



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Донецкая государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева»



ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА
1968

К 55-летию

*Донецкой государственной музыкальной академии
имени С.С. Прокофьева*



Sergei Prokofiev

«МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ»

МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(26 апреля 2023 г.)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНОИСКУССТВО

ДОНЕЦК
2023

ББК 85.2я431

УДК 78.01

М 34

Редакционная коллегия:

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (главный редактор);

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

Семькин В. Г. – кандидат искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (ответственный секретарь);

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

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Бабенко Е. С. – кандидат искусствоведения ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Мошак Е. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Литвинец Т. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Малыхина М. А. – кандидат искусствоведения ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева».

М 34 Мастер и мастерство в художественном творчестве: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Донецк, 2023) – 93 с.

ББК 85.2я431

УДК 78.01

© ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| И. М. Алымова Народная песня в детском хоре – важнейший элемент воспитания | 5 |
| А. В. Арих Вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера: исполнительские и методические аспекты... | 7 |
| Е. С. Бабенко Аллонимия как феномен авторства в историко-культурном процессе | 9 |
| Н. Л. Биджакова Традиции С. Франка в камерно-инструментальной музыке начала XX века | 11 |
| Т. В. Возная Музыкальное искусство в кинематографе Леонида Быкова | 13 |
| И. М. Вознюк Перспективы обучения леворуких скрипачей в фокусе наблюдений практикующего педагога | 16 |
| В. В. Горбунова Синтез искусств и интеграционные процессы дисциплин художественного цикла | 18 |
| Л. В. Кнышева Людвиг-Вильгельм Теппер де Фергюсон: личность и творчество в контексте эпохи | 20 |
| В. А. Кожевникова «Зима священная» Леонида Десятникова как образец музыкальной постиронии | 22 |
| Е. Б. Конкус Работа с юношеским вокальным ансамблем в колледже культуры и искусств | 24 |
| Д. А. Кривошапко Дуализм и историческое значение творческого метода А. Шёнберга..... | 26 |
| Н. Ю. Кушнир Опыт сравнительного анализа музыкального спектакля и музыкально фильма со схожим сюжетом..... | 29 |
| М. С. Лапина Вокальные решения в музыкальных постановках Донецкого музыкально-драматического театра имени М. М. Бровуна.... | 31 |
| Т. А. Литвинец Музыкальное образование на народных инструментах: проблема преемственности..... | 34 |
| М. А. Малыхина Актёрские тренировки с использованием дистанционных технологий: методы и инструменты | 36 |
| О. И. Мармазова Культура в современном мире..... | 38 |
| Н. Н. Мартыненко Гармонический язык Джона Колтрейна в контексте эволюции джазовой гармонии XX века..... | 40 |
| М. А. Марченко Марк Матвеевич Бровун: штрихи к портрету..... | 42 |
| Н. С. Миловидова, Л. А. Фролова Из опыта проведения конкурсных творческих заданий по сольфеджио..... | 44 |
| М. В. Минько Музыкальная педагогика как искусство общения..... | 46 |
| Т. С. Миттелу, Р. Р. Кирашов Эксцентрика – авангардный язык форменного выражения..... | 49 |
| В. О. Петров Шостакович в контексте времени..... | 51 |
| С. В. Попова Шесть музыкальных моментов ор.16 как пример становления композиторского стиля С.В. Рахманинова..... | 54 |

| | |
|--|----|
| Я. Ю. Пшечук-Воронина Повышение двигательной культуры студенток-пианисток на основании реализации физкультурно-оздоровительной программы «ГрациЯ»..... | 56 |
| Е. А. Сапсальёв Феномен русской семиструнной гитары в контексте развития гитарного искусства..... | 58 |
| Н. В. Серегин Научно-исследовательское основание профессионального музыкального образования..... | 60 |
| Т. Н. Серегина Аспекты подготовки обучающихся по дополнительной профессиональной программе «Преподаватель фортепиано. Концертмейстер»: из опыта работы..... | 62 |
| А. П. Синицкая Культура сценического поведения лектора..... | 64 |
| Т. Б. Сиротина Использование информационно-коммуникационных технологий: к вопросу о создании и применении мультимедийного проекта..... | 66 |
| Е. А. Соболева Моделирование исследования музыкальной культуры..... | 68 |
| А. А. Суворова Вопросы психологической мотивации в театральной практике на примере теории А. Маслоу..... | 70 |
| В. Н. Титова Режиссёрская интерпретация: философско-культурологический дискурс..... | 73 |
| М. И. Титова Выставочная деятельность в современном библиотечном пространстве..... | 75 |
| Н. И. Ткаленко Выразительные возможности гармонии диатонических ладов..... | 77 |
| Ю. В. Трубихин Диалог старинного и современного в цикле «Рождественские песни» Б. Бриттена..... | 79 |
| Т. В. Тукова Художественные векторы творчества Александра Некрасова..... | 81 |
| А. А. Федусова Двойные цитаты в музыке В. Ульмана | 83 |
| Г. Г. Ченига Мифологические сюжеты в театральных постановках: «Орфей и Эвридика»..... | 86 |
| Т. В. Шерна Проблема комплексного обучения в музыкальной педагогике..... | 89 |
| Е. Н. Шипилова Проблемы исполнения русской духовной музыки в светском современном хоре..... | 91 |

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ДЕТСКОМ ХОРЕ – ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ ВОСПИТАНИЯ

Актуальность данной темы заключается в том, что прививание учащимся народных традиций и культуры является одним из основных аспектов современности.

Важное значение приобретает музыкальное развитие, в частности, певческое, которое является одним из эффективных средств, позволяющих детям раскрыть качества творческой, способной к культурному саморазвитию личности.

Музыкальное воспитание как процесс является комплексным и реализуется во взаимодействии с музыкальным обучением и развитием, что в свою очередь способствует развитию музыкальных интересов, вкусов, потребностей учащихся.

Целью воспитания музыкальности детей младшего школьного возраста является формирование музыкальной культуры, как важной части духовности человека.

Процесс музыкального воспитания является комплексным и предполагает решение ряда задач: увлечь музыкой, вызвать интерес и любовь к родной музыкальной культуре, развить музыкально-образное мышление, развить творческие способности, а также музыкально-эстетический вкус.

Пение в хоре – наиболее доступный вид музыкального исполнительства. В системе разнообразных хоровых коллективов значительное место занимают детские хоры.

Трудно переоценить важность хорового пения на формирование личности ребёнка. Одним из главных моментов считается подбор репертуара, так как от его качества зависит развитие музыкальной культуры учащихся.

Для определения народности и понятия «народное» в целом существует не один, а несколько характерных признаков. Основным признаком народности произведения является содержание, отражающее жизнь, чувства, мысли, переживания народа.

Так же признаком народности является варьирование мелодии песен. Исполнители поют мелодию и текст свободно, дополняя песню своими индивидуальными приёмами импровизации.

Близостью народного искусства детскому возрасту, эмоциональной силой и выразительностью образов определяется место фольклора в музыкальном обучении детей.

Благодаря своей задушевности и искренности, народное песенное творчество оказывает самое глубокое воздействие на эмоциональность ребёнка.

Очень важно, чтобы дети научились любить народную музыку разных стран. Но главная задача – научить детей любить музыку своей родины с её колоритом и особенностями.

Народная песня способствует развитию вокальных навыков: правильному звуковедению, дыханию. Для народного пения характерна прежде всего разговорность в манере исполнения.

Пение в народной манере вполне доступно детям, отвечает природе их голоса и в большей мере развивает вокальность по мере получения исполнительского опыта.

На первоначальной ступени обучения детей в основе репертуара обязательно должны присутствовать произведения детского музыкального фольклора. Народную песню нельзя ничем заменить, особенно на начальном этапе воспитания детей.

Это могут быть песни любого жанра, подходящие по содержанию и сложности мелодии, наиболее удобные для сценического воплощения: хороводно-плясовые, календарные, свадебные. Эмоциональный отклик в душе ребенка находят и спокойные, напевные песни, отличающиеся мягким, задушевым характером.

Родная речь и народная песня должны присутствовать в воспитании маленьких детей вплоть до их подросткового и юношеского возраста.

Музыкальная народная культура является тем чистым источником, из которого подрастающее поколение, взяв лучшее из прошлого, сделает лучшим будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, В. П. Фольклор как коллективное творчество народа / В.П. Аникин. – М. : Просвещение, 1969. – 80 с.
2. Данилевская, В. А. Русская народная песня в музыкальном воспитании учащихся / В. А. Данилевская. – М. : Просвещение, 1956 – 114 с.
3. Никитина, М. А. Фольклор в эстетическом и нравственном воспитании школьников / М. А. Никитина. – Минск, 1969 – С. 73–74, 84–87.
4. Халабузарь, П. В. Методика музыкального воспитания / П. В. Халабузарь, В. С. Попов, Н. Н. Добровольская. – М. : Музыка, 1990. – С. 5–12, 54–137.

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ
«ПЯТЬ ПЕСЕН НА СТИХИ МАТИЛЬДЫ ВЕЗЕНДОНК»
Р. ВАГНЕРА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Рихард Вагнер (1813–1883) принадлежит к числу художников, коренным образом трансформировавших новациями в своём творчестве мировую культуру. В своей деятельности он вышел далеко за пределы искусства и ставил перед собой грандиозные социальные и философские задачи. Несмотря на непреходящий интерес к теме, посвящённой личности, мировоззрению и творчеству Р. Вагнера – талантливого поэта-драматурга, автора либретто своих 14 опер, одарённого публициста, теоретика музыкального театра – новые подходы к истолкованию его музыки с позиций современности обусловили актуальность обращения музыковедов и исполнителей к его произведениям. Единственным для Р. Вагнера в области камерно-вокальной музыки цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» стал для композитора своеобразным экспериментальным опытом, подготавливающим одну из новаторских опер композитора «Тристан и Изольда» как в содержательном, так и в музыкально-языковом отношениях. Возможность открыть творческий замысел Р. Вагнера «изнутри» и разработка вопросов, связанных с исполнительским подходом к трактовке данного цикла, обусловили обращение к анализу данного сочинения, тем самым и определив *актуальность* избранной темы. Нашей *целью* видим раскрытие особенностей вокально-сценического претворения образных сфер в вокальном цикле «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера в русле стилистических тенденций позднего романтизма.

«Пять песен» – памятник любви к Матильде Везендонк – написаны в 1857–1858 годах, а последовательность их сочинения представляет точную картину развития чувств любящих. Исследуемый цикл Р. Вагнера привлекает к себе внимание типичными романтическими образами, которые специфически преломляются сквозь призму темы двоемирия: раздвоенность мира и образа как ключевая характеристика специфики романтизма. Эта тема в цикле обнаруживает сходство с противопоставлением мира жизни и мира смерти в трактовке А. Шопенгауэра. Она же оказывается созвучной средневековой концепции бытия, с антиномией небесной и земной сфер: мир *небесный* (символ смерти) является идеальным, бездейственным, вечным; мир *реальный* (символ жизни) – будничным, действенным, суетным, в нём время развивается импульсами (исторические события эпох). В противопоставлении двух основных состояний – динамики и статики – и выявляется контрастность обоих миров.

Рассмотрим, как воплощаются обе сферы последовательно в каждом романсе и выявим их функцию в общей драматургии цикла.

№ 1 «Ангел» (“*Der Engel*”) – драматургическое ядро цикла, робкое зарождение любви. Здесь закладывается основная идея произведения – тема двоимирия с экспонированием двух главных образных сфер (*небесной* и *реальной*). № 2 «Стой!» (“*Stehe still!*”) – продолжение развития *мира реального* с последующим переходом в *мир небесный*, картина мятущейся души. № 3 «В теплице» (“*Im Treibhaus*”): совмещены две кульминации – трагическая (с точки зрения образной драматургии) и тихая (в контексте динамики). Отмеченный в цикле как «Этюд к “Тристану и Изольде”», этот номер обнаруживает принадлежность к сцене смерти Изольды из III действия оперы.

№ 4 «Скорбь» (“*Schmerzen*”) – логическое продолжение предыдущего номера. Его функцию можно определить как связку, переход из *мира реального* в *небесный*. № 5 «Грёзы» (“*Träume*”) – ещё один эскиз к «Тристану и Изольде», который подготавливает центральную сцену – любовный дуэт II действия. Это окончательное закрепление господства *небесного мира*, достигающего логической кульминации.

Выявим закономерности развития *реальной* и *небесной* сфер в общей драматургии. Если «Ангел» выполняет функцию экспонирования, определяет многократно дублируемую в последующих романсах линию восхождения, а «В теплице» достигается первая кульминация, тихая и трагическая, и окончательно закрепляется переход *реальной* сферы в *небесную*, то «Скорбь» – растворение в божественной *реальной* сфере, что приводит к утверждению окончательного господства основной (*небесной*) сферы и второй кульминации в «Грёзах».

Исполнение цикла «Пяти песен» Джесси Норман и Еленой Образцовой является неоспоримыми примерами высочайшего исполнительства.

Творческий поиск в воплощении образных сфер данного бессюжетного цикла – в постижении стилистических особенностей вагнеровского письма и, собственно, позднеромантического сочинения. Вокальные трудности цикла: необходимость ровного звуковедения (с точнейшим контролем позиционной высоты), владение «бесконечным» дыханием, разной динамической амплитудой звучания и деликатной, ювелирной нюансировкой, нахождение нужной степени звучности (более прозрачной или более насыщенной), важность владения различными приёмами вокальной техники, большой амплитудой средств выражения, зрелым вокальным звучанием, чувственное наполнение голоса (достижение особого рода высокой чувственности), стремление к драматургической цельности, выстроенности цикла. А также необходимы поиск многочисленных красок звучания, нюансов, образных подтекстов, осмысление гармонического развития и понимание драматургической функции каждого номера цикла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг, А. А. Избранные сочинения. В 2-х тт. / А. А. Альшванг. – Т. 2. – М. : Музыка, 1965. – 326 с.
2. Данишевская, И. Специфика преломления темы двоемирия в вокальном цикле Р. Вагнера на стихи М. Везендонк / И. Данишевская // Київське музикознавство. – Вип. 3. – К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2000. – С. 150–160.
3. Друскин, М. С. Рихард Вагнер / М. С. Друскин. – М. : Музгиз, 1958. – 159 с.
4. Кенигсберг, А. К. Вокальный стиль Вагнера / А. К. Кенигсберг. – Сов. музыка, 1958. – № 10. – С. 53–59.

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

*Е. С. Бабенко,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории, теории музыки
и композиции ФГБОУ ВО ДГМА
имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

АЛЛОНИМИЯ КАК ФЕНОМЕН АВТОРСТВА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Для ответа на вопрос, наиболее часто задаваемый по статистике в космосе – «Где мы находимся?», – учитывая, что иногда проще покрыть всю поверхность спутника солнечными батареями, чем создать систему ориентации, – учёные изобрели гироскопы, способные противодействовать отклонению от оси вращения. Действительно, где бы человек не находился ему необходимы порядок и ориентиры, помогающие осознать своё ощущение этого мира и своё место в нём. Уверенная ориентация в современном микрокосмосе музыки, учитывая лавинообразно растущий информационный поток, провоцирующий ощущения подобные состоянию невесомости, требует чётко проложенных путей понимания, своеобразных «гироскопов», которые противодействовали бы отклонению от подлинной трактовки смысловой идеи произведения – тем более в том случае, когда его авторство вызывает сомнения и оказывается аллонимным.

Аллонимия в музыке – явление, характеризующееся подписью сочинения именем другого композитора. Музыкальная аллонимия является понятием, которое вмещает как безграничный мир музыкальных произведений, подписанных именем другого лица, так и сущность аллонимной разновидности авторской фиксации. 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.

В музыковедческом контексте явление аллонимии до сих пор остаётся «белой зоной», что обусловило актуальность избранного вектора исследования, цель которого – путём анализа «скрытых» граней содержательных смыслов произведений фиктивного авторства периода «переориентации» стилей продемонстрировать связь возникновения аллонимии с масштабными процессами переосмысления картины мира и места человека в нём.

Для выявления «скрытых» граней содержательных смыслов произведений аллонимного авторства в музыкально-историческом процессе в качестве материала для анализа избран опус шести сонат “Il Pastor Fido” Николая Шедевиля, подписанный именем Антонио Вивальди; «Канцона и танец», «Ричеркар», “Ave Maria”, «Павана и гальярда» Владимира Вавилова, приписанных Франческо Канова да Милано, Франческо Спиначино, Джулио Каччини, Винченцо Галилеи; краковская рукопись, состоящая из фрагментов трёх сонат разных авторов с указанием принадлежности их «синьору Беру». Почему избраны именно эти образцы? Во-первых, специфика этих произведений связана с переориентацией музыкальных стилей: переход от барокко к классицизму (опус сонат “Il Pastor Fido” Н. Шедевиля, образцы из краковской рукописи), а также от авангардизма к постмодернизму (миниатюры В. Вавилова).

Вторая причина выбора именно этих текстов – возможность представить их как разные по генезису сравниваемые образцы: синхронного аллонимного авторства осознанной природы (сонаты Н. Шедевиля), диахронного аллонимного авторства осознанной природы (миниатюры В. Вавилова) и неосознанной аллонимной природы (произведения из краковской рукописи с указанием на авторство «синьор Бер»).

В результате идентификации стилевого конгломерата в избранных для анализа произведениях по разработанному алгоритму, возникают риторические вопросы: что происходит с культурой и какой знак подает мистификации, свидетельствующие о совершенно ином смысле известных произведений мировой музыки, нежели их общепризнанная трактовка? В чём кроются причины такого феномена – в своего рода игре генератора случайных чисел или же в глубинной сущности смены культурных кодов? Как нам кажется, поскольку мера проекции имени автора на восприятие музыкального произведения зависит от господствующих в обществе основ миропонимания и «статуса» личности в нём, очевидным становится то, что линии нотного стана сегодняшней «Книги перемен» в музыкально-историческом процессе указывают на парадоксальный результат: акцентуации положительной динамики явления фиктивного авторства в противовес очевидной смысловой негативности собственно самого факта этической стороны «заимствования»

чужого имени без разрешения его носителя. Впрочем, это тема уже другого исследования...

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. Смирнов, И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) [Электронный ресурс] / И. П. Смирнов-. – Режим доступа : <http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?filetic>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Чиж, Р. Н. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Р. Н. Чиж; Северо-Осетинский гос. ун-т им. К. Л. Хетагурова. – Нальчик, 2010. – 20 с.

УДК 785.7

*Н. Л. Биджакова,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры струнно-смычковых
инструментов, камерного ансамбля и
концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

ТРАДИЦИИ С. ФРАНКА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Влияние творческого гения С. Франка на музыкальное мышление композиторов рубежа веков и первых десятилетий XX столетия весьма ощутимо, и выходит далеко за рамки французской музыкальной культуры. На концептуальном уровне оно наблюдается в следующих факторах:

- предпочтении, оказываемом инструментальной музыке (преимущественно камерным жанрам);
- трансляции эстетических идей (например, религиозных взглядов, пиетета к культуре прошлого, опоре на национальные традиции);
- стремлении отобразить сложные переживания человека, обнажить тончайшие нюансы человеческой души;
- поляризации чувствований, проявляющейся в яркости и контрастности драматического и лирического начал;
- особенностях музыкального мышления, подчёркивающего обострённый лиризм повышенным эмоциональным тоном;

– сохранении идеи классической циклической формы.

На уровне музыкального языка это влияние прослеживается в следующих отличительных чертах:

– многотемности, в которой сочетаются и неповторимая индивидуальность, и определённая близость;

– наличию лейттем;

– родстве отдельных мелодических оборотов (лейтинтонаций);

– закономерности построения тематизма, характеризующиеся внутренней конфликтностью;

– особенностях гармонического языка (острота чувствования отображается с помощью утончённых подвижных модуляций в рамках чёткой тонально-гармонической логики);

– «капризность» хроматики (хроматика в качестве одного из ведущих средств выразительности);

– весомости полифонических приёмов развития музыкального материала (имитационные построения, контрапункт и др.);

– увеличении значения ритма, как организующего начала (лейтритмы).

Кроме камерно-инструментального творчества прямых адептов во французской музыке (В. д'Энди, Э. Шоссона, Г. Лекё), исследователь Н. И. Рогожина [2, с. 84–95] усматривает традиции С. Франка в следующих национальных школах:

– итальянской (Скрипичная соната О. Респиги, 1917);

– венгерской (струнные квартеты Э. Донаньи, произведения Дж. Энеску);

– испанской (фортепианный квинтет Х. Турины, 1942);

– русской (Первая скрипичная соната Н. Метнера, Соната-поэма для скрипки и фортепиано Г. Катуара, 1906).

Корпус произведений композиторов, тем или иным образом продолжающих традиции французского мастера, довольно велик. Солидную долю здесь составляют сочинения для дуэта виолончели и фортепиано, которые заслуживают внимания и осмысления. Среди опусов французских учеников С. Франка назовём сонаты Самюэля Руссо (*a-moll*, 1902), Франсуа Казадезюса (*e-moll*, 1904), Жозефа Ги Ропарца (№ 1, ор. 119, *g-moll*, 1904; № 2, *a-moll*, 1918–19), Альберика Маньяра (ор. 20, *A-dur*, 1909–10); Луи Вьерна (ор. 27, *h-moll*, 1910), Огюста Шапюи (*a-moll*, 1918), Венсана д'Энди (ор. 84, *D-dur*, 1924–25), Пьера Бревия (*d-moll*, 1930); в соседней бельгийской школе – Сонату *F-dur* Гийома Лекё (1888, завершённую В. д'Энди в 1910); Сонату ор. 39 Жозефа Йонгена (1912); за европейскими пределами – Сонату *D-dur*, ор. 52 аргентинского композитора Альберто Вильямса (1906). Влияние Франка выходит за рамки его школы, ощущается в Сонате ор. 46, *fis-moll* французского композитора Габриеля Пьерне (1919), Цикле «Музы Андалузии», ор. 93 испанского композитора Хоакина Турина (1942) и многих других.

