А. Шёнберга, «прибаутками» И. Стравинского).

Неоклассицистская линия. Опора на старинные жанры, формы, стилевые модели. Влияние творчества П. Хиндемита, И. Стравинского, Д. Мийо и др. Яркие примеры: «Инвенция» В. Щербачёва, «Сказки старой бабушки» С. Прокофьева, Первая фортепианная соната Д. Шостаковича, «Маленькая сюита» Ан. Александрова, Вторая фортепианная соната Л. Полонкина.

Конструктивно-урбанистическая линия. Близость творческим принципам французских композиторов группы «Шести». Воплощение индустриальной темы в фортепианных пьесах: «Рельсы» В. Дешевова (параллель к «Пасифику 231» А. Онеггера), «Электрификат» Л. Полонкина (влияния джазового стиля).

Неофольклорная линия. Обращение к музыкальному фольклору разных народов, поиски новых форм сочетания традиционного и современного. Близость к творческим установкам И. Стравинского, Б. Бартока, С. Кодая, Л. Яначека. Своеобразное проявление этой тенденции в Увертюре на еврейские темы для кларнета, струнного квартета и фортепиано С. Прокофьева, фортепианной пьесе Л. Полонкина «Дивчиночка моя мила» (№ 3 из сюиты «Магниты»), фортепианном цикле А. Мосолова «Туркменские ночи».

Полистилистические тенденции. Стилиевое разнообразие камерно-инструментального творчества С. Прокофьева 20-х годов. Индивидуальное воплощение многочисленных тенденций в Пятой фортепианной сонате, Квинтете для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса. Приём жанровой деформации в «Афоризмах» Д. Шостаковича – гротескная трактовка «от противного» распространённых в романтической музыке жанров: ноктюрна, серенады, этюда, похоронного марша, легенды и др.

Итак, обобщая, отметим: активность творческого процесса, связь с тенденциями современного европейского искусства, высокий

профессионализм, яркое новаторство, апробирование авангардных техник, средств и приёмов, стилевое разнообразие. Мощный «трамплин» для дальнейшего развития музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова, И. А. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) / И. А. Барсова // А. В. Мосолов : Статьи и воспоминания / [сост. Н. К. Мешко]. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 44–122.
2. Раабен, Л. Н Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века : Исследование / Л. Н. Раабен. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 200 с.

УДК 78.03:785.7

Н.Л. Биджакова,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерской подготовки
ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (К ВОПРОСУ ОСВОЕНИЯ СТИЛЯ)

Феномен импрессионизма в музыке, главным образом, связан с именами К. Дебюсси¹ и М. Равеля. Блок посвящённых освоению импрессионистического направления сочинений, рекомендуемый для изучения в классе камерного ансамбля, – довольно небольшой. У Дебюсси назовём *Premier trio en sol* для скрипки, виолончели и фортепиано *G-dur* (1880), Соната для виолончели и фортепиано (1915), Соната для скрипки и фортепиано (1917), Трио для флейты, альты и арфы (1916). Среди камерных опусов Равеля – струнный квартет (1902–1903), Фортепианное трио (1914), Сонаты для скрипки и фортепиано № 1 (1897), № 2 (1923–1927), Соната для скрипки и виолончели (1920–1922). Данное перечисление дополняют несколько произведений итальянских композиторов, развивших творческие методы французских импрессионистов: «Сицилиана и бурлеска» для флейты с фортепиано А. Казеллы (1914), струнные квартеты Дж. Ф. Малипьеро.

Однако корпус произведений может быть расширен за счёт вовлечения в круг изучаемого репертуара сочинений композиторов, в музыкальном

¹ Сам К. Дебюсси не относил своё творчество к этому художественному направлению.

языке которых проявляются характерные импрессионистические черты. Л. Раабен подчёркивал, что «главные отличительные свойства искусства импрессионизма, такие, как внимание к детали, звуковому или тембровому, мелодическому или гармоническому нюансу, сделали для них весьма привлекательной область камерной музыки» [1, с. 6]. Импрессионистская идея отразилась не только в гипертрофированной колористичности («колористической щедрости»), но в ряде черт, выделенных Л. Раабеном:

- утончённое чувство лада [1, с. 33];
- чуткая тембральность [1, с. 20];
- широкий круг тем и образов, вызывающие символично-образные ассоциации [1, с. 20];
- капризно-изменчивый ритм, с постоянным нарушением метрических устоев [1, с. 21] (нередко используются народные ритмические танцевальные формулы).

Вполне точное определение импрессионистической техники даёт философ О. Шпенглер: «Импрессионизм есть метод изощёренных художественных открытий. <...> Нет второго подобного языка форм, в котором каждое пятно, каждый штрих был бы способен обнаружить столь удивительное очарование и обогатить воображение столь новыми элементами создающей пространство энергии. <...> Новая техника скептически, она анатомирует ощущение до его полного растворения... <...> Способность <...> в минимуме вещества – краски или звука – заколдовать максимум физиогномического знания...» [2, с. 412].

Знакомство с импрессионистическим искусством и с характерным для него музыкальным языком в классе камерного ансамбля можно проводить по следующим направлениям:

1. Выявление истоков импрессионизма в позднеромантическом искусстве (С. Франк, представители школы Франка).

2. Освоение произведений композиторов, в разные периоды своего творчества, находившиеся в русле импрессионистического течения (Л. Ружицкий, А. Онеггер, А. Руссель, Я. Ингенховен, А. Бакс и др.).

3. Раскрытие «импрессионистического мироощущения» в творчестве композиторов следующих поколений (Б. Кунц, Дж. Энеску, А. Шапошников, Ю. Крейн, Н. Каржинский и др.).

Такой подход даст возможность студентам более широко подойти к пониманию стиля в его историческом развитии, и к умению идентифицировать его черты в своеобразии музыкального письма композиторов.

Импрессионистическое искусство, отображённое в камерно-инструментальной музыке, ещё не вполне исследовано и музыковедами, и исполнителями, хотя с начала XXI века усиливается тенденция охвата музыкальной литературы, по каким-либо причинам не включавшейся ранее в концертную практику. Результатом является большое количество фондовых записей ансамблевой музыки, выполненных крупнейшими мировыми компаниями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раабен, Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: Исследование / Л. Н. Раабен. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 200 с.
2. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Минск-Москва : Харвест-Аст, 2000. – 1376 с.

УДК 78.071.1

*С.А. Стасюк,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории, теории
музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ: ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ

В год 175-летия со дня рождения великого Мастера русской музыки – Н.А. Римского-Корсакова, прежде всего, вспоминаются выведенные им на сцену и восхитившие мир образы Снегурочки, Садко, Шехеразады, Царевны-Лебеди, духовного града Китежа. Их поэтичное представление дало возможность почувствовать уникальность и красоту русского мироощущения в его извечном стремлении к Красоте, Миру, Добру и Свету. Композитора справедливо называли и «мудрым сказочником», и летописцем русской жизни, и прорицателем будущего России. Проникновение в мир мифотворчества и народной поэзии позволило композитору передать в своих сочинениях разные «стадии русской религиозности» (Б. Асафьев), отразить красоту и духовность славянских языческих и христианских обрядов, зарождающихся на уровне единения человека с природой, но также определяющих нормы нравственности и гармонии в отношениях людей. Темы Красоты, творчества и идеального мироустройства (града) проходят сквозь многие сюжеты опер Римского-Корсакова.

Философия неоплатонизма в сочетании с продолжением глинкинских традиций в музыке вывели композитора на путь постижения основ народного мирозерцания через архетипы фольклорных, агиографических и древних литературных жанров, а также иконописи, лубка, традиций народного и церковного пения. Неустанность творческого поиска позволила Римскому-Корсакову создать ряд опер, имеющих в основе жанровый архетип сказки, былины, былль-колядки, летописи, легенды, сказания. Украшением всех его опер стали прекрасные музыкальные пейзажи моря, леса, неба, мастерски выполненные средствами симфонического письма.

Временем открытия и признания удивительного дарования Римского-Корсакова в Европе стали первые десятилетия XX века, что было связано с

представлением его симфонических и оперных сочинений в «Русских сезонах» Парижа. Вместе с тем, в середине столетия влияние «холодной войны» на многие десятилетия вытеснило большую часть как его наследия, так и многих других русских композиторов, из практики симфонических концертов и оперных театров мира. Непонимание глубинной мудрости творческих прозрений Римского-Корсакова в советское время привело к минимальному количеству постановок его оперных шедевров и в собственной стране. Однако на рубеже XX и XXI столетий на новом витке Возрождения традиций отечественной культуры пришло понимание непреходящего значения творческого наследия корифея русской композиторской школы. Огромное внимание к оркестровым, вокальным и оперным сочинениям Римского-Корсакова затронуло как область музыковедения, так и исполнительскую среду. На сцену вышли забытые оперные шедевры мастера. Приближению их постановок к намерениям автора посвящены статьи и диссертации отечественных исследователей музыки. В центре внимания многих из них – кульминационное оперное сочинение Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», мистерия с предвидением будущего Апокалипсиса русской земли и символическим образом её духовности – градом Китежем.

«Сердце Моцарта и ум Сальери», – так характеризовали композитора современники, поскольку его творческая работа удивительным образом сочетала энергию вдохновения и тщательность обдумывания сочинений. Один из первых исследователей творчества Римского-Корсакова – А.И. Кандицкий – определил метод композитора как «поэтический реализм», что подчёркивает жизненность созданных им музыкальных картин, но представленных в свойственном композитору характере «восторженной созерцательности» (В. В. Медушевский).

50 лет ежедневного творческого поиска и совершенствования привели мастера к уровню композиторской техники, недостижимой и сегодня. Возможно ли открыть её секреты? За три десятилетия преподавательской деятельности Римский-Корсаков вырастил не одно поколение талантливых музыкантов разных национальностей. Заботясь о передаче своего композиторского опыта, он оставил подробные описания найденных им приёмов музыкального отображения картин природы, принципов драматургического приближения опер к жанрам народной поэзии, новаторства в области гармонии, ладов, методов оркестровки, дара цветового видения тональностей, пр. Сегодня уроками мастерства может стать глубокое изучение творческого наследия Римского-Корсакова в классах вокала и оперной подготовки, в курсах истории русской музыки и гармонии, оркестровом классе, занятиях по дирижированию и композиции. Однако более всего возможно понять онтологическую высоту творческих прозрений мастера, слушая и погружаясь в мир его музыки, направляемой поиском вечной Красоты.

*М.С. Романец,
старший преподаватель кафедры истории,
теории музыки и композиции ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

«ГОЙЕСКИ» Э. ГРАНАДОСА: МЕТОДЫ РАБОТЫ КОМПОЗИТОРА С СОБСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ

Создание новых произведений на основе уже существующих собственных опусов – творческий метод, широко распространённый в музыкальной практике различных национальных культур и исторических периодов. В его основе лежит принцип «транспонирования» материала, когда театральные сочинения перевоплощаются в симфонии, а камерно-инструментальные циклы – в оперы и балеты. Результатами «превращения» одного произведения в другое стали Третья и Четвёртая симфонии С. Прокофьева, Симфонии «Гармония мира» и «Художник Матис» П. Хиндемита, балеты «Моя Матушка Гусыня» и «Аделаида, или Язык цветов» М. Равеля, а также опера «Гойески» Э. Гранадоса (1916) – единственное в своём роде произведение, явившееся результатом перерождения одноимённой фортепианной сюиты в оперу.

Сочинение было заказано Национальной академией музыки по мотивам полотен Гойи. Автором либретто выступил Фернандо Перикет. К моменту начала работы над оперой в творчестве Гранадоса уже имелся ряд произведений, созданных под впечатлением полотен испанского художника: вокальный цикл «Двенадцать тоналий в античном стиле», три пьесы для фортепиано («Хакара», «Серенада гойеска» и «Сумерки»), неизданная опера «Слепая курица» и фортепианная сюита «Гойески – влюблённые махи» (1909–1914) – наиболее известное в этом списке сочинение. Широкая популярность инструментального цикла послужила отправной точкой в использовании его музыки в опере.

Художественные образы шести фортепианных пьес не связаны напрямую с конкретными картинами или гравюрами испанского художника. Скорее, они выражают общее впечатление от его работ. Тогда как сценические ситуации одноимённой оперы имеют конкретные живописные первоисточники среди полотен великого Гойи – «Марионетка», «Танец в Сан Антонио де ла Флорида», «Махи на балконе».

Музыки шести пьес фортепианной сюиты «Гойески» Гранадоса оказалось недостаточно для оперы, поэтому композитору пришлось дополнить её фрагментами других произведений – пьесы «El Pelele» («Соломенная кукла») и «Двенадцати тоналий в античном стиле» (1910), а также эпизодически новым материалом.

В условиях музыкально-драматического представления музыка фортепианной сюиты претворяется в очень близком к первоисточнику варианте, однако изменяется порядок её следования.

Поскольку заимствованный материал стал основой не только оркестровой, но и вокальной партии, монолитные блоки текста-первоисточника входят в оперу в несколько изменённом виде. Не всегда поэтический текст сценического произведения, его метр и ритм, «укладывался» в уже готовую музыку, потому композитор был вынужден сокращать материал либо вводить дополнительные такты или же ритмически преобразовывает исходный материал.

Помимо заимствованной музыки, опера содержит и индивидуальный материал. В частности, композитором было дописано вступление и «Интермеццо», завершающее первую картину.

Перевоплощение материала фортепианной сюиты в оперу оказалось возможным, во-первых, вследствие схожести образов первоисточника и нового сочинения, а также благодаря картинности и сюжетности самой музыки, которая стала опорной точкой при обрисовке сценических персонажей и драматургических ситуаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красотина, И. В. Энрике Гранадоc. Фортепианное наследие: автореф. дис. ... канд. иск. / И. В. Красотина. – М., 2011. – 22 с.
2. Романец, М. С. Жанровые дубли в творчестве композиторов XX века и «Гойески» Э. Гранадоcа: от фортепианной сюиты к опере / М. С. Романец // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов международной научной конференции 11-15 апреля 2019. – Том III. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019 – С. 13–23.

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

*Е.С. Бабенко,
преподаватель кафедры истории,
теории и композиции ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ПОДМЕНА ИМЕНИ ВО ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН: ФЕНОМЕН АЛЛОНИМНОГО АВТОРСТВА В МУЗЫКАЛЬНОИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Аллонимия в музыке (аллоним от греч. *αλλος* – другой и *ονυμα* – имя, название) – явление, характеризующееся подписью сочинения именем другого композитора. По внешней форме подписи аллонимия связана с

тенденцией вымышленных имён (псевдонимией), по содержательной сущности – с явлением мистификации. Факт приписывания своего произведения другому делает этот феномен антиподом явления плагиата (плагиат обедняет творческое наследие определённого автора, аллонимия обогащает его). Охватывая широкий круг вопросов (теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации и интертекстуальности), аллонимия входит в круг проблем авторства в целом.

Феномен аллонимии, имеющий веские антропологические основания и отражающий масштабные историко-культурные тенденции переориентации стилей, инициирует необходимость поставить вопрос не только «чужого слова», но и «чужого имени» и, соответственно, – слова, которое было произнесено от этого имени в противовес к слову, произнесённому от имени своего. Вместе с тем, в искусствоведческом (в частности, музыковедческом) контексте явление аллонимии до сих пор не являлось предметом научного изучения, что обусловило актуальность избранного вектора исследования.

Феномен аллонимии может иметь осознанную и неосознанную природу. С точки зрения причин возникновения разных по генезису произведений аллонимного авторства важными являются концепции о ритмах исторических эпох и стилей в искусстве, чередования в культурно-историческом процессе «первичных» стилей – периодов объективности мировоззрения, характеризующихся простотой идеологии, – и «вторичных», характеризующихся отрывом от идеологии, появлением плюрализма идеологических позиций, пестроты стилевых разновидностей, иррационализма, обильных декоративных элементов и т. д. (по концепции Д. С. Лихачёва). В зависимости от их дискретного воздействия характер фиктивного авторства приобретает серьёзное или трагическое содержание. По идее Павла Флоренского, это два противоположных способа миропонимания – средневековый, связанный с принципом обратной перспективы и внутренним видением картины мира (взглядом вглубь), и ренессансный – с прямой (линейной) перспективой и внешним восприятием картины мира (взглядом вдаль).

Формирование любого стиля происходит по своеобразной спирали и выражается в обращении «к предыдущим стилям, родственным по своему характеру» [2, с. 167]. Учитывая, что по своему культурному составу любая фаза поздней истории является неоднородной, поскольку художественные нормы, уже эволюционно-продвинутое и ещё преодолеваемые, сосуществуют и соперничают друг с другом, развитие стиля на стыке смысловых систем соответствует асимметрии: изменение стиля от простого к сложному происходит постепенно и, наоборот, от сложного к простому – как результат определённого «скачка». По концепции Игоря Смирнова, личности, рождённые на рубеже веков, нетождественны себе, исторические, меняющиеся и попадающие в необратимые ситуации, стремятся «к погружению в вымышленную действительность», становятся «жертвой клеветы и ложных определений», испытывают «отчуждение неотчуждаемой собственности», «деперсонализацию», принимают «особенности другого

"я"» [2, с. 205]. Аллонимное авторство, таким образом, становится индикатором переходных процессов истории музыки, однако каждой из смысловых систем переориентации стилей присущ свой исторически неповторимый вид мистификаторства.

Для выявления «скрытых» граней содержательных смыслов произведений аллонимного авторства в музыкально-историческом процессе в качестве материала для анализа избраны опус шести сонат «Il Pastor Fido» Николая Шедевилья, подписанный именем Антонио Вивальди, и «Канцона и танец», «Ричеркар», «Ave Maria», «Павана и гальярда» Владимира Вавилова, приписанные Франческо Канова да Милано, Франческо Спиначчино, Джулио Каччини, Винченцо Галилеи, а также краковская рукопись, состоящая из фрагментов трёх сонат разных авторов с указанием принадлежности их «синьору Беру».

Выступая своеобразным «документальным свидетельством» процессов, характерных для «переходных» этапов музыкальной истории – в частности, тенденций к переосмыслению эстетических подмоств музыкального искусства, – произведения аллонимной природы являются яркими репрезентантами основных устремлений эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачёв, Д. С. Великие стили и стиль барокко / Д. С. Лихачёв // Развитие русской литературы X–XVII веков. – СПб : Наука, 1998. – С. 161–172.
2. Смирнов, И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?filetic>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Попова, И. Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / И. Л. Попова // Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1992. – 19 с.