В свою очередь преемственность прослеживается в творчестве второго поколения «наследников» традиции. Например, Фортепианное трио и квартет, Скрипичная соната, и другие произведения Гийома Лекё, отличающиеся мелодикой народного склада и тонкостью гармонических красок, оказали большое влияние на развитие камерно-инструментальной музыки в бельгийской национальной школе. Среди учеников Жозефа Ги Ропартца назовём Виолончельную сонату *A-dur* французско-венгерского композитора-неоклассика Пьера Ферру (1932). Среди учеников Луи Вьерна по Парижской консерватории: Виолончельную сонату французского композитора Жозеф Бульнуа (1917). Среди учеников Венсан д'Энди по Парижской «Школе Канторум», назовём произведения для виолончели и фортепиано французских композиторов – Сонату *D-dur* Мишеля Брюссельманса (1916); Сонату Н. 32, *d-moll* Артура Онеггера (1920); произведения Жоржа Мигó; «Пьесы» Гюстава Самазёй (1948); Сонату бельгийского композитора Виктора Врёлса (1923), «Испанскую сюиту» испанского композитора Хоакина Нина (1930), Сонату ор. 17 венгерского композитора Ласло Лайта (1932); Сонату аргентинского композитора Хосе Мария Кастро (1933); Сонату турецкого композитора Ахмета Сайгуна (1935).

С конца XX века по настоящее время музыканты открывают страницы интереснейшей музыкальной эпохи модерна, возрождают к жизни произведения, созданные накануне кардинальных изменений в музыкальном мышлении. Благодаря этой исполнительской практике появляется возможность выявить преемственность музыкального развития, понять стилистические метаморфозы оставленного нам богатого творческого наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма / Н. А. Бердяев. Смысл творчества. – М. : Фолио, 2004. – 679 с.
2. Рогожина, Н. И. Сезар Франк / Н. И. Рогожина. – М. : Советский композитор, 1969. – 266 с.

УДК 78:791.43

Т.В. Возная,
преподаватель ГБПОУ
«Донецкий колледж культуры и искусств»,
г. Донецк

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КИНЕМАТОГРАФЕ ЛЕОНИДА БЫКОВА

*«Кто сказал, что надо бросить песни на войне?
После боя сердце просит музыки вдвойне...»*
В. Лебедев-Кумач

В декабре 2022 года исполняется 95 лет со дня рождения нашего известного соотечественника, киноактёра и режиссёра Леонида Быкова. Прекрасную характеристику нашему знаменитому земляку дал актёр Михаил Ульянов: «Есть люди, в которых живёт солнечный свет. Природа оделила их особым даром: они ведут себя спокойно и просто, а почему-то с ними рядом тепло и светло. И нет в них вроде ничего особенного, и не говорят они и не делают ничего выдающегося, но какой-то внутренний свет освещает их обычные поступки... Человек, наделённый таким даром, оставляет по себе особенную, греющую тебя память» [1].

И, действительно, память о нашем выдающемся земляке жива, зрительская любовь к нему не ослабевает, и картины с его участием не сходят с телевизионных экранов. А самое главное – его мысли и рассуждения о войне и человеческих качествах участников её, как нельзя актуальны в наше непростое время.

Тема войны стала главной в творчестве Леонида Быкова. Собственный опыт научил его, что поколения, не видевшие войны, будут смотреть на неё иными глазами, чем их родители. А наибольшая ценность в жизни – человек, который сохраняет в себе человеческие качества, несмотря на все тяготы войны. И Леонид Быков как человек и как кинорежиссёр, стремился отыскать в войне то, что делает нас лучше. В фильмографии Леонида Быкова много фильмов о войне, но особая судьба у его легендарного фильма «В бой идут одни старики». После выхода его на экраны у режиссёра появилось почётное звание «Маэстро».

Основой сценария стала подлинная история о «поющей» эскадрилье, которой во время Великой Отечественной войны командовал легендарный советский ас – лётчик Виталий Иванович Попков. На освобождённых территориях лётчики давали концерты для местного населения, и на одном из таких выступлений в Краматорске посчастливилось побывать юному Лёне Быкову. И тогда он решил для себя, что когда-нибудь снимет о них фильм.

Сюжетная линия фильма «В бой идут одни старики» была придумана Быковым в соавторстве с двумя сценаристами – Евгением Оноприенко и Александром Сацким. Кинолента привлекает прежде всего своей музыкальностью, поскольку была снята как музыкальный фильм. «Всё – преходяще. А музыка вечна!» – так говорили герои фильма, и эта мысль проходит красной нитью через всю картину. Этим фильмом Леонид Быков хотел доказать, что в годы испытаний побеждают те, кто остаётся людьми в самых жестоких условиях, кто берёт с собой в бой всё светлое, человеческое, за что и ведёт битву с врагом. Музыкальный формат картины грамотно переплетается в фильме с сюжетом. Быков сыграл роль капитана эскадрильи, которую прозвали поющей. И, действительно, любовь к музыке выступает в фильме ёмким символом, понятным всем. Авторы фильма сознательно отказались от изображения крупных воздушных боёв, раскрывая характеры своих героев в будничной обстановке фронтового аэродрома, и, особенно, в таких мирных занятиях, как репетиция оркестра. Режиссёр стремился

наиболее полно и ярко раскрыть духовное богатство героев и их боевых товарищей.

О том, что это близко и понятно нашим современникам свидетельствуют удивительные воспоминания нашей современницы, дочери об отце-фронтовике, которые очень созвучны творческой задаче, которую поставил перед собой и выполнил режиссёр и актёр Леонид Быков.

«Мой папа – удивительно скромный человек, ветеран Великой отечественной войны, всегда пел. И однажды сказал: Если бы не пел, там в окопах, я – 17-летний мальчишка просто бы сошёл с ума. И всегда, встречаясь с друзьями за столом, они пели «Смуглянку». Быков – прекрасный артист и режиссёр...Восхищаюсь!!!» Варенька [3].

Одно из «действующих лиц» в картине – это песня. «Смуглянка» давно уже стала символом эпохи, однако у этой песни (как и у фильма, в котором она звучит рефреном) непростая судьба. «Смуглянка» была создана ещё осенью 1940 года, вскоре после возвращения Бессарабии в состав СССР, и посвящена она была молдавским партизанам, однако тогда её признали чересчур фривольной и запретили исполнять. Но в 1944 году её исполнил Краснознамённый ансамбль, выступая в концертном зале имени Чайковского. После их выступления «Смуглянка» стала настоящим шлягером. Всё чаще песню стали исполнять многие ансамбли песни и пляски военных округов, она звучала на фронтовых площадках, её пели летчики, возвращаясь после очередного задания на землю...

Фильм ждал небывалый успех – в 1974 году его посмотрели 45 миллионов кинозрителей. До этого ни одна картина о войне не вызывала такого интереса – самые яркие фразы были разобраны на цитаты, песня «Смуглянка» стала гимном военных лётчиков. В 2009 году бессмертная картина была показана российским зрителям в цвете, о чём мечтал Леонид Фёдорович, снимая этот фильм.

И хотелось бы завершить словами одного из наших современников: «Этот фильм, что песня, смотришь, словно поёшь. Песня-фильм льётся, местами радостно взлетая вверх, а местами резко вниз, пробивая слезу до мурашек, до сдавливания сердца. И всё-таки они победили, чтобы жили мы. Слава воинам – победителям!» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Буренина, К. Быков Леонид. Которого любили все [Электронный ресурс] // р/ст «Надежда», 1997 / Имена, 2007-. – Режим доступа : <https://www.leonid-bykov.ru/staty/50.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Старых, Н. В бой шли одни «старики», а мы им помогали... [Электронный ресурс] (27.04.2001) // Слово-. – Режим доступа : <https://www.leonid-bykov.ru/staty/51.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Раззаков, Ф. Кинопеснь о поющей эскадрилье : («В бой идут одни старики», 1974) [Электронный ресурс] // Наше любимое кино.

УДК 787.1.071.5

*И. М. Вознюк,
старший преподаватель кафедры струнно-
смычковых инструментов, камерного
ансамбля и концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

ПЕРСПЕКТИВЫ ОБУЧЕНИЯ ЛЕВОРУКИХ СКРИПАЧЕЙ В ФОКУСЕ НАБЛЮДЕНИЙ ПРАКТИКУЮЩЕГО ПЕДАГОГА

Практика современной скрипичной школы довольно давно столкнулась с проблемой обучения инструменталистов-левшей, а в последнее время стала особенно острой и актуальной не только по причине её малоизученности, но и стремительности роста количества леворуких учащихся с явными и скрытыми признаками латерализации функций головного мозга.

Долгое время в профессиональных кругах бытовало мнение о том, что левши не имеют перспективной возможности стать профессионально успешными скрипачами. В настоящее время наблюдается другой парадоксальный факт, свидетельствующий о том, что многие педагоги вообще не видят особых сложностей в освоении инструмента левшой и не находят оснований для особого внимания к этой проблеме.

Несомненно, малоизученность вопроса обучения леворуких скрипачей, требует тщательных исследований во многих областях – медицинской, физиологической, психологической, педагогической, однако уже сегодня практика доказывает эффективность и перспективность обучения игре на скрипке людей с различным профилем латерализации головного мозга.

Всем известно, что успешность развития скрипача обусловлена наличием множества объективных и субъективных факторов, связанных со спецификой этого процесса – необходимым комплексом музыкальных, слухо-моторных и психо-эмоциональных способностей обучающегося, природной организацией его интеллектуальной сферы и памяти, качеством и формами применяемых педагогических методов и многими другими факторами, возникающими в период многолетней индивидуальной работы.

Сложность проблемы обучения левшей состоит в том, что левши имеют неодинаковую степень асимметрии. Специализация полушарий у них носит достаточно дифференцированный характер, при котором возможно различное соотношение доминантности полушарий в отношении речи, слуха, зрения, право- или леворукости [2]. Преобладание правого или левого полушария у каждого человека может иметь различный коэффициент. При этом нужно

помнить, что каждое полушарие контролирует деятельность противоположной ему части тела [4, с. 46].

Практически все дети с наличием фактора генетического левшества обладают колоссальным произвольным контролем над протеканием своей психической деятельности, и этот аспект будет играть решающую роль в процессе обучения игре на скрипке. При обучении естественных (природных) левшей нужно использовать их основное преимущество – необычайно высокую степень компенсаторных возможностей мозга [3].

Наиболее сложной проблемой при освоении инструмента левшой является проблема координации двух рук [4, С. 15–19]. В ходе работы над усложнением исполнительских задач любые новые движения следует связывать с движениями противоположной руки [2]. Каждая поставленная преподавателем задача должна прежде всего устойчиво сформироваться в сознании учащегося-левши на уровне аналитического, конкретно-образного мышления [1].

Правополушарные доминанты (левши) воспринимают информацию преподавателя более последовательно в условиях системной, строго структурированной формулировки технических и технологических требований и художественных задач. Наша практика подтверждает, что при работе со скрипачами-левшами наиболее продуктивен и рационален метод теоретического познания (схема передачи знаний учащемуся сразу должна быть логически структурированной – содержать информацию об объективных законах акустики нужного звукообразования, специфике игрового движения, звукоизвлечения, сопровождаться подробным анализом особенностей работы мышечных групп, включённых в процесс исполнения данного штриха и пр.) [2].

Для левши логика, понятие и анализ – основа обучаемости, при которых эффективно работают методы доказательства, убеждения и технологической детализации осваиваемого материала. В приоритете работы – не количество повторов, а ясное понимание учащимся двигательной, сенсорной и звуковой задачи. Игровые навыки, прошедшие через высокую степень концентрации внимания обучающегося и значительную осознанность действий, закрепляются достаточно прочно в процессе многократных повторений мотивированного характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вознюк, И. М. О формировании рациональных игровых навыков правой руки у скрипача-левши / И. М. Вознюк // Музыкальное искусство. – Донецк, 2020. – Вып. 23. – С. 174–185.
2. Вознюк, И. М. Формирование рациональных координационных движений у скрипача-левши: к вопросу согласованности разнонаправленных действий рук / И. М. Вознюк // Музыкальное искусство. – Донецк, 2019. – Вып. 21. – С. 148–159.
3. Постоева, В. А. Современные нейропсихологические представления о феномене левшества / В. А. Постоева,

В. П. Пахомов // Вестник ТГПУ. – 2010. – Выпуск 2 (92). – С. 113–117.

4. Реброва, Н. П. Функциональная межполушарная асимметрия мозга человека и психические процессы / Н. П. Реброва, М. П. Чернышева. – СПб., 2004. – 96 с.

УДК 7.011.26

*В. В. Горбунова,
преподаватель ГБОУ «Донецкий
художественный колледж»,
г. Донецк*

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ ДИСЦИПЛИН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА

Одной из основных задач нашего общества, встающей перед системой современного образования, является формирование культуры личности и воспитания человека с эстетической стороны. Актуальность этой задачи связана с пересмотром системы жизненных и художественно-эстетических ценностей. Формирование культуры подрастающего поколения невозможно без обращения к художественным ценностям, накопленным обществом в процессе своего существования. Если человек перестанет смотреть на окружающий мир глазами, так скажем, «человека-искусствоведа», то жизнь его станет однообразной и серой, пропадут краски и существование станет совершенно рутинным – без единого смысла. Таким образом, становится очевидна необходимость в понимании сути каждого из видов искусства и их взаимосвязи. Только тогда человек видит связь одного вида искусства с другим, он сразу же находит гармонию как в себе, так и непрерывную целостную связь со всем окружающим.

Именно органы чувств помогают выстроить целостную картину мира в голове у человека. Многим нравится рисовать – это не секрет. Через рисунок ребёнок передаёт своё видение внешнего мира, акцентируя внимание, на том, что для него важно и стирая ничтожные для него мелочи.

Научить ребёнка творчески мыслить, творить, познавать мир вокруг себя и откликаться на прекрасное легче всего с помощью разных видов искусства. Через призму восприятия ребёнка можно составить картину о его психо-эмоциональном состоянии. Не зря психологи вводят в свою практику арт-терапию.

Дисциплины художественного цикла в школе: музыка, театральная мастерская, изобразительное искусство и художественный труд, ритмика, МХК, литература.

Взаимосвязь дисциплин художественного цикла.

Литература и изобразительное искусство: Литературный портрет художника-живописца в произведении писателя и Живописный портрет

литератора в произведении художника; Литературные описания живописных полотен. «Перевод» картины в словесную форму и Живописные иллюстрации литературных произведений. «Перевод» слова в изображение; Иллюстрация и «литературная живопись» в творчестве писателя и Литературные произведения о живописи в творчестве художника; Произведение живописи, увиденное литератором, приводит к личному общению его с художником (автором произведения) и Литературное произведение, прочитанное художником, приводит к личному знакомству с писателем (автором этого произведения).

Музыка и изобразительное искусство: Слушать музыкальное произведение и выполнить ассоциативное изображение прослушанного произведения; настроение музыкального произведения и колористическое решение; темп в музыке и передача ритма в картине законами композиции.

Хореография и изобразительное искусство: танец – особый вид деятельности человека, в котором через пластику, ритмические движения и позы реализуются представления человека о мире и самом себе, и Картина – произведение искусства, обладающее законченным характером и самостоятельным художественным значением.

Мировая художественная культура и изобразительное искусство: Формирование целостной гармонической личности и теоретические основы изобразительной грамоты, истории искусства, владение навыками и средствами изобразительной грамоты.

Учителю необходимо помнить о гармоничности воспитания обучающегося. Для этого на занятиях особая роль уделяется умениям студентов не только правильно формулировать цели и задачи урока, но и понимать суть процесса обучения, где «триада: образование, воспитание и развитие», это не набор слов, а чёткие понятия для реализации на уроке. Мы не зря говорим о межпредметных связях. Это даёт возможность синтезировать изучаемый материал. Студентам легче проследить дидактические принципы и найти способы решений.

Разные виды искусства обладают неповторимыми содержательными возможностями. Вместе с тем каждый вид искусства стремится к расширению своих возможностей и границ, используя опыт смежных искусств, а также достижения науки и техники. Несомненно, это явление «перенесения» характерно для пластических, временных и пространственных видов искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буров, А. И. Эстетическая сущность искусства. Проблемы и споры / А.И. Буров. – М.,1980. – 292 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 475 с.
3. Челпанов, Г. И. Мозг и душа / Г. И. Челпанов. – М. : Круг, 1994. – 348 с.

*Л.В. Кнышева,
доцент кафедры специального фортепиано
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

**ЛЮДВИГ-ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕППЕР ДЕ ФЕРГЮСОН:
ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

Современные тенденции модернизации процесса обучения в высших учебных заведениях, касающиеся профессиональных исполнительских дисциплин, в первую очередь, связаны с углублением искусствоведческих знаний, подбором уникального педагогического и концертного репертуара. На сегодняшний день актуальной темой музыковедческих исследований остаётся изучение творчества композиторов-иностранцев XVIII–XIX веков, благодаря которым в России распространялись знания о традициях европейской музыкальной культуры. Несмотря на то, что данных авторов принято относить к композиторам «второго ряда», многие их сочинения представляют педагогическую и художественную ценность, позволяют решить целый ряд просветительских и культурологических задач, воспитать музыканта широкого профиля.

Личность композитора Людвиг-Вильгельма Теппера де Фергюсона длительное время была представлена лишь в статье ленинградского музыковеда А. М. Ступеля «Лицейский учитель музыки» (1960). Однако, обнаруженные и опубликованные сотрудником Всероссийского музея А.С. Пушкина О.А. Байярд (Яценко) мемуары композитора привлекли внимание как искусствоведов, так и исполнителей к его творчеству. Открытый доступ к библиотечным, архивным хранилищам России и почти всего мира позволил детально изучить наиболее значимые особенности творческого процесса композитора в соотношении с общекультурными тенденциями эпохи. Тем не менее, фортепианные и камерно-инструментальные произведения Теппера де Фергюсона остаются фактически неизученными в исполнительском и педагогическом аспектах.

Людвиг-Вильгельм Теппер де Фергюсон родился в 1732 году в Варшаве, в семье банкира шотландского происхождения. Музыкальная одарённость композитора проявилась в раннем детстве. Игре на клавесине Теппер начал обучаться у Элеоноры Церниц, ученицы Карла Филиппа-Эммануила Баха, и уже в десятилетнем возрасте концертировал в Варшаве. Родители готовили Теппера к дипломатической карьере, поэтому, несмотря на музыкальный талант, образование он получил в военной школе в Штутгарте и Страсбургском университете. После полного разорения семьи в 1793 году, вызванного банковским кризисом, композитор избрал карьеру гастрوليрующего музыканта и учителя музыки. В 1790-х годах Теппер приехал в Россию, где был радушно принят в Петербургских банкирских кругах и при дворе. С 1802 года он становится членом Петербургского

Филармонического Общества, а с 1816 – преподавателем пения в Царскосельском лицее. Дата и место смерти композитора не установлены.

Прожив яркую творческую жизнь, Фергюсон остался в истории русской культуры прежде всего как композитор, сочинивший «Прощальную песнь воспитанников Царскосельского лицея» на слова А. Дельвига, и как учитель А.С. Пушкина.

Чем же примечательно для современной музыкальной педагогики фортепианное наследие Теппера де Фергюсона? Его фортепианные опусы, как и сочинения других композиторов-иностранцев, ознаменовали выход отечественного музыкального искусства за пределы любительских форм музицирования. В творчестве Теппера продолжилось формирование жанровой системы русской музыки и русской фортепианной школы. Если сонаты Гесслера и Габера утверждали барочную и раннеклассическую традиции музыкального мышления, то сонаты и вариации Теппера де Фергюсона – это типичные образцы классицизма с элементами романтической концертности. Среди его фортепианных произведений можно выделить четыре фортепианные сонаты, токкату, вариации на темы Генделя, Паизиелло, Далейрака, Мегюля, Фоглера, вариации на темы русских народных песен, Увертюру для двух фортепиано и две сонаты для скрипки с фортепиано.

Главная задача композиторского творчества Теппера «обучающая». Мелодика сочинений автора менее витиевата, чем у представителей классицизма, в меру прямолинейна, её отличает «гармоническая смелость и тончайшая красочность хроматизма» [3]. Развитие тематического материала динамично, поражает смелостью тонального плана, гомофонно-гармонический склад фактуры нередко смешан с элементами полифонии. С пианистической точки зрения сочинения Теппера де Фергюсона выигрышны и очень удобны для исполнения, привлекают свежестью, разнообразием образного содержания, простотой и непосредственностью выражения. Основную часть его фортепианных сочинений представляют небольшие и технически несложные пьесы, рассчитанные на средние исполнительские возможности, что и обусловило повышение интереса к творчеству Теппера в последние годы.

Несмотря на то, что Теппер де Фергюсон не мог конкурировать с композиторами-современниками – И.В. Гесслером, Д. Штейбельтом, Дж. Филдом, И.Н. Гуммелем – в искусстве виртуозного пианизма, по количеству сочинений, он внёс весомый вклад в развитие русского исполнительского искусства и фортепианной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байярд (Яценко), О. А. Людвиг-Вильгельм Теппер де Фергюсон: Вена – Гамбург – Петербург – Париж. Музыкальное наследие / О.А. Байярд (Яценко). – Спб. : Композитор, 2015. – 80 с.
2. Кемова, К. С. Соната для фортепиано в четыре руки в творчестве композиторов XVIII-XIX вв.: исторический путь и музыкально-стилистические особенности: специальность 17.00.02

«Музыкальное искусство»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Кемова Ксения Сергеевна; Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке. – Москва, 2022. – 272 с. – Библиогр.: с. 201–217.

3. Ступель, А. М. Лицейский учитель музыки [Электронный ресурс] / А. М. Ступель // ФЭБ: Русская литература и фольклор // Русская литература XIX века: ЭНИ «Пушкин»-. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is3/is3-362-.htm?cmd=2>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 19.04.2023 г.).

УДК 78.082.1

*В. А. Кожевникова,
студентка ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»,
г. Нижний Новгород*

«ЗИМА СВЯЩЕННАЯ» ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА КАК ОБРАЗЕЦ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОСТИРОНИИ

Постирония как новейший и актуальный вариант иронии была подробно описана в трудах некоторых зарубежных исследователей, в частности Ли Константину [4], Лукаса Хоффмана [5] и других. В контексте музыкального искусства этот феномен был рассмотрен отечественным композитором и музыковедом Настасьей Хрущёвой в книге «Метамодерн в музыке и вокруг неё» [2]. По мнению автора, постирония является своего рода реакцией на постмодернистскую иронию и носит более выраженный концептуальный, символический характер.

Вместе с тем схожие с постиронией явления были описаны задолго до книги Хрущёвой. Так, филолог Владимир Муравьёв в предисловии к поэме Венедикта Ерофеева формулирует название этого явления как «противоиронию» [1]. Ещё раньше, в первой четверти XX века в творчестве поэтов-сатириконцев утвердилось понятие «лирическая сатира». Все эти понятия, достаточно близкие друг другу, означают некое промежуточное состояние между искренностью и иронией. Эволюция описанного феномена является потенциальной темой для отдельного исследования, в данной же статье мы будем оперировать термином «постирония» и постараемся выявить отдельные её черты в контексте современной отечественной музыки.

В качестве наиболее показательного примера постиронии нами избрана «Зима священная» Л. Десятникова. Это сочинение демонстрирует выразительный постиронический оттенок не только на уровне музыкального текста, но шире – на уровне названия сочинения, а также авторских комментариев к нему.

В качестве объекта иронии автор обыгрывает культурные советские мифологемы, дистанцируясь от них, словно наблюдая за ними со стороны. Однако пионерский характер ликования, плакатность, дух тоталитаризма сосуществуют в этом сочинении с субъективно-лирическими переживаниями. Об этом свидетельствуют посвящение матери композитора, ностальгический характер некоторых частей (например, «Три желания»). В результате органичного соединения противоположностей (искренности и иронии, своего и чужого) возникает сложный комплекс ощущений – постирония.

Уникальность «Зимы священной» заключается в том, что постирония реализует себя не только на уровне художественного текста, но даже на уровне истории создания сочинения. В основе произведения – текст советского учебника по английскому языку “Stories boys and girls” («Рассказы для мальчиков и девочек»), найденного взрослым композитором на чердаке. По воспоминаниям Л. Десятникова, уже тогда у него возникли смешанные чувства: ощущение психологической дистанции и одновременно ментальной близости к советской истории.

В связи с проблемой соотношения иронии и искренности отдельный интерес представляет название сочинения. В первую очередь, угадывается словесная игра с названием балета И. Стравинского «Весна священная». Однако Л. Десятников намеренно меняет время года в названии: метафора «зима священная» – не просто остроумная шутка, но и субъективный взгляд автора на советскую историю. Композитор объясняет смысл названия сочинения следующим образом: «Зима, если говорить о временах года, – не самое лучшее время. В моем случае это некая постыдная советская история. Священная – потому что многие книги СССР несли в себе сакральные тексты»¹.

Важен ещё один аспект восприятия «Зимы священной» – детский взгляд на советскую реальность. Детское начало в сочинении реализуется в двух ипостасях: с одной стороны – наивный, трогательный, ранимый облик советского ребёнка («Из детства Чайковского», «Три желания»), с другой – приподнятый пионерский дух, целеустремлённость и патриотизм подрастающего поколения («Спорт»). Такой оригинальный метод, вероятно, был избран Л. Десятниковым неслучайно. Исследователи неоднократно отмечали, что инфантилизм – типичное качество мирозерцания советского человека.

Заключительная часть симфонии – «Три желания» – выполняет важную драматургическую функцию. Сам композитор комментирует это следующим образом: «Финал снимает монументальность предыдущих частей». Завершая цикл не грандиозным музыкальным сооружением, а камерным, интимным высказыванием, композитор утверждает значение лирического начала в симфонии. Такое музыкально-драматургическое решение ещё раз свидетельствует о том, что авторская ирония над советским прошлым тесно соприкасается в сочинении с глубинным ощущением ностальгии и собственной причастности к этому прошлому.

¹ Цитата из интервью с композитором в журнале «Эксперт Северо-Запад» № 48 (645) от 02.12.2013 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Муравьев, В.Н. Предисловие в кн. Вен. Ерофеев. Москва – Петушки. / В.Н. Муравьев. – Москва: Интербук, 1990. – С. 8.
2. Хрущёва, Н.А. Метамоде́рн в музыке и вокруг неё / Н.А. Хрущёва. – Москва : Рипол-Классик, 2020. – 304 с.
3. Эпштейн, М.Н. Постмоде́рн в России. Литература и теория / М.Н. Эпштейн. – Москва: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.
4. Konstantinou, L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism.
5. Hoffman, L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.

УДК 784.96

*Е. Б. Конкус,
преподаватель ГБПОУ «Донецкий
колледж культуры и искусств»,
г. Донецк*

РАБОТА С ЮНОШЕСКИМ ВОКАЛЬНЫМ АНСАМБЛЕМ В КОЛЛЕДЖЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Работа с юношеским вокальным ансамблем строится на основе достижений многих наук: музыкознания, музыкальной психологии и вокальной педагогики, эстетики. В основе работы такого творческого коллектива лежит не только учебно-воспитательная деятельность, но и духовная общность и увлечённость, определяющие развитие и совершенствование творческого коллектива.

Учебная дисциплина «Ансамбль» является частью программы подготовки специалистов среднего звена по специальности 51.02.01 в соответствии с ГОС СПО «Народное художественное творчество» (по видам) и относится к обязательной части.

Особенностью и одной из проблем именно такого учебного творческого коллектива является его состав, который зависит от набранного контингента обучающихся, от уровня их развития, а также от понятных причин его обновления. Отсюда можно сделать вывод, что руководить таким коллективом может только профессиональный педагог-хормейстер с большим опытом.

Все знают, что человеческий голос очень хрупкий музыкальный инструмент, в котором различают три этапа мутации: предмутационный, собственно мутационный и постмутационный.

Так как в колледж приходят юноши от 15 лет и старше, мы будем говорить только о постмутационном периоде (15-17 лет).

В постмутационном периоде при сохраняющейся гиперемии и некотором нарушении вибрационных способностей голосовых связок у

юношей закрепляется более низкий тембр звучания. Также наблюдаются остаточные признаки мутации – быстрая утомляемость голосового аппарата, периодическое появление хрипоты, беззвучия.

В это время необходимо продолжать работу над укреплением высокой певческой позиции, следить за более широким звуковедением. Можно вводить вокальные упражнения на развитие диапазона, как вверх, так и вниз, но с осторожностью; большое внимание уделять правильному дыханию и опоре. Для восстановления гибкости и лёгкости голоса целесообразно давать юношам упражнения с контрастной динамикой на вокальную «беглость», специальные упражнения на регулировку постепенности выдоха, лирические произведения, требующие различной нюансировки.

В некоторых случаях мутация может проходить болезненно, тогда и постмутационный период должен быть в режиме здоровьесберегающей технологии.

На обучение в колледж приходят юноши безусловно талантливые, но с разной музыкальной и вокальной подготовкой. И отсюда, задача преподавателя – выявить все плюсы и минусы поющих молодых людей, найти к каждому индивидуальный подход, уметь ввести «новеньких в коллектив», сплотить, научить, развивать и формировать. Таким образом на первый план выходит условие – быстрее адаптировать и научить более слабых студентов, но и не остановить в развитии ребят, уже имеющих опыт участия в коллективе.

Индивидуальная работа руководителя с участниками ансамбля носит разнообразный характер. Во время репетиций и в процессе подготовки к концертам участники ансамбля должны выполнять все указания преподавателя.

Каждый урок вокального ансамбля начинается естественно с распевания. В процессе этой работы начинается выработка единой вокально-ансамблевой позиции, слитного звучания и слухового контроля каждым участником ансамбля. Пение в унисон – это один из самых сложных вокальных приёмов и прочная основа для единого ансамблевого звучания. В юношеском вокальном ансамбле возможно исполнение распевов в октавный унисон, но при небольшом диапазоне. Также необходимо развивать гармонический слух и давать участникам петь двух и трёхголосные распевки и упражнения.

Во время исполнения каждый слушает рядом стоящего, следит, чтобы голос не выделялся и не терялся в общем звучании, которое должно быть с одной громкостью и с общим вибрато. Но нужно при этом «...в ансамблевом звучании не потерять энергетики звука, не получить в итоге заглушённое и вялое звучание, не позволять ансамблистам петь без опоры дыхания» [1, с. 53].

Грамотно подобранный репертуар имеет большое значение для успешного существования и развития вокального ансамбля, который должен отвечать задачам музыкально-художественного воспитания участников и, в то же время, быть доступным по вокально-техническому и исполнительскому уровню. В репертуар необходимо включать разнообразные по характеру, жанру и содержанию произведения, учитывая следующие параметры:

количество голосов и тесситурные возможности; различные трудности – интонационные, ритмические, динамические; наличие аккомпанемента (инструментальный ансамбль, баян, аккордеон, фортепиано или фонограмма).

Эти же принципы лежат в основе вокальных аранжировок. Зная возможности и особенности участников своего коллектива, руководитель должен делать обработки и переложения, которые будут посильны ансамблистам. Брать сложные и объёмные произведения надо с осторожностью и с учётом всей последующей работы, ведь для студентов это может оказаться неразрешимой задачей. В тоже время лёгкая программа не стимулирует профессиональный рост, не раскрывает в полной мере возможности коллектива.

В репертуаре юношеского вокального ансамбля могут быть двух и трёхголосные обработки народных песен, с элементами четырёхголосия (под аккомпанемент или *a cappella*); эстрадные песни – юноши их очень любят, т.к. каждый может проявить себя в них и сольно. Нельзя избегать в репертуаре классической и духовной музыки, так она является основой художественно-эстетического воспитания молодого поколения.

Репертуар должен быть интересен участникам ансамбля, тогда студенты будут работать более увлечённо, будут стремиться к лучшему результату и прислушиваться к мнению руководителя.

Кроме вокально-технических возможностей поющих, при подборе следует учитывать «концертность» репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Далецкий, О. В. Обучение пению [Текст]: Учеб. пособие / О. В. Далецкий // Мос. гос. ун-т культуры и искусств. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: [б.и.], 2003. – 255 с.
2. Малишава, В. П. Работа с вокальным ансамблем и творческим коллективом: Учеб. пособие для классов эстрадного вокального ансамбля муз. колледжей / В. П. Малишава. – Архангельск, 2012. – 27 с.
3. Юдин, С. П. Формирование голоса певца [Текст]: Учеб. пособие / С. П. Юдин. – М. : Гос. муз. издательство, 1962. – 168 с.

УДК 78.071.1

*Д. А. Кривошанко,
преподаватель-методист Мариупольского
отделения факультета СПО ФГБОУ
ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Мариуполь*

ДУАЛИЗМ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА А. ШЁНБЕРГА

С именем Арнольда Шёнберга связан особый период в эволюции экспрессионизма. Созданный им «додекафонный» метод явился поворотным

моментом в развитии не только самого направления, но в дальнейшем всего музыкального искусства.

Возникший на рубеже XIX–XX столетий, как художественная система, изначально в изобразительном искусстве, экспрессионизм нашёл своё продолжение и в музыке и острее всего выразил конфликт человека с реальностью. В сочинениях экспрессионистов «эмоциональное состояние выдвигается на первый план и становится, по сути, «главным героем» и как бы отделяясь от своего носителя» [2, с.10]. Особый образный строй произведений – повышенная аффектация, сгущение мотивов боли, крика и преобладание выражения над изображением требовали совершенно новых средств музыкальной выразительности. «Привычные, даже самые сложные мелодические, ладовые и гармонические средства не могли больше служить для воплощения стихийного потока гипертрофированных чувств, почти не контролируемых разумом» [2, с. 82]. Поэтому на рубеже 1900–1910-х годов был, практически, утверждён типичный для музыкального экспрессионизма комплекс выразительных средств:

- замена традиционной мажоро-минорной системы атональностью;
- отсутствие связей с бытовыми жанрами;
- предельная диссонантность гармонии;
- прерывистость, «разорванность» мелодики, насыщенность её диссонантными, «невокальными» ходами;
- инструментальная трактовка вокальных партий;
- возбуждённая речитация;
- нерегулярная акцентность в ритме, часто меняющиеся темпы;
- использование «речевого пения».

Творчество «нововенцев» – Арнольда Шёнберга и его учеников и последователей Альбана Берга и Антона Веберна можно назвать наиболее ярким радикальным проявлением экспрессионизма в музыке. Шёнберг первым перешёл на позиции атонализма, полнее всего соответствовавшего эстетике экспрессионизма (монодрама «Ожидание», драма «Счастливая рука», вокальный цикл «Лунный Пьеро»). Однако, осознав со временем, опасность «свободы», предоставляемой атональной музыкой (что грозило возможностью распада основных параметров музыкального искусства – тематизма, тональности, лада и формы), пришёл к выводу о необходимости создания новой системы организации музыкального материала.

Поэтому, создание нового композиторского метода, основанного на принципе додекафонии, было своевременным, исторически оправданным и необходимым. Сформированная в творчестве Шёнберга и его коллег – Веберна и Берга, додекафония (по определению Шёнберга: «Метод сочинения двенадцатью лишь друг с другом соотнесёнными звуками.»), обобщила практику более раннего свободно-атонального письма. На место классической функциональности был выдвинут принцип серии, которая служит основой музыкальной ткани, определяющей её горизонталь и вертикаль. Интервальная конструкция, которая стихийно складывалась в свободно-атональных

сочинениях, здесь превращается в строго рациональный принцип организации, тем самым предотвращая неизбежный, в своё время, распад тональной системы.

Нововенцы, во многом вернувшись к системе строгого добаховского контрапункта, отказались от гармонии как от принципа, при этом, не отказываясь от равенства 12 тонов.

Между тем, в последнем, «додекафонном» периоде творчества Шёнберга следует особо отметить два произведения: «Ода Наполеону» (1942) и «Уцелевший из Варшавы» (1947), в которых он отходит от классических правил додекафонии, используя принцип повторности звуков до окончания изложения «серии». В «Оде» эффект предельно насыщенного и экспрессивного звучания создаёт многочисленное дублирование голосов, а «островки» тонально определённой музыки в партитуре, скорее всего, говорят о стремлении композитора вернуться к нормам традиционного музыкального языка. О новом отношении Шёнберга к самому методу говорит и принцип использования додекафонии в «Уцелевшем из Варшавы». Уже в первом изложении серия чётко разбивается как бы на мелодию и сопровождение, а четыре звука из первой половины серии играют к тому же роль лейттемы, появляясь в переломных моментах драматургии. Характерен также отход от типичного для экспрессионизма «абстрагирования» героя от окружающей его среды и обращение к социально острой, публицистической тематике.

Провозгласив додекафонию как самый совершенный и перспективный метод композиции, Шёнберг не был ортодоксом и догматиком в его применении, особенно в последний период творчества. Он видел в ней средство противостоять стихийности, бесформенности, к которым вела свободная атональность. Метод додекафонии, вопреки ожиданиям Шёнберга, не стал универсальным и встретил больше противников, чем сторонников среди крупнейших композиторов XX века. Однако, метод Шёнберга, был одним из величайших открытий в искусстве XX-го века. Стройность и логичность, математическая отточенность привлекали внимание очень многих серьёзных композиторов. Однако, выразительные возможности этого метода оказались весьма ограниченными. И «додекафония открыла лишь один из возможных путей «обновления» музыкального языка» [2, с.93]. А это – одна из важнейших тенденций в художественной эволюции XX столетия, связанная с культом нового как основного критерия ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян, Л. О. Экспрессионизм / Л.О. Акопян // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М. : Практика, 2010. – С. 695–696. – 856 с.
2. Гивенталь, И. А. Музыкальная литература зарубежных стран / И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б. С. Ионин. – Вып. VI – М. : Музыка, 1994. – 481 с.
3. Каратыгин, В. Г. Новейшие течения в западноевропейской музыке / Каратыгин В. Г. – Избранные статьи. – Л., 1965. – С. 117.

4. Пестова, Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм. Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века / Н.В. Пестова. – Уральский государственный педагогический институт. – Екатеринбург : [Б.и.], 2004. – 336 с.

УДК 792.5+791

*Н. Ю. Кушнир,
специалист ГБУ «Республиканский
дом народного творчества и кино»,
г. Донецк*

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ И МУЗЫКАЛЬНО ФИЛЬМА СО СХОЖИМ СЮЖЕТОМ

Родство всех видов искусства было известно людям ещё с древних времён, когда мифы Древней Греции рассказывали о девяти музах-сёстрах, покровительницах искусств. Семь из них так или иначе связаны с музыкальным искусством. В стороне оставались лишь Клио – муза истории и Уrania – муза астрономии.

Сегодня редкая постановка спектакля и экранизация обходятся без музыкального сопровождения. Однако, есть жанры, в которых музыка занимает главенствующее место.

Музыкальный спектакль – это театральное зрелище, представление, относящееся к музыкально-сценическому жанру и отличающееся доминированием музыки: опера, балет, оперетта, мюзикл. Ведущим выразительным средством, которое используется в музыкальных спектаклях, остаются музыка и музыкальное воплощение роли [5].

Музыкальный спектакль может быть поставлен как на сцене, так и на радио (радио спектакль), телевидении и в кинематографе (фильм-спектакль, киноопера, кинобалет). В последнем случае, мы наблюдаем перетекание музыкального спектакля в музыкальный кинофильм и стирание границы между ними [4].

Музыкальный кинофильм – это кинопроизведение, в котором музыка играет главенствующую роль: включена в сюжет, участвует в развитии действия, служит средством характеристики действующих лиц, определяет общую композицию фильма. Музыкальный фильм-спектакль – это экранизация музыкального спектакля, осуществлённая средствами кинематографа: в первую очередь монтаж, студийные и натуральные съёмки. К фильмам спектаклям относятся фильм-опера, фильм-балет, фильм-оперетта, фильм-мюзикл [3].

Музыкальная составляющая в фильме служит передаче настроения, выражения чувств и эмоций героев, может создавать определённую атмосферу и усиливать эмоциональный эффект фильма в целом.

Общим сходством в сравнении мы можем назвать главенство музыки, использование музыкальных партий в качестве выразительного средства, а также необходимость гармонично вписать музыкальные части в общую канву сюжета.

Общим же отличием мы можем назвать то, что музыкальный кинофильм записан средствами кинематографа и каждый раз при просмотре одинаков, а музыкальный спектакль каждый раз, до некоторой степени, отличается от предыдущего показа, в силу субъективного человеческого фактора взаимодействия постановочной труппы и зрительного зала.

Примером музыкального спектакля и музыкального фильма со схожим сюжетом является музыкальный спектакль МДТ им. М.М. Бровуна «В джазе только девушки» [2] и музыкальный кинофильм «В джазе только девушки» (1959 г.) [1]. Проводя сравнительный анализ, мы можем отметить:

1. Схожесть сюжетной линии и сюжетных ходов в обоих случаях. Сохранение четырёхчастной структуры: Чикаго, поезд, Майями до появления гангстеров, Майями после появления гангстеров.

2. Натурные съёмки и выстроенные декорации в павильонах киностудии на сцене заменены менее эффектными, но эффективными и многофункциональными декорациями.

3. Решение средствами сценической машинерии параллельного монтажа свиданий Джо-Душечка и Дафна-Осгуд.

4. В кинофильме более широкие возможности в подборе актёрского состава при съёмках кинофильма, например, привлечение Мэрилин Монро к исполнению главной женской роли.

5. Сознательный отказ театральной постановочной труппы от следования образу Мэрилин Монро. Начиная со смены имени и смещения акцента характера главной героини, с томно-соблазнительного на открытый, дружелюбный, но немного невезучей «своей девчонки»; и заканчивая отказом от использования песен, использованных в фильме.

6. Значительное расширение музыкального материала в постановке, подчёркивающего эмоциональное состояние героев, а также создающих атмосферу мест и событий – сцены в вагоне и на пляже.

7. Расширение и дополнение ролей второстепенных персонажей в Донецком театре: создание любовной линии в отношениях Крошки Сью и Бинстока, характеристика Осгуда Третьего, как увлечённого танцора.