*Т.А. Литвинец,
кандидат искусствоведения, и.о. доцента,
заведующая кафедрой народных
инструментов ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

К ВОПРОСУ АРТИКУЛИРОВАНИЯ НА ДОМРЕ

Интонирование в центре музыкально-исполнительского искусства. Развитие интонационного мышления – «превосходство» над сугубо техническими задачами, осмысление содержания нотного текста, распознавание его внутренней сущности, понимание главной мысли произведения, передача образно-эмоционального строя исполняемой музыки.

Музыка как искусство «интонируемого смысла» (Б. Асафьев) – толчок к анализу музыкального процесса в ракурсе интонирования. Культура интонирования – «краеугольный камень» в формировании и совершенствовании исполнительского мастерства, подчиняющий все средства художественной выразительности. Роль артикуляции в процессе домрового интонирования – интонация вне артикуляции не существует.

Исторические ретроспекции артикуляции. Учение об интонации Б. Асафьева – стимул для развития теории артикуляции и формирования «интонационного» направления. И. Браудо и его фундаментальный труд «Артикуляция» [3].

Домровое исполнительство и его основные артикуляционные средства – особый взгляд на предмет артикуляции с учётом обострённого внимания к интонационной природе музыки.

Методика обучения, обеспечивающая формирование, совершенствование и накопление профессионального мастерства музыканта-исполнителя: первичная опора на слух, высокий уровень развития интонационного мышления как залог преодоления технических сложностей и решения творческих задач.

Задачи, которые должны решаться руководителем в ходе занятий и репетиций в домровом классе:

1. Развитие продуцирующей функции слуха учащегося на базе ясного понимания и ощущения соотношения интонационных процессов, формирующих логику линии каждого отдельного голоса.

2. Воспитание артикуляционной дисциплины музыканта-исполнителя на основе полученных в специальном классе домры представлений о законах связного и раздельного произнесения тех или иных интонационных сопряжений.

3. Пристальное внимание к ощущению музыкантами значимости и содержательности каждой интонации, что относится и к моторике, благодаря чему возникает явление интонированной виртуозности.

4. Создание такого звукового пространства, в котором каждый из интонационных макро- и микроэлементов способствует построению формы произведения.

5. Ощущение музыкального времени на основе трёх уровней интонационного мышления: наивного, метрического и полифонического (условные названия, данные профессором В. Ивко).

Схема основного ряда артикуляционных субмотивов с их исполнительскими характеристиками.

Прямой ямб и Обращённый хорей

1. Никогда не связаны лигой (цезура!).
2. Первый звук более тихий в сравнении со вторым.
3. Первый звук интонационного соотношения короче второго.

Прямой хорей и Обращённый ямб

1. Два звука всегда связаны лигой.
2. Первый звук произносится громче в сравнении со вторым.
3. Второй звук интервала в отличие от первого стаккатируется.

Определение субмотива и характер его исполнения зависят от времени, на котором он находится.

Преобладающее преобладание концентрации слухового внимания исполнителя на ямбических и хорейских соотношениях тонов с определённой интонационной насыщенностью и информативностью.

Проблема интонирования как одна из важнейших в современном домровом исполнительстве, развивающемся в русле тенденции академизации народных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур, Н. Музыка языком звуков / Н. Арнонкур. – К. : Музыка, 1954. – 99 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая: [2-е изд.] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, ЛО, 1971. – 376 с.
3. Браудо, И. А. Артикуляция: о произношении мелодии / И. А. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 196 с.
4. Ивко, В. Н. Техника инструментального интонирования / В. Н. Ивко // Материалы Второй Всеукраинской научно-практической конференции «Актуальные направления развития академического народно-инструментального искусства». – К. : Мелосвет, 2002. – С. 45–46.
5. Литвинец, Т. А. К вопросу артикуляции на домре / Т. А. Литвинец // Музыкальное искусство. – Донецк, 2007. – Вып. 2. – С. 239–250.

*Е.А. Сапсалёв,
преподаватель кафедры народных
инструментов ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

МЕСТО ОПУСА А. ДЖИЛАРДИНО «ВИРТУОЗНЫЕ И ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ ЭТЮДЫ ДЛЯ ГИТАРЫ» В СОВРЕМЕННОМ ГИТАРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В наши дни гитара как академический инструмент пользуется популярностью как среди исполнителей, так и среди композиторов, в результате чего гитарный репертуар постоянно пополняется новыми опусами, написанными в различных жанрах, стилях, с использованием современных композиторских техник. Одним из таких сочинений является цикл А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары», интерес к которому вызван спросом на новый виртуозный концертный репертуар с расширением технических границ и возможностей инструмента.

Прочно вошедший в концертную и инструктивную практику этот цикл до сих пор не становился объектом исследования в исполнительском ракурсе. Вместе с тем, в настоящий период назрела необходимость научного осмысления и систематизации накопленного опыта работы над «Виртуозными и трансцендентными этюдами для гитары» А. Джилардино, что и определило **актуальность** избранной темы.

Рассматриваемый цикл является одним из самых масштабных сочинений в данном жанре и включает 60 этюдов, которые объединены в серии по двенадцать номеров.

Можно отметить, что этюды написаны в различных формах: сложных двух- и трёхчастных, сквозной, куплетной, в форме темы с вариациями, пассакалии. Всем этюдам свойственен отход от привычного понимания формы миниатюры, а именно стремление к масштабности, новаторское понимание технических задач, законченность и выпуклость художественных образов.

Ещё одной общей чертой для всех этюдов из цикла «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» является то, что каждый номер имеет посвящение, отдающее дань почтения великим личностям разных эпох, а некоторые этюды имеют жанровое определение, например, Элегия, Каприччио, Фантазия. Помимо этого большая часть номеров ещё обладает и чертами программности, будь то эпиграф или название, например, «Луна и смерть», «Одиночество», «Рассвет» и др.

Как композитор, отлично владеющий гитарой, А. Джилардино в своих этюдах ставит разнообразные технические задачи, требующие от исполнителя беспрецедентного владения инструментом. В качестве примера

можно отметить растяжки в левой руке, быстрые репетиции, приём технического легато, различные виды арпеджио, исполняемые разнообразными аппликатурными «формулами» правой руки, игру терциями, октавами, аккордами, натуральные и искусственные флажолеты, специфические и характерные гитарные приёмы.

В «Виртуозных и трансцендентных этюдах» автор позиционирует гитару как полифонический инструмент, например, в Этюдах № 25 «Ричеркар» и № 29 «Пассакалья» А. Джилардино обращается к старинным полифоническим жанрам, совмещая их с современными гармониями, а в Этюде № 31 «Тема с вариациями» (Дань почтения Ф. Сора) одна из вариаций образуется путём контрапунктического развития двух тем – Ф. Сора и Р. Шумана.

Значимую роль композитор также придаёт и тембральной окраске своей музыки: в его опусе встречаются указания *sul tasto*, *sul ponticello*, *metallico*, *dolcissimo*, *delicatamente* и др., что особенно актуально для «пейзажных» импрессионистических этюдов. Тем самым автор раскрывает одну из сильных сторон инструмента, зачастую игнорируемую не только композиторами, но и многими исполнителями.

Цикл А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» написан современным музыкальным языком с использованием техники расширенной тональности (показательно отсутствие ключевых знаков). С исполнительской точки зрения интересно то, что в нотах выставлена авторская аппликатура.

Несмотря на относительно «юный» возраст «Виртуозных и трансцендентных этюдов для гитары», они заняли достойное место в концертном репертуаре многих выдающихся гитаристов современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсборд, М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества / М. А. Вайсборд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
2. Иванников, Т. П. Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства XX века / Т. П. Иванников // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2011. – Вып. 31. – С. 11–26.
3. Энциклопедический музыкальный словарь / под ред. Г. В. Келдыш. – М. : Государственное научное издательство. Большая советская энциклопедия, 1959, – 328 с.
4. Angelo Giralardino. Guitarist-composer [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <http://angelogilardino.com>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 11.11.2020).

*В.В. Аверин,
доцент, профессор кафедры народных
инструментов ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

**РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА
НА БАЯНЕ – АККОРДЕОНЕ В ДОНБАССЕ (20–40гг.)
XX СТОЛЕТИЯ**

Донецкий регион богат народными талантами, имеет давние и славные традиции в истории становления жанра народно-инструментальной музыки вообще и исполнительства на баяне-аккордеоне в частности. В изучении феномена формирования музыкально-исполнительских традиций Донбасса прослеживаются два направления:

– общие процессы, происходящие в музыкально-общественной жизни страны;

– индивидуальные, «характерные» явления «персонификации» особенностей традиций исполнительства.

Наиболее важные моменты начального этапа исполнительского искусства на баяне-аккордеоне в Донбассе – это период 20–40гг. прошедшего столетия.

Один из «пионеров» музыкантов-исполнителей на гармонике-баяне – И.Г. Миргородский (1900–1963). Баянист, исполнительство которого достигло уровня академического, – А.Ф. Сычов (1913–1981).

Деятельность родоначальника поколения музыкантов Воеводиных – Василия Ивановича (1915–2003). Начало его творческого пути формировалось в 20–30 годы. Наибольшая заслуга В.И. Воеводина – педагога, воспитавшего сотни баянистов, – создание первого в Украине детского ансамбля баянистов.

Из воспоминаний современников того периода до нас дошло имя талантливого баяниста Г.И. Бута (1919) – одного из основателей баянного исполнительства Мариуполя. Огромный вклад в развитие ансамблевой игры на баяне внёс известный баянист-самоучка из Макеевки В.Г. Якшин (1917). В сфере ансамблевого и оркестрового музицирования отмечается деятельность луганчанина С.М. Тимченко – создателя первого в Донбассе оркестра баянистов.

Появление профессиональных музыкантов и усложнение репертуара создало условия для совершенствования инструментов (гармоники и, в дальнейшем, баяна).

Первоначально изготовлением и ремонтом гармоник-баянов занимались индивидуальные мастера-самородки. Один из наиболее ярких представителей этого вида ремесла – И.И. Лупин. Он появился в Донецке в

начале 30-х годов и сразу стал известным в кругу гармонистов-баянистов. Можно назвать имена и других мастеров по ремонту и изготовлению инструментов – это К.И. Писаренко (1913), потомственный мастер по ремонту, А.Д. Андросов, умевший очень качественно ремонтировать, настраивать и изготавливать левую клавиатуру инструмента. Большой популярностью среди музыкантов пользовался мастер по ремонту и настройке макеевчанин В.И. Непомнящий. На Луганщине ремонтом гармоник занимались известные в тех краях мастера-самородки братья Николай и Петр Мозжухины.

В конце 30-х годов в стране открываются первые учебные музыкальные заведения (вузы, техникумы, школы). В учебных заведениях создаются классы обучения игре на народных инструментах. Так, первая музыкальная школа, в которой появился класс гармоники-баяна, открылась в г. Енакиево. В музыкальном техникуме г. Бахмут (Артёмовск в советское время) в 1928 году был открыт отдел обучения игре на народных инструментах.

Подводя итоги довоенного периода, следует отметить, что очень многое было сделано на том этапе. Деятельность целого поколения музыкантов в этот период заложила основы существующей в настоящее время баянной Донецкой школы исполнительства. Анализируя их деятельность, можно предположить, что уже в тот период были намечены некоторые моменты становления трёх основополагающих направлений в баянном исполнительском искусстве. Жанровое многообразие репертуара баянистов можно охарактеризовать нижеследующим: интенсивно развивалась манера и образный строй фольклорного народного исполнительства; обращение профессиональных исполнителей к музыке классических композиторов; включение в репертуар исполнителей произведений эстрадной (лёгкой) музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басурманов, А. П. Справочник баяниста / А. П. Басурманов. – М. : Советский композитор, 1987. – 421 с.
2. Бычков, В. В. Николай Чайкин / В. В. Бычков. – М. : Советский композитор, 1986. – 95 с.
3. Михальченко, Н. С. Играй мой баян / Н. С. Михальченко. – Донецк. : «Люкс », 1985. – 85 с.
4. Аверін, В. В. Особливості становлення музично-виконавських традицій на баяні-акордеоні в Донбасі / В. В. Аверін // Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть». – К. : 2003.– С. 72–75.
5. Семешко, А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть / А. А. Семешко. Довідник – Тернопіль. : «Богдан», 2009. – 242 с.

6. Сташевський, А. Я. Славний шлях кременських майстрів / А. Я. Сташевський., О. С. Резнік // Дослідження виробництва музичних інструментів на Кременщині: науковий нарис. – Луганськ – Кременне. : ТОВ «Рубіжанська міська друкарня », 2010. – 327 с.

УДК 780.8:78.02:78.09

*Л.А. Яковлева,
преподаватель по классу баяна и
аккордеона (отдел народных инструментов)
КУДО «Школа искусств № 7 г. Донецка»,
г. Донецк*

КОНКУРС КАК ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Цель исследования – формирование творческой личности ученика в процессе конкурсного исполнительства.

Рассмотрение векторов становления личности музыканта-исполнителя на начальном этапе музыкального образования.

Актуальность данного исследования – приобщение учащихся к конкурсному исполнительству, мотивация к дальнейшему профессиональному образованию.

Влияние конкурсной деятельности на формирование личности музыканта.

Основные положения исследования:

1. Доказательство важности создания педагогом и родителями ситуации «конкурса-праздника» на начальном этапе работы над публичным выступлением с целью снятия эмоционального напряжения и волнения.

2. Рассмотрение значения школьных, тематических и дистанционных конкурсов, их влияние на формирование исполнительской деятельности учащихся. Стимулирующее значение данных мероприятий, воспитание самоутверждения у детей.

3. Анализ результативности участия в конкурсах Бредихина Максима (класс баяна) и Конёк Марии (класс аккордеона).

4. Создание ансамбля баянистов и аккордеонистов «Гармоника».

5. Особенности работы над привлечением как можно большего количества детей в ансамбль.

6. Некоторые аспекты работы над ориентацией способных учеников, участвующих в ансамбле, на получение профессионального музыкального образования.

Выводы исследования:

1. Истоки и причины высоких показателей творческого потенциала учащихся.

2. Восприятие ребенком победы как личностного достижения.
3. Влияние конкурсной деятельности на самоопределение в профессии.
4. Авторитет учителя и его воздействие на формирование у учащихся желания заниматься педагогической деятельностью в дальнейшем.

Заключение:

Таким образом, конкурсная деятельность является одним из факторов становления личности музыканта-исполнителя на начальном этапе музыкального обучения и мощным стимулом для мотивации дальнейшего музыкального образования.

Благодаря активной конкурсной деятельности на протяжении всех лет учёбы в школе искусств № 7 Мария Конёк сейчас студентка Донецкого музыкального колледжа, Максим Бредихин продолжает свою исполнительскую деятельность как баянист, солист школьного ансамбля «Гармоника».

УДК 780.8:78.02:78.09

***Т.А. Басова,**
преподаватель кафедры хорового
дирижирования ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

Ф. ПУЛЕНК «СТАВАТ МАТЕР». КОМПОЗИЦИЯ И ДРАМАТУРГИЯ, СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Франсис Пуленк (1899–1963) – известный французский композитор первой половины XX века, один из участников знаменитой «Группы шести», автор множества разножанровых произведений.

Большое вокально-симфоническое произведение «Stabat Mater dolorosa», написанное в 1950 году, в третий последний период творчества композитора, является вершиной его творческого направления в духовной музыке. Обращение Пуленка к тексту древней католической молитвы и новое её музыкальное прочтение было отражением общей тенденции музыки XX века – возрастанию интереса к старинным музыкальным жанрам, связанным с религиозным культом.

Композиция и драматургия «Stabat Mater»

«Stabat Mater» Ф. Пуленка состоит из двенадцати частей. В основу каждой части положены слова одной из строк текста средневековой молитвы. Последовательность изложения строк, соответственно тексту оригинала, ни разу не нарушается. Части чередуются по принципу образно-эмоционального и темпового контраста. Каждая из них является определённым этапом в развитии сложной психологической драмы.

Постепенному раскрытию сложных коллизий подчинено всё драматургическое развитие многогранной и разнообразной музыкальной ткани произведения. Драматургическая линия развития такова: от эпично-жалобной 1 части, через лирические образы – скорбные (1,3 части), просветлённые (4 часть), экспрессивные (6, 9 часть), сурово-сосредоточенные (8 часть), которым противостоят напряжённо-драматические (2, 5, 10 части) или жанровые части (4, 7 части), до возвышенно–патриотического гимна (9 часть) и финального апофеоза (12 часть).

Тематизм кантаты «Stabat Mater» имеет несколько источников, которые концентрируются вокруг трёх образных сфер. Первая из них связана с образностью, характерной для молитвы католического богослужения, поэтому ей присуща эмоциональная сдержанность; другая относится к разделу возвышенно-философской лирики; третья отличается более волевым, энергичным характером.

Одним из важнейших **средств музыкальной выразительности** в кантате «Stabat Mater» выступает мелодика. В данном произведении проявился необычайный мелодический дар композитора. Щедрость и неповторимость выразительных мелодических образований, насыщенных пластичными интонациями, рельефными оборотами, помогли композитору наполнить латинский текст католической молитвы настоящими человеческими чувствами. Это относится и к воодушевленным трогательным *lamento* в 1 и 6 части, и к драматическим, зловещим тематическим построениям 2, 5 и 10 частей, и к лирико-жанровым 4 и 7 частям, и к возвышенному гимну в финале.

Не менее важное значение в системе средств музыкальной выразительности «Stabat Mater» Ф. Пуленка приобретает ритмическая сторона. Каждая тема в анализированных частях произведения имеет самостоятельное ритмическое оформление и опирается на характерные ритмические формулы, которые органично связаны с интонационным построением тематизма и непосредственно отражают образно-эмоциональное состояние.

Говоря о средствах музыкальной выразительности в «Stabat Mater» Ф. Пуленка, невозможно не обратить внимание на гармонический язык, который в данном произведении является одним из важнейших создателей образно-эмоционального содержания.

Практически для каждой части характерна логика тональной драматургии. Как ведущую особенность произведения следует отметить большое количество модуляционных переходов и многочисленные сопоставления далёких, неродственных тональностей.

Кантата «Stabat Mater» Ф. Пуленка – это высокохудожественный пример современного прочтения традиционного текста, поэтому он получил высокую оценку современников композитора. Так, например, Е. Журдан-Моранж справедливо назвал его «бриллиантом в прекрасной оправе».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева, Л. Н. Зарубежная музыка XX века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. – М. : Знание, 1986. – 192 с.
2. Кушпилева, М. Ю. «Stabat Mater» [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <http://stabat-mater.ru/sequen.html>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
4. Филенко, Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки / Г. Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.