8. Применение крупного плана в кинофильме на вещах и событиях с целью привлечь внимание зрителя, дать возможность зрителю увидеть окружающую действительность глазами героев.

9. Активное использование в театральной постановке укрупнённых жестов и приёмов сценического движения. Как в сцене побега Джо и Джерри от мафиози.

Таким образом, мы видим перед собой достойное театральное воплощение музыкального фильма, который не только не потерял в зрелищности и музыкальности, но и приобрёл своеобразности и характеристики героев, избежав при этом копирования культового образа Мэрилин Монро. К

достоинствам спектакля следует также отнести продуманность и органичность смены места действия, сопровождаемые музыкальным и танцевальным оформлением. К недостаткам – некоторое «неумение носить костюм» актёрами, а также танец девушек в несоответствующих времени нарядах и манере движения (например, несоответствующий времени танцевальный номер девушек в костюме кошек).

ЛИТЕРАТУРА

1. В джазе только девушки [Электронный ресурс] / Mail.ru-. – Режим доступа: https://my.mail.ru/mail/dobashina8383/video/_myvideo/130.html, свободный. – Загл.с экрана (1959).
2. В джазе только девушки [Электронный ресурс] / YouTube-. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=o3YFuCIDUTs&ab_channel=МДТ_имени_М.М._БРОВУНА, свободный. – Загл. с экрана.
3. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с. + 96 л. ил.
4. Кисунько, В. Г. Телевизионное искусство / В. Г. Кисунько // Большая советская энциклопедия, в 30 т. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 25. – 600 с.
5. Энциклопедический словарь юного зрителя – М. : Педагогика, 1989. – 416 с.

УДК 792.5:782

*М. С. Лапина,
артистка высшей категории ГБУ
«Донецкий государственный академический
музыкально-драматический театр
имени М.М. Бровуна»,
г. Донецк*

ВОКАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ ДОНЕЦКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ М.М. БРОВУНА

В музыкальных постановках вокальное искусство актёра является ведущим во всем спектре выразительных средств. Но как средство, оно служит достижению цели – эстетической, воспитательной, развлекательной, т.е. любой идее, которую закладывает в постановку режиссёр. Поэтому вокальные решения, применяемые в том или ином спектакле, часто имеют решающее значение для его успеха, его вклада в искусство театра. Рассмотрим некоторые решения, применяемые в музыкальных спектаклях МДТ им. М.М. Бровуна, постановщиком которых является заслуженный деятель искусств Украины

Василий Маслий. Это «Граф Калиостро», рок-опера «Юнона и Авось», «Игроки».

Официальная премьера спектакля «Граф Калиостро» в МДТ им. М.М. Бровуна состоялась 19 апреля 2019 года. Работа над спектаклем длилась несколько месяцев, постоянно меняя репертуар песен в надежде найти подходящие композиции. В постановку были включены полюбившиеся многим песни из советского кинофильма «Формула любви», такие как «Неаполитанская песня» и «Романс Алексея» в исполнении актёров театра, но с поддержкой вокального цеха театра.

Однако при этом режиссёр спектакля Василий Маслий во многом отошёл от легендарного кинофильма Марка Захарова, переработав образы, сместив акценты. В частности, уделяется куда больше внимания самому Калиостро. Тем не менее, за основу были взяты мировые хиты, а именно мюзиклы «Чикаго» и «Мулен Руж». Песни “Razzle Dazzle”, “Mister Cellophane”, “All That Jazz”, “CellBlock Tango”, “Diamonds are a girl's best friend” в спектакле исполняются ведущими вокалистами театра.

Проанализировав музыкальные композиции спектакля, можно сделать вывод, что роль песен, их происхождение, текстовое наполнение, характер исполнения повлияли на создание такого жанра спектакля как «юморомистический комикс» [4].

Жанр рок-оперы соединяет в себе две формы зрелищного искусства: театра – как драматического действия, в котором поднимаются сложные жизненные проблемы, и музыки развлекательной, рассчитанной на массового слушателя. В рок-опере «Юнона и Авось» впервые прозвучала церковная музыка, обогащённая звуками синтезаторов. Её авторы – композитор Алексей Рыбников и поэт Андрей Вознесенский. В 2016 году Донецкий драмтеатр получил личное разрешение Алексея Рыбникова на постановку спектакля на своей сцене [4].

В Прологе главенствует молитвенное начало, пение плакальщиц, погребальный колокольный звон, элементы знаменного распева. Простая, бесхитростная тема «Белый шиповник» напоминает песни средневековых трубадуров, мелодии времён рыцарских замков и турниров за любовь прекрасной дамы. Лирическая кульминация спектакля заставляет вспомнить жанр русского романса. Своими впечатлениями о спектакле поделился и сам автор произведения Алексей Рыбников: «...В общем, мо` недоверие и напряжение сменились удивлением, а потом восторгом. Я абсолютно искренне радовался, что это хороший спектакль и публика его так воспринимала» [2].

В театрах и кинематографе было много разных интерпретаций пьесы Николая Васильевича Гоголя «Игроки». Однако версия данной комедии в постановке Донецкой мюздрамы, пожалуй, самая необычная и самая неожиданная [3]. Строго говоря, это не каноническая пьеса Гоголя, а эксцентричный мюзикл, бурлеск-шоу по мотивам его комедии. Спектакль Донецкого государственного академического музыкально-драматического театра имени М.М. Бровуна отличается и от фильма. Прежде всего – в музыкальном отношении. Звуковое оформление спектакля не имеет ничего

общего с эпохой Гоголя. Это современные песни, мелодии и ритмы, которые помогают актуализировать содержание комедии и придают ей дополнительные смыслы [1].

В постановке можно выделить два лейтмотива. Это разухабистые песни харизматичного российского рок-музыканта Гарика Сукачёва, заряжающие своей энергетикой зрительный зал. При этом, многие его песни ещё и хорошо иллюстрируют сюжет «Игроков», например – «Эй, ямщик, поворачивай к чёрту» и пр.

Второй лейтмотив (возможно, он главный), судя по откликам зрителей о спектакле в социальных сетях, мало кто опознал. В отличие от песен Гарика Сукачёва, у нас эта музыкальная тема не очень широко известна.

Гротескный хореографический номер Rich Man's Frug на музыку Сая Коулмэна стал хрестоматийным образцом зрелищного танцевального шоу. Неоднократно звучит эта музыка и в донецких «Игроках» – под неё артисты балета танцуют в стиле Боба Фосса. Причём в русских народных нарядах. Выглядит это эпатажно. Но Боб Фосс, которого называли Босхом от мюзикла, и был довольно провокационным мастером. Это роднит его с Гариком Сукачёвым [1]. Криминально-музыкальная комедия «Игроки» Донецкой муздрамы вдохнула новую жизнь в существующую пьесу благодаря музыкальному оформлению, неординарной и современной музыке, ярким и колоритным вокальным исполнением в сопровождении живого оркестра, что довольно большая редкость для драматического театра.

Таким образом, в Донецкой муздраме синтетически сочетаются отечественные вокальные традиции и музыкальные композиции зарубежных авторов. Из приведённых примеров видно, что творческий коллектив театра работает как в русле уже традиционных авторских произведений, так и на стыке жанров, создавая новые «жанровые композиции», например, криминально-музыкальную комедию и юморомистический комикс. Также в Донецком театре получило развитие разножанровое вокальное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Донецкая муздрама представила спектакль по произведению Гоголя [Электронный ресурс] // Всё о ДНР. Новости-. – Режим доступа: <https://vsednr.ru/doneckaya-muzdrama-predstavila-spektakl-po-proizvedeniyu-gogolya/>, свободный. – Загл. с экрана.
2. «Донецкие артисты меня убеждали каждым звуком» [Электронный ресурс] // Театр Алексея Рыбникова-. – Режим доступа: <http://rybnikovtheater.ru/ru/novosti/878-donetskie-artisty-menya-ubezhдали-kazhdym-zvukom>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Криминально-музыкальная комедия «Игроки» [Электронный ресурс] // Муздрама.ру-. – Режим доступа: <https://www.muzdrama.ru/spectacle/igroki>, свободный. – Загл. с экрана.

4. Рок-опера «Юнона и Авось» [Электронный ресурс] // Муздрама.ру. – Режим доступа: <https://www.muzdrama.ru/spectacle/yunona-i-avos>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Спектакль «Граф Калиостро» с самыми высокими декорациями за историю театра поставила Муздрама Донецка [Электронный ресурс]-. – Режим доступа: <https://www.06252.com.ua/news/2369190/spektakl-graf-kaliostro-s-samymi-vysokimi-dekoraciami-za-istoriu-teatra-postavila-muzdrama-donecka>, свободный. – Загл. с экрана.

УДК 785

*Т. А. Литвинец,
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой народных инструментов
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Роль и место народных инструментов во всех звеньях музыкального образования. Определения понятия «народные инструменты». Расширение инструментального ряда от базового (домра, гитара, баян, балалайка) до специфического (регионально-национального: бандура, гусли, кобза, цимбалы и т.д.). Классификация инструментария по национальной принадлежности (в каждой ячейке образовательных организаций).

Донецкая Школа исполнительства на струнно-щипковых инструментах как инноватор в области народно-инструментального исполнительства в целом. Успехи и достижения представителей вышеупомянутой Школы, главные ориентиры которой: интонирование в центре музыкально-исполнительского искусства². Музыка как искусство «интонируемого смысла»: культура интонирования – «краеугольный камень» в формировании и совершенствовании исполнительского мастерства, подчиняющий все средства художественной выразительности. Роль артикуляции³ в процессе интонирования – интонация вне артикуляции не существует⁴.

² 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.

³ Исторические ретроспекции артикуляции: стимул для развития теории артикуляции и формирования «интонационного» направления в свете учения Б. Асафьева и фундаментальный труд «Артикуляция» И. Браудо.

⁴ 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 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 народных инструментов 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, определённые проф. В. Ивко).

Проблема интонирования как одна из важнейших в современном исполнительстве и требующая работы над ней с начального этапа музыкального образования. Преемственность на уровне – школа, училище, консерватория.

Понятие Школы на всех уровнях музыкального образования и преемственность на уровне **ИДЕИ**. Закон диалектики на практике и искоренение «эгоцентризма». Контакт преподавателей разных звеньев в рамках единой Школы как залог достижения наивысшего образовательного результата. Обращение к христианским понятиям «гордыня», «человеколюбие» и «дар Божий». Преемственность как фактор, влияющий на развитие и академизацию народных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая : [2-е изд.] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, ЛО, 1971. – 376 с.
2. Браудо, И. А. Артикуляция: о произношении мелодии / И. А. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 196 с.
3. Литвинец, Т. А. Из истории домрового исполнительства Донбасса / Т. А. Литвинец // Южно-Российский музыкальный альманах, 2020`3 (40). Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова». – С. 97–105.

*М. А. Малыхина,
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
актёрского искусства и живописи
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

АКТЁРСКИЕ ТРЕНИНГИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДИСТАНЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: МЕТОДЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

Актуализация поисков онлайн-методов работы и способов адаптации к условиям дистанционного обучения в профессиональной актёрской подготовке, в частности в сфере актёрских тренингов, обусловлена разнообразными вызовами современности: от пандемии до военных действий. Вот почему успех реализации образовательной деятельности на сегодняшний день требует постоянных поисков и совершенствования методов и инструментария дистанционного обучения.

Анализируя специфику реализации дисциплины «Тренинги по актёрскому мастерству», хотелось бы акцентировать внимание на необходимости использования интерактивных методов, обеспечивающих многовекторное взаимодействие в системе «педагог-студент» и «студент-студент». Именно такие методы способствуют успешному формированию профессиональных компетенций, активизируя процесс личностного и профессионального взаимодействия между всеми участниками образовательного процесса, стимулируя процессы саморазвития и самообразования.

Практические и лекционные занятия, которые проводятся в дистанционном формате, требуют особого подхода, так как преподаватель обязан не только обеспечить освоение студентами необходимого объёма материала, но и создать все условия для освоения профессиональных умений и навыков в процессе активного взаимодействия в группе.

В курсе дисциплины «Тренинги по актёрскому мастерству» лекционные занятия не предусмотрены, однако, успешное освоение данного курса невозможно без обязательного ознакомления студентов с теоретическими работами, посвящёнными различным аспектам теории и практики актёрского тренинга. Вот почему одним из словесных методов, используемых в нашей практике, стала *организация дискуссий и проблемных диалогов* по изучаемой теме. Студентам предлагается изучить разделы рекомендуемой литературы в рамках самостоятельной подготовки, а в процессе обсуждения данного вопроса в ходе общения на практическом занятии полученные знания обсуждаются и эффективнее усваиваются, актуализируя в тоже время вектор «педагог-студент».

Кроме того, активно используются *наглядные методы*. Например, метод иллюстрации, с демонстрацией рисунков, позволил обеспечить правильное освоение студентами Арок Лоуэна, а при помощи метода демонстрации (с использованием видеоматериалов из мастер-классов) удалось наглядно продемонстрировать потенциал и особенности выполнения упражнений психофизического тренинга.

Если рассматривать выбор методов обучения, с учётом источника получения знаний, то в нашей практике, безусловно, доминируют *практические методы*. Это, в первую очередь, предлагаемый студенту комплекс упражнений, направленных на овладение конкретными умениями и навыками с целью целенаправленного изменения его психофизиологических характеристик. Важно отметить, что с учётом индивидуального формата занятий актёрскими тренингами, становится возможной реализация личностно-ориентированного подхода в каждом конкретном случае.

Анализируя методы контроля и самоконтроля студентов в процессе освоения дисциплины «Тренинги по актёрскому мастерству» следует отметить эффективность *самоконтроля* с помощью создания, просмотра и дальнейшего анализа видеоматериалов, которые содержат результат практической деятельности студента (выполнение упражнения, комплекса упражнений, создание зарисовки или этюда и т. д.).

Несмотря на то, что учебным планом предусмотрен индивидуальный формат занятий тренингами по актёрскому мастерству, совместный просмотр и обсуждение работ всех студентов курса (например, в общем чате курса в Telegram) позволяет дополнительно проконтролировать результат практической индивидуальной и самостоятельной работы студента, а также активизировать общение, используя потенциал вектора «студент-студент».

Онлайн-формат обучения требует, по нашему мнению, использования дополнительных инструментов для обеспечения более эффективного учебного процесса. Одним из важных инструментов в нашей работе со студентами стала *практика ведения «Дневника тренинга»*. Письменный анализ результатов, полученных в ходе практических и самостоятельных занятий, позволяет студенту вдумчиво анализировать потенциал и особенности собственного психофизического аппарата; получать новые знания о происходящих в нём эмоционально-волевых процессах и состояниях и т. п. Систематическое ведение «Дневника тренинга» становится для студента важным инструментом самопознания, позволяет проследить эволюцию собственных взглядов, ощущений, а также даёт лучшее представление о практических результатах занятий тренингом.

Одним из новых инструментов в нашей практике стало *использование метафорических ассоциативных карт*, при помощи которых точнее раскрываются особенности личностного роста или личностных изменений студента в процессе освоения программы тренинга; обеспечивается более высокая эффективность процесса самоанализа; происходит «узнавание» студентом себя при помощи инсайтов и т. д.

Дальнейший поиск в сфере профессиональной актёрской подготовки с учётом использования дистанционных технологий является важной исследовательской задачей, ведь только динамичное развитие театральной педагогики с учётом современных вызовов может минимизировать урон от невозможности «живого» формата сотворчества. И, как показывает наша практика, именно использование интерактивных методов, поиск и апробация новых инструментов может сделать учебный процесс более результативным и личностно-ориентированным даже в «дистанционном» формате.

УДК 130.2

*О. И. Мармазова,
кандидат исторических наук, доцент
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В XXI в. изменчивость схемы развития современного мира, вызванная научно-технической и информационной революцией, глобализацией мировых процессов, привела человечество, по мнению многих учёных, к переломному моменту развития своей культуры.

Культура традиционно выступала как нечто единое, как некая целостность. Но эта культурная целостность всегда представляла и представляет собой единство многообразия, в ней имеется множество внутренних градаций по формам и типам культуры, по этническим и национальным критериям и т.д. Этапы исторического развития культурного процесса показывают, что никакая культура не может быть самодостаточной, её творческое развитие невозможно без взаимодействия и взаимообогащения с другими культурами. В противном случае ей грозит не развитие, а замкнутость, не творческий рост, а стагнация.

Сосуществование и проявление различных, иногда противоречащих друг другу ценностей, идеалов, мнений, точек зрения и т.д. в рамках единой культуры представляет собой культурный плюрализм (от лат. *pluralis* – множественный). Основу культурного плюрализма составляет необходимость сохранения имеющихся культурных различий, несмотря на их несоответствие основным ценностям и нормам господствующей культуры. Также он предполагает обеспечение равенства культур, без учёта их социального потенциала и масштабности, гарантирование права на выживание в любых условиях. Исходя из этого, культурный плюрализм являет собой разнообразие, множественность духовной сферы жизни, признание многовариантности развития, конкурирующих форм, концепций, стилей и направлений [1, с.61].

Культурный плюрализм способствует сохранению и развитию общепризнанных норм человеческого общежития – это мирное законное

разрешение различных противоречий и конфликтов, гарантирование равноправия всем членам общества, отказ от насилия, поиск наиболее эффективных методов, способов, средств позитивного решения тех или иных поставленных задач. Такой подход воспитывает у каждого уважение к иным взглядам, концепциям, иным культурам.

В последние десятилетия активно развивается процесс глобализации, который затрагивает не только экономическую и политическую сферы, но и культурную. Глобализация усложняет процесс формирования человеческой идентичности. Отношения людей выходят за рамки национально-государственных общностей, приобретают транснациональный характер. Как пишет, например, У. Бек, «вместе с глобализацией... рушится структура основных принципов, на которых до сих пор организовывались и жили общества и государства, представляя собой территориальные, отграниченные друг от друга единства...» [2, с.45]. То есть мир как бы стягивается в единое пространство, существующее по общим для всех законам и в едином для всех режиме времени, при этом утрачивая свою многоликость и разнородность.

В культурной сфере процесс глобализации, развитие массовой культуры ведут к унификации, шаблонизации всей культурной жизни. Этому способствует полная стандартизация среды обитания человека (быта, питания, одежды), его мыслей, чаяний, идеалов. В разных уголках мира люди смотрят одни и те же телепередачи, слушают одни и те же новости. Создаваемые современной цивилизацией технологии, товары, услуги, информация, входя в жизнь разных народов, делают их в чём-то похожими друг на друга [3, с.363].

Многие исследователи процессов глобализации придерживаются мнения, что её культурным стержнем является западная культура, поглощающая все остальные. Однако, они признают сложный и неоднозначный процесс формирования глобальных культур, как правило, берущих начало в национальных и региональных [4, с.198].

Таким образом, можно отметить в исторической динамике два разнонаправленных процесса интеграции и дифференциации культур. С одной стороны, неизбежное соприкосновение с другими культурными традициями оказывает влияние на некоторую трансформацию национальных и религиозных основ жизнедеятельности, традиционных местных, этнических, национальных культурных архетипов, на которых основано каждое общество. С другой стороны, наблюдается возрастающий интерес в некоторых странах и регионах в сторону ориентации на традиционалистские ценности, отмечается поиск стабильных, проверенных ориентиров, которыми всегда выступают элементы традиционной этнической культуры, «культурное наследие», что возможно приведёт к отказу от европоцентристской модели мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пригода, Н. С. Культурный плюрализм: понятие и сущность / Н. С. Пригода // Омский научный вестник. Серия «Философские науки» – 2008. № 1(63). – С. 60–62.

2. Бек, У. Что такое глобализация / У. Бек. – М. : Прогресс –Традиция, 2001. – 304 с.
3. Межуев, В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. – М. : Прогресс-Традиция, 2006. – 408 с.
4. Шалютина, Н. В. Глобализация и культурный плюрализм / Н.В. Шалютина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки. – 2007. – №2 (7). – С. 198–203.

УДК 78.036.9.

***Н. Н. Мартыненко,**
старший преподаватель кафедры
истории, теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

**ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ДЖОНА КОЛТРЕЙНА
В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ
ДЖАЗОВОЙ ГАРМОНИИ XX ВЕКА**

В современной музыкальной науке концепция диалога занимает особое место. Доклад освещает вопрос диалога и синтеза двух противоположных музыкальных направлений. Влияние классической музыки на развитие современного джаза не раз становилось предметом научного изучения. Новизна данного доклада состоит в том, что стилевое моделирование в творчестве Джона Колтрейна – малоизученный вопрос в области теоретического и исполнительского анализа.

Среди джазовых композиторов, в музыке которых на рубеже XX и XXI веков формировались новые принципы гармонического мышления, есть такие, чьё творческое наследие по разным причинам до сих пор малоизвестно. К их числу принадлежит Джон Колтрейн – известный в 50-60 е годы европейский музыкант-новатор. В наиболее плодотворный период творчества (1950-1960 гг.) композитор пришёл к созданию индивидуальной гармонической системе обращения с различными созвучиями особой структуры. Данную систему в джазовых «кругах» принято называть модальным джазом, а особую форму звуковысотного комплекса – «кругом тонов Колтрейна».

Особенностью индивидуального стиля композитора является сочетание элементов джазовой музыки и афроамериканской культуры наряду с влиянием европейского импрессионизма. Данный вектор синтеза стилей стал определяющим в его творческой карьере.

В гармоническом языке джазового композитора обнаруживается преемственная связь с импрессионистическим течением, стремлением преодолеть рамки прежней тональной системы, и, наконец, открыть новое направление в «интеллектуальный джаз» с помощью реализации диалога и синтеза культур.

Наиболее близкими оказались связи с музыкой К. Дебюсси и Эрика Сати. Общность их гармонического языка коренится в обращении к известному стилю – импрессионизм. Родственные черты гармонии Колтрейна и французских композиторов прослеживаются в применении принципа обращения со звуками-созвучиями, выходящими за рамки изучения множества стандартных прогрессий аккордов.

Так, к наиболее интересным, с точки зрения анализа, особенностям «диалогам стиля» сочинений К. Дебюсси, Э. Сати и Дж. Колтрейна можно отнести:

- первостепенное значение ритмической составляющей;
- многократные повторы мелодических и ритмических ячеек;
- параллелизмы чистых интервалов;
- широкие мелодические мотивы статичного характера с преобладанием мелодического движения на большие интервалы;
- колорирование гармонии;
- импровизационность;
- модалные комплексы.

Предлагаемый доклад является одной из попыток целостного анализа джазовой стилистики Колтрейна и ставит своей целью привлечение внимания музыкантов и исследователей джаза к творчеству этого композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. – М. : Советский композитор, 1987. – 592 с.
2. Матюхина, М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: автореферат диссертации кандидата иск.: 17.00.02 / М.В. Матюхина. – Москва, 2003. – 24 с.
3. Чернышов, А. Н. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореферат диссертации кандидата иск.: 17.00.02 / А.Н. Чернышов. – Москва, 2009. – 32с.
4. Mawer D. French Music and Jazz in Conversation. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 304 p.

*М. А. Марченко,
Заслуженная артистка Донецкой Народной
Республики, артистка высшей категории,
мастер сцены ГБУ «Донецкий государственный
академический музыкально-драматический
театр имени М.М. Бровуна»,
г. Донецк*

МАРК МАТВЕЕВИЧ БРОВУН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Марк Матвеевич Бровун посвятил служению искусству порядка сорока лет жизни, это было судьбой, его мечтой, целью и призванием. Талантливый руководитель, настоящий профессионал и мудрый наставник, он никогда не боялся быть реформатором, чьи идеи опередили своё время. Создав уникальный и эталонный по своему составу коллектив, он сделал так, что театр стал одним из лучших в стране и единственным в регионе.

Юноша сначала получил профессию в строительном техникуме на факультете «Дорожных строительных машин». Позднее, отслужив в армии, поступил в Институт физкультуры и спорта. Марк Матвеевич профессионально занимался боксом, был тренером по военизированному многоборью. И когда в 1976 году ему поступило предложение стать администратором театра, он, не раздумывая, согласился. Таким образом, его карьера совершила резкий и стремительный разворот совершенно в другую сторону. Впрочем, как считал сам Бровун, это было вполне закономерно с точки зрения его жизненных задач в целом. Он всегда увлекался театром. Мечтой Марка Матвеевича оставался полный зал театра, в который приходиться станет модной традицией, куда будут идти люди всех возрастов и социальных положений. Для этого нужно было много и скрупулезно трудиться. По словам Бровуна: «А у меня к тридцати годам уже был колоссальный опыт проведения различных чемпионатов – и Украины, и Советского Союза». Именно организационные способности и увлечение театром в юности были причиной его приглашения в театр.

В 1987 году Марк Матвеевич становится директором Донецкого музыкально-драматического театра. Можно смело сказать, что с этого момента у театра началась новая жизнь.

Первое, что он сделал, это начал формировать новую труппу. Относясь с неизменным уважением и вниманием к корифеям сцены, молодой директор стал активно привлекать к работе в театре молодёжь. Для этого он отправлял режиссёров и ведущих актёров во все существующие на территории УССР, а затем и Украины специализированные театральные учебные заведения на просмотры выпускных спектаклей. Перспективных студентов приглашали в труппу.

Следующим шагом стал интересный, остросоциальный репертуар. На сцене донецкой муздрамы появились такие неоднозначные спектакли, как

«Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, «Интердевочка» Владимира Кунина, «Роксолана» Павла Загребельного, «Народный Малахий» Николая Кулиша, «Лолита» Владимира Набокова и многие другие [1].

С новыми постановками театр отправился на гастроли по территории России, стран СНГ, Балтии, побывал в Польше.

В Донецке не просто появились крепкие драматургически и режиссёрски спектакли, но и главные роли в них начали исполнять приглашённые звёзды театра и кино: Евгений Евстигнеев, Александр Калягин, Леонид Марков, Ирина Муравьёва, Владимир Этуш. Вместе с ними на сцену выходили актёры донецкого драмтеатра, которые, удивительным образом, оказывались ничуть не хуже [2].

Существенную помощь в этом и многом другом Марку Матвеевичу Бровуну оказал режиссёр Анатолий Эфрос и его ученики, в числе которых были такие потрясающие актёры, как Михаил Козаков и Лев Дуров [Там же]. Начались гастроли московских, ленинградских и киевских театров в Донецке. Марку Матвеевичу удавалось постоянно привозить нашумевшие, спорные, даже скандальные спектакли. Всё это не могло не привлечь в театр зрителя. Постепенно Донецкий Музыкально-драматический театр стал популярным культурным центром Донбасса.

У театра появилась возможность принимать участие в крупных региональных и международных фестивалях. В июне 2006 г. мюзикл «В джазе только девушки» А. Аркадина-Школьника получил Гран-при VIII Международного театрального фестиваля «Мельпомена Таврии» [3].

Марк Матвеевич часто повторял: «Есть три ступени привлечения зрителя. 1. Заманить, привести зрителя в театр. 2. Удержать их в театре. 3. Повести за собой» [4]. Для достижения этих целей им была разработана долгосрочная программа (план) по развитию театра.

Программа была рассчитана на 2012-2017 годы и определяла стратегию и приоритетные практические меры по решению наиболее острых проблем. Необходимо отметить, что данный план постоянно претерпевал изменения. Реагируя на ежедневные вопросы, возникающие в театре, Марк Матвеевич постоянно вносил всё новые и новые коррективы.

Основной целью программы являлось:

- повышение уровня предоставления населению культурно-досуговых услуг;
- создание условий для выявления и становления одарённой молодёжи;
- создание условий для диалога культур и национальностей;
- создание равных возможностей доступа к культурным ценностям различных социальных групп населения;
- внедрение новых современных театральных технологий;
- популяризация достижений культурной сферы, усиление их воспитательной роли и пр.

Отметим, что этот план не устарел и деятельность современной труппы театра во главе с его руководителем Натальей Волковой подтверждает это. Подытоживая, о М.М. Бровуне можно сказать – это человек, которому удалось

воплотить свои цели, надежды так, что эти цели стали такими же важными для всего его коллектива, а результаты обрели ценность для всего народа Донецкой Народной Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр имени М.М. Бровуна – профессиональный коллектив, ведущий свою историю с 1927 года [Электронный ресурс] // Ассоциация деятелей русских театров зарубежья-. – Режим доступа: <https://russian-theater.pro/theaters/doneczkij-gosudarstvennyij-akademicheskij-muzyikalno-dramaticheskij-teatr>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Ревякина, А. Н. Ко Дню театра. Сложные составляющие донецкого театра мирных действий [Электронный ресурс] / А.Н. Ревякина // Рамблер-. – Режим доступа: <https://news.rambler.ru/community/46094336-ko-dnyu-teatra-slozhnye-sostavlyayuschie-donetskogo-teatra-mirnyh-deystviy/>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Смотрите спектакль «В джазе только девушки» ОНЛАЙН [Электронный ресурс] / Министерство культуры ДНР-. – Режим доступа: https://t.me/mincult_dnr/2457, свободный. – Загл. с экрана.
4. Театр – это и есть моя жизнь // Театральный журнал «Антракт». – 2011. – № 2. – С. 5–8.

УДК 780.7

Н. С. Миловидова,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории и истории музыки
ФГБОУ ВО «Самарский
государственный институт культуры»;
Л. А. Фролова,
почётный работник воспитания
и просвещения Российской Федерации,
заместитель директора МБУ ДО
«ДШИ № 11» г.о. Самара,
г. Самара

ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ КОНКУРСНЫХ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО СОЛЬФЕДЖИО

Развитие творческих способностей учащихся – одна из приоритетных задач художественного образования. Оно осуществляется на всех учебных занятиях музыкально-эстетического цикла и формируется средой, окружающей ученика. Музыкально-теоретические предметы содержат богатый потенциал для реализации этой задачи.

В последние годы широкое распространение получили конкурсы художественной направленности, имеющие своей целью развитие творческих способностей. В данной работе обобщается опыт проведения конкурса «Мы любим музыку» по музыкально-теоретическим дисциплинам для учащихся ДШИ, ДМШ, который осуществляется на базе МБУ ДО «ДШИ № 11» г.о. Самара на протяжении последних 12 лет. Данный конкурс является частью работы по программе «Одарённый ребенок», направленной на сопровождение одарённых детей в системе дополнительного образования.

Конкурс проводится по двум номинациям (сольфеджио и музыкальная литература) в трёх возрастных группах (младшая, средняя и старшая). Некоторые итоги конкурса в номинации музыкальная литература изложены в статье Н. Миловидовой и Л. Фроловой по итогам межрегиональной научно-практической конференции «Нравственно-эстетическое воспитание и профессиональное развитие в музыкальном образовании детей и молодёжи» [2].

В данной работе рассматривается проблема развития творческих способностей на занятиях по сольфеджио. В этом вопросе накоплен обширный опыт, изложенный во множестве источников. Некоторые из них стали «классическими» и хорошо известны в среде профессионалов [1], [4], другие обобщают наработки, появляющиеся в широком кругу педагогической общественности [3].

Планируя свои условия конкурса по сольфеджио, мы исходили из того, что наряду с традиционными заданиями (музыкальный диктант, определение на слух элементов музыки, чтение с листа и др.), необходимо давать задания, содержащие творческое начало, активизирующие воображение, интуицию, общую музыкальность и т.д.

Среди заданий такого рода включены следующие:

- отметить в нотном тексте среди пяти похожих мелодий ту, которая прозвучит;
- найди в приведённом многоголосном нотном тексте требуемый элемент (интервал или аккорд) в мелодическом и гармоническом изложении;
- разгадай кроссворд;
- досочини мелодию;
- сочини (запиши, исполни) на предложенный поэтический текст вокальное произведение или инструментальную пьесу, раскрывающую образ этого литературного текста. (Образцы заданий и их выполнение даны в Приложении).

Многолетний опыт проведения конкурса с включением творческих заданий свидетельствует об усилении интереса к музыкально-теоретическим дисциплинам, повышении музыкальной грамотности и общей музыкальной культуры, в конечном итоге – о более успешной реализации творческого потенциала личности ученика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калугина, М. Е. Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио: методическое пособие для ДМШ / М. Е. Калугина. – Москва, 1987. – 119 с.
2. Миловидова, Н. С., Фролова, Л. А. Развитие художественного мышления учащихся в процессе выполнения творческих работ по музыкальной литературе / Н. С. Миловидова, Л. А. Фролова // Нравственно-эстетическое воспитание и профессиональное развитие в музыкальном образовании детей и молодёжи. Сб. статей межрегиональной научно-практической конференции. – Самара, 2022. – С. 168–171.
3. Мусаев, Ф. Задания творческого характера на уроках музыки [Электронный ресурс] / Ф. Мусаев-. – Режим доступа : <https://pandia.ru/text/77/512/71047.php>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения 12.10.2022).
4. Шатковский, Г. И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования / Г. И. Шатковский. – Москва, 1986. – 91 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Отметь в нотном тексте среди пяти похожих мелодий ту, которая прозвучит; Отметь мелодию.
2. Найди в приведённом многоголосном нотном тексте требуемый элемент; Найди элемент 1, Найди элемент 2.
3. Разгадай кроссворд; Кроссворд.
4. Досочини мелодию; Досочини мелодию.
5. Сочини (запиши, исполни) произведение на предложенный текст. <https://youtu.be/vdfqoowjnz0>.

УДК 78.07

*М. В. Минько,
преподаватель-методист
Мариупольского отделения факультета СПО
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Мариуполь*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ИСКУССТВО ОБЩЕНИЯ

Профессионально-воспитательное общение преподавателей-пианистов со студентами является важной частью музыкальной педагогики. Искусство общения, как подчёркивал Г. Нейгауз, полезно для обеих сторон: оно формируется на основе взаимного уважения, совместных творческих усилий [2, с. 73].

Музыкальная педагогика – это тяжёлая работа. И только Человек, влюблённый в эту работу, способен воспитывать, учить и достигнуть определённой цели. Правильное понимание цели, сосредоточенность и распределение внимания, сообразительность, желание, пылкая влюблённость в работу, – всё это необходимые черты творческого человека и составляют основу искусства общения. Преподаватель – это не только проводник знаний, а и воспитатель, художник, творческий Человек, который должен владеть разнообразной информацией, использовать аналогии, сопоставления, обобщения, как это делали выдающиеся педагоги-пианисты Г. Гинзбург, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, М. Юдина и многие другие.

Искусство обогащает духовные силы человека благодаря присутствию эмоционального фактора. Выдающийся педагог-пианист А. Гольденвейзер подчёркивал, что ученик может простить преподавателю гнев, раздражительность, но не безразличие [1, с. 28]. Мы общаемся с учениками, даём им информацию (специальные знания, опыт) вместе с энергией, которая накапливается на протяжении жизни.

Преподаватель, работая над собой, с годами обогащает свой профессионально-информационный опыт, накапливает энергию, потому что он этим живёт и стремится донести всё, что умеет, своим студентам. И как утверждал Г. Нейгауз, всё, что мы узнаём, музыкально [2, с. 38].

В методике преподавания существует несколько способов педагогического влияния:

1) выявление и обогащение музыкального, культурного и общего жизненного опыта ученика, ознакомление со смежными видами искусства;

2) стимулирование эмоционального и осмысленного восприятия музыки, а также нахождение соответствующих пианистических приёмов, акцентирование роли «интонационного» пути усвоения, воспитание чувства стиля;

3) формирование пианистического мастерства, а именно:

– работа над текстом: привлечение теоретических и музыковедческих знаний, формирование познавательной направленности ученика;

– работа над техникой на основе постоянных слухо-двигательных связей, воспитание «чуткой руки» [2, с. 155];

– работа над интерпретацией: проблема «точности и вольности» [1, с. 113];

– формирование исполнительского репертуара: принципы обогащения его объёма, скорости усвоения, целесообразности и стилевого разнообразия;

4) выявление индивидуальности и развитие самостоятельности ученика в опоре на его личный потенциал. Создание творческой атмосферы занятий и поддержка творческого состояния его духа. Формирование навыков самостоятельной работы. Педагогическое общение как диалог и творческая взаимосвязь преподавателя и ученика. Общие музицирования и общее учебно-исполнительское творчество как высшая форма жизни в музыке – передача «эстафеты поколения».

Музыкально-педагогический процесс – сложный и многогранный.

Преподаватель должен всесторонне знать своего ученика, иметь полное представление о его мышлении и развитии. Только на этой основе можно строить работу со студентом и находить правильные и эффективные методы работы.

Впервые психологический анализ структуры музыкальной одарённости осуществил Б. Теплов, который пришёл к выводу, что «ядром» музыкальных способностей является музыкальность – комплексная способность, которая проявляется в переживании музыки как «выражение некоторого содержания». «Центром музыкальности является способность к эмоциональному отзыву на музыку» [4, с. 37].

С музыкальностью тесно связано и тонкое восприятие, богатство воображения и фантазия, образное мышление, творческое вдохновение. Следует добавить те качества, которые имеют важное значение во время обучения игры на фортепиано: координация движений при звукоизвлечении, активность пальцев, постоянная связь слухового контроля.

Основные показатели профессионально-исполнительского умения и навыков: артистизм, музыкально-художественный вкус, владение процессом исполнения, «чувство целого», «материализация» художественного образа, сформированность и «отработанность» разных видов техники. Также следует отнести и качества, связанные с самостоятельностью и осознанностью в работе: навыки чтения с листа, транспонирование, аккомпанемент, ансамблевая игра.

Любовь к ученикам – это главная константа педагога-воспитателя. Педагог в общении со студентом должен реализовать педагогическую систему воспитания «человеческого». Педагогика Любви, утверждение Добра и воспитание Красотой – это три кита гуманной педагогической системы В. А. Сухомлинского [3, с. 53]. Наполненность силами света необходимо человеку для счастья. Только энергия преодоления трудностей даёт в музыкальной педагогике возможность решать все без исключения проблемы – это и есть действительно настоящее искусство общения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гольденвейзер, А. Б. В классе А. Б. Гольденвейзера / А. Б. Гольденвейзер // Сборник / Гос. Центр. Музей муз. Культуры им. М. И. Глинки / Сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. – Москва : Музыка, 1986. – 211 с.
2. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз // Послесл. Я. И. Мильштейна. – 4-е изд. – Москва : Музыка, 1982. – 300 с.
3. Сухомлинский, В. А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. – Киев : «Радянська школа», 1973. – Изд. 4. – 380 с.
4. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Проф. Б. М. Теплов, действ. чл. АПН РСФСР; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-

т психологии. – Москва–Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947 (Л. : 2-я ф-ка дет. книги Детгиза). – 335 с.

УДК 792.7

Т. С. Митителу,
доцент, преподаватель кафедры
театрального искусства ГОУК
Луганской Народной Республики
«Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского»,
Р. Р. Кирашов,
студент(магистратура)
кафедры театрального искусства ГОУК
Луганской Народной Республики
«Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского»,
г. Луганск

ЭКСЦЕНТРИКА – АВАНГАРДНЫЙ ЯЗЫК ФОРМЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ

На протяжении многих лет ведутся споры о значении эксцентрики в театральных спектаклях, цирковых, эстрадных номерах и программах.

Эксцентрика является противоречием обыденности и привычных традиций, с эпатажем, яркостью, фееричностью и празднеством восприятия.

Одни считают эксцентрику слишком эстрадным видом, другие, напротив, сожалеют о том, что такие введения в театральных спектаклях и цирковых программах редкое явление. Некоторые считают эксцентрическую композицию недодуманной, отчего «герой» исполнителя получается двойственным, а другие, наоборот, утверждают, что благодаря такой структуре наиболее полно раскрывается персонаж [1, С. 35].

Эксцентрика органично сочетается и может в полной мере раскрывать идею и тематику театрального спектакля, цирковой программы и отдельно взятого номера или образное выражение театрального артиста. Перемены классической театральной традиции обосновывались на выходе из «старых» форм в «новое» веяние театрализации с модернизированными средствами выражения сюжетной линии. Эксцентрика в театральном искусстве, это авангардный язык форменного выражения.

От латинского «эксцэ́нтрика» означает, “*excentricus*” – вне центра, вне круга. Это оригинальное жанровое направление в театральных спектаклях, цирковых представлениях, музыкальных композициях и в искусстве кино, где используются художественные чудаковатые образы, выраженные в эксцентрической технике исполнения [2].

Эта художественная техника являет собой пародийный жизненный образ и изображает «острую» комедию во всем её явлении, где умышленно нарушается логика происходящего и порядок действенных связей и событий в причудливом совмещении классических и привычных нам художественных приёмов и понятий. Этот синтез чудаковатости и неизменной классики получает неожиданное действие и новое видение художественного образа и режиссёрской идеи.

Первоначально эксцентрика прослеживалась ещё в древние времена в народном творчестве как в устном (частушках, небылицах, песнях, присказках и тому подобное) так и в народных танцах, игровых забавах на ярмарочных площадях и в изобразительном искусстве.

Писатель из Рима, Плиний Старший в первом веке нашей эры, упоминал в своём творении «Царь Птолемей» шута при царском дворе – это и было первое историческое свидетельство такого жанра как эксцентрика.

Присутствие шутов, в придворной культуре королевского двора, стало традицией средневековых времён Европы. В то время артисты эксцентрики, шуты, нанимались во дворец. От них требовалось обладать музыкальными инструментами, пением, танцевальными умениями, акробатическими способностями, жонглировать предметами, а также под видом шутовства высмеивать, пародировать и говорить о недозволенном. У шута на то время должен быть «искромётный» ум, смекалистость и интеллект, для быстрой выдумки загадки, игры или поучительной истории, направленной для увеселения короля и всех придворных господ.

Оригинальность эксцентрики заключается в преувеличении действий, яркости и эпатажа, донесении до зрителя художественного образа, путём высмеивания и сарказма социальных и бытовых ситуаций, а также определённых людей того или иного времени.

В цирковом искусстве эксцентрика может проявляться во многих жанрах, но в полной мере раскрывается в цирковом жанре – жонглирование.

Существует очень много цирковых номеров в жанре жонглирование, где эксцентрика стоит на первом месте.

Искусство жонглирования одно из самых древних на земле и одно из самых трудоёмких. Тактичность, эстетический вкус, чувство меры, то, что в театре принято называть актёрской культурой, для артиста цирка – эксцентрика естественное состояние на манеже.

Уже с первых шагов своего существования искусство жонглирования в своём развитии шло по пути преодоления границ жанровой формы. Оно обладало поистине универсальным характером, который позволял свободно вступать в гармоничное соединение с эксцентрикой [3].

Эксцентриком принято считать артиста циркового искусства, где в постановочной части присутствует контраст и противоречивость, демонстрируется это при помощи реквизита, технической части, музыкальной составляющей, костюма и грима.