УДК 78.041, 78.074

*Л.А. Стецкая,
старший преподаватель, заведующая
кафедрой фортепиано ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ТЕМА ВОЙНЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДОНБАССА

Во втором десятилетии XXI века в Донецке произошёл необычайный подъём в культурной жизни. Академические статусы музыкальных коллективов, возросший профессионализм музыкантов, увеличившееся количество концертных программ давали основание уверенно смотреть в будущее. Казалось, ничто не сможет изменить текущего положения вещей. Но в ноябре – декабре 2013 г. произошли события, которые запустили цепочку трагических явлений, перевернувших жизненный уклад всего Донбасса. Началась новая веха в истории Донбасса – военная...

Массово закрывались организации и предприятия, учебные заведения переходили на систему дистанционного обучения. Был период, когда самые оптимистично настроенные люди стали терять веру в возможность сохранить творческий потенциал культурных учреждений Донецка. Но город показал свой негибемый характер. Концертные программы на сцене Донецкой филармонии не прерывались, шли спектакли в Донецком музыкально-драматическом театре, ставились оперы и балеты в Донецком театре имени А.Б. Соловьяненко [1].

Так, 28 февраля 2015 г. в ознаменование 70-летия Победы советского народа над фашистскими захватчиками в стенах Донецкой филармонии прозвучала Седьмая «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича. На концерте присутствовал и выступил с речью почётный гость из Санкт-Петербурга, председатель общественной региональной организации «Союз

донбассовцев» С. Лисовский. Этот концерт открыл ряд мероприятий, направленных на празднование 70-летия Победы. Жизнь Донецкой филармонии забурлила премьерами.

Талантливый композитор Д. Милка пишет свою «Пассакалию памяти жертв Донбасса». Ещё один донецкий композитор А. Шух, включает в свой юбилейный концерт «Плач» в исполнении донецкого симфонического оркестра, посвящённый всем погибшим в братоубийственной войне. С огромным успехом проходят концерты донецких музыкантов, выступающих с программой «Музыка мира против войны» не только в родном городе, но и в городах России, укрепляя культурные связи между ДНР и Российской Федерацией.

Примечательно, что тема войны пользуется популярностью у жителей Донбасса в любых жанрах и проявлениях. Неоднократно в город приезжает российская рок-певица Юлия Чичерина. 7 мая 2016 г. с аншлагом проходит концерт российской группы «Джанго». В их исполнении в сопровождении симфонического оркестра под управлением дирижёра В. Заводиленко звучат популярные и любимые всеми песни военных лет.

Особую страницу в музыкальной жизни Донбасса открыла блистательная пианистка Валентина Лисица. Впервые В. Лисица посетила Донбасс в июне 2015 г. и выступила на масштабном концерте, посвящённом годовщине начала Великой Отечественной войны. Во второй визит Валентина Евгеньевна приняла участие в музыкальном фестивале «Прокофьевская весна» и дала серию концертов в городах ДНР, наиболее пострадавших от военных действий – Дебальцево, Иловайск и Горловка. Следующий визит пианистки состоялся в сентябре 2017 г. и был связан с празднованием Дня освобождения Донбасса от немецко-фашистских захватчиков. Жители Республики прониклись особой любовью к исполнительнице, и можно с уверенностью сказать, что любовь эта взаимна.

Ещё одним знаковым событием в истории города стал I Евразийский молодёжный музыкальный форум «Мелодии единства», который прошёл в Донецке 27–28 мая 2019 г. Девиз форума – «Музыка мира – против войны». В программе концерта прозвучали симфонические произведения молодых композиторов ДНР, России, Сирии, Болгарии, Дагестана, которые продолжают национальные традиции стран-участников форума. По образному выражению Б. Авербаха, «музыка – единственный всемирный язык, его не надо переводить, на нём душа говорит с душой, музыка вымывает прочь из души пыль повседневной жизни» [2].

В 2020 г. в Донецке прошёл ряд мероприятий, посвящённых 75-летию великой Победы. Одно из них – запись праздничного концерта «В шесть часов вечера после войны» на сцене Донецкого музыкально-драматического театра ведущими артистами ДНР. Все действие на сцене сопровождалось уникальным видеорядом, в том числе редкими архивными кинохрониками Великой Отечественной войны. Ещё один концерт «Музыка войны и мира», посвящённый юбилею донецкого композитора, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора А.Н. Рудянского, состоялся 7 октября 2020 г. в

стенах ГОО ВПО ДГМА имени С.С. Прокофьева. Концерт вызвал горячий приём у публики.

Подводя итоги, можно сказать, что культурные события, связанные с военной тематикой, особенно актуальны для жителей нашей Республики. Мы не можем изменить страшное прошлое, но в наших силах сделать всё возможное, чтобы оно не повторилось в будущем. И музыка в данном случае играет особую нравственную, духовную и воспитательную функции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крещендо Донбасса. История, которой мы гордимся / гл. редактор А. Парецкий. – Донецк, 2018. – 93 с.
2. Чарина, О. В. Высказывания о музыке. [Электронный ресурс] / Социальная сеть работников образования nsportal.ru, 2017-. – Режим доступа : <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoeIskusstvo/librariy/2017/09/13/vyskazyvaniya-o-muzyke>, свободный. – Загл. с экрана.

УДК 78.071.2

*Л.К. Попова,
доцент кафедры народных инструментов
ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

К ВОПРОСУ О ТЕМПОРИТМЕ В ПРАКТИКЕ ДИРИЖЁРА

История знает немало случаев, когда прекрасная музыка, хорошо сыгранная, не имела успеха только потому, что была исполнена в чрезмерно быстром или замедленном темпе. Выбор темпа радикально влияет на образное содержание музыки. Известны давние споры теоретиков и дирижёров о темпе и характере образов Скерцо из Шестой симфонии П. Чайковского.

Эта часть – одна из сложнейших для дирижёра в плане выбора темпа. Чуть медленнее и тяжелее – и звучание приобретает более мрачный, с оттенком сарказма, характер звучания, а более быстрый темп приводит к суетливому, ритмически неустойчивому, хотя и торжественно радостному образу. Как трактовать его содержание? Как торжество света и радости или, как утверждают некоторые музыканты, «саркастическую улыбку Мефистофеля». Задача верного темпа может быть решаемая только в результате концептуального, философского понимания образного содержания и характера авторского замысла автора. Для дирижёра и исполнителя-инструменталиста, как и для актёра, выбор темпа должен быть результатом его внутреннего осмысления и переживания. Разгадать авторский замысел и, следовательно, найти правильный темп исполнения

можно только через внутреннее переживание, прочувствовав образно-эмоциональное содержание исполняемого произведения.

Не разгадав трагизма скерцо, невозможно найти необходимый темп, характер его ритма, «натиск злых сил» и напряжение внутреннего сопротивления.

Метроритм как точное выдерживание различных длительностей и чувство музыкального времени составляет основу всей дирижёрской жестикуляции. «Библией дирижёра» музыканты **называют ритм в музыке**. Чувство ритма для любого музыканта – одно из важнейших. Ритм обладает внутренней силой воздействия на наши чувства и ощущения, он заставляет нас то пускаться в пляс, то подпевать, а в иных случаях и маршировать.

Известно, что музыкальный ритм как средство выразительности всегда выявляется только в определённом метре и темпе, на что указывает принятая терминология: метроритм, темпоритм.

Всю предшествующую систему дирижёрского тактирования можно уверенно назвать метрированием – так чётко выражена в ней работа метра. Метроритм как мера времени в дирижёрских жестах, в движениях рук очень наглядно проявляется в процессе тактирования, как «системе организации всей двигательной активности дирижёра» [1, с. 27]. Такой долевым счётом осваивают все ученики уже в музыкальных школах на уроках сольфеджио и применяют в дальнейшей практике, когда возникает необходимость правильно высчитать ритмические длительности нотного текста или устанавливать темп исполнения. Равномерное чередование жестов разной направленности и акцентирование первой сильной доли такта способствует быстрому формированию у обучающегося чувства метроритма, чувства музыкального времени.

В дирижировании ритм проявляется и ощущается в мышечной энергии движения, в его активности. Только через внутреннее ощущение движения можно научиться понимать и чувствовать ритм. Дирижировать ритмично и содержательно – значит уметь правильно организовывать длительности звуков в «смысловые цельности», значит добиваться точного выдерживания ритмических длительностей **неформально**. «Жизнь звука – в его пульсации», – утверждает [2, с. 219].

Такого зримо выраженного действия метроритма, как в движениях дирижёра, невозможно достичь в других музыкальных профессиях. В этом одна из причин привлекательности профессии дирижёра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
2. Пазовский, А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 558 с.

*В.В. Заводиленко,
старший преподаватель кафедры
хорового дирижирования ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

**ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
Э.Н. АРТЕМЬЕВА НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ ИЗ МУЗЫКИ К
КИНОФИЛЬМУ «СИБИРСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»**

Э.Н. Артемьев – выдающийся композитор современности, автор огромного количества произведений разнообразных по тематике, жанрам, стилевому направлению и художественным задачам.

В творчестве композитора важнейшее место занимает музыка к кинофильмам. На сегодняшний день это более 200 отечественных и зарубежных картин (художественных, документальных, мультипликационных). Наибольшую популярность ему принесли работы с Андреем Кончаловским («Одиссей», «Сибириада»), Андреем Тарковским («Сталкер», «Солярис») и Никитой Михалковым («Раба любви», «Сибирский цирюльник», «Утомлённые солнцем»).

Музыка к некоторым из этих фильмов продолжила свою жизнь в виде оркестровых сюит. «Я хочу показать и сохранить всё, а не только короткие отрывки в фильме», – говорит композитор. Поэтому он зачастую перерабатывает музыку ещё раз после фильма для компакт-диска. Так композитором были созданы сюиты на основе музыки к кинокартинам «Раба любви», «Солярис», «Сибирский цирюльник», «Щелкунчик».

Одна из самых масштабных киноработ Э. Артемьева – музыка к кинофильму «Сибирский цирюльник» режиссёра Н.С. Михалкова.

Зачастую киномузыка воспринимается как иллюстративная, носящая прикладной характер и поэтому, порой, совершенно незаслуженно, не вызывает к себе особого интереса со стороны исследователей. Попытаемся доказать обратное на примере рассмотрения сюиты «Сибирский цирюльник».

По словам Вадима Абдрашитова: «Артемьев великолепно чувствует экран, он никогда не пишет иллюстративной музыки. Его музыка контрапунктирует изображению, дополняет, раскрывает глубинный смысл кадра».

Это позволило композитору создать уникальную, абсолютно самодостаточную, наполненную яркими образами и тематизмом музыку, имеющую право на жизнь вне кинокартины. Данное произведение представляет собой программную оркестровую сюиту, состоящую из 22 номеров, объединённых сюжетом и несколькими лейттемами.

Сюита «Сибирский цирюльник» написана для тройного состава большого симфонического оркестра с использованием большого количества

дополнительных инструментов (балалайка, гусли, владимирские рожки, синтезатор, рояль, арфа) хора и вокала. Музыкальный язык сюиты отличается своей технической сложностью (расширенный состав оркестра, тембровые находки, использование современных техник композиции – приёмы сонорики, алеаторики).

В драматургическом плане в сюите отчётливо прослеживаются две основные образно-тематические линии: тема любви и тема офицерского долга.

Образы любви главных героев нашли своё звуковое воплощение и сконцентрировались в одной из двух основных лейттем сюиты (теме любви). Данная тема, зарождаясь в № 5 («Знакомство») и последовательно раскрываясь в таких номерах как «Джейн и Андрей» (№ 7), «Неожиданный визит» (№ 14), «Письмо к Джейн» (№ 18), достигает своей кульминации в двух последних номерах («Последняя встреча», «Запретная любовь»).

Образы офицерской чести и долга прослеживаются в таких номерах как «Офицерское братство» (№ 2), «Размолвка после бала» (№ 9), «Кровь на стене» (№ 11), «Что ты сделал?» (№ 16).

Помимо двух основных образных линий в сюите важное место принадлежит образам России. Ведь недаром слоганом фильма стала фраза – «Он русский. Это многое объясняет». В группе номеров, создающих русский национальный колорит (№ 1 «Добро пожаловать в Россию», № 6 «Прогулка на тройке», № 12 «Запой», № 13 «В погоне за Наполеоном»), Э. Артемьев, благодаря своему уникальному таланту стилиста, создаёт очень красочную и колоритную музыкальную ауру России XIX века. Прежде всего, это происходит за счёт тембровых находок (включение в симфонический оркестр балалайки, гуслей, владимирских рожков).

Остальные номера сюиты выполняют либо иллюстративную функцию, являясь музыкальным сопровождением событий, происходящих на экране («Террористы в Москве», «Толстой подслушивает»), либо являются контрастными жанровыми эпизодами («Капитан Мокин сердится», «Сюрприз на балу»).

Таким образом, оркестровая сюита Э.Н. Артемьева «Сибирский цирюльник», являясь самостоятельным, самодостаточным музыкальным произведением, наполненным ярким тематизмом, глубоким смыслом и обладающим высокой художественной ценностью, бесспорно, стала ярчайшим образцом в своем жанре.

Ю.А. Козловская,
старший преподаватель кафедры хорового
дирижирования ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк

**КОНЦЕРТ М.С. БЕРЕЗОВСКОГО «НЕ ОТВЕРЖИ МЕНЕ ВО ВРЕМЯ
СТАРОСТИ» В ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ВЕРСИЯХ ДИРИЖЁРОВ
А.А. ЮРЛОВА И В.А. ЧЕРНУШЕНКО**

Огромный интерес к духовной музыке, характерный для искусства рубежа XX–XXI столетий, обусловил активное обращение к этой области творчества не только композиторов различных поколений, но и многочисленных исполнительских коллективов. Соприкасаясь с духовными сочинениями, они стремятся возродить высокие традиции хорового пения, которые с давних времён сложились в русской и украинской хоровой культуре под влиянием православной церкви, исключившей из своего обихода инструментальное музицирование.

М. Березовский – мастер хорового письма *a cappella*, основатель классического русского хорового четырёхголосного концерта. Феномен Березовского уникален в истории духовной музыки. Никто из русских композиторов не воплощал в своём творчестве стилистику старинных школ в таком объёме синтеза и с такой глубиной проникновения.

Обладая обширными европейскими знаниями и глубоко проникнув в национальные музыкальные традиции, композитор вырабатывает свой оригинальный творческий метод письма, в связи с чем и определяются новые черты духовного хорового концерта.

Духовный хоровой концерт **М.С. Березовского «Не отвержи мене во время старости»**, ре минор, на стихи 9, 10, 11, 12 и 13 из псалма 70, (до 1769), является признанной вершиной творчества композитора. Характерной его особенностью является соединение традиций православного партесного (многоголосного) пения с западноевропейским жанром *passions motet* («страстного концерта»).

Хоровые сочинения композитора, благодаря высоким художественным достоинствам, не потеряли своей актуальности до наших дней, они звучат как в православных храмах, так и на концертной эстраде, получая разнообразную исполнительскую трактовку. Доказательством этого стал сравнительный анализ двух интерпретационных версий Концерта: Республиканской академической русской хоровой капеллой под управлением А.А. Юрлова (1969), и Капеллой им. М.И. Глинки под управлением В.А. Чернушенко (1987).

А.А. Юрлов, в своём исполнении Концерта, значительное место отводит словесному тексту, который влияет на продолжительность звучания

произведения – 13'06''. Вербальный текст оказал влияние и на штриховую культуру исполнения: более часто использован штрих *non legato*, нежели *legato*; культура акцентов очень контрастна, одни воспринимаются, как задержания или мягкие нажимы, другие – острые уверенные с ярким пунктиром. Показательно дополнительное тембровое усиление сольных эпизодов – вместо одного солиста из партии, дирижёр добавляет количество исполнителей. Каждая часть динамически насыщена и ярко отражает заложенное в словесном тексте эмоционально-образное состояние. Гармонические изменения и тональные отклонения, дирижёр оттеняет динамически. Весь Концерт звучит наполнено, широко и торжественно.

Исполнительская трактовка Концерта В.А. Чернушенко несколько иная. Дирижёр больше опирается на музыкальный пласт, нежели на вербальный текст. Он объединяет музыкальные фразы крупными мазками, не заостряет внимание на каждом слове, а исходит из укрупнённой подачи целостной фразы, в результате чего данная версия отличается большим динамизмом. На это указывает и более сжатое время звучания концерта – 10'06''.

В. А. Чернушенко очень трепетно относится к указаниям композитора, соло исполняется солистами по одному, а не ансамблем, как у А.А. Юрлова. Отсутствуют и резкие динамические контрасты между проведением соло и туттийными вступлениями хора, переходы очень мягкие и спокойные. То же самое можно сказать и об акцентах, которые звучат приглушённо, без надрыва. Благодаря этому эмоциональная сторона Концерта не воспринимается обострённо, а приобретает более лиричный, субъективный характер, ибо свет, добро, любовь, надежда, всегда будут жить в нашей душе!

Сравнение двух высокохудожественных исполнительских версий хорового концерта М.С. Березовского «Не отвержи мене во время старости» доказывает неисчерпаемость сочинения великого композитора, что открывает дорогу поискам новых оригинальных трактовок для молодых дирижёров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для вузов / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
2. Москаленко, В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие / В. Г. Москаленко. – К. : Клякса, 2012. – 272 с.

*В.А. Туков,
старший преподаватель кафедры
музыкального искусства эстрады ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

О ПОТЕНЦИАЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ МЕТОДИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В РАЗВИТИИ МЕТРОРИТМА У УЧАЩИХСЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ

В эстрадно-джазовом исполнительстве вопрос формирования и совершенствования метроритмического чувства является доминирующим. Учитывая, что джазовый ритм с его импровизационным началом и потенциальной принадлежностью к устной музыкальной традиции во многом усваивается на слух и не всегда поддаётся точной нотной фиксации, то усвоение такой метроритмической специфики эстрадно-джазовым музыкантом осуществляется в основном через собственную исполнительскую практику.

Чувство музыкального ритма – это комплексная способность, включающая восприятие, понимание и воспроизведение метроритмической стороны музыкальных образов. И если понимание ритма основывается на умозрительном постижении временных соотношений музыкальных длительностей с помощью наглядного показа, графических схем, рисунков, арифметического счёта или ритмослогов, то воспроизведение ритма помимо теоретических знаний требует конкретного практического навыка, а точнее, координации между внутренним осознанием временных соотношений музыкальных длительностей и их реальным воплощением.