Конечно, для полного раскрытия идеи и замысла художественного образа в эксцентрическом номере, необходимо обладать профессиональными

навыками высокого уровня исполнения и определённым владением актёрским мастерством.

Эксцентрика в театральном и цирковом искусстве даёт поиск небывалых масок-образов, режиссёрских решений, музыкальных составляющих, хореографической пластики, интересного грима и идейного чудаковатого костюма, насыщает образ исполнителя глубокими смысловыми красками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добин, Е. С. Эксцентризм и эксцентрика / Е.С. Добин // Искусство кино. – 1940. – №. 10. – С. 35.
2. Ерофеев, В.В. Глазами эксцентрика / В.В. Ерофеев. – Serebrianyi Vek, 1982 – С. 15.
3. Кирпичников, А. И. Жонглёр / А. И. Кирпичников // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.

УДК 78.01

*В. О. Петров,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и
истории музыки ФГБОУ «Астраханская
государственная консерватория»,
г. Астрахань*

ШОСТАКОВИЧ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Не секрет, что в истории развития человечества XX век останется как век всеобщих мировых войн, катастроф и трагедий. И поэтому, наверное, не случайно искусство данного периода, как никогда в истории, стало чутко реагировать на все внемузыкальные события, в первую очередь, политические и социальные. Тоталитаризм, уничтожение непригодных властям личностей и целых народов, гонения, безостановочное ожидание жизненного апокалипсиса – те характерные черты времени, которые так или иначе прочно укрепились в области образного содержания многих видов искусства. Подобные тенденции вошли и в музыкальное творчество, способное по сравнению, например, с литературой и живописью, более «скрыто» (если, конечно, необходимо) выразить эти злодеяния столетия.

XX век в музыкальном искусстве – *век Дмитрия Шостаковича*, композитора-историка, чьи произведения олицетворяют действительность во всей её ужасной утопичности, главная из которых – умышленно запрограммированное вовлечение больших масс народа в формирование так называемого «светлого будущего». Невозможность такого будущего при действующем уничтожающем тоталитарном режиме, хорошо понимал и Шостакович. Понимал, переживал и доносил до своих слушателей-

единомышленников через «простые» знаки и символы – через ноты. Именно музыка, по словам Шостаковича, «способна выразить сокрушающий и мрачный драматизм, и упоение счастьем, скорбь и экстаз, обжигающий гнев и леденящую ярость, меланхолию и бурное веселье и не только все эти чувства, но и тончайшие их оттенки, переходы между ними, которые не могут быть высказаны словами и недоступны ни живописи, ни скульптуре» [5, с. 13]. Она стала тем стимулом, что давал повод жить, и в котором воплотился «грандиозный акт сострадания и помощи», одновременно кричащий «обо всех ужасах на земле» [4, с. 44]. Композитор сознательно оградил себя собственным закрытым миром, внутри которого ничего не существовало кроме музыки. Она была единственным счастьем, но, одновременно и болью, заставлявшей его поступать против совести, чтобы потом стать невидимым, хотя бы для окружающих [см.: 3].

Шостакович – один из многих композиторов, чьё *творчество явилось прямым отражением исторического процесса*, в котором он жил и работал, но один из немногих, кто выстоял и выжил в данной ситуации. Некоторые ломались (А. Мосолов, Г. Попов), некоторые подстраивались под нужный режим (А. Александров, Т. Хренников), некоторые погибали, если не физически, так духовно. Шостакович творил. Ему удалось не исчезнуть с лица земли во времена «фабрикации» гениев и в тоже время их массового уничтожения, осуществляемого властью, иногда, правда, соглашаясь на мучительный компромисс. Подобными музыкальными компромиссами можно назвать финал Пятой симфонии, ораторию «Песнь о лесах» (с небезызвестным хором «Сталинградцы выходят вперёд», написанным в стиле массовой советской песни), музыку к кинофильмам, особенно к «Падению Берлина» (с использованием пропагандистской в то время поэзии Е. Долматовского) и др. В данных сочинениях слишком заметны связь с традицией, «классичность» преподнесения материала, опора на излишне примитивные бытовые интонации. Это вынужденная тактика сочинительства. Сам композитор, в последствии «ругал» себя за лишние в творчестве произведения, которых, как оказалось, предостаточно. Зато обычно за компромиссами следовал смелый шаг. Как известно, лавирование характерно для всей жизни композитора.

Ещё больше характерна *смысловая двойственность*. Согласно М. Арановскому, «В музыке Шостаковича нередко ощущался некий мгновенно преодолеваемый “разрыв” между почти злободневным, узнаваемым содержанием музыки и тем её конечным, обобщённым метафизическим смыслом, к которому она увлекала восприятие» [1, с. 15]. Примером тому может служить Одиннадцатая симфония «1905 год», которая, на первый взгляд, подчинена выражению типично советского «реалистического симфонизма». Сегодняшнему шостаковичеведению известно, что подлинность замысла симфонии – не в желании отобразить события Русской революции, а в отклике на кровавое злодеяние, совершённое войсками для подавления венгерского восстания в 1956 году. Первый «официальный композитор Советского Союза» (именно так воспринимался Шостакович долгое время, несмотря на жестокую травлю) вынужден был

большинство произведений «кодировать», закладывая в «код» по несколько смыслов, крайне противоречивых. Только близкие по стремлениям личности видели в его творчестве человеческий протест.

Трагическое восприятие жизни до последних дней осталось главным «законом» Шостаковича, человека и композитора. *Как человека-трагика* его характеризовала неоднозначность поведения, резкость, грубость и экспрессивность. *Как композитора-трагика* его отличает пессимистическое видение многих тем и образов, обращение к трагическому гротеску, в некоторых случаях доходящему до издёвки (например, в «Антиформалистическом райке»), введение в музыкальную ткань резких диссонансов, «острых» гармонических комплексов, особых ладов, ритмических и полифонических напластований. Становится естественным культивирование *образа смерти*, сопровождающий большинство сочинений композитора, начиная с ранних («Сюита» для двух фортепиано, Первая симфония) и заканчивая поздними (Квартет № 15, Соната для альты и фортепиано). Независимо от того какую функцию несёт на себе появление образа смерти, он представляется явлением общечеловеческим. Примером высшего проявления образа смерти становится Четырнадцатая симфония («Всевластна смерть!») [см.: 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. Вызов времени и ответ художника / М. Г. Арановский // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 15–27.
2. Петров, В. О. «Всевластна смерть!»: последние произведения Дмитрия Шостаковича / В. О. Петров // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2019. – № 4. – С. 1–10.
3. Петров, В. О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века: Монография. / В. О. Петров. – Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – 188 с.
4. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. – СПб. : Композитор, 1997. – 52 с.
5. Шостакович, Д. Д. Из высказываний / Д. Д. Шостакович // XX век. Композиторы о композиторах / Сост. Н. Хотунцов. – СПб., 1999. – 13 с.

С. В. Попова,
председатель цикловой комиссии
«Теория музыки», преподаватель
Мариупольского отделения факультета СПО
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Мариуполь

**ШЕСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОМЕНТОВ ОР.16 КАК ПРИМЕР
СТАНОВЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ
С.В. РАХМАНИНОВА**

Шесть музыкальных моментов ор. 16 – образец раннего творчества С. Рахманинова.

Цикл открывает музыкальный момент *b-moll*, имеющий характер элегического ноктюрна. Это – наименее зрелая и оригинальная пьеса из всех шести. Своей лиричностью и мелодизмом вызывает стойкие ассоциации со стилем П. И. Чайковского.

В музыкальном моменте № 2 *es-moll* основным художественным образом является само мгновение. Произведение представляет собой чёткую трёхчастную форму. Крайние разделы основаны на секундовой интонации, причём в высоком регистре, с октавным удвоением, которая в конце «взрывается» колокольным звоном. Середина – развивающая, гипертрофировано хроматическая. Построена на чередовании колокольности с конечным мотивом первой части.

Музыкальный момент № 3 *h-moll* очень своеобразно развивает линию психологически насыщенной драматической лирики Чайковского, проникнутой траурными, в характере реквиема настроениями. Главным сосредоточением образности является бесконечная в своём развитии мелодия, очень длительно, напряжённо-замедленно развёртывающаяся из краткой попевки, составляющей её интонационное ядро. Для первого раздела характерны нестабильность размера, сочетание ритмики траурного марша и интонаций плачей-причетов. Ядро – мало-терцово-секундовая интонация, которая и является музыкальным воплощением жалобы, горя. В середине нагнетание скорбного отчаяния с резким сочетанием динамики передаёт непосредственность высказывания. Кульминация отличается речитативной декламационностью (акценты, ритенуто, ритм, уменьшение динамики до *pp*). Реприза носит подчёркнуто маршевый характер, благодаря чёткому басовому сопровождению, пульсацией восьмых. «Фактура Музыкального момента си минор... строгого аккордового сопровождения, по плавности и компактности голосоведения, по преимущественно низкой тесситуре является не столько фортепианной, сколько хоровой, *a cappella*. Сквозь пение «хора» слышатся также отдельные отзвуки тяжёлой поступи траурного шествия... [2, с. 84, 85].

В Музыкальном моменте № 4 *e-moll* преобладает суровый, сумрачный колорит. «В пьесе главенствует образ неистово бушующей стихии, основным

воплощением которой являются неумолимо бурлящие “фоновые” фигурации, напоминающие крутые волны с яростно пенящимися гребешками. Здесь сконцентрированы характерные интонации, из которых складываются лапидарные мелодические темы – суровый, но страстный мужественный призыв». [2, с. 86] Тема начинается из-за такта с активного хода $V-I$, но кварта завуалирована, так как скачок совершается на тоническую терцию, поэтому здесь присутствуют как активная кварта, так и лирико-романсовая секста. Таким образом, композитор намекает на драматическую патетику активным затактовым пунктиром, но интервал терция, в котором излагается вся мелодия момента, придаёт мягкость, лиричность повествованию.

После сильнейшего трагедийно-драматического напряжения в музыкальном моменте № 5 *Des-dur* воцаряется мир радостно-упоенных эмоций. Это – первый образец оригинально-рахманиновских лирических дифирамбов, которые впоследствии вошли в число главных, ярко впечатляющих образов Второго и Третьего фортепианных концертов. «Бархатистый, сочный “голос” (почти всё время удвоенный в терцию) поёт свою страстную мелодию на фоне баркарольного триольного сопровождения. Оно словно живописует почти застылую, непроницаемую водную гладь, которая под конец представляется ещё более величавой благодаря возникающим в далекой вышине отголоскам любовной песни» [2, с. 91]. Данный момент воплощает типичный для Рахманинова образ покоя, статики, отрешённости от внешнего мира, растворяясь в себе.

В качестве финала всего цикла звучит стихийно-массовый восторженно-торжественный гимн – музыкальный момент № 6 *C-dur*. В отличие от своего несомненного родственника и ровесника, знаменитого романса «Весенние воды» (соч. 14 № 11), эта пьеса воссоздаёт образ не устремляющихся вперёд вешних потоков, которые «бегут и будят сонный берег», а ещё бушующего, но уже разлившегося, всё затопившего половодья. Живописно изобразительные бурлящие фоновые фигурации, интонационно яркие, но не столь насыщенные, как в музыкальном моменте *e-moll*, являются главными носителями настроения и образа музыкального момента. На изобильные пласты этих фигураций, опирающихся на мощные колонны басов, метрически свободно накладывается ликующая фанфарно-гимническая мелодия, провозглашающая, что «весна уже пришла».

Данный цикл является одной из ключевых ступеней в творчестве композитора. В нём формировался индивидуальный рахманиновский стиль, а многие элементы, опробованные в пьесах, оказались неотъемлемой частью будущих шедевров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов / В. Н. Брянцева. – М. : Советский композитор, 1976. – 680 с.
2. Брянцева, В. Н. Фортепианные пьесы С. В. Рахманинова / В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1966. – 206 с.

3. Соколова, О. И. Сергей Васильевич Рахманинов / О. И. Соколова. – М. : Музыка, 1987. – 160 с.

УДК 796.011.1

*Я. Ю. Пшечук-Воронина,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
ГОУК Луганской Народной Республики
«Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского»,
г. Луганск*

ПОВЫШЕНИЕ ДВИГАТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОК- ПИАНИСТОК НА ОСНОВАНИИ РЕАЛИЗАЦИИ ФИЗКУЛЬТУРНО- ОЗДОРОВИТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «Грация»

Двигательная культура является частью общей культуры человека, в которой заложено отношение к физическому телу. Качество жизни, самочувствие и жизненный тонус человека напрямую зависит от бережного отношения к физическому телу как заботы человека о своём здоровье и долголетию. При этом ресурс состояния тела особенно важен для успешной и плодотворной реализации человека в будущей профессии. Данное положение целиком и полностью можно применить и к студенткам-пианисткам. Здоровый организм позволяет долгое время на высоком профессиональном уровне совмещать мастерство извлечения звуков и экспрессивное, грациозное владение телом за инструментом, что формирует двигательную культуру, приносит эстетическое наслаждение, как окружающим, так и самим студенткам.

По мнению В.Ю. Зиямбетова, двигательная культура содержит наиболее рациональные способы выполнения движений, которые осуществляются за счёт увеличения диапазона двигательных навыков и общей физической подготовленности студентов [1]. В тоже время двигательная культура содержит целесообразность, эстетическую выразительность движений, согласованность, динамичность, лёгкость, грациозность, совершенство владения своим телом.

С другой стороны, человек представляет собой то, что он ест. Это подтверждает немецкий философ Л.А. Фейербах в своей рецензии на книгу Я. Молешота «Популярное учение о питательных продуктах» (1850). Еда является источником строительных материалов для клеток, тканей и органов, обеспечивает жизнедеятельность организма, влияет на наше настроение и здоровье, даёт нам энергию, что позволяет задуматься о правильности питания.

Физкультурно-оздоровительная программа «Грация» направлена на воспитание двигательной культуры, регуляцию физической активности, увеличение диапазона двигательных навыков студенток-пианисток на

основании регулярных занятий доступными физическими упражнениями в сочетании с рациональным питанием.

По мнению Н. В. Михайловой, использование ценностей физической культуры является важным для формирования профессионально-прикладных способностей, которые можно условно разделить на способности, отражающие общий уровень физической подготовки, и способности, которые затрагивают специфику профессиональной деятельности [3]. К способностям первого вида относятся сила, гибкость, координация движений, выносливость. При этом В. А. Романенко подчёркивает важность статической выносливости мышц туловища, правильной посадки за инструментом, что актуализирует значимость воспитания правильной осанки пианисток и совершенствование общей физической подготовки.

В то же время тонкую регуляцию движений, совершаемых отдельными частями тела одновременно и попеременно, дифференциацию и скорость реакций, ловкость и скорость в движениях рук и пальцев, слежение за объектом необходимо включить в содержание специфических способностей второго вида. В профессиональной деятельности пианисток большое значение имеют специальная быстрота движений пальцев, динамическая выносливость мышц верхнего плечевого пояса, что обуславливает необходимость увеличения диапазона двигательных навыков в данном направлении [2, с.47–49].

С другой стороны, малоподвижная профессиональная деятельность, ненормированный график концертов и репетиций акцентирует внимание на необходимости рационального питания пианисток, необходимыми условиями которого являются соблюдение режима питания и питьевого режима, баланс белков, жиров, углеводов, витаминов и минералов, отказ от алкоголя, уменьшение сахаросодержащих продуктов.

Таким образом, занятия физическими упражнениями, направленными на повышение общего уровня физической подготовки, и увеличение двигательной активности, затрагивающей специфику профессиональной деятельности в сочетании с рациональным питанием, способствуют повышению двигательной культуры студенток-пианисток.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зиамбетов, В.Ю. Формирование эстетической культуры школьников в процессе физического воспитания : автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Общ. педагогика, история педагогики и образования» / Зиамбетов Владик Юсупович; Оренбург. гос. пед. ун-т. – Оренбург, 2007. – 24 с.
2. Галичаев, М.П. Здоровье и физическая культура музыканта / М. П. Галичаев, научный редактор Г. В. Рыбинцева, 2-е изд. – Ростов н/Д : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. – 250 с.
3. Михайлова, Н. В. Ценностный аспект формирования профессионально-прикладных способностей будущих педагогов средствами физической культуры [Электронный ресурс] / Н. В. Михайлова – Вестник НВГУ – 2018 – № 2-. – Режим доступа :

<https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnyy-aspekt-formirovaniya-professionalno-prikladnyh-sposobnostey-buduschih-pedagogov-sredstvami-fizicheskoy-kultury/viewer>, свободный. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 24.03.22.

УДК 780.6

*Е. А. Сапсалёв,
директор Музыкальной школы для
одарённых детей, старший преподаватель
кафедры народных инструментов
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

ФЕНОМЕН РУССКОЙ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА

Особенности развития гитарного искусства на территории России. Всплеск популярности семиструнной гитары, впоследствии во всём мире получившей название «русской». Феномен русской семиструнной гитары отразился на дальнейшем развитии гитары как семейства инструментов в целом, так и конкретно классической гитары. Семиструнный инструмент с различными строями получил применение в разнообразных стилях и жанрах. Русская семиструнная гитара с терцовым строем *G-dur* привлекает сегодня многих отечественных и зарубежных композиторов своей яркой самобытностью, специфичными тембрами и красками, мелодичной природой инструмента и песенной основой репертуара прошлых столетий.

По сведениям Б. Вольмана в Россию гитара была завезена итальянцами во времена правления императрицы Елизаветы в начале 70-х годов XVIII века. По всей вероятности, это был пятиструнный инструмент, а позже, в самом конце XVIII века появляется и современный прототип – шестиструнная гитара. Семиструнная гитара, возникшая и получившая развитие на почве русской музыки в начале XIX века, сделалась достоянием русского народа. С. Руднев отмечает, что подавляющее большинство репертуара для русской семиструнной гитары основано на песенных мелодиях, а главным достоинством инструмента считает его мелодическую природу.

Анализируя строй семиструнной гитары, можно выявить сходство с барочной лютней и ещё целым рядом старинных щипковых хордофонов, которые, как и семиструнная гитара, имеют терцовый строй. Сравнивая строй русской семиструнной и классической шестиструнной гитар, можно отметить разные принципы настройки – терцовый и квартовый соответственно, поэтому в плане строя инструменты имеют мало общего.

А. Сихра – один из главных популяризаторов инструмента. Не менее известным гитаристом-композитором того времени являлся М. Высотский.

К середине XIX века семиструнная гитара в России находится на пике популярности. В конце XIX века талантливые гитаристы А. Соловьёв и В. Русанов вновь привлекают внимание общественности к семиструнной гитаре: в Москве образуются кружки гитаристов, а в 1904 году публикуется журнал «Гитаристъ». После октябрьской революции, с созданием широкой сети музыкальных учебных заведений и появлением многочисленных самодеятельных коллективов, интерес к народным инструментам, в том числе и к семиструнной гитаре, возрастает.

Переломным моментом, после которого шестиструнная гитара вытесняет семиструнную, можно считать гастроль в СССР выдающегося испанского гитариста А. Сеговии в 1926, 1927 и 1930 годах. Однако в наши дни русская семиструнная гитара «не канула в лету» и многие талантливые гитаристы, такие как А. Бардина, О. Тимофеев, А. Бегутов, Ю. Каманин, В. Сумин, В. Маркушевич, поддерживают интерес к инструменту. Благодаря этому в конце XX – начале XXI веков создаются новые академические опусы, среди которых самыми яркими можно считать «Русский концерт», сонату № 2 И. Рехина, концерты для гитары с оркестром, сонаты А. Агибалова, «Иконостас», «Новгородский концерт», сонату «Зимние сказки» А. Джилардино, сонату А. Вулла, обработки русских народных песен С. Руднева и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакалейская, Е. С. Русская семиструнная гитара в её генетических и социокультурных характеристиках / Е. С. Бакалейская // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 2 (58). – С. 93–99.
2. Вольман, Б. Л. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства / Б. Л. Вольман. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 178 с.
3. Красный, В. Н. Технические возможности русской семиструнной гитары / В. Н. Красный. – М. : Сов. Композитор, 1963. – 194 с.
4. Стахович, М. А. История семиструнной гитары (Очерк) / М. А. Стахович. – Кривой Рог : Издательский дом, 2004. – 39 с.

*Н. В. Серегин,
доктор педагогических наук,
Заслуженный работник культуры РФ,
профессор, заведующий кафедрой
народных инструментов и оркестрового
дирижирования ФГБОУ ВО «Алтайский
государственный институт культуры»,
г. Барнаул*

**НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ ОСНОВАНИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Для профессионального музыкального образования неотъемлемым является педагогическое и научное наполнение. Творчество музыканта, с одной стороны, выражается в своеобразных особенностях звукового воплощения музыкальных произведений, а с другой – зависит от положительных воздействий педагогического процесса на его творческую функцию. Содержание этих воздействий требует специальных исследований фундаментального и прикладного характера.

Анализируя курсовые, дипломные работы, диссертационные исследования, мы пришли к выводу, что исполнительские проблемы в них по большинству параметров выходят на необходимость глубоких научных изысканий в области педагогики и психологии. Отрицательные результаты всегда связаны с недостатками знаний, и, как следствие, ошибками в стратегии и тактике развития музыканта. Именно эти недостатки, а по сути своей – факты отрицательной педагогической подготовки и формируют чаще всего ту или иную степень заторможенности музыканта, задержку в его развитии и культуре природной творческой функции.