Наличие такого сформированного и поддерживаемого навыка крайне необходимо для исполнения джазового ритма, который, как известно, обладает целым рядом специфических только ему присущих компонентов: «тернарный» принцип ритмических пропорций, синкопирование, офф-бит фразировка, полиритмия.

Проблема практического овладения джазовым ритмом нашла отражение в специально разработанных методиках её развития, например, в методических рекомендациях по формированию чувства свинга Д. Браславского, в методике освоения стемпинга и артикуляции различных ритмических группировок М. Ковалевского, в методике развития метроритма с использованием различных джазовых стилей Э. Кунина, в методе «Scat Drums» Б. Столова, в методике выработки фразировки офф-бит Д. Ухова, в комплексной методике О. Степурко и др.

Важно сказать, что, ставя перед собой единую цель, авторы многих методик идут к её решению по-разному: от первоначальных базовых навыков точного следования метру и исполнения первоначально ровных восьмых с

последующим переключением на триольные (они же тернарные) восьмые до овладения полиритмическим рубато, применяя также такие исполнительские приёмы, как акцентирование, артикуляцию, синкопирование, свинг, технику стомпинга и т.д.

Что же касается подходов музыковеда и педагога В. Брайнина, то в его методике прослеживается идея слогового ритма, которая лежит в основе многих древних фольклорных культур, например, таких, как индийская система «конокол» и японская «кучи сёга», сочетающих ритмослоги с одновременной игрой на ударных инструментах. Так, одним из ярких современных пособий по системе «конокол», востребованных в эстрадно-джазовом исполнительстве, считается видеошкола Дж. Маклафлина и В. Сельваганеша «The Gateway To Rhythm».

Интересны и европейские подходы к системе ритмослогов. Это, прежде всего, французская времяизмерительная система П. Гален–Пари–Э. Шеве, где предлагается проговаривание ритмослогов с одновременным тактированием, а также созданные на её основе модифицированные ритмослоговые варианты: З. Кодая, Мак Хоса-Тиббса, Р. Хофмана–В. Пелто–Дж. Уайта; Э. Гордона.

На взаимосвязи моторики и слухового восприятия построена хорошо известная «ритмическая гимнастика» Э. Жак-Далькроза.

А из современных же европейских разработок в области развития ритма отметим видеошколу Б. Гребба «The Language of Drumming».

Делая вывод, скажем, что на сегодняшний день, хоть и не существует единой принятой методики для развития метроритма в контексте всего многообразия и специфики современной эстрадно-джазовой музыки, однако более гибкую, универсальную систему, способствующую совершенствованию ритмических навыков, вероятно, можно получить, объединив достижения мировых музыкальных культур с новейшими компьютерными, а также нейросетевыми технологиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брайнин, В. Б. О возможных подходах к ритмической сольмизации / В. Б. Брайнин // Педагогическое образование и наука. – Москва : МАНПО, 2007. – № 2 – С. 25–27.
2. Ковалевский, М. И. Методика обучения основам ритмической организации ритм-секции джазового оркестра, ансамбля / М. И. Ковалевский. – М., 2002. – 89 с.
3. Кунин, Э. И. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке / Э. И. Кунин. – М. : Мега-Сервис, 1997. – 53 с.
4. Степурко, О. М. Скэт-импровизация: Школа Джонни Митчелл (би-боп и латино). Метод «Scat Drums» Б. Столова / О. М. Степурко. – М. : Камертон, 2006. – 76 с.
5. Krueger, Carol. Progressive Sight Singing. Oxford University Press, 2006.

*Н.В. Манько,
магистрант 2 года обучения кафедры
специального фортепиано ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

**ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЯХ ФОРТЕПИАННОЙ
ФАКТУРЫ В ЦИКЛЕ Р. ШУМАНА «ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ»
ОР. 12**

Фортепианное творчество великого немецкого композитора-романтика Роберта Шумана (1810–1856) – сокровищница мирового музыкального искусства. Сочиняя музыку для фортепиано на протяжении всей жизни, композитор оставил огромное творческое наследие.

Среди многочисленных фортепианных циклов Шумана одним из самых ярких и репертуарных является цикл «Фантастические пьесы» ор. 12. Цикл представляет собой 8 пьес, объединённых общей поэтической идеей. Исследователь фортепианного творчества Р. Геника предлагает объединить пьесы по трём категориям: 1) пьесы, передающие «ощущения и настроения, вызванные окружающей природой» («Вечером», «Ночью»); 2) «психологические очерки» («Порыв», «Отчего?», «Причуды», «Сновидения»); 3) пьесы-повествования («Басня», «Конец песни») [1; с. 120-121].

Исполнение фортепианной музыки Р. Шумана вообще и рассматриваемого цикла в частности, предъявляет к пианисту очень высокие требования. Одна из главных проблем, предстающих перед исполнителем – фактура, требующая напряжённого слухового контроля ввиду её особого стилеобразующего значения в музыке композитора.

В результате исследования фактуры в цикле «Фантастические пьесы» ор. 12 нам удалось обнаружить исполнительские трудности, связанные с её воплощением. Изложим кратко основные исполнительские трудности фактуры в цикле и обозначим пути их преодоления.

1. Совмещение принципов исполнения гомофонии и полифонии в полиморфной фактуре. Решить проблему рекомендуется следующим образом:

- выявить в такой фактуре признаки гомофонии и полифонии;
- определить, какой принцип будет ведущим в исполнении;
- проработать компоненты фактуры по отдельности;
- соединить их в одновременном звучании.

2. Достижение единства звучания голосов в дублировках при расположении их на значительном расстоянии друг от друга в гомофонии. Для этого исполнителю необходимо:

- достичь желаемого звучания каждого голоса по отдельности;

- выявить тембро-колористические свойства звучания дублируемых голосов;
- добиться единого интонационного и артикуляционного решения при исполнении голосов.

3. Достижение ясности и отчётливости звучания каждого голоса, пласта при большой плотности фактуры. Главными средствами в преодолении трудности нам представляются следующие:

- проработка каждого голоса в отдельности;
- дифференцированное звукоизвлечение компонентов фактуры;
- выстраивание динамического баланса с учётом особенностей регистров фортепиано.

4. Сохранение цельности голосоведения при перекрещивании и передаче голосов из руки в руку. Пианисту предлагаются такие способы решения проблемы:

- рациональный подбор аппликатуры;
- вычленение моментов передачи голоса из руки в руку и их проработка различными методами;
- организация пластичных пианистических движений;
- исполнение голоса одной рукой в качестве проходящего этапа работы с целью услышать желаемый конечный результат.

5. Выявление скрытого многоголосия. Трудность преодолевается при помощи:

- умения обнаружить скрытые голоса в тексте и определить функциональные отношения между ними;
- подбора целесообразной аппликатуры;
- наделения скрытых голосов индивидуальными тембровыми характеристиками;
- выделения скрытых голосов посредством агогики.

6. Переключение внимания при частой смене фактуры, связанной с «мозаичностью», требует психоэмоциональной готовности пианиста к появлению нового изложения в процессе исполнения.

Таким образом, анализ фактуры в цикле Р. Шумана «Фантастические пьесы» op. 12, произведённый нами в исполнительском ракурсе, позволяет выявить трудности фактуры, с которыми может столкнуться пианист в процессе исполнения фортепианного цикла. Результаты исследования могут быть использованы в профессиональной деятельности педагогов и исполнителей, что и составляет практическую значимость работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геника, Р. В. Шуман и его фортепианное творчество / Р. В. Геника. – СПб : Издание редакции «Русской музыкальной газеты», 1911. – 142 с.

2. Жирикова, А. Н. Фортепианное творчество Р. Шумана в аспекте исполнительских проблем / А. Н. Жирикова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – №2 (19). – С. 31–38.
3. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.

УДК 82.091

*Е.С. Рубинская,
аспирант кафедры истории русской
литературы и теории словесности
филологического факультета ГОУ ВПО
«Донецкий национальный университет»,
г. Донецк*

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ

По мнению немецкой исследовательницы И. Раджевски, только в последние годы термин «интермедиальность» перестал быть модным словом и прочно вошёл в литературоведческий обиход. Нужно уточнить, что это высказывание правдиво, в первую очередь, для европейской науки, хотя количество междисциплинарных исследований на русском языке с каждым годом растёт. Среди различных типологий интермедиальных явлений, предлагаемых европейскими учёными, можно отметить принадлежащие О. Ханзен-Лёве, И. Раджевски, П. Даяну, Х. Остерлингу. Именно они чаще всего становятся отправными точками для исследований на русском языке.

Вместе с тем, в статье 2004 года с красноречивым названием «Zeno is here: в защиту интермедиальности» исследовательница И.Е. Борисова подвергает критике нежелание русскоязычных коллег пользоваться термином, а в более широком смысле – взаимодействовать с международным научным контекстом. Такая критика не представляется нам стопроцентно справедливой, тем не менее, на наш взгляд, Борисова верно отмечает несколько «болевых точек» отечественных интермедиальных исследований. Несомненно, сами по себе междисциплинарные сравнения для русскоязычного литературоведения не в новинку. Более того, по мнению О. Ханзен-Лёве, само понятие «интермедиальность» тесно связано с русской литературой и культурой и было отрефлексовано, если не сформулировано, именно на русском материале. Стоит отметить специальные издания «Поэзия и музыка» (1973), содержащее важнейшие статьи Е.Г. Эткинда и Л.И. Фейнберга, «Музыка и незвучащее» (2000).

Вместе с тем, обзор русскоязычных интермедиальных работ парадоксальным образом демонстрирует недостаток определений интермедиальности и оригинальных концепций. Думается, что растущее количество интермедиальных текстов со временем компенсирует этот

недостаток, сформировав достаточно материала для дискуссии. Активное использование термина «интермедиальность» в русскоязычных исследованиях отмечается с конца 1990 годов – то есть несколько позже, чем в западной литературе на сходные темы. Вследствие этого определение и толкование интермедиальности в работах на русском языке на данный момент неоднозначны при вполне очевидном исследовательском интересе к проблеме и растущем количестве научных текстов, ей посвящённых. Несомненный интерес вызывают интермедиальные работы последнего времени, принадлежащие Н.В. Тишуниной, А.Ю. Тимашкову, А.Г. Сидоровой, А.А. Хаминовой, В.О. Чуканцовой. Но внимание привлекает и то, что в ряде случаев исследователи фокусируются на «медийном» аспекте термина даже в тех случаях, когда научная работа концептуально никак не связана с новыми медиа, а выполнена в традиционном русле «синтеза искусств».

Анализ литературы позволяет заключить, что изучение музыкальности как теоретического феномена и как особого аспекта поэтики художественного текста вполне может опираться на концепции, существующие в рамках литературоведения. Ряд современных исследователей, выбирая понятие «интермедиальность» как базовое для понимания музыкальности, акцентируют медийную природу искусства и основывают описание взаимодействия художественных языков на теории информации. Мы склонны соглашаться с тем, что введение понятия «интермедиальность» во многом упрощает работу исследователя, главным образом позволяя отграничить его от интертекстуальности как взаимодействия в рамках одного медиума. В это же время, обращение к теории информации и медиа вводит в исследование дополнительный пласт теоретических сведений, которые имеют не слишком много общего с анализом художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова, И. Е. Zeno is here: в защиту интермедиальности [Текст] / И. Е. Борисова // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 5.
2. Тимашков, А. Ю. К истории понятия интермедиальности в отечественной науке [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <http://www.vpu.lt/zmogusirzodis/literaturologija/20072>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Тишунина, Н. В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований: методология интермедиального анализа. [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LigtWiss/Slavistik/kn-spb/pdf/analiz.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Ханзен-Лёве, О. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / [пер. с нем. Скуратов Б. М., Смотрицкий Е. Ю.] / Оге Ханзен-Лёве // М. : РГГУ. – 2016.

5. Oosterling, H. Sens (a) ble Intermediality and Interesse: Towards an ontology of the in-between // *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. – 2003. – №. 1. – С. 29–46.
6. Rajewsky, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality // *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. – 2005. – №. 6. – С. 43–64.

УДК 378.978

В.П. Жук,
*Заслуженный артист Украины,
старший преподаватель кафедры
академического пения ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРИ ПОДГОТОВКЕ И ОБУЧЕНИИ ОПЕРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Рассматриваемая проблема практической подготовки молодых кадров оперных исполнителей является на сегодняшний день одной из самых острых в современном оперном, театральном и педагогическом процессах. Данное положение обусловлено требованиями, предъявляемыми современными зрителями к музыкальному театру и его главному действующему лицу – «поющему актёру», который должен не только обладать выдающимся голосом и талантом, но и в совершенстве владеть профессиональными навыками вокально-актёрского мастерства. А также, что не менее важно для современного артиста, быть яркой личностью, обладать интеллектом, обширными и глубокими знаниями в области искусства, литературы, отличаться достойными человеческими качествами. Все эти профессиональные навыки и личностные качества можно сформировать и привить молодому артисту только в процессе систематической, полноценной и многолетней театральной практики. Подобную практику, являющуюся базовым фундаментом творческой деятельности, необходимо осуществлять в стенах учебного театра оперной студии вуза, понимаемого, как театр-лаборатория, условия в котором максимально приближены к условиям стационарного театра.

В рамках концепции активизации профессионального практического становления вокалистов в процессе подготовки оперных и музыкально-драматических спектаклей в театре оперной студии, был проведён анализ исполнительской и репетиционной практики студентов Музыкальной академии с использованием эмпирических и теоретических методов

исследования. Кроме того, базируясь на личном многолетнем творческом опыте театрального вокального исполнительства, автором были исследованы возможности повышения уровня качества подготовки «поющего актёра» путём создания в стенах Музыкальной академии стационарного учебного театра.

Проблема практического сценического воспитания и обучения оперных исполнителей на базе учебного театра исследовалась выдающимися учёными, теоретиками и практиками музыкального театра. В этой области работали Н.Г. Рубенштейн, М.М. Ипполитов-Иванов, С.В. Рахманинов, К.С. Станиславский, В.В. Немирович-Данченко, Б.А. Покровский, В. Фальзенштейн, Дж. Стрелер, Ю. Любимов. В разное время по всему миру возникали интереснейшие театры оперных студий в Милане, Неаполе, Париже, Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Минске. Некоторые из них блестяще выполняют свою миссию и поныне. Деятельность этих студий достойна самого подробного и глубокого изучения. Выдающийся режиссёр и педагог К.С. Станиславский, взяв за основу творческий метод великого Ф.И. Шаляпина, стремился в практической работе с молодыми солистами оперной студии выработать систему, воспитывающую певца-актёра. Однако всестороннего научного рассмотрения, как и единой практической установки, направляющей педагогический процесс в эффективное развивающее русло, данная проблема ещё не имеет.

Цель исследования состоит в выявлении закономерностей активизации процесса обучения студентов-вокалистов (будущих оперных исполнителей) при условии систематической сценической практики в учебном театре оперной студии, понимаемом как творческая мастерская, объединяющая учебно-студийную и театрально-концертную функции.

Задача исследования заключается в раскрытии закономерностей, определяющих ведущее значение сценической практики при подготовке оперного исполнителя. А затем, используя результаты научного анализа, на основе выявленных закономерностей, выстроить собственную концепцию учебного театра оперной студии. Объектом исследования является процесс подготовки оперных исполнителей в практическом освоении оперной профессии. Предметом исследования является реальный и смоделированный учебный театр оперной студии – как основа, мощный фактор и необходимое условие практического становления профессионала – «поющего актёра», солиста оперы. Результатом проведённой работы стала авторская концептуальная версия творческой мастерской театра оперной студии в стенах высшего музыкального учебного заведения. Методология исследования базируется на эмпирических (наблюдения, сравнения) и теоретических (анализ и синтез, абстрагирование, мысленное моделирование) методах научного анализа.

Результаты предлагаемой исследовательской работы могут быть успешно использованы в практической педагогической деятельности. В дальнейшем возможны более конкретные и расширенные разработки по данной теме. Они будут включать подробное рассмотрение всех нюансов

построения работы учебного театра, совмещённой с учебной деятельностью вуза.

В качестве общей объяснительной гипотезы выдвигается идея активизации и улучшения качества обучения оперных солистов путём практического их обучения и последовательного закрепления знаний, получаемых в ходе как образовательного процесса, так и постановочной работы над театральными оперными спектаклями. Предполагается, что в работе театра оперной студии принимают участие студенты, начиная с подготовительных курсов и до конца обучения в вузе. Одновременно с изучением азов вокальной техники и основ актёрского мастерства, весь поток студентов вокального отделения в обязательном порядке проходит сценическую практику в спектаклях оперной студии, приобретая умения и навыки вокального и сценического мастерства на основе учебных программ. Практическую работу в театре предлагается ввести обязательным предметом также хормейстерской, актёрской, фортепианной, оркестровой, музыковедческой кафедр. Для эффективной работы учебно-театрального коллектива предлагается дополнить структуру индивидуальных и групповых занятий специальными приёмами и обучающими комплексами, способствующими формированию навыков сценического мастерства, пения через оркестр, сотрудничества с дирижёрами и режиссёрами, партнёрами по сцене – всё это для практического освоения и возможности свободного творческого взаимодействия со всем сложным театральным механизмом. Также предлагается разработать методику освоения студентами оперных партитур совместно с дирижёром, режиссёром, концертмейстером и специальным переводчиком, владеющим техникой точного подстрочного перевода с иностранных языков. В процессе театральной практики привить студентам-исполнителям многопрофильные сценические навыки: от выполнения самых выразительных задач миманса до исполнения главных ролей – оперных партий. Для полноценного развития актёрских, драматических и вокальных способностей студентов следует чередовать постановки драматических и оперных спектаклей. При постановках отрывков оперетт и мюзиклов студенты непременно должны освоить метод синхронизации пения и танцев. Предполагается выстроить системную организацию свободных и платных показов театральных постановок, включённых в репертуарный план театра, а также подготовленных на высоком профессиональном уровне концертных программ.

Проведённое исследование играет большую роль в развитии вокальной педагогики. Это связано с тем, что для студентов кафедры сольного пения систематическая сценическая практика в условиях театра оперной студии, осуществляемая на протяжении всех лет обучения, играет важнейшую определяющую роль в профессиональном развитии и становлении. Предложенный проект учреждения структурного учебного подразделения театра оперной студии на базе Музыкальной академии способен принести большую пользу в профессиональное и творческое развитие не только студентов вокальной кафедры, но и всех кафедр вуза. Намеченная концертно-

гастрольная функция, предполагающая окупаемость постановочных работ, способна также принести вузу определённую экономическую выгоду, немаловажную для студенческого коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9-ти т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1988. – 622 с.
2. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Л. : Музыка, 1990. – 325 с.
3. Марков, М. П. Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре / П. М. Марков. – М. : ВТО, 1962. – 410с.