Всю эту систему взаимодействий и взаимовлияний в подготовке музыканта необходимо исследовать. В противном случае обучающийся с преподавателем идёт по пути проб и ошибок. Отрицательное воздействие плохого руководства на исполнительское творчество ученика заключается, прежде всего, в невнимании или, что гораздо хуже, в непонимании общих и индивидуальных особенностей музыканта. Сюда мы относим стилистические, технические недочёты, метроритмические и фразировочные недостатки. Каждый из этих отрицательных факторов служит тормозом, затрудняющим развитие творческой функции учащегося. Вместе или в отдельности эти недостатки, годами допускаясь в исполнение, могут подавить любую творческую одарённость.

Научная работа помогает конкретизировать и систематизировать необходимые знания и качества музыканта. Владение техникой исполнения, теоретическими познаниями и развитым художественным чувством приобретаются в период обучения и путём дальнейшей самостоятельной исследовательской работы. Они составляют основу индивидуального исполнительского творчества.

Все эти компоненты взаимосвязаны. Само по себе техническое оснащение, сколь бы совершенно и разносторонне оно не было, не может гарантировать исполнителю полного совершенства. Весьма важен факт того, что техника исполнителя, чтобы быть действительно средством к художественному исполнению, должна сама по себе быть художественной. Для этого ей недостаточно быть только механической. Важен процесс исследования психодидактики музыкальной деятельности [1].

Особо важным для свободного, полного и разностороннего проявления исполнительского творчества является теоретическое оснащение. Музыкально-теоретические познания служат орудием анализа структуры музыкальных произведений, строения звуковой ткани, ресурсом для организации отдельных звуковых элементов, цельных звуковых образов и оформления архитектоники целого произведения. На этих знаниях основывается художественная сторона оснащения музыканта-исполнителя. Художественные ресурсы индивидуального исполнительского творчества необходимо исследовать.

Для правильного выбора музыкантом тех или других художественных элементов воплощения, той или другой динамики, окраски, ритма, фразировки необходимо на основе анализа воспитать художественное чутьё, общую культуру исполнителя. Конкретизация и систематизация необходимых знаний и качеств музыканта проходит в процессе научной работы.

Важнейшим компонентом исполнительской и педагогической подготовки является научное исследование традиций: 1) сохранение прошлого опыта и 2) анализ достижений сегодняшней исполнительской практики. Передача из поколения в поколение творческих традиций, наряду с глубоким анализом современности – огромное, жизненно важное достижение современных научных исследований. Их необходимо анализировать, синтезировать и систематизировать в процессе обучения музыканта.

В целом, представленные компоненты исполнительской и педагогической подготовки музыканта складываются, основываясь на преемственности, накоплении из поколения в поколение, чем обуславливается дальнейший общий прогресс и устраняется опасность застоя. Исполнительское и психолого-педагогическое творчество требуют постоянного специального исследования. Научная работа помогает сохранить, конкретизировать и систематизировать опыт предшествующих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Серегин, Н. В. Музыкальная педагогика и психология [Текст] : монография / Н. В. Серегин ; Алтайский государственный институт культуры. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. институт. культуры, 2020. – 167 с.

*Т. Н. Серегина,
доцент кафедры музыкознания и
фортепиано ФГБОУ ВО «Алтайский
государственный институт культуры»,
г. Барнаул*

**АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО
ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ
«ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ФОРТЕПИАНО. КОНЦЕРТМЕЙСТЕР»:
ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ**

В настоящее время многие высшие учебные заведения предоставляют возможность обучающимся параллельно с основным направлением подготовки получать дополнительное образование в разнообразных сферах профессиональной деятельности. Результаты обучения студентов направленности (профиля) подготовки «Музыкальная педагогика» по дополнительной профессиональной образовательной программе «Преподаватель фортепиано. Концертмейстер», разработанной в Алтайском государственном институте культуры, подтверждают её большой потенциал и продуктивность. Обучающиеся получают специализированные и более углубленные знания по выбранному направлению.

Педагогическая направленность программы очевидна. Для будущего педагога необходимо обладать способностью устанавливать причинные зависимости: не только «что», но и «почему». Формирование такого рода диагностических способностей должно, естественно, опираться на знание того, как функционирует игровой аппарат пианиста, на понимание исполнительского процесса и, самое главное, на постоянно обогащающийся психолого-педагогический опыт общения через музыку с учеником, слушателем, аудиторией. Чем выше уровень мастерства педагога, тем в более концентрированном виде он может сформулировать свои выводы и оценки, тем рациональнее организует свои практические действия.

Такого рода «мыслительные» навыки воспитываются у студентов не сразу, а формируются постепенно, в процессе освоения необходимых теоретических и методических знаний, которые реализуются в практике. Важнейшим связующим звеном между комплексом специальных дисциплин и практикой является дисциплина «Методика обучения игре на фортепиано», создающая необходимый теоретический фундамент для деятельности музыканта-педагога.

В рамках данного курса формируется педагогическое мышление студентов, которое параллельно развивается и совершенствуется на занятиях по специальному инструменту и в процессе прохождения педагогической практики. Педагогическое мышление направлено на постижение более широкой сферы психологических явлений, так как в центре его внимания всегда будет находиться как объективная оценка исполнения ученика, так и

постоянное его сопоставление с характером видения произведения преподавателем.

На занятиях по специальному инструменту методические знания апробируются в постоянном общении студента с педагогом. Это даёт возможность накопить элементарный методический опыт и моделировать элементы педагогической работы на индивидуальных занятиях. Именно здесь должен формироваться навык музыкально-исполнительского осмысления произведения, умение анализировать и обобщать, развитие стремления к владению инструментом в том направлении, какого требует практическая деятельность.

Инструментальная подготовка в рамках дополнительной программы не ограничивается занятиями по специальному инструменту. Она включает ансамблевое музицирование, развивающее умения коллективного исполнения. Важным и специфическим аспектом подготовки будущего специалиста является дальнейшее развитие и совершенствование концертмейстерских навыков. На занятиях в концертмейстерском классе студенты осваивают приёмы аккомпанемента не только вокалисту, но и инструменталисту. Качество и результативность работы по данным направлениям исполнительской деятельности подтверждается многочисленными победами обучающихся в конкурсах.

Немаловажным аспектом в обучении по данной программе является научно-исследовательская работа студентов, которая в итоге должна реализоваться в выпускной квалификационной работе, ориентированной на раскрытие и решение задач психолого-педагогической направленности.

Приобретению навыков научной деятельности, помимо других дисциплин, может способствовать курс теории и истории фортепианного искусства. При постоянном его обогащении новыми научными материалами, проблемной постановке изучаемых вопросов можно и следует заинтересовывать студентов углублённым изучением отдельных тем. В процессе подобной деятельности обучающиеся приобретают важные исследовательские навыки работы с литературой. Заостряя внимание на главном, они делают попытки сопоставления разных точек зрения на одно и то же музыкально-историческое явление, учатся сравнивать, анализировать, самостоятельно обобщать. У студентов формируется профессиональный тезаурус, что имеет важное значение для предстоящей педагогической деятельности.

Музыкальная педагогика представляет собой прочный сплав педагогических знаний, музыкального творчества и огромного комплекса личностных качеств, необходимых для организации музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения. В процессе освоения обучающимися дисциплин дополнительной профессиональной образовательной программы «Преподаватель фортепиано. Концертмейстер» создаются оптимальные условия формирования специалистов, готовых к высокопрофессиональной деятельности.

КУЛЬТУРА СЦЕНИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛЕКТОРА

Совокупность поведенческих черт и психологических понятий лектора и является той культурой, которая называется сценической. Она помогает реализовать основную задачу лектора, выступающего в аудитории или на сцене – заинтересовать слушателя, заставить его внимательно воспринимать материал лекции. Он должен обладать определёнными манерами подачи материала для достижения хорошего результата.

Для эффективного воздействия на внимание слушателей лектору необходимо формировать сценическую культуру, которая является действенным способом дисциплинировать их эмоции. Это тем более важно и потому, что он постоянно находится в поле зрения слушателя и ничто в поведении лектора не ускользает от его заинтересованности.

Сценическая речь (ораторское искусство), сценическое движение (пластика) и, даже, актёрское мастерство – всё это входит в сценическую культуру лектора, формирует его имидж. Большое мастерство, находясь на сцене, осуществлять свои творческие задумки и удерживать интерес аудитории. Овладеть своим телом, своими нервами, своим вниманием – немалый труд, который приводит к профессионализму. С одной стороны – это эстетическая проблема, но, с другой стороны – голос, манеры, поведение преподавателя, лектора в аудитории становятся его «инструментами». Умение «нести себя» очень важно.

Успешный имидж лектора формируется при следующих условиях:

- необходимо знать теоретические и методологические основы формирования имиджа;
- необходимо, чтобы внутренние и внешние качества лектора соответствовали теме лекции, её идейно-художественному замыслу;
- необходимо владеть артистизмом, обаянием, импровизационным мастерством; речевой культурой;
- необходимо знать слушательскую аудиторию (возраст, вкусы, интересы, специфику восприятия).

Оратору важно следить за правильной постановкой на сцене, в аудитории. Это способствует ощущению уверенности. При правильной постановке хорошо работает кровеносная система и дыхательный аппарат. Корпус требуется держать прямым, плечи развернуть и немного отвести назад. Выступающий должен стоять устойчиво, не раскачиваясь с пяток на носки. Нужно смотреть прямо, в аудиторию, следя за выражением своего лица. Руки

должны располагаться вдоль корпуса, жесты – соответствующие и естественные. Важно помнить также и о правильном дыхании.

Для подготовки к выступлению голос необходимо тренировать постоянно. Желательно ежедневно и утром. Тогда голосовой аппарат на протяжении дня будет пригодным для профессиональной деятельности. Подготовка голоса к выступлению делится на две фазы: фонацию, когда формируются специальные навыки и задействован голосовой аппарат, и работу над артикуляцией и дикцией.

Активизируя работу над артикуляцией, следует заняться скороговорками, выговаривать их энергично, отчётливо, понемногу увеличивая скорость, проговаривая на одном дыхании.

Следует работать так же и над дикцией. Дикция – это качественное произнесение звуков и слогов, отчётливое и ясное. С её помощью лектор доносит до аудитории смысл текста. Знание правил логики речи (донесение до слушателя смысла содержания), верное литературное произношение (орфоэпия) являются составными частями культуры дикции.

Донести до слушателя содержание выступления – главное для лектора. Этому помогает логика речи, выделение основных, значимых слов. Для этого нужно сделать логический анализ текста, который важен и для лектора, и для актёра, и для преподавателя. Выступления будут более убедительными, а речь – грамотной и выразительной благодаря логическому анализу текста.

Достоинство умелого оратора (как и каждого культурного гражданина) – правильное произношение. Лектору обязательно следует контролировать как в быту, так и во время публичного выступления точность произношения. Нужно также следить за тем, чтобы речь не засорялась часто повторяющимися словами, не несущими никакой информации.

Устная речь большого выступления воспринимается на слух достаточно сложно. Она должна чётко делиться на предложения и фразы. В середине фразы образуются смысловые группы слов. Их называют речевыми тактами. В них при помощи интонации выделяются определённые слова. Это – логические ударения. Паузы разделяют речевые такты между собой. Желательно записать свой голос и прослушать запись. Ведь мы воспринимаем свой голос иначе, чем слушатели в зале.

Залог удачных выступлений – внутренняя свобода и гармония. Все исполнители и лекторы озабочены темой сценического волнения. Чтобы избавиться от беспокойства, быть уверенным в себе, перед выступлением следует убрать перегрузки и стрессы. Для того чтобы вольно ощущать себя на сцене, надо работать над уничтожением зажимов, чувств стыда и страха.

Знание особенностей сценического этикета, сценического костюма, сценического движения и сценической речи является важнейшим фактором успешного выступления перед слушателями. В комплексе это и представляет сценическую культуру лектора. Необходимо обогащать свой внутренний мир, повышать свою самооценку, ощущать одухотворённость перед выступлением. Нужно совершенствовать мастерство выступления на публике. Без этого лектор не состоится.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булатова, О. С. Педагогический артистизм: Учеб. пособие / О. С. Булатова. – М. : Издательский центр «Академия», 2001. – 240 с.
2. Исаев, И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя: Учеб. пособие / И. Ф. Исаев. – М. : Академия, 2004. – 206 с.
3. Станиславский, К. С. Актёрский тренинг. Учебник актёрского мастерства / К. С. Станиславский. – М. : АСТ, АСТ Москва, Полиграфиздат, Прайм-Еврознак, 2017. – 448 с.
4. Чёрная, Е. И. Основы сценической речи. Фонационное дыхание и голос / Е. И. Чёрная. – М. : Лань, Планета музыки, 2020. – 180 с.

УДК 78.05

*Т. Б. Сиротина,
преподаватель музыкально-
теоретических дисциплин МБУ ДО
«Школа искусств № 6 г. Донецка»,
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: К ВОПРОСУ О СОЗДАНИИ И ПРИМЕНЕНИИ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ПРОЕКТА

Ситуация, сложившаяся в современном музыкальном образовании, создаёт необходимость и потребность продолжения преподавателями своего развития и образования в связи с появлением новых технологий, новых подходов к обучению. Осознание преподавателем необходимости использования информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) неизбежно приведёт его к освоению компьютерных программ, повышению общеобразовательного уровня, а также профессиональной компетенции.

В статье рассмотрены следующие аспекты затронутой темы:

- использование ИКТ в современном музыкальном образовании;
- различные виды мультимедийных проектов;
- компоненты для создания мультимедийных проектов.

Систематическое и эффективное использование ИКТ соответствует деятельностному уровню функциональной грамотности преподавателя, который включает два подуровня: внедренческий – предполагающий использование готовых электронных образовательных ресурсов, лицензированных Министерством образования и науки (таковые в настоящее время отсутствуют); и творческий – связанный с использованием цифровых ресурсов, самостоятельно созданных преподавателями.

Мультимедийная технология была неоднократно апробирована автором на уроках в работе с обучающимися. Её использование способствовало активному освоению компьютерных программ и созданию ряда мультимедийных проектов, представленных на авторском канале YouTube «Дистанционное сольфеджио с Татьяной Сиротиной».

Проблемы компьютеризации музыкального обучения освещали Д. А. Семёнова, Г. С. Машошина, А. О. Бороздин, Ж. Б. Кармазина, А. Апухтина, Т. Цареградская, И. М. Красильников и др. Проведённые исследования подтверждают достоинства использования компьютерных программ, но находятся пока на стадии изучения и осмысления.

Традиционно в педагогике основной источник информации – печатный текст. Чтение слов и фраз слева направо связано с формированием мыслительной деятельности, которой свойственны последовательность и линейность. Использование же визуализации на примере мультимедиа имеет ряд преимуществ психолого-педагогической направленности, – это одновременное включение зрительного и слухового восприятия, установление межпредметных связей с другими предметами.

«Стимулом для введения визуализации в образовательный процесс служит стремление перейти от объяснительно-иллюстративной педагогики к конструктивно новому направлению в теории обучения, предполагающему активное взаимодействие обучаемого и обучающего, в результате чего создаётся психологически комфортная и безопасная для обучаемого образовательная среда» [1, с. 64]. Компьютерные информационные технологии, используемые в музыкальном образовании, являются по своей сути созидательными (творческими) и «включают человека в систему переработки и использования информации» [2, с. 4].

Мультимедийное обучение сводится к использованию **мультимедийных проектов**. В них информация даётся как минимум в трёх форматах – в виде текста, видео, аудио, анимации, фотографии, навигации. Проекты могут быть представлены в разных видах, и классифицировать их можно по области методического назначения, например:

– **обучающие**, направленные на получение знаний и развитие основных видов музыкальных способностей обучающихся: мелодическое чувство, интонирование (вокализы, двухголосие, контрапункт, мэшап); ритмическое чувство (ритмические упражнения, ритмодекламация); слуховое восприятие (упражнения по слуховому анализу);

– **тренажёры**, позволяющие ученику самостоятельно проверить свои знания в определённой области;

– **демонстрационные**, которые способствуют визуальному восприятию учебной информации (например, видео-клавир);

– **учебно-игровые**, с помощью которых учебный процесс представляется в виде игры (например, ритмические упражнения) и др.

Освоение компьютерных программ следует начать с овладения навыками работы в одном из нотных редакторах: MuseScore, MagicScore, Final, Sibelius. Для создания мультимедийного проекта преподавателю необходимо

также иметь навыки работы в ряде компьютерных программ: в графических редакторах – Movavi, Adobe Photoshop, Paint.NET; в видеоредакторах – Sony Vegas Pro, Edius Pro, Corel Video Studio Pro и др.

Умение использовать современные технологии в работе с учащимися становится необходимым требованием в современных условиях. Их использование призвано усовершенствовать деятельность преподавателя и обогатить наработки музыкальной педагогики, накопленные ранее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макарова, Е. А. Визуализация обучения как средство формирования психологически комфортной образовательной среды / Е. А. Макарова // Педагогический журнал Башкортостана. – 2009. – № 5 (24). – С.63–75.
2. Кулиева, В. А. Использование информационных технологий в музыкальном образовании / В. А. Кулиева // Методическое пособие для студентов педагогического колледжа и учителей музыки. – Челябинск : ЧПК, 2014. – № 1. – 16 с.

УДК 78.01

*Е. А. Соболева,
доцент кафедры общегуманитарных
дисциплин ФГБОУ ВО «Астраханская
государственная консерватория»,
г. Астрахань*

МОДЕЛИРОВАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В научном дискурсе не сложилось общего устоявшегося определения музыкальной культуры. Учитывая невозможность выведения устойчивой дефиниции последней, попробуем дать ей следующее определение – совокупность музыкальной и внемузыкальной деятельности в рамках общей материальной и духовной культуры, составляющей целостную систему создания, сохранения и трансляции музыки как особого вида человеческого творчества, отражающего уровень индивидуальных потребностей самовыражения личности и социально-политических потребностей общества. Под музыкальной деятельностью понимается любая деятельность, связанная непосредственно с музыкой, под внемузыкальной – деятельность «по поводу» музыки – менеджмент, индустрия (в индивидуальном, частном и государственном формате), реклама.

Предлагаем к рассмотрению модель музыкальной системы, которая получила название «Триадный категориальный блок» [1], включающий три совокупных элемента – «Создание/Воссоздание», «Сохранение», «Трансляция». Данная модель может существовать только в рамках

академизации музыки, то есть перевода любой музыкальной системы неевропейской традиции в европейскую традицию и сообразную с ней ладо-тональную систему.

Элемент «Создание/Воссоздание» содержит такой блок, как «композиторский комплекс», включающий создание авторской музыки (профессиональной и самодеятельной), транскрипций, аранжировок, оркестровок и переложений, запись и расшифровку пласта народной музыки, как в авторском творчестве, так и в музыковедческой деятельности, непосредственно композиторская деятельность, генерирование музыкальных идей и формирование нового музыкального языка. Данный элемент направлен на приращение и обогащение музыкального материала. Следующая часть системы – «Сохранение» – подразумевает наличие блоков, включающих весь функционал, связанный с овладением музыкальным искусством и организацией музыкальной деятельности (профессиональной и непрофессиональной), исследование музыкального текста, фиксирование семиотики музыки. Данный элемент связан с институционализацией музыкального искусства, построения системы музыкального образования, создание как национальных, так и академических музыкальных школ, опорных пунктов обмена музыкальной информацией в рамках самодеятельного творчества (фестивали, кружки, группы). Третий элемент – «Трансляция» – включает блоки, основанные на организующей функции, связанной с транслированием музыкального искусства, формированием необходимой базы музыкального инвентаря, организацией всех форм трансляции (от уличных концертов до концертных залов, интернет-трансляцию), руководством совокупной музыкальной системой. Рассматриваемый элемент указывает на экономико-политическую составляющую системы, а также роль государства в формировании необходимых запросов в отношении культуры и «ответы» гражданского общества.

Как определить, какой элемент триадного блока является ведущим, то есть указывающим не только на наличие музыкальной культуры в её подвидовом разнообразии (народная, самодеятельная, академическая, популярная музыка), но и на определённый генезис, заключающийся, с одной стороны, в институционализации, с другой – в появлении тех блоков/подблоков элементов, которые определяют их уровень? На наш взгляд доминантным элементом системы является первый – «Создание/Воссоздание», так как собственно с ним связано появление музыки как таковой. Что же касается академической музыки, то здесь показателем перехода системы на зрелый уровень являются подблоки «новые музыкальные идеи», «новый музыкальный язык», а также «композиторское содружество» и «композиторская школа».

Очевидно, что предлагаемая музыкальная система не может существовать сама по себе, в отрыве от других систем общей культуры, что предполагает её постоянную внутреннюю коррекцию. В силу этого, в данную модель был включён ещё один компонент («надэлемент»), не являющийся

структурным элементом системы, но представляющий особую важность в её функционировании, который нельзя не учитывать при попытке построения модели. Он выступает «концептуальным центром», так как играет организующую и управляющую роль, задаёт вектор действия, обеспечивает общий контроль над системной деятельностью. Данный надэлемент был условно назван «материнской платой» (МП), так как именно он указывает на открытость музыкальной системы к внешним связям, а в каких-то случаях – зависимости от тех процессов, которые происходят в политико-государственной и экономической среде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соболева, Е.А. Построение модели музыкальной культуры в рамках системного подхода [Текст] / Е.А. Соболева // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». – 2021. – № 1 – С. 102–106. – ISSN 2500-3682.