УДК 781. 66

*М.Н. Коваленко,
старший преподаватель, заведующая
кафедрой камерного ансамбля и
концертмейстерской подготовки ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АККОМПАНеМЕНТ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ (К ВОПРОСАМ ПЕДАЛИЗАЦИИ)

Педализация в классе концертмейстерской подготовки – одна из актуальнейших проблем в обучении профессионального концертмейстера. В книгах известных музыкантов рассматривается использование педалей в сольном исполнительстве, однако концертмейстерская трактовка применения педалей имеет существенные отличия. Аккомпаниатор, создавая звуковой фон солистам, не может так же щедро применять педаль, как в сольной игре. Педаль ни в коем случае не должна нарушать баланс звучащих партий.

Инструментальный аккомпанемент можно разделить на два основных блока: оригинальные произведения, написанные для солирующего инструмента в сопровождении фортепиано, и переложения оркестровых сопровождений для клавира. В первом случае возможности использования правой педали более обширны, хотя и зависят от особенностей звучания солирующего инструмента. Исполнение концертов для солирующих инструментов с оркестром в переложении для клавира требует тщательной и скупой педализации в передаче звучания оркестра.

Разумное применение педали при исполнении оркестровой фактуры – камень преткновения для многих концертмейстеров. Барокко и классицизм очень требовательны к чистоте и прозрачности оркестровой фактуры. Применение педали в оркестровом произведении носит точечный, тщательно

продуманный характер, направленный на достижение максимальной чистоты оркестровой фактуры.

Воспроизведение на фортепиано оркестровых аккомпанементов требует иного отношения к педализации. Никакой эксклюзивной новизны не будет, но глаза, читающие текст, и ноги, нажимающие на педали, должны взаимодействовать чётче. Если в фортепианных партиях сопровождения педалью можно «подсветить» одинокие звуки в конце фраз, предложений, арпеджированные связки и коды, то при воспроизведении оркестровой партитуры это совершенно не годится.

Мы постоянно указываем обучающимся, что во всех случаях, когда из массы звучания оркестра выплывает чьё-то соло, надо педаль снять, и соло провести пальцами, а если оно продолжительное, то использовать педаль для колористической окраски очень деликатно, чутко контролируя слухом отсутствие наложения звуков.

При появлении в звучании оркестра пауз или цезур педаль надо снять незамедлительно. Педализировать нужно так, чтобы закончивший свою деятельность инструмент или группа исчезли из общего звучания. Тут должны ловко действовать пальцы и всегда, когда басовые голоса оркестра легато ведут «фундамент», нужно их роль считать за педализацию и правую педаль исключить. Вообще, следует научиться уважать паузы. Немыслимо если в звучании оркестра, когда в какой-либо партии есть паузы, услышать задержавшийся голос. «Отсутствие звука – тишина – не только не противопоставляется музыке, но сопровождает её, как тень, отброшенная формой предмета. Педаль помогает постепенным переходам от света к тени. Исполнение классических произведений, изобилующих паузами, требует от пианиста свободного владения техникой снятия звуков с педали. Пальцам поручается контур рисунка, педали – светотень» [3, с. 344].

Концертмейстеров оперных трупп обязывают присутствовать на оркестровых репетициях с клавиром в руках, в котором следует отметить, где и какой инструмент выходит на первый план или какие группы оркестра ведут главный мелодический материал. Потом на занятиях с солистами пианист должен сымитировать отмеченные им эпизоды и этим подготавливать слух солистов к предстоящим контактам с оркестром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубовская, Н. И. Искусство педализации / Н. И. Голубовская. – Л. : Музыка, 1974. – 97 с.
2. Светозарова, Н. А. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Н. А. Светозарова, Б. Л. Кременштейн. – М. : Музыка, 1965. – 126 с.
3. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 598 с.
4. Щапов, А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. П. Щапов. – М. : Музыка, 1968. – 248 с.

*Е.М. Симонова,
старший преподаватель кафедры
народных инструментов ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

БАНДУРА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В современном профессиональном искусстве бандурное исполнительство является едва ли не самым давним, но в то же время бандуру можно считать и одним из самых молодых инструментов в европейской инструментальной семье, поскольку первые оригинальные произведения появились только в 50-60 годы XX века. Изменения в социальных процессах общества в конце прошлого века были ознаменованы бурным ростом и развитием бандурного искусства, что способствовало формированию ярких исполнительских школ, отличающихся особой индивидуальностью и подходом к бандурной технологии. Академическая бандура – это инструмент, который прошёл долгий путь развития и становления. Сегодня его технические возможности позволяют включать в репертуар произведения фольклорного искусства, мировую классику, и музыку других музыкальных направлений.

Не вдаваясь в исторические рассуждения относительно роли бандуры в украинской музыкальной культуре, следует отметить тот факт, что инструмент обладает звонким и ясным специфическим тембром, способным создавать объёмные пространственные переливы, оригинальные звуковые эффекты, максимально приближённые к шуму ветра, шелесту листьев или плеску волн. Вместе с тем временами её нежный тембр приближен к звучанию арфы, гитары или клавесина, в зависимости от стиля исполняемого произведения. С точки зрения музыкотерапии тембр бандуры является едва ли не самым идеальным для музыки релакса. Следует отметить, что данное направление активно развивается благодаря творческим экспериментам отдельных нестандартно мыслящих музыкантов и композиторов.

Развитие бандуры как принципиально нового, профессионального, виртуозного инструмента, свежесть звучания тембра которого, близкое родство с фольклором, расширение географии бандурного искусства; выход бандуристов-исполнителей на международную сцену – всё это привлекло к себе внимание современных композиторов. Можно с уверенностью говорить о том, что своим переходом в сферу академической профессиональной музыки бандура обязана оригинальным произведениям и жанру переложения. Настоящим прорывом для бандурного искусства стал Всесоюзный конкурс исполнителей на народных инструментах и Международный конкурс Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве, где С. Баштан, талантливый ученик М. М. Гелиса и В. Кабачка,

получил звание лауреата Первой премии и Золотую медаль. Это была первая значительная победа бандуры в новом качестве «классического» концертного инструмента, который заложил новую эпоху профессионально-академического исполнительства.

Оригинальные произведения конца XX начала XXI веков характеризуются синтетичностью и апеллируют к разным стилям и жанрам. На первый взгляд, это противоречит природе бандуры, однако абсолютно оправдано, когда речь идёт о бандурном профессиональном исполнительстве, которое функционирует и развивается согласно современным тенденциям музыкального искусства. Так что вполне естественным следует признать стремление исполнителей, которые являются представителями современного музыкального пространства и имеют соответственное музыкальное мышление и эстетическую позицию, исполнять современные произведения с применением новейших композиторских техник.

Развитие исполнительства на каком-либо музыкальном инструменте зависит от появления ярких личностей среди исполнителей и композиторов. В современном бандурном искусстве особое место принадлежит исполнителю-новатору Роману Гринькиву – талантливому бандуристу и композитору, который вывел бандуру на новый уровень развития, расширив рамки исполняемого репертуара, обогатив его собственными композициями, в основе которых лежит генетически присущая бандуре импровизационность.

Усовершенствованная хроматическая бандура, объединившая фольклорные традиции с академической школой инструментального и вокального исполнительства, составляет оригинальный самобытный пласт современного музыкального искусства. Многоуровневость взаимодействия композиторского творчества и исполнительства, богатые тембральные особенности бандуры, свидетельствуют о современности бандурного искусства и указывают на её перспективность в искусстве XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Давидов, М. А. Історія виконавства на народних інструментах / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 418 с.
2. Ніколенко, О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства (17.00.09) / О. І. Ніколенко. – К., 2011. – 18 с., 278 с.
3. Панасюк, І. В. Соціокультурний контекст та умови формування професійного академічного бандурництва у середині XX століття: зб. текстів наук.-практ. конференції / І. В. Панасюк – К. : ДАКККіМ, 2006. – С. 56–59.

СОВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Развитие педагогической науки на протяжении нескольких сот лет убеждает в приоритетности тех целей и задач, которые способны адекватно отражать потребности общества в данный период его развития.

В настоящее время сложилась ситуация, при которой уровень общеобразовательной и профессиональной подготовки преподавателей отстаёт от требований научно-технического прогресса. Проникновение информационных технологий в область музыкального образования создаёт для преподавателей необходимость овладения новыми знаниями и навыками работы.

Модернизация процесса музыкального образования связана с использованием компьютера в процессе развития творческих способностей музыкантов для создания аранжировок, вариаций, творческих проектов.

Одним из направлений информационных технологий в области музыкального образования является мультимедиа-технология, благодаря которой восприятие учебного материала учащимися осуществляется через кинестетические и зрительные анализаторы, а не только через слуховые.

Специализированным мультимедийным средством обучения в школе является интерактивная мультимедиа-доска и компоненты мультимедийных средств (видеокамера, звуковая карта и т.д.), но в современных условиях не все школы имеют подобное оборудование.

Владение навыками работы с компьютерными программами по обработке информации (текстовой, графической, звуковой), пользование сервисами сети Интернет является недостаточным для качественного изменения результатов системы образования. Для его достижения необходимо переходить на уровень самостоятельного создания учебных средств на базе функциональной грамотности преподавателя.

Целью статьи является рассмотрение видов существующих электронных ресурсов, используемых преподавателем для создания музыкальных творческих проектов.

Мультимедиа-технологии в учебном процессе могут представлять информацию в двух видах – статическую в графическом виде (таблицы, схемы, картинки), и динамическую в видео-презентации (с использованием звукового сопровождения).

Средством расширения возможностей преподавателя является ряд современных компьютерных технологий, таких как музыкальные энциклопедии, программы для сочинения музыки, обучающие программы, а

также группа программ для сольфеджирования, развития музыкальных способностей и знаний по предмету «Музыкальная литература» [3].

Для создания собственных электронных образовательных ресурсов с целью развития разных сторон музыкального слуха учащихся, преподаватель может использовать следующие компоненты:

Структура многокомпонентного мультимедийного продукта

Визуальный ряд			Звуковой ряд
текст, таблицы, схемы и др.	картинка, репродукция, фото	нотный пример	аудиофайл, видеофайл
создаются и обрабатываются в программах Word и Power Point		набирается в нотном редакторе Final, Sibelius, MuseScore, или MagicScore	комментарии преподавателя, интершумы, видео
обрабатываются в программе Paint			
все компоненты объединяются в готовый мультимедийный продукт при помощи видеоредакторов Ulead VideoStudio, Camtasia и др.			

При создании мультимедийного проекта необходимо избегать следующих примеров педагогической нецелесообразности [1, с. 89]: недостаточного качества представляемой информации; отражения исключительно личных взглядов создателей; создания точной электронной копии учебников; поверхностного изложения учебного материала.

Вместе с тем необходимо учитывать предположительные негативные последствия использования компьютера учащимися [2, с. 4]: возможный вред здоровью при бесконтрольной работе за компьютером; немотивированное использование информационных технологий (применение учебных средств, ориентированных на игровую деятельность).

Применение мультимедийных технологий на уроках даёт возможность преподавателю проявить накопленные знания в виде самостоятельно созданного видеопрокта, сделать урок информативно насыщенным, создать у обучающихся настрой на обучение, благодаря сочетанию вербальной и наглядно-чувственной информации. Навыки работы с компьютерными программами в перспективе должны войти в квалификацию каждого преподавателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пащенко, О. И. Информационные технологии в образовании: Учебно-методическое пособие / О. И. Пащенко. – Нижневартовск : Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2013. – 89 с.

2. Роберт, И. В. Современные информационные технологии в образовании: дидактические проблемы; перспективы использования / И. В. Роберт. – М. : Школа-Пресс, 2010. – 4 с.
3. Глепсук, Ф. З. Применение ИКТ в преподавании музыкально-теоретических дисциплин в ДШИ [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2017/03/20/primenenie-ikt-v-prepodavanii-muzykalno-teoreticheskikh-distsiplin-v>, свободный. – Загл. с экрана.

УДК 780.8:78.02:78.09

***П.В. Иванников,**
доцент кафедры народных инструментов
ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

**«НОКТИОРНАЛ» БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА. АСПЕКТЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В докладе представлен комплексный исполнительский анализ наиболее значимого для академического гитарного репертуара вариационного цикла «Ноктюрнал» известного английского композитора XX века Бенджамина Бриттена. Определены особенности фактурной, метроритмической организации произведения. Предложены оригинальные аппликатурные, технические, фразировочные решения, эффективные для достижения слитности прочтения цикла при сохранении высокой степени контрастности отдельных вариаций. Отмечена заложенная в концертном опусе определённая ритмическая свобода изложения, которая должна быть обусловлена единой исполнительской концепцией, обеспечивающей применение широкого спектра технических и художественных приёмов.

В качестве методологической базы автором использованы аналитический, исполнительский, интерпретационный подходы. Они позволяют достичь поставленной цели: выявить комплексные исполнительские средства «Ноктюрнала» Б. Бриттена, раскрывающие специфику гитарных технических и выразительных приёмов, которые обогащают интерпретацию художественного образа композиции.

Проделанный анализ дал возможность доказать единство идейно-художественного замысла цикла, выявить применение таких выразительных средств, как расширенная тональная техника, свобода метроритмического мышления (отсутствие музыкального размера в частях), демонстрация разнообразных видов современной гитарной техники.

В произведении 8 частей. Каждой вариации композитор дал заголовок, который по замыслу отражает содержание и настроение музыки. Медитация,

Очень взволновано, Беспокойно, Тревога, Марш, Мечтательно, Нежно покачиваясь, Пассакалья – Кода-«Ария» Д. Доуленда.

В докладе раскрываются технические, аппликатурные, фразировочные решения, которые помогают более глубокому раскрытию музыкального содержания замечательного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванников, Т. П. Феноменологический подход к анализу гитарной музыки XX века: «Ноктюрнал» Б. Бриттена / Т. П. Иванников // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М», 2017. – Вып. 46. – С. 97–116.
2. Іванніков, Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія / Т. П. Іванніков. – Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д. Г., 2018. – 392 с.
3. Britten, B. Nocturnal after John Dowland, op.70. – London : Faber music, 1963. – 15 p.
4. Abramovay, J. Nocturnal after John Dowland de Benjamin Britten: O sono e os sonhos como metafora [Electronic Resource] // XXII Congresso da Associacao Nacional de Pesquisa e Pys-Graduacao em Musica. Joao Pessoa, 2012. Mode of access : URL : https://www.academia.edu/6646546/Nocturnal_after_John_Dowland_de_Benjamin_Britten_O_sono_e_os_sonhos_como_meta_fora, свободный. – Загл. с экрана.
5. Frackenhohl, D. Analisis of Nocturnal op. 70 by Benjamin Britten : a thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of music . – Denton : North Texas State University, 1986. – 160 p.

УДК 78.07

*Т.И. Бурзаница,
преподаватель фортепиано
КУДО «Школа искусств № 5 г. Донецка»,
г. Донецк*

ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Вопросы сценического волнения, появления страха сцены, боязнь публичного выступления и методы их преодоления неизбежно возникают перед юными музыкантами и их педагогами и сохраняют свою актуальность в педагогической практике.

Цель данной статьи заключается в выявлении основных причин появления сценического дискомфорта учащихся и поиске способов его

преодоления. Её реализация потребовала выделения нескольких заданий. Среди них: изучение методической литературы; анализ психологической подоплёки возникновения страха сцены; выделение практических советов.

Одним из основных условий для успешной работы над музыкальным произведением является интерес ученика к этому произведению. Заинтересованность, увлечённость исполняемой музыкой – лучшее средство сосредоточить внимание исполнителя, собрать волю, усилить слуховой контроль и тем самым снять лишнее волнение.

Ещё один важный момент в ходе подготовки к выступлению – заучивание произведения наизусть.

Нужно как можно раньше приучить ученика сознательно запоминать текст. Аргументом могут послужить эксперименты психологов из изучения производительности механической и логической (или ассоциативной) памяти. Результаты опытов показали, что материал усваивается и запоминается лучше и более успешно тогда, когда заучивание проводится логическим порядком.

Психологи отмечают, что почти невозможно запомнить и потом точно воссоздать то, что осталось непонятым. Только то, что хорошо проанализировано, осознано и «пропущено сквозь себя», может точно и крепко отложиться в памяти. Выучиванию наизусть должен предшествовать качественный грамотный разбор, в ходе которого преподаватель должен растолковать ученику особенности формы, фактуры, голосоведения.

Вплоть до дня выступления преподаватель должен давать конкретные домашние задания, иначе работа ученика дома может свестись лишь к многократным проигрываниям произведения в быстром темпе, что обычно приводит к так называемому заигрыванию. Для предотвращения этого явления необходимо систематически возвращаться к игре в медленном темпе, особенно в тех местах, где исполнение стало неуверенным и невыразительным.

Большое значение для последней отработки произведения имеет создание концертной обстановки. Преподаватель сидит на расстоянии в роли слушателя, присутствуют другие ученики. Прежде всего, произведение необходимо прослушать полностью, не прерывая игру. Если ученик забыл текст и остановился, не следует фиксировать его внимание на неудаче, а подбодрить его и предложить играть дальше.

Поскольку волнение сопровождается такими физиологическими явлениями, как ускоренный пульс и дыхание, слабость в ногах и руках, а также дрожание в руках, психологи предлагают попробовать искусственно вызывать такое состояние на репетициях.

С первых классов ученик музыкальной школы должен привыкать к тому, что выступление на концерте – это серьёзное дело. Но вместе с тем это праздник, который должен доставить удовольствие не только ему, но и преподавателю, родителям, всем слушателям, которые пришли на концерт.

Чем реже ученик выступает на сцене, тем в большей степени его игра зависит от разных случайностей, связанных с волнением.

Обязанность каждого преподавателя – использовать любую возможность для ученика выступить перед публикой в музыкальной или общеобразовательной школе, а в случае, когда позволяют способности и уровень подготовки ученика, в концертах районного и городского уровня.

Для того чтобы овладеть эстрадным состоянием, очень важно замечать разницу состояний при игре дома, в классе, на репетиции или на концерте, распознавать характерные для них психофизиологические свойства.

Если же выступление не вышло удачным, ни в коем случае нельзя набрасываться на ученика с критикой и упрёками, а постараться в дружественном тоне успокоить его, настойчиво подчёркивая, что он имеет возможность более тщательным образом подготовиться к следующему выступлению и показать хороший результат.

Тот, кто умеет сделать состояние сценического волнения своим союзником в процессе построения художественного образа, получает возможность проявить все грани своего таланта.

К выступлению на концертной эстраде ученика нужно готовить заранее, выделяя специфические для каждого этапа моменты: привыкание к сцене и заостренному вниманию слушателей, умение распределять внимание и достигать внутренней сосредоточенности.

И если преподавателю хватит терпения, трудолюбия, то долгий тяжёлый путь разучивания музыкального произведения завершится ярким интересным выступлением, чувством удовольствия, радости как учителя, так и ученика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. – М. : Классика-XXI, 2006. – 156 с.
2. Захаров, А. И. Как помочь нашим детям избавиться от страха / А. И. Захаров. – СПб. : Гиппократ, 1995. – 128 с.

УДК 781.7.

*Т.В. Карташова,
доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова»,
г. Саратов (РФ)*

ИНДИЙСКИЙ БХАРАТНАТЪЯМ В АСПЕКТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Традиция *бхаратнатъяма* родилась в незапамятные времена на южноазиатском субконтиненте и насчитывает более двух тысячелетий. В современной терминологии «*бхаратнатъям*» переводится как «танец

Индии». Считается самым древним южноиндийским классическим танцевальным стилем, являющимся строгим *нритта* («чистым» танцем), который получил широкую популярность в штате Тамилнаду.

По сути, индийский танец *бхаратнатьям* – это своеобразный синтез философской мысли, скульптуры, музыки и поэзии. В многочисленных древних и средневековых южноиндийских храмах запечатлены женские фигуры в особом положении – *араманди* (полусидя), когда колени и ступни развёрнуты в разные стороны – это основная позиция в классическом *бхаратнатьяме*. По выражению самих исполнителей, в этом танце словно застыли и «сошли» с барельефов скульптурные изображения, пришедшие из древних времён.

Своими корнями *бхаратнатьям* уходит в индийскую мифологию и легенды, согласно которым «музыка и танец были ниспосланы на землю богами» [1, с. 461]. Связь с индуизмом прослеживается и в словесных текстах вокальных композиций, сопровождающих танец, а также в скульптурных изображениях, увековеченных в камне, в древних индуистских храмах Южной Индии, и в самой философии, присущей танцу.

Все движения, позы и жесты в нём строго каноничны и подчинены основному повествованию, апеллирующему к мифологии, древнеиндийским эпосам и сюжетам из пуран, которое «рассказывает» исполнитель в своём священном танце-приношении богам. Базисом *бхаратнатьяма* было и остаётся его духовное начало, а «религиозность заполняет весь внутренний мир» [5, с. 55] этого классического стиля.

Практика классического *бхаратнатьяма* родилась в южноиндийских храмах: начиная с древнейших времён, танцу обучались «танцующие девушки», или *девадаси*, которые принадлежали храмам и «служили божествам, выполняя различные ритуальные церемонии» [2, с. 74]. Искусство *бхаратнатьяма* передавалось *девадаси* из поколения в поколение. При покровительстве множества королевских династий Южной Индии на протяжении IV–XVI веков танец *девадаси* «сформировался в мощный институт храмового искусства» [4, с. 84]. С XVI столетия мусульманские вторжения, а затем и британская власть положили конец королевскому покровительству. Репутация *девадаси* резко пошатнулась, танец начал стремительно деградировать в качественном отношении. Возрождение началось в начале XX века благодаря усилиям талантливых исполнителей. Основные центры классического танца образовались в крупных городах Южной Индии.

Бхаратнатьям, прежде всего, является сольным женским танцем, хотя в современной Индии он исполняется и мужчинами. Сопровождающий ансамбль состоит из певца, мелодических инструментов (флейты или южноиндийской цитры *вины*), барабана *мриданга* (в форме бочонка), пары тарелок и бурдонизирующей *тампуры* (функция бурдона).

Типичный танец включает 7 музыкально-хореографических номеров. *Алариппу* – вступление, в котором танцовщица взывает к своему учителю и богу, а также приветствует аудиторию. В *джатисвараме* танцевальные позы

чередуются с выразительными жестами в сопровождении устойчивого ритма, во время которых поются короткие мелодии. Здесь исполнитель демонстрирует каскад сложных в техническом отношении танцевальных движений. Следующий раздел – *шабдам* – выразительный танец, в котором короткие стихи религиозного содержания иллюстрируются жестами. Центральный номер – *варнам*, в его основу положен известный мифологический эпизод, который воплощается сценически. Особенно популярны истории, связанные с богом Кришной. Исполнительница интерпретирует песню средствами пластики, причём главная её цель – «эмоционально раскрыть воплощаемый образ» [3, с. 15], сделать его зримым. После технически сложной части *варнама* следует *падам* – короткая поэма, самый лирический раздел *бхаратнатьяма*. Танцовщица через движения передаёт широкий спектр любовных эмоций: от переживания из-за разлуки с возлюбленным до радостного волнения при встречах. Шестой раздел – *шлокам* – это «чистый» выразительный танец в сопровождении распеваемых санскритских стихов. *Тиллана* – заключительный раздел *бхаратнатьяма*, в котором танцовщица впечатляет аудиторию своей виртуозной техникой исполнения. Как и подобает финалу, *тиллана* блистательна, эффектна, виртуозна, насыщена разнообразными ритмическими комбинациями и скульптурными позами.

До настоящего времени статус этой древнейшей храмовой традиции продолжает оставаться достаточно высоким. В современном социуме исполнители-профессионалы бережно передают основы *бхарат натьяма*, его философию и сакральный характер из поколения в поколение, сохраняя присущую танцу высшую гармонию и одухотворённость. Сегодня *бхаратнатьям* считается самым важным стилем классического танца, который пользуется огромной популярностью не только в Тамилнаду, но и на всём южноазиатском субконтиненте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карташова, Т. В. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии / Т. В. Карташова. – Москва : ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
2. Bhatnagar Madhur Lata. Aesthetics of Indian Music. – New Delhi: Hindi Madhyam Karyanvaya Nideshalaya, Delhi University, 2019. – 271 p.
3. Khokar A. Classical dance / A. Khokar. – New Delhi: Rupa, 2004. – 78 p.
4. Vaidyanathan S. Classical dances of India / S. Vaidyanathan. – New Delhi: Ganesa Natyalaya, 2018. – 156 p.
5. Venkataraman L. Indian classical dance: The Renaissance and Beyond / L. Venkataraman – New Delhi: Niyogi Books, 2015. – 336 p.

*А.П. Сеницкая,
старший преподаватель кафедры
истории, теории музыки и композиции
ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ В ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ

Ещё в древние времена возникали мифы о героях, которые научили людей пользоваться огнём. Среди таких легенд особенное значение для европейской культуры заслужил неумирающий миф о Прометее. Образ его властвует, воздействуя на мысли и художественное творчество, на протяжении двух с половиной тысячелетий.

Большое значение приобретает тема жертвенности ради счастья и здоровья людей в наше тяжёлое время, время постоянных войн и страшных эпидемий. Поэтому очень важно показать молодёжи, что были и есть герои, не щадящие своих жизней ради счастья общества. Об этом и рассказывает легенда о Прометее, жертвенном, непокорном и гордом, давшем людям не только огонь и свет, но и «огонь небесный в них вселил» [13, с. 137], то есть наделил их творческими способностями. Недаром его подвиг получает воплощение в литературе и музыке на протяжении многих веков.

Самое первое литературное произведение о Прометее – поэма «Труды и дни» Гесиода, жившего на рубеже VIII–VII столетий до нашей эры. Бывший когда-то богом огня Прометей во времена Гесиода стал уже повергнутым богом, титаном, которого сбросили с Олимпа боги во главе с Зевсом за помощь людям. То, что дало бессмертье образу титана, заложено в этой поэме: благодетель людей Прометей не только несёт им благо цивилизации – огонь, но и идёт ради этого на самопожертвование.

В мировой литературе величественный памятник Прометею создал и Эсхил (VI–V столетия до нашей эры). Считается, что греческий автор сочинил трилогию: «Прометей огненосец», «Прометей прикованный», «Прометей освобождённый».

Музыка была неотделимой частью уже на стадии формирования мифа. Творцы древнегреческого эпоса исполняли свои поэмы нараспев. Речитативная манера исполнения подтверждается многочисленными свидетельствами.

Олимпийских богов и бунтовщика, который восстал против них, казалось, навсегда стёрло из памяти человечества Средневековье. И всё же образы олимпийских небожителей не исчезли бесследно. Первым в искусстве Ренессанса героический образ титана-мученика с бесподобной силой воплотил Тициан.

В XVII-м столетии в литературе Нового времени Прометей появился в драме П. Кальдерона «Статуя Прометея». Затем, в эпоху Просвещения Вольтер написал либретто оперы «Пандора» («Прометей»).

В 50-е годы XVIII столетия образ Прометея появился в искусстве России. Ему посвятил несколько красочных строк Михаил Ломоносов в стихотворном «Письме о пользе стекла».

В своём монументальном величии бунтующий герой древней легенды вновь поднялся в поэзии немецкого Просвещения во времена «Бури и натиска» у молодого Гёте в драматическом отрывке «Прометей» (1774). Мирным гуманистом герой античности стал в драме Й. Гердера «Раскованный Прометей» (1802).

В музыкальном искусстве периода «Бури и натиска» образ Прометея впервые нашёл полноценное воплощение. «Творения Прометея» (1801) Бетховена – единственный балет композитора, инициатором создания которого был итальянец Сальваторе Вигано.

Во времена Священного союза, когда реакция охватила Европу, бунтарь Прометей стал излюбленным героем революционной романтики. К нему обращался Дж. Байрон в известном стихотворении «Прометей» (1816), Шелли в лирической драме «Освобождённый Прометей» (1819).

Любимым героем русской революционно-демократической интеллигенции стал в первой половине XIX столетия титан-освободитель. Например, Огарёв написал стихотворение «Прометей» (1840).

В музыке XIX столетия недостижимой вершиной воплощения темы Прометея была симфоническая поэма «Прометей» Ференца Листа. Впервые в центре большого симфонического произведения был поставлен образ титана.

Огонь Прометея с новой силой загорелся в искусстве XX столетия, когда к этой теме обратились русские поэты и композиторы. Например, к образу мифического титана обращается один из интереснейших композиторов того времени – М. Гнесин, создавший в 1908 г. симфоническую поэму, названную «Из Шелли» (симфонический фрагмент к «Освобождённому Прометею»).

Произведения большого художественного масштаба появились в 1909–1910 годах: хор «Прометей» С. Танеева и «Прометей» («Поэма огня») А. Скрябина. Хотя и очень разные эти произведения, но в каждом из них ощущается грозная атмосфера того времени.

Образ древнего титана занял важное место в украинской художественной культуре. Начало положил Т.Г. Шевченко поэмой «Кавказ» (1845). По этой поэме была написана кантата-симфония (для смешанного хора и оркестра) западноукраинского композитора С. Людкевича (1905–1913). Тогда же было написано другое выдающееся произведение украинской музыки – «Прометей» К. Стеценко, мужской хор в сопровождении фортепиано на слова О. Коваленко. В известном стихотворении Леси Украинки «Fiat nox!» («Пусть будет тьма», 1896) Прометей изображается духовным отцом героев современности.

В искусстве XX века образ Прометея продолжает жить: стихотворение «Прометей» (1933) написал выдающийся поэт М. Рыльский, поэму «Прометей» (1946) – поэт А. Малышко, интересна кантата «Непокорённый Прометей» композитора Л. Пригожина.

Тема Прометея ещё далеко не исчерпана. Время показало, что миф о Прометее стал обобщённым образом героической борьбы, победы гуманизма, творческой силы, которая изменяет мир вокруг нас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернандт, Г. Б. С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – М.–Л. : Музгиз, 1950. – 187 с.
2. Веселовский, А. Н. Прометей в кавказских легендах и мировой поэзии. В кн.: «Этюды и характеристики» / А. Н. Веселовский. – М., 1903. – С. 728–731.
3. Жизнь Франца Шуберта в документах. – М. : Музгиз, 1963. – 138 с.
4. Нусинов, И. М. История литературного героя / И. М. Нусинов. – М. : Гослитиздат, 1958. – С. 6–17.
5. Загайкевич, М. П. Кавказ. Кантата-симфония С. Людкевича / М. П. Загайкевич. – К. : Мистецтво, 1964. – 25 с.
6. Малишко, А. С. Прометей / А. С. Малишко. – К. : Дніпро, 1967. – 87 с.

УДК 780.8:78.02:78.09

В.В. Зинченко,

*преподаватель-методист,
специалист высшей квалификационной
категории, заведующая отделом
музыкально-теоретических дисциплин*

А.Я. Егорова,

*старший преподаватель,
специалист высшей квалификационной
категории, заведующая оркестровым отделом
КУДО «Школа искусств № 8 г. Донецка»,
г. Донецк*

О ПРАКТИЧЕСКИХ ФОРМАХ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ В РАБОТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

Среди основных принципов, лежащих в основе учебных программ учреждений дополнительного образования (далее – УДО) Донецкой Народной Республики, одним из важных является создание условий для творческой самореализации ученика. Доступ к освоению достижений музыкальной культуры (мировой, отечественной, региональной), закреплённый в нормативно-правовой базе ДНР, обеспечивается для

учащихся, обладающих *разным уровнем* музыкальной одарённости и интеллектуального развития. С формированием навыков, необходимых при занятиях в специальном классе, коллективных формах музицирования (ансамбли разных форм, оркестровый класс, хоровой класс и др.), на уроках по музыкально-теоретическим предметам приобретаются знания, адаптирующие ученическое осмысление, постижение, а в конечном результате – воплощение средств музыкальной выразительности в контексте художественного замысла исполняемого произведения.

Современная культурно-образовательная ситуация сопровождается непрерывным обновлением методических подходов, направленных на *повышение уровня интеграции* между предметами музыкально-исполнительского класса и дисциплинами музыкально-теоретического цикла. Тем самым, процесс преподавания обязательных учебных предметов обеспечивает воплощение современной модели педагогики, опирающейся на триаду личность – образование – культура [1]. Один из аспектов укрепления межпредметных связей, не теряющий актуальности, рассматривается в данных тезисах. Их актуальность связана с формами учебной работы, закрепившимися в практике благодаря методическому сотрудничеству преподавателей, координирующих учебный процесс на оркестровом и музыкально-теоретическом отделах школы искусств.

Среди *обязательных форм* учебной деятельности детей, обучающихся в скрипичном классе школы, является *коллективное* музицирование. В практике работы распространены ансамбли струнно-смычковых инструментов, в которых количественный состав учащихся не позволяет дифференцировать контингент на ансамбль младших классов и ансамбль старшеклассников. Руководитель коллектива обязан решать комплекс организационных, творческих и учебно-методических задач. В их числе:

- обеспечение дифференцированного подхода к раскрытию возможностей учеников с разным уровнем подготовки инструменталиста;
- создание перспективы для развития технической базы ученика;
- поиск репертуара, художественно сопоставимого с лучшими образцами мировой и отечественной музыки;
- адаптация оригинала авторской партитуры к составу ансамбля и его исполнительским возможностям;
- упрощение партий путём создания дополнительных голосов для адаптации авторского текста уровню игры участников ансамбля.

Так, анализ сочинений, предназначенных для ансамбля скрипачей, привёл к миниатюре современного отечественного автора В. Птушкина «Вечное движение» [3]. Выбор произведения определили:

- новаторское воплощение в музыке образа непрерывного движения;
- программный характер пьесы, доступный пониманию детей;
- использование приёмов игры, типичных для скрипичной музыки;
- прочтение жанра *Perpetuum mobile* в рамках джазовой стилистики.

Творческую сторону работы и общие методические комментарии к аранжировке подготовила Зинченко В.В. Штриховые, аппликатурные указания и динамическая палитра разработаны Егоровой А.Я. Версия переложения успешно используется не только в нашей школе. Помимо класса ансамбля, аранжировка востребована на занятиях по музыкально-теоретическим предметам. Здесь участники ансамбля сольфеджируют свои партии, осваивают особенности строения трёхчастной формы, воплощённой в сочинении В. Птушкина, развивают навыки ритмического воспитания, знакомятся с особенностями джазового стиля, популярного в современном музыкальном пространстве. Такая практика положительно воздействует на игру учащихся. Качество интонации улучшается при игре 2-х и 3-хголосия, исполнении унисонных фрагментов. Также, версия пьесы В. Птушкина успешно используется при изучении предмета «музыкальная литература». В учебной теме «Музыкальные традиции региона» это удачный пример современного сочинения, продолжающего историческую традицию жанра *Perpetuum mobile*, неоднократно воплощённую в наследии «солнечного гения» Донбасса – С.С. Прокофьева.

Заинтересовать учеников музыкой – значит создать *условия* для успешной работы с ними. Координация творческих и методических поисков преподавателей по укреплению межпредметных связей прокладывает пути к достижению поставленной цели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личность – образование – культура как концептуальная триада современной педагогики. К методологии новодидактики [Электронный ресурс] / И. В. Абакумова, Фоменко, Тельнова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – №11. – Ч. 1, 2, 3. – С. 872–879-. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/466294>, свободный. – Загл. с экрана.
2. *Perpetuum mobile*. // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 420 с.

*А.С. Могилатова,
преподаватель кафедры актёрского
искусства и живописи ГОО ВПО «Донецкая
государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ПРИЁМЫ УСТРАНЕНИЯ НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЁННЫХ ОШИБОК ПРИ РАБОТЕ НАД АРТИКУЛЯЦИЕЙ И ДИКЦИЕЙ В КЛАССЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ПЕНИЯ

Актуальность обращения к исследуемой теме вызвана потребностью обозначить основные методы работы над артикуляцией в вокальной музыке и освоить приёмы работы над дикцией и уметь применять их на практике.

По результатам систематической работы с учениками разных возрастов и уровней вокальной подготовки, а также наблюдений за их артикуляцией и дикцией стоит выделить одну из самых распространённых ошибок во время пропевания гласных звуков.

Основной ошибкой во время пропевания гласного [а] является недостаточно низко опущенная челюсть, вследствие плохо разработанных мышц челюсти. В результате, звук не полностью выходит наружу, голос звучит немного глубоко, иногда, даже гнусаво, что, в свою очередь, создаёт нехарактерное для эстрадного вокала звучание.