УДК 792.028+159.923

*А. А. Суворова,
артистка высшей категории
ГБУ «Донецкий государственный
академический музыкально-драматический
театр имени М.М. Бровуна»,
г. Донецк*

ВОПРОСЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ МОТИВАЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ НА ПРИМЕРЕ ТЕОРИИ А. МАСЛОУ

Психология и театр всегда были тесно связаны между собой, они дополняют друг друга. Театральное искусство не стоит на месте, оно постоянно развивается, модернизируется, чутко реагируя на все процессы, происходящие в обществе. В психологии, как в любой науке, также постоянно происходят различные открытия, влияющие на развитие данной области знаний в целом. Исходя из этого, возникает проблема влияния психологической теории и практики на сценическое творчество, в частности, на работу актёра над ролью. Помочь создать достоверную, разнообразную и интересную жизнь на сцене, наполнить роль, представить её убедительно и рационально способны знания о психологии человека, его взаимоотношениях и существовании в социуме.

По утверждению исследователей П. В. Симонова и П. М. Ершова соприкосновение психологии и сценического искусства неоднократно находило свой отклик в работах различных авторов, помимо признанных зарубежных (таких, как К.-Г. Юнг), в разные годы своей деятельности интерес к вопросам психологии, физиологии и сценического искусства проявляли многие физиологи и психологи [2, с. 81].

Разработкой вопросов взаимоотношения психологии и актёрского мастерства занимался и выдающийся русский театральный деятель, основоположник признанной во всём мире школы мастерства актёра К. С. Станиславский. Вслед за Станиславским к данной проблеме обращался его ученик Г. К. Товстоногов [3].

Сфера художественного творчества так плотно переплетена с переживаниями человека, что искусство абсолютно справедливо может считаться богатым материалом для исследования и проверки практически любой концепции, претендующей на достоверность и научное значение в области психофизиологии эмоций.

В контексте создания сценических образов и в плане работы над ролью особый интерес представляет теория А. Маслоу о пирамиде потребностей человека. Сегодня театр тяготеет к конкретике: мотивация героев должна быть чёткой и понятной. Задачи, которые ставит перед собой актёр, ясны и выполнимы. Обеспечить конкретизацию задач и уточнение мотивации может, по нашему мнению, использование психологической теории А. Маслоу.

«Пирамида потребностей» А. Маслоу является одной из самых популярных и известных теорий мотивации. Эта теория известна также как теория потребностей или теория иерархии. Согласно исследованиям учёного, у человека есть пять основных потребностей [1, стр. 29–102]:

1. Физиологические потребности (первая ступень пирамиды).
2. Безопасность (вторая ступень пирамиды).
3. Любовь и принадлежность (третья ступень пирамиды).
4. Признание (четвёртая ступень пирамиды).
5. Самореализация (пятая ступень пирамиды).

Каждый человек испытывает все эти желания, но в силу здесь вступает следующая закономерность: базовые потребности считаются доминирующими, а потребности более высокого порядка активизируются только тогда, когда удовлетворены базовые. Но следует понимать, что выражаться потребности могут совершенно по-разному у каждого человека. И происходит это на любой ступени пирамиды.

В исследовании Р. Фрейджера и Д. Фэйдимена отмечается острота следующего момента: удовлетворённая потребность перестаёт мотивировать [4]. Здесь главным является вопрос об актуальности потребностей для человека. Иными словами, удовлетворённая потребность теряет свою актуальность и переходит на другую ступень. И чтобы определить актуальные потребности, достаточно лишь определить неудовлетворённые. И, самое главное, что только по поведению человека можно было бы предполагать, какими потребностями он руководствуется, когда делает что-либо.

А. Маслоу изучал мотивы поведения здорового человека. Он не рассматривал психиатрическую патологию, ему были интересны личностные особенности человека. Этот момент является одним из определяющих в применении теории А. Маслоу в театре. В пьесах (большей частью) рассматривается именно уникальная личность, сильная или, наоборот, слабая, но непременно особенная. Кроме того, чувства, эмоции, отражённые в пьесах,

в той или иной степени испытывал каждый человек, сидящий в зрительном зале.

Актёру необходимо собрать в единое целое весь сумбур создаваемых персонажем ситуаций или же ситуаций, в которые персонаж попадает. Таким образом, можно определить, на какой из ступеней пирамиды потребностей персонаж находится. Тогда актёр сможет понимать, как создаваемый им герой реагирует на внешние раздражители и, главное, почему, и что именно им руководит в тех или иных обстоятельствах. Здесь необходимо также упомянуть о том, что следует учитывать поставленную режиссёром задачу и размышлять в данном контексте.

Музыкальный театр, в сравнении с театром драматическим, даёт ещё более широкие возможности для применения указанной теории потребностей. Это связано с тем, что мир музыки является квинтэссенцией чувств, эмоций и связанных с ними психоэмоциональных состояний.

Таким образом, на современном этапе развития театрального искусства изучение влияния пирамиды потребностей А. Маслоу на работу актёра над ролью является актуальным, опираясь на данную теорию, актёр получает гораздо больше способов создать точный, объёмный, эмоционально наполненный образ, сохранив в нём и глубокую эмоциональность, чувственность, не утратив при этом достоверности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маслоу, А. Г. Мотивация и личность / Перевод. с англ. А. М. Татлыбаевой – СПб. : «Евразия», 1999. – 480 с.
2. Симонов, П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность / П. В. Симонов, П. М. Ершов. – М. : «Наука», 1984. – 112 с.
3. Товстоногов, Г. А. Проблемы чрезвычайной важности / Г. А. Товстоногов // Сов. культура. – 1976. – № 56. – С. 4.
4. Фрейджер, Р., Фэйдимен, Д. Абрахам Маслоу [Электронный ресурс] / Р. Фрейджер, Д. Фэйдимен // Психологическая библиотека «Самопознание и саморазвитие»-. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/feidi01/txt02.htm>, свободный. – Загл. с экрана.

*В. Н. Титова,
кандидат философских наук,
доцент, заведующая кафедрой
театрального искусства ГОУК ЛНР
«Луганская государственная академия
культуры и искусств им. М. Матусовского»,
г. Луганск*

РЕЖИССЁРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Герменевтический анализ природы интерпретации обуславливает изучение текста театрального спектакля как многокомпонентной знаковой структуры, где спектакль рассматривается как результат актуализации (овеществления, оживления средствами собственной фантазии) смысла (литературного) текста. Как представляется, первооснова спектакля – авторский текст – с позиции герменевтики рассматривается как текст, содержащий потенциальную множественность смыслов и способный воплотиться в поливариативности режиссёрского прочтения (спектакля).

Осмысление проблемы интерпретации в философско-культурологическом дискурсе позволяет рассматривать театральную интерпретацию как сложный процесс, имеющий несколько уровней: режиссёрская интерпретация – интерпретация литературного произведения режиссёром на основе собственного мировоззрения, понимания, художественных идей; актёрская интерпретация режиссёрского замысла произведения; зрительское прочтение-интерпретация авторского произведения.

Остановимся на анализе режиссёрской интерпретации.

По утверждению П. Пави, основным аспектом театральной деятельности является интерпретация текста режиссёром, актёром и публикой, где «представление – серия интерпретаций на всех уровнях» [1, с. 51]. Характерным признаком такой иерархии театральной интерпретации является, на наш взгляд, герменевтическая функция режиссёра в процессе коммуникации «автор – зритель/интерпретатор», поскольку задачей режиссёра является найти точки пересечения аксиологической и гносеологической системы координат авторского и зрительского мироощущения и сознания, а также добиться понимания зрителя авторского замысла. С данной точки зрения режиссёр как организатор постановочного процесса по отношению к литературному тексту занимает первичную позицию читателя, вступающего в активный диалог с произведением, и вторичную позицию зрителя своих первоначальных образов, возникающих в его режиссёрской фантазии в процессе восприятия произведения. Следовательно, деятельность режиссёра-интерпретатора зависит от

первотекста, который он впоследствии превращает в герменевтический предтекст.

И. В. Цунский, анализируя структуру художественного образа спектакля как макрознака театрального текста, минимальной единицей которого, по мнению автора, является образ события, приводит в качестве примера схему [2], где литературный текст представлен рядом фактов воображаемой реальности, отобранных и художественно осмысленных драматургом (внешние и внутренние обстоятельства пьесы). Театральный же текст выступает в качестве событийного ряда, воплощённого на сцене актёрами как ряд «образов событий», связанный цепью «образов действий». Понимание событийного ряда с позиции театрального текста обуславливает все компоненты спектакля, формируя единую образную систему.

Однако в качестве промежуточного звена между литературным и театральным текстом исследователь выделяет режиссёрский замысел, включающий событийный ряд «второй воображаемой реальности». Воображаемая реальность – будущий спектакль, существующий только в воображении режиссёра, но решённый в единой образной системе и подчинённый образному пониманию идеи. Смысл, порождённый текстом, ориентирован своим предназначением на реципиента, а не соотнесён своим происхождением с конкретным автором. На этом этапе интерпретация не просто обнаруживает смыслы вещей, а в определённой степени производит новые смыслы и содержание, представляет собой «произведение» самого интерпретатора, а не простое воспроизведение замысла автора-драматурга.

Следовательно, режиссёрская экспликация претендует на рассмотрение её в качестве основополагающей постановочной интерпретации, являющейся синтезированным результатом творческих усилий режиссёра, актёров, сценографа, балетмейстера, композитора и других участников творческого процесса. Подобный вид интерпретации ориентирован на последующее восприятие реципиентами целостного образа спектакля. Следовательно, для режиссёрского театра в существующей триаде «автор – режиссёр – зритель» видение режиссёра преобладает над точкой зрения драматурга.

Таким образом, режиссёрская интерпретация – интерпретация литературного произведения режиссёром на основе собственного мировоззрения, понимания, художественных идей, характеризующаяся, с одной стороны, субъективной конкретизацией текста, с другой – поливариативностью прочтения, вскрывающей новые горизонты смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
2. Цунский, И. В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста / И. В. Цунский // Общественные науки и современность. – 2000. – № 3. – С. 161–171.

*М. И. Титова,
библиотекарь ГОУ СПО ЛНР
«Луганский архитектурно-строительный
колледж имени архитектора А.С. Шеремета»,
г. Луганск*

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ БИБЛИОТЕЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Выставочная деятельность – один из важных векторов в развитии современной библиотеки. На самом деле, сегодня сложно представить различного рода мероприятия, проводимые в библиотечном пространстве, без хорошо организованной книжной выставки [2].

Выставки считаются значимым каналом трансляции сведений, а также рекламой деятельности библиотек.

Необходимыми аспектами выставочной деятельности являются:

- информирование – предоставление полной информации об оказываемых библиотекой услугах и производимой продукции;
- привлечение пользователей к библиотечно-информационной сфере;
- формирование мнения относительно того, что библиотека является современным мощным сервисным учреждением;
- выработка и закрепление положительного общественного мнения;
- выставки позволяют углубить позитивное отношение у приоритетных групп пользователей к деятельности библиотеки;
- создание привлекательного имиджа библиотеки;
- стимулирование потребления библиотечно-информационных услуг продуктов.

Сегодня, в век экономических преобразований, выставка как демонстрация достижений материальной и духовной жизни общества является объективно действенным инструментом маркетинговых коммуникаций.

Выставочная деятельность открывает необходимые стороны восприятия, содействует увеличению весомости знаний и образования, интеграции информационных технологий.

Быстрое развитие электронных технологий активно влияет на развитие выставочной деятельности. Выставки – неотъемлемая часть библиотек и музеев, особый вид социально-педагогической деятельности. В настоящее время создано актуальное образовательное пространство, что связано с появлением совершенно новой информационной среды и функционирующих в них социальных институтов, таких как библиотека, музей, архив и др. Современные выставки, выставочные проекты в библиотеке и музее теперь выполняют научно-педагогическую задачу по воспитанию подрастающего поколения [1].

Библиотеки и музеи, как социокультурные учреждения, обязаны привлекать студенческую молодёжь и решать следующие задачи:

- формирование самостоятельной творческой работы студентов на основе реализации деятельностного подхода;
- внедрение инноваций в выставочную работу.

Актуальная выставка – новейшая модель информативной работы, обладающая конкретным комплектом взаимозависимых и взаимосвязанных средств, применяемых с целью достижения намеченных целей. Самобытность книжных выставок заключается в развитии, продаже предоставляемой информации и различных библиотечных услуг, в которых заключены знания о прошлом и настоящем. Выставочная работа является частью социокультурной работы, влияющей на развитие будущего образа сознания мирового сообщества.

Библиотеки Луганска предоставляют всевозможные услуги через собственные сайты и социальные сети. Пользователи имеют доступ к полнотекстовым базам данных, виртуальным выставкам, экскурсиям по музеям мира, просмотрам театральных постановок, могут осуществлять подбор научно-технической информации, материалов для диссертаций и научных работ, участвовать в скайп-конференциях и других дистанционных мероприятиях.

Следовательно, выставки в XXI веке – это информационно-образовательная деятельность. Корни данного необходимо разыскивать в процессах, какие случились в конце XX века, только тогда явилось требование в реабилитации и актуализации инноваторской деятельности в педагогике. Большинство сегодняшних выставок делаются собственно образовательными.

В данный момент библиотеки предпочитают иной формат работы с пользователем – это живое общение. Библиотека – это творческая платформа для общения, обмена опытом, а также культурно-досуговый центр, который всегда открыт для реализации новых идей и проектов [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, И. В. Технологии выставочной деятельности: учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки 51.03.03 Социально-культурная деятельность, уровень высшего образования бакалавриат, квалификация: бакалавр / И. В. Андреева; Челяб. гос. ин-т. культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 205 с.
2. Захарова, Н. Б. Традиции и инновации в информационном обслуживании: выставочная деятельность библиотек / Захарова Н. Б. // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история, 2015. – №5-6 (46)-. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-i-innovatsii-v-informatsionnom-obsluzhivanii-vystavochnaya-deyatelnost-bibliotek>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 03.01.2023).
3. Инновационная выставочная деятельность в библиотеке: методические рекомендации // Межпоселенческая центральная

библиотека; МБО / сост. Л. Рябова. – Валуйки, 2018. – 20 с. – (Полка библиографа).

4. Книжная выставка в современной библиотеке: основные требования и правила создания : методическое пособие // Иркут. обл. гос. универс. науч. б-ки им. И. И. Молчанова-Сибирского / составители: Н. А. Владимирова, Ю. Н. Потапова. – Иркутск : ИОГУНБ, 2020. – 45 с.

УДК 781.41

*Н. И. Ткаленко,
преподаватель Мариупольского
отделения факультета СПО
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Мариуполь*

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ГАРМОНИИ ДИАТОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ

Диатоническими ладами называются лады, ступени которых могут быть расположены по чистым квинтам. Для русской и украинской народной песни, русской и украинской классической музыки характерно использование диатонических ладов. Это способствовало той органической близости и родству, которая есть между классической музыкой и народным творчеством. В профессиональную музыку лады пришли из народной. Лады дорийский, фригийский, лидийский получили своё название от названия областей: Дорида – Древняя Греция; Лидия – Малая Азия. Лады были систематизированы в средние века и впервые разработаны церковниками. Названия древнегреческих ладов перешли к средневековым ладам или «церковным». Разработкой теории ладов занимался выдающийся итальянский учёный, композитор, органист эпохи Возрождения Джузеффо Царлино (XVI в.). Он дал эмоциональную характеристику всех ладов, стал основателем учения о гармонии («Гармоническое установление»). В конце XVI начале XVII веков 8-ступенные мажор и минор постепенно вытесняют «старинные» лады, а их возрождение приходится на XIX век в творчестве всех романтиков, русских и украинских композиторов, позже – импрессионистов.

Рассмотрим характерные гармонические обороты диатонических ладов.

Эолийский лад – натуральный диатонический лад, соответствующий натуральному минору без верхней тоники. Название происходило от одного из главных племён Древней Греции – эолийцев. Примерами его использования являются: Багатель № 1, ор. 6 Б. Бартока, Прелюдия № 6 «Шаги на снегу» К. Дебюсси.

Дорийский лад – это лад минорного наклона с VI высокой ступенью. Его считают мужественным и «нравоукрепляющим». Название лада происходит от названия древнегреческого племени – «дорийцы».

Дорийский лад – это минор с признаками мажора, в нём происходит смешение мажорных и минорных красок: мажорная S разрешается в t^5_3 , t_6 , t^6_4 , а не в VII натуральную. «Дорийскость» лучше всего ощущается при сопоставлении с t^5_3 . Для дорийского лада, более чем для других ладов, типична неустойчивость тонического центра. Среди примеров можно выделить следующие: А. Лядов, Мазурка op. 11 № 2; М. Мясковский, Симфония № 6, 1 ч., побочная партия; М. Римский-Корсаков в Песне Варяжского гостя в опере «Садко» – рисует образ сурового воина.

Фригийский лад по словам Ю. Холопова – возбуждённый, экстатический, оргиастический – использовался в культуре Диониса. Это минорный лад с низкой II степенью (сюрминор). Типичные обороты: III^5_3 -VII₆ (мин.) – t^5_3 ; VI^5_3 -VII₃(мин.) – t^5_3 ; II^5_3 (маж.) – VI^5_3 (мин.) – t^5_3 . Фригийский лад широко применялся в творчестве русских композиторов: А. Бородин, опера «Князь Игорь» – половецкий дозор (воспроизводит восточный колорит); М. Мусоргский, опера «Хованщина», хор раскольников (Vд.) – передаёт состояние обречённости.

Миксолидийский лад с низкой VII ступенью, с малой миксолидийской септимой на I ступени. Характерными аккордами являются VII^5_3 (маж.), d^5_3 (мин.) Интересно, что виды доминант часто связываются с T^5_3 через S^5_3 : VII^5_3 (маж.) в целом возникает ослабление аккордов D-группы. Н. Римский-Корсаков «Сто русских народных песен» – «Ай, во поле липенькая»; Д. Шостакович «Песнь о лесах» № 6.

Лидийский лад – это лад мажорного наклонения с IV высокой ступенью, с увеличенной квартой на I ступени. Типичные обороты: II^5_3 (маж.) – D^5_3 - T^5_3 , II^5_3 (маж.) – VII^5_3 (мин.) – T^5_3 . Примеры: Д. Шостакович. Соната № 2; Ф. Шопен. Мазурка op. 24, № 2.

Доминантный лад – это лад, в котором центром притяжения является доминанта гармонического минора, а не тоника, то есть D^5_3 (маж.) сопоставляется с S^5_3 (мин.) и с VI^5_3 (маж.). Используется в армянской, испанской музыке, в народной и профессиональной музыке греков Приазовья Б. Кацы. Греческая сюита. «Чабан».

Интересно, что изучением эмоционального характера ладов занимались ещё в Древней Греции. Так, например, лады ионийский и лидийский считались ладами «эротической лирики и винопития» (Платон считал невозможным допускать их среди воинов). Дорийский лад – мужественный и «нравоукрепляющий».

В середине XIX века диатонические лады начали использоваться в профессиональной европейской музыке (Ф. Шопен, Э. Григ), в русской музыке (М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов), импрессионистов (К. Дебюсси). Использование этих ладов было воспринято и развито композиторами советского периода (М. Мясковским, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем) и украинскими композиторами (Н. Лысенко, М. Скориком).

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, Г. В., Занимательная теория музыки / Г. В. Виноградов, Е.П. Красовская – М. : Советский композитор, 1991. –191 с.
2. Дубовский, И. И. Учебник гармонии / И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, И. В. Способин, В. В. Соколов. – М. : Музыка, 1969. – 459 с.
3. Музыкальная энциклопедия. – М. :Советская энциклопедия, 1974. – Т. II. – С. 233–235.
4. Холопов, Ю. Н. Гармония. Теоретический курс / Ю.Н. Холопов. – М. : Музыка, 1988. – 512 с.

УДК 784.673

*Ю. В. Трубихин,
ассистент кафедры теории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»,
г. Нижний Новгород*

ДИАЛОГ СТАРИННОГО И СОВРЕМЕННОГО В ЦИКЛЕ «РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ПЕСНИ» Б. БРИТТЕНА

«Рождественские песни»⁵ (“Ceremony of Carols”) – цикл, написанный Б. Бриттеном в 1942 году для хора мальчиков и арфы на тексты преимущественно анонимных средневековых кэрол XIV века, а также сочинения шотландских поэтов Джеймса, Джона и Робберта Веддерберна, Роберта Саутвелла и Уильяма Корниша Младшего.

В этом цикле Б. Бриттен объединяет черты «старинной» и «современной» стилистики. Прибегая к средневековым текстам и старинным жанрам европейской музыки, композитор помещает их в контекст музыкального стиля позднеромантической эпохи.

Происхождение старинного песенного жанра “carol” двойственно, он является одновременно и духовным гимном, и народной песней. Первоначально же понятие “carol” ассоциировалось с танцевальной музыкой. «“Танец-цепочка” (chain-dance) или хороводный (round-dance), возможно, был тем примитивным материалом, из которого “carol” развилась в самостоятельную музыкальную форму. Танцующие поют рефрен эпической баллады, к которой ведущий (leader) танца прибавляет повествовательную строфу, затем все снова поют рефрен. Это и есть основа формы кэрол» [1, 336]. Главные составляющие формы “carol” – припев и строфа. Л. Ковнацкая отмечает ещё один признак, свойственный жанру: строфа английского текста