Для устранения ошибок в артикуляции гласного [а] мы рекомендуем перед началом занятий всегда разминать челюсть, медленно опуская её вниз (повторять движение от 5 до 10 раз), затем постепенно увеличивать темп движения, опускать челюсть быстро. Всё это поможет научиться правильно открывать рот во время пропевания звука [а], что придаст звучанию голоса больше уверенности и выведет звук вперёд.

Работа мышц челюсти при произношении гласного [о] во многом схожа с произношением гласного [а]. Тут так же важно контролировать опущение челюсти. Однако есть ещё некоторые особенности в артикуляции звука [о]: положение губ (они должны быть выдвинуты слегка вперёд), звук должен выходить строго прямо перед вами (в противном случае часть звука уйдёт в носовые резонаторы, и он станет гнусавым). В работе над произношением и пропеванием звука [о] мы рекомендуем придерживаться тех же рекомендаций, что и при работе над звуком [а]. Отличие в произношении этих двух гласных заключается только в положении губ.

Во время уроков по эстрадно-джазовому вокалу, мы также заметили, что многим ученикам трудно даётся правильная артикуляция звука [и]. Этот звук можно артикулировать по-разному. Первый способ артикуляции – произнесение, пропевание звука [и] на лёгкой улыбке (губы немного растягиваются в стороны, щёки приподнимаются), второй способ – выдвигание губ вперёд (иногда совсем немного выдвигается челюсть). При

первом способе пропевания звука [и] у некоторых учеников наблюдались голосовые зажимы, а при втором способе у этих же учеников голос звучал свободнее, звук выходил вперёд, не было назальных гнусавых призвуков. Исходя из этих наблюдений, мы пришли к выводу, что произношение некоторых гласных звуков является очень индивидуальным, зависит от физических особенностей строения артикуляционного аппарата конкретного вокалиста (в частности, от размера и подвижности нижней губы, подвижности нижней челюсти, и т. д.).

Произношение и пропевание звуков [у], [э], [ы] вызывает меньше трудностей, однако и тут нам приходилось сталкиваться с определёнными ошибками, которые допускали ученики. Поэтому мы приведём некоторые рекомендации по произношению звуков [у], [э], [ы], что облегчит работу над правильным звучанием голоса.

Во время пропевания или произношения звука [у] не следует слишком сильно сжимать губы, они должны быть расслаблены и слегка выдвинуты вперёд, будто вы дуете в трубочку. Это обеспечит свободный выход звука. Пропевая звук [э], не следует слишком сильно растягивать губы в стороны. Иначе вы рискуете получить очень плоский призвук в голосе.

Ошибки в произношении согласных звуков, которые мы наблюдали на уроках эстрадно-джазового вокала, чаще всего связаны с недостаточно разработанными мышцами языка и губ. Всё это постепенно можно устранить, систематически выполняя различные упражнения для развития правильной артикуляции и дикции (выше в нашей работе мы приводили примеры подобных упражнений). Однако особого внимания требуют случаи нарушения произношения и пропевания согласных вследствие различных дефектов дикции (например, картавость и шепелявость). В такой ситуации обязательно нужно обращаться к логопеду, чтобы специалист мог выяснить причину нарушений и исправить их.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ткачёв, Н. М. Система артикуляционных средств в музыкальном исполнении [Текст] / Н. М. Ткачёв // М-во культуры УССР, Харьковский ин-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков : [б. и.], 1982. – 15 с.
2. Дмитриев, Л. Б. Голосовой аппарат певца / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музгиз, 1964. – 131 с.
3. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев.. – М. : Музыка, 1968. – 123 с.
4. Морозов, В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 234 с.

СЕКЦИЯ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНОИСКУССТВО»

УДК 792. 02

*М.А. Малыхина,
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой
актёрского искусства и живописи
ГОО ВПО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

АКТЁРСКИЕ ЭТЮДЫ: «ИМПРОВИЗАЦИЯ» ИЛИ «РЕПЕТИЦИЯ»

Сценический этюд, предложенный К.С. Станиславским в начале XX века, как действенный способ борьбы со штампами и игрой «вообще», стал неотъемлемым компонентом программы актёрской подготовки в большинстве театральных школ на постсоветском пространстве. К изучению специфики этюдной работы на разных этапах обучения обращались в своих трудах В.Е. Мейерхольд, Н.В. Демидов, Б.Е. Вахтангов, А.Д. Попов, К.С. Станиславский, М.О. Кнебель, Н.В. Рождественская, Г.В. Кристи, Б.Е. Захава, Л.В. Грачёва, В.М. Фильштинский, О.П. Табаков и др.

Одним из дискуссионных вопросов театральной педагогики остаётся следующий: можно ли репетировать этюд, или подобные «репетиции» нивелируют саму суть этюдной работы?

Из множества вариантов определения понятия «актёрский этюд», на наш взгляд, наиболее уместной в контексте рассматриваемой темы, является формула, предложенная В.М. Фильштинским. По его мнению, этюд – это и есть «борьба с формой, с вызубренным текстом, с «зафизкультуренной» мизансценой, или с ситуацией, когда форма, может быть, и хороша, но “костенеет”» [4, с. 109].

Парадоксальность ситуации, сложившейся в театральном образовании, состоит в том, что, теоретически не оспаривая ценность импровизационной природы актёрского этюда, на практике зачастую театральные педагоги относятся к данному педагогическому приёму как к процессу «постановочной» работы, натаскивая студентов на результат, вместо того, чтобы провоцировать их на спонтанное творчество, импровизацию.

О.П. Табаков, отмечая, что «система, по которой учили нас, предполагала подготовку, или, проще говоря, репетирование этюдов», далее категорически отвергает такую технологию подготовки этюдов. По мнению выдающегося актёра, режиссёра и талантливого театрального педагога, «репетиции этюдов» оглушают и обесмысливают саму задачу, сам производственный процесс театрального обучения, «ибо этюд – это все-таки

импровизация, набросок, а импровизация, как известно, репетироваться не может» [3, с. 58].

Отстаивая тезис о том, что «глубочайший смысл этюдного метода... диктует неповторимость этюдов», Л.В. Грачёва предполагает, что для преподавателей, которые «добавляют обстоятельства, подсказывают мизансцены, а часто и смысл – “про что этюд?”» [1, с. 106], не существует проблемы повторения этюда. Вероятно, именно этим можно объяснить тот факт, что в специальной литературе не удаётся найти аргументацию сторонников «репетиции этюда».

На наш взгляд, создание этюда – это живой, спонтанный, сиюминутный творческий процесс, который теряет все эти важные качества в том случае, если «выстраивается», «подсказывается» или даже «ставится» педагогом. При этом обеспечение спонтанности творческого процесса, суть которого заключается в «объединении здесь и сейчас процессов рождения замысла и его воплощения» [2, с. 163] возможно лишь при выполнении определённых условий. В первую очередь, это признание и понимание ценности этюда как «главного педагогического приёма и вершины актёрской технологии» [4, с. 92], причём, увлечённость этюдной работой должна объединять педагога и студентов, помогая в преодолении неизбежных на этом пути сложностей и неудач.

Важным фактором, на наш взгляд, является также постепенное усложнение задач, которые возникают перед студентами в процессе работы над этюдами. Ценным для нашей практики стало использование опыта и практических рекомендаций театральных педагогов: В.М. Фильштинского («ассоциативные» этюды; приём «возвращения к этюду» как этап работы над ролью); Л.В. Грачёвой (рекомендации по развитию психофизического аппарата студентов в процессе создания этюдов; трансформация упражнений в этюды); О.П. Табакова (способ создания и принцип демонстрации этюдов-импровизаций); Н.В. Рождественской, А.В. Толшина (подходы к развитию композиционного мышления в импровизации; упражнения и этюды с маской). Дополнительно изучается возможность использования в нашей практике «Демидовских этюдов» (этюды на спонтанность реакции; тренировку включения мышления и воображения «здесь и сейчас»).

Анализируя собственный опыт подготовки артистов музыкального театра в ГОО ВПО ДГМА имени С.С. Прокофьева, отметим целесообразность и результативность создания пластических этюдов и зарисовок на основе упражнений психофизического тренинга (в частности, речь идёт об авторских упражнениях «Пластические диалоги», «Фантазии на тему», «Театр абсурда» и др.) как способа исследования импровизационной природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грачёва, Л. В. Психотехника актёра: Учебное пособие / Л. В. Грачёва. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство

- «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 384 с. ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
2. Рождественская, Н. В. Креативность: пути развития и тренинги / Н. В. Рождественская, А. В. Толшин. – СПб. : Речь, 2006. – 320 с.
 3. Табаков, О. П. Из моего опыта определения и развития актёрской одарённости / О. П. Табаков // Диагностика и развитие актёрской одарённости. – Сб. научных трудов ЛГИТМИК. – Л., 1986. – С. 55–65.
 4. Фильштинский, В. М. Открытая педагогика / В. М. Фильштинский. – СПб. : «Балтийские сезоны», 2014. – 448 с., 3,5 п. л. ил.

УДК 782.91

*А.А. Шепелёва,
концертмейстер кафедры актёрского
искусства и живописи ГОУ ВПО «Донецкая
государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И ПРИНЦИПЫ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ

Хореография относится к пространственно-временным и вторичным видам искусства, так как для её воплощения необходим исполнитель. Классический танец является жанром хореографического искусства. Он отличается образцовым характером, который отразился в требованиях к исполнению: выразительность и осмысленность движений, благородство и строгость в их подаче, выворотность, чёткие линии в позах и т. д. Абстрактность отдельных фигур обретает художественный смысл лишь в их синтезе и варьировании.

Из перечисленного следует и функция балетного концертмейстера – помочь исполнителю в воплощении художественного образа. При этом во время исполнения аккомпанемента нужно видеть и уметь представить партию солиста, стараться заранее понимать индивидуальность трактовки и всеми исполнительскими средствами помочь воплотить её. По мнению Н.А. Крючкова, именно в этом заключается основное правило пианиста-аккомпаниатора.

Балетных концертмейстеров можно разделить на два типа – исполняющих исключительно авторский текст и импровизаторов. Чаще всего концертмейстер должен уметь совмещать в себе эти типы и применять их в зависимости от конкретной задачи. Так, в целостном исполнении балетных

номеров понадобится точное воспроизведение авторского текста; на уроке для воплощения методических и функциональных задач хореографа, когда необходимо повторить фигуру или фактурой аккомпанемента помочь учащемуся воплотить необходимое движение, понадобится тип импровизатора.

Как отмечает Г.А. Безуглая, концертмейстеру необходимо иметь ясное представление об основных движениях классического танца, понимать их специфику. Основываясь на этом, следует подбирать подходящее музыкальное оформление урока. Балетный концертмейстер является помощником и союзником хореографа, а для этого понадобится знание методик преподавания различных хореографических дисциплин. Устойчивая модель урока классического танца (поклон, экзерсис у станка, на середине зала, *adagio*, *allegro* (прыжки), поклон) предполагает обширность и разнообразие репертуара концертмейстера, поэтому навыки чтения с листа и умение быстро разучивать новые произведения являются крайне необходимыми.

Помимо этого, концертмейстер должен чувствовать группу и понимать, когда нужно сделать больший акцент на ритмике, а когда более выпукло показать логику построения мелодии.

Основная задача музыкального оформления урока – развитие музыкальности учащихся, ритмичности, понимания единства танца и музыки.

Принципами музыкального оформления урока является простота, доступность и выразительность мелодий, их эмоциональная насыщенность и содействие к повышению работоспособности. Желательно использование песенных и танцевальных тем концертмейстерами-импровизаторами.

Таким образом, специфика работы концертмейстера предполагает широкий спектр умений и навыков последнего, что приобретается опытом и желанием расширить свой кругозор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безуглая, Г. А. Концертмейстер балета. Музыкальное сопровождение урока классического танца / Г. А. Безуглая. – СПб. : Академия Русского балета, 2005. – 215 с.
2. Бойко, А. А. Работа концертмейстера на уроках классического танца и формирование музыкального репертуара / А. А. Бойко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2011. – № 4. – С. 123–134.
3. Ваганова, А. Я. Основы классического танца. Изд. 4 / А. Я. Ваганова. – Л. : Искусство, 1963. – 180 с.
4. Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.
5. Ярмолович, Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Л. И. Ярмолович. – Л. : Музыка, 1967. – 143 с.

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОЛЛЕДЖА

Современному обществу нужны коммуникабельные, компетентные, высококвалифицированные специалисты, соответствующие высоким профессиональным требованиям. Задача современного образования заключается в поисках путей посредничества, в преодолении разрыва между исторически сложившейся современной культурой и индивидом [3]. В связи с этим перед преподавателем стоит главная цель – умело использовать все возможности комплексного обучения для всестороннего развития студента, для его активного умственного роста, глубокого и осмысленного усвоения знаний, формирования нравственных основ личности.

Качество современного образования определяется рядом требований к процессу обучения, это, в частности, использование новейших достижений передовой педагогической практики, построение урока на основе общих закономерностей учебно-воспитательного процесса. Важнейшим фактором является реализация на уроке в оптимальном соотношении всех дидактических принципов и обеспечение надлежащих условий для продуктивной познавательной деятельности студентов с учётом их интересов, склонностей и потребностей. Учащимся также необходимо устанавливать осознанные межпредметные связи, которые обеспечат живую связь с ранее полученными знаниями и умениями, опору на достигнутый уровень развития.

Главной особенностью всех этапов учебно-воспитательной деятельности является их логичность и эмоциональность, связь обучения с жизнью, общественной деятельностью и личным опытом студентов. Развитие практически необходимых профессиональных компетенций, рациональных приёмов мышления и деятельности выступает как важнейший фактор формирования умения учиться, потребности постоянно пополнять объём знаний [3].

Главным достоинством профессиональной подготовки и творческой деятельности студентов Донецкого художественного колледжа является комплексность и последовательность процесса обучения необходимым компетенциям. Все профильные дисциплины непосредственно взаимосвязаны между собой, дополняют и обогащают друг друга. В современной теории и практике художественного образования продуктивность такого профессионального образования не вызывает сомнений.

На занятиях по дисциплинам «Живопись», «Рисунок», а также на пленэрной практике студенты обучаются рисованию с натуры. Умение рисовать с опорой на натуру является фундаментом, формирующим художественные навыки и профессиональные качества студента. В процессе такой работы в памяти накапливается существенный запас впечатлений от натуры, который затем проявляется в дальнейшей творческой практике как опыт зрительного восприятия [2]. Именно опираясь на этот опыт, студент может на высоком профессиональном уровне выполнить задания по дисциплине «Композиция». Данное задание интегрирует знания не только по рисунку и живописи, но также по таким дисциплинам, как «Цветоведение», «Перспектива», «Технология живописи» и «Пластическая анатомия». Композиция произведения искусства есть замкнутая структура, связанная единством смысла, соответственно, изучение закономерностей её создания способствует формированию целостного художественно-эстетического восприятия действительности и мировоззрения художника [1].

Выполнение итоговой квалификационной дипломной работы по специальности «Живопись» – создание тематической композиции – интегрирует весь комплекс изученных профильных художественных дисциплин за полный учебный период и является завершающим этапом обучения. Только глубокое и осмысленное изучение комплекса всех профилирующих дисциплин по учебной программе даст возможность выполнить итоговое дипломное задание на высоком профессиональном уровне. Самым важным моментом в достижении эффективного обучения является необходимость донести до сознания студентов тот факт, что изучение каждой профильной дисциплины есть неотъемлемый этап в достижении главной цели – получения полноценного и качественного образования, приобретения всех необходимых для высококвалифицированного специалиста художественных компетенций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : «Искусство», 1977. – С. 8–11.
2. Ростовцев, Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства / Н. Н. Ростовцев. – М. : «АГАР», 1998. – С. 102–103.
3. Рылова, Л. Б. Теория и методика обучения изобразительному искусству. Учебно-методический комплекс / Л. Б. Рылова. – Ижевск, «Планета музыки», 2019. – С. 136–139.

*Н.В. Корниенко,
заместитель директора по учебной
работе ГПОУ «Донецкий
художественный колледж»,
г. Донецк*

«МЕЙНСТРИМ» В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В настоящее время мы воспринимаем «мейнстрим» как моду на определённые вещи, поведение. В свою очередь, мода основывается на культурных традициях, а сущность её связывают с такими понятиями, как «современность», «универсальность», «массовость». Как и мода, мейнстрим охватывает все категории населения, носит глобальный характер, который обуславливается процессами массового производства и потребления, техногенными процессами, расширением сети контактов и средств коммуникации.

На данный момент понятие «мейнстрим» трактуется неоднозначно: с одной стороны, это двигатель прогресса, распространение каких-либо процессов в культурной жизни социума, с другой стороны, это тот фактор, который препятствует развитию и распространению элитарных форм культуры. Общество подвержено «единой теме», общепринятым «ценностям». Мейнстрим, подобно моде, находит своё отражение в различных областях: в формировании внешнего вида, в искусстве, главным образом, в кино, музыке и литературе.

Так, к современному мейнстриму в литературе можно отнести то, что «читают все»: то, что предлагает современная литература, то, что является неким обязательным для современного образованного и культурного человека. Следует также отметить, что мейнстрим – понятие не постоянное, не статичное, – и то, что вызывало массовый восторг у читателя, и было востребованным сегодня, завтра – не имеет значения [2, 38].

Ведущую роль в формировании современных мейнстримов играют средства массовой информации: разнообразные журналы, социальные сети. Они способствуют распространению мейнстрима, он, в свою очередь, – распространению стандартизации, подражанию чему-то уже существующему и признанному модным.

«Мейнстрим», несомненно, взаимодействует с культурными понятиями: национальные традиции, эстетизм. Отсюда и тесная связь «мейнстрима» с формированием читательской и издательской политики. В какой-то мере он выступает как бы полигоном для различных явлений и имён, которые затем включаются или исключаются из национального канона [3, 4].

Мейнстрим в киноискусстве сегодня представляет собой увлечение жанром анимэ, фильмов на основе комиксов. Аудитория зрителей выбирает

себе кумиров, перенимает их привычки, поведение. Идентификация с героями мейнстрим-кинематографа приводит к отрицанию интеллектуального наследия культуры, развивается зависимость от коллективного мнения, как следствие происходит сознательное самоограничение. В результате этого наблюдается обеднение духовных потребностей и интересов молодёжи, преобладание материальных ценностей над духовными, складывается особая социально-психологическая атмосфера в современном обществе. И зачастую это атмосфера отсутствия сострадания к слабым, выживания сильнейшего, неприятия солидарности, гуманизма, эмпатии, деградации и деморализации общества, культ силы и жажда денег совместно с безнравственностью, эгоизмом и крайним индивидуализмом. Именно мейнстрим-кинематограф является одним из главных трансляторов подобных псевдоценностей [1].

Дизайн – это модное и прогрессивное направление в сфере культуры, охватывающее многие стороны жизнедеятельности человека современности. Мейнстрим в дизайне также имеет широкое распространение. Это и разработка сайтов, и проектирование полиграфической продукции: плакаты социальной рекламы, художественное проектирование упаковки, разработка визитных карточек. Дизайнерские тенденции, в целом, сегодня также отображают «вкусовые» пристрастия масс.

Тема проявления и распространения мейнстрима в культурном пространстве – тема важная и актуальная. Она требует детального изучения, проведения социологических исследований, анализа полученных данных. На данном этапе общего ознакомления с понятием «мейнстрим» и тенденциями в проявлении его в различных сферах современной культуры, закономерно наблюдается взаимосвязь с массовой культурой с очевидной потерей индивидуальности и неповторимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Босов, Д. В. Отечественный мейнстрим – кинематограф и студенческая молодежь [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <http://vestnik.kemsu.ru/jour/article/viewFile/1317/1311>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Данилкин, Л. А. Клуб / Л. А. Данилкин // Новый мир. – 2010. – № 1. – с.32–46.
3. Глостанова, М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века [Текст] / М. В. Глостанова. – М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. – 400 с.

НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО КАК СПОСОБ И СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЭТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Учитывая современные требования к качеству профессиональной подготовки специалистов, работающих в сфере этно-художественного творчества, рассмотрим некоторые аспекты программы учебной дисциплины «Народное поэтическое слово», которая является частью профессионального модуля «Исполнительская подготовка» для обучающихся специальности этно-художественное творчество в Донецком колледже культуры и искусств. Цель практического курса – освоение методики работы над текстом и словесным действием в этно-художественном номере. Обучение происходит по следующим разделам: овладение техникой произношения; развитие интонационной выразительности; овладение приёмами художественного чтения в фольклорных произведениях различных жанров и форм.

В профессиональной подготовке исполнителя народной песни большое значение имеет умение донести до слушателя мысль, воздействовать и добиваться поставленной цели. Овладение мастерством требует соблюдения следующих принципов: владение техникой речи; внутренняя наполненность; образность и эмоциональная выразительность слова; целенаправленность; логическая перспектива; убедительность; действенность звучащего слова.

На практических занятиях осваиваем технику и выразительные средства речи. «Надо уметь правильно произносить звуки, слова фразы. Научившись этому так, чтоб всё это вошло в привычку, – можно творить», – писал К.С. Станиславский [4, т. 3, с. 463]. С первых дней воспитываем бережное отношение к слову, приучаем к пониманию его глубинного смысла. В слове, в гармоническом сочетании звуков уже заложена музыка, которую студенту предстоит раскрыть. Богатейшая копилка малых фольклорных форм является прекрасным материалом для тренажа. Начиная с поговорок и пословиц, осваиваем навык смыслового анализа, приёмы осмысленного общения, поэтапно подходим к анализу сложных по содержанию форм. Изучая особенности стихотворного жанра, особое внимание уделяем литературному анализу: тропам, синтаксическим фигурам, структурным элементам поэзии. [5, с. 116–177]. В работе над текстом определяем последовательность творческого процесса:

- Познавание. Анализ текста и музыкальной формы. [4, т. 4, с. 58–62].
- Переживание. Осмысление исполнительского замысла, «вживание» в образ.

– Воплощение. Воплощения замысла в слове и в психофизическом действии.

– Воздействие. Исполнение, общение и убеждение зрителя.

Исполнительский анализ текста включает в себя три аспекта: литературный, смысловой и действенный. Действенный анализ обеспечивает исполнителю углублённое понимание замысла. [1, с. 17–38]

После первого прочтения начинаем обсуждение текста с вопросов. О чём вы будете говорить со зрителем? (Тема). Что вас вынуждает говорить об этом? (Главная проблема). Почему об этом должен знать зритель? И т. д. Это очень важно: разбудить у исполнителя естественное желание общения со зрителем. Рассуждаем так: зритель – это партнёр в игре под названием «Исполнитель-зритель». В этой игре есть условия и негласные правила: исполнитель – на сцене, зритель – в зале. Задача исполнителя – собрать свою команду единомышленников. Для этого ему требуются: а) идея; б) цель; в) действие (стремление убедить, увлечь, заставить взаимодействовать). Зритель выражает своё отношение аплодисментами. Чтобы стать ведущим в игре исполнителю требуется мастерство, умение и вдохновение.

Важно, чтобы текст произведения нравился исполнителю, значит, он должен быть воспринят, а чтобы понять, надо его познать. [3, с. 130–132]. Глубокое познание текста невозможно без культурологического изучения эпохи и бытования песни. Исполнителю требуется духовное насыщение творческой среды: мысли, чувства, видения, в которой он будет возвращать «зерно» образа. Здесь берёт начало процесс осмысления содержания, «вживания» в образ. Проблему конкретизируем, уточняем сверхзадачу, определяем отношение, подтекст, видения. [1, с. 47–65]. Развиваем навык чётко и коротко формулировать тему (о чём), проблему (что волнует), идею (что хочу сказать), сверхзадачу (ради чего). «Сверхзадача и сквозное действие – прирожденная жизненная цель и стремление, заложенные в нашей природе, в нашем сокровенном «я». [4, т. 4, с. 145].

Важная ступень в творческом процессе – осмысление конфликта, который может иметь зримую или скрытую форму, а в лирической песне это внутренние переживания. Развитие конфликта формирует композицию произведения. Определяя структурные элементы композиции, анализируем куплетную форму, припевы, повторы, рефрены и т. д. Студенты часто совершают ошибку при чтении текста, опуская повторы строк, куплетов или припева, тем самым нарушая логическую перспективу и целостность композиции. Небрежное отношение к тексту препятствует творческому осмыслению замысла, поиску выразительной формы воплощения. [4, т. 3, с. 343].

На этапе творческого воплощения определяем действенную задачу исполнителя [2, с. 5–18] в каждом эпизоде, находим выразительные средства – интонационные и пластические – для выражения подтекста. Происходит «присваивание» текста – перевоплощение в образ. В процессе воздействия проявляется творческая индивидуальность. В звучащем слове отражается внутреннее видение, отношение и подтекст. Профессиональное

умение даёт уверенность, знание – убеждённость, уверенность и убеждённость создают убедительность образа. Активность, увлечённость, творческая инициатива и чувство меры приводят творческую личность к вершинам профессионального мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актёра / М. О. Кнебель. – М. : ВТО, 1970. – 160 с.
2. Промптова, И. Ю. Действие словом / И. Ю. Промптова // Мастерство режиссёра / под общ. ред. Н. А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2002. – 123–136 с.
3. Станиславский, К. С. Собр. соч.: В 8 томах, Т.2, Т.3, Т.4. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954–1961.
4. Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой. – М. : 2006. – 508 с.

УДК 792.071;792.09

*Л.Ю. Гузеева,
преподаватель кафедры актёрского
искусства и живописи ГОО ВПО
«Донецкая государственная музыкальная
академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк*

РЕЧЕГОЛОСОВЫЕ ТРЕНИНГИ КАК СПОСОБ ПОДГОТОВКИ АРТИСТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Актуальность обращения к исследуемой теме вызвана потребностью воспитания у будущих артистов музыкального театра профессиональным владением голосом и речью. К изучению поиска новых путей совершенствования выразительных голосовых и речевых средств будущих актёров обращались в своих трудах В.Н. Галендеева, Ю.А. Васильев, Л.Б. Дмитриев, А.Н. Петрова, и др.

Неверное функционирование какой-то части голосоречевого аппарата может привести к голосовой и даже физической усталости будущих артистов музыкального театра. Одним из возможных вариантов решения проблемы работы над голосом и речью является освобождение всевозможных «зажимов» студента-артиста.

Тренинг артикуляционной, резонаторной и голосовой систем следует проводить в сочетании с жестовой и пластической тренировками. Ощущение тревоги, стеснение, зажимы, страхи, комплексы – всё это сказывается и на поведении, и на речи. В проведении голосоречевых тренингов возникает необходимость возвращения человека к природной свободе, а для этого

следует включать в работу упражнения по релаксации, необходимые для физического и психологического освобождения [1, с. 19].

Голос, являясь одним из компонентов речи, обеспечивает её слышимость, выразительность, эмоциональность, поэтому любые нарушения, в первую очередь, влияют на процесс коммуникации.

Особый интерес к развитию и воспитанию голоса проявляли выдающиеся ораторы и философы Сократ, Гиппократ и Аристотель. Гиппократ первым высказался о том, что звук зарождается в гортани, язык определяет артикуляцию. Аристотель объяснил разницу в образовании гласных и согласных звуков, а также утверждал, что голос зарождается в гортани и трахее благодаря прохождению воздушной струи. Наши предшественники объясняли необходимость профессионального воспитания голоса. Голос должен быть выносливым [2, с. 53].

Речеголосовые тренировки необходимо начинать с релаксации тела с постепенным переходом к работе над дыханием, резонированием, звукоизвлечением и дикцией. По мнению А.П. Чехова, «для интеллигентного человека дурно говорить должно бы считаться таким же неприличием, как не уметь читать и писать, и в деле образования и воспитания обучение красноречию следовало бы считать неизбежным» [4, с. 109]. Прекрасный голос артиста музыкального театра должен не только красиво звучать, но и выражать жизнь человеческого духа. Безусловно, степень выразительности голоса определяется его природными возможностями, но систематическая тренировка делает голос более выносливым и профессиональным. Хорошая физическая подготовка тела влияет на общее состояние человека, а следовательно, и на голосовой аппарат.

Занятия по развитию резонаторно-артикуляционной системы начинают с массажа или самомассажа. Массируя мышцы, которые принимают участие в процессе речеобразования, достигают расслабления или повышения тонуса в зависимости от приёма проведения процедуры. Рекомендуется на тренажах проводить артикуляционную гимнастику, которая развивает подвижность губ, челюсти, языка и мягкого нёба. Задача тренировок заключается в развитии лёгкости и свободы движений органов артикуляции. В первую очередь, необходимо уделять проработке артикуляции гласных звуков. В начале тренажей это беззвучная артикуляция, затем шёпот и далее – озвучивание артикулемы. Правильное дыхание лежит в основе верного звучания артиста [4, с. 46].

После проведения релаксационных и дыхательных упражнений, необходимо переходить к вибрационному массажу резонаторных полостей на сонорных звуках («м», «л», «н»). Раскрытие головного, ротового и грудного регистров. Чем сильнее найден головной резонатор, тем красивее будет звучать голос. При хорошем раскрытии ротового резонатора (раскрепощение челюсти) будет активизироваться внимание слушателей. Однако самым мощным является грудной резонатор, придающий голосу природный, свободный тембр. Раскрытие резонаторных полостей позволяет перейти к следующему комплексу специальных упражнений для снятия

мышечных зажимов и освобождения голоса. Упражнения для тренировки позиций языка и мягкого нёба позволяют звучать голосу свободно. Многие голосовые трудности связаны с зажимами в области шеи и затылка, поэтому упражнения для снятия данных зажимов включаются в голосоречевой тренинг [3, с. 46].

Речеголосовой тренинг формирует хорошую речь, для будущих артистов музыкального театра необходимо проводить ежедневные и регулярные занятия. Тренинг включает весь комплекс упражнений для работы над дыханием, голосом, артикуляцией, движениями, жестами. Стоит учесть, что занятия не должны быть слишком длинными, полезнее в течение дня делать несколько коротких циклов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, Ю. А. О дикции (проблемы и поиски) / Ю. А. Васильев // Дикция. Актуальное. – СПб. : РГИСИ, 2015. – С. 8–23.
2. Васильев, Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену / Ю. А. Васильев // Дикция. Актуальное. – СПб. : РГИСИ, 2015. – С. 44–59.
3. Лазарева, Е. А. Воспитание навыков голосо-речевой выразительности на материале сказок А. С. Пушкина: из опыта работы / Е. А. Лазарева // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – Вып. 11. – С. 46–57.
4. Петрова А. Н. Искусство речи для радио-и тележурналистов / А. Н. Петрова. – 2-е изд., испр. и перераб. – М.: Издательство «Аспект Пресс», 2018. – 144с.

УДК 82:121

*Т.А. Дьякова,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры социально-гуманитарных
дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская
государственная академия культуры
и искусств имени М. Матусовского»,
г. Луганск*

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Среди множества картин мира, выделяемых исследователями, особое место занимает художественная картина мира (ХКМ), изучению которой посвятили работы С. Аюпова Л. Грунина, Вяч. Иванов, Ю. Лотман, Л. Миллер, Т. Чернышова и другие исследователи. Единой точки зрения по

поводу места ХКМ среди других картин мира, содержания самого понятия «художественная картина мира» нет. Исходя из множества толкований, можно определить ХКМ как совокупность субъективных образов, созданных автором художественных произведений в определённый период развития общества, влияющих на различные сферы общественного бытия. Поскольку инструментом создания картины мира в художественном тексте является язык, модель ХКМ учёные используют для изучения произведений писателей, специфики их творческого самовыражения.

Цель работы – проанализировать отражение Великой Отечественной войны в поэтических и прозаических произведениях как репрезентацию художественной картины мира Михаила Матусовского.

На формирование ХКМ М. Матусовского особое влияние оказала его военная биография. Картина мира Матусовского-фронтовика необычайно выразительна, наполнена личными переживаниями, потому что «...юности нашей рубеж – двадцать второе июня» изменил навсегда мировосприятие его и современников, заставил навечно запомнить всё, что пришлось увидеть и пережить: *«Где б ни был ты, тебя всегда отыщут / Среди мирных дел и мирной тишины / Тот сладковатый запах пепелища, / Преследующий с первых дней войны»* [3, с. 50], а «...дата 22 июня останется для нашего поколения датой, от которой можно будет заново начинать всё летоисчисление, как когда-то люди условились вести отсчёт новой истории от рождества Христова» [2, с. 112]. В немалой степени на формирование творческой личности М. Матусовского повлияла учитель русского языка М.С. Тодорова. На страницах «Семейного альбома» поведал писатель об участии Тодоровой в деятельности одесских подпольщиков во время войны. Автор так объяснил свою позицию, отношение к такому повествованию: *«Историю Отечественной войны можно изучать по архивам и документам, газетным подшивкам и сводкам Информбюро, а можно знакомиться с ней и по человеческим судьбам»* [2, с. 78]. Восхищение и преклонение – это главные черты мировоззренческой позиции автора по отношению к Марии Семёновне: *«Тут я, считаясь литератором, обязан был бы объяснить психологически, как педагог – человек самой тихой и невоинственной профессии в мире – становится участником подполья, проходящим мимо часовых, проникающим сквозь двойную колючую проволоку, действующим под носом у опытных гестаповцев. Но, честно говоря, я и сам не могу понять, где находила силы эта маленькая женщина для всего этого»* [2, с. 94]. Широкий круг фоновых знаний позволил поэту написать простые, но пронзительные по своей эмоциональной выразительности строки: *«Земля от воронок черным-черна, / Но мы наступаем - / Как будто бы стала вся страна / Передним краем. / И нашу любовь, и нашу месть / Никто не остудит. / Россия – была, Россия – есть, / Россия – будет»* [3, с. 29].

Горечь звучит в словах о забытых солдатах, пропавших без вести, в стихотворениях проявляется единство «ментально-лингвального комплекса» М. Матусовского, осознающего, что и сам он мог не вернуться живым: *«Пал под городом он под Белым, / Где и я бы остаться мог. / Но молчат о нём*

обелиски, / Все архивы о нём молчат. / От него, составляя списки, / Отступился военкомат... / Но свершается справедливость / Лучшие поздно, чем никогда... И грохочет салют ружейный / С опозданием на сорок лет» [1, с. 15-16].

Стихотворение «Быль о Макаре Мазае» основано на реальных исторических событиях, связанных с гибелью мариупольского сталевара Макара Мазая, расстрелянного фашистами за отказ сотрудничать. Слова героя стихотворения – это мировоззренческая позиция человека труда, верного своей Родине: «– Я готов принять любую кару. / Вы хотите взять меня деньгами, / А на черта гроши сталевару? / Дружит он с расплавленной сталью, / Любит он веселую свободу... / Не увидать вам такой минуты, / Не дожидаться вам такого часа, / Чтоб варилась сталь немецкой марки / На заводах нашего Донбасса!..» [3, с. 60-61].

Несколько произведений посвящено краснодонским юношам и девушкам, отдавшим жизнь в неравной борьбе с оккупантами. Просто и проникновенно написано о юных земляках: «*Сыновья Краснодона шестнадцати лет, / Эти мальчики плакать уже не умели... / Вот тропа, по которой ребята брели, / Спотыкаясь, шатаясь от каждого шага... / Всюду вереск, он вырос в песке и в пыли, / На вершине холма и на склоне оврага. / Есть поверье, что вереск растёт на крови. / Сколько вереска видели мы в Краснодоне» [3, с. 63-64]. Вереск – традиционное олицетворение пылкой любви и жертвенности, эту символику поэту и удалось связать с историей и трагедией Краснодона.*

Таким образом, Великая Отечественная война в художественной картине мира Михаила Матусовского является одним из самых выразительных элементов. Личное участие в боевых действиях, нахождение на переднем краю позволили писателю говорить о войне откровенно и смело, пронзительно и образно, передавая свое видение и заставляя читателя думать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский, М. Л. Горечь: Книга стихотворений / М. Л. Матусовский. – М. : Советский писатель, 1992. – 192 с.
2. Матусовский, М. Л. Проза / М. Л. Матусовский. – Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2011. – 600 с.
3. Матусовский, М. Л. Стихотворения. Песни / М. Л. Матусовский. – М. : Худож. лит., 1986. – 414 с.

Научное издание

МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**Материалы международной
научно-практической конференции**

Адрес издателя: Государственная образовательная организация
высшего профессионального образования
«Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
ул. Артема, 44, г. Донецк, 83086.
Тел.: (062) 300-32-15. E- mail: donmuzacademy.prokofiev@ mail.ru

Ответственный редактор *Марушкина М. И.*
Редакторы *Макаренко Е. О., Бойко В. В.*
Технический редактор *Царевский О. О.*

**Донецк
2020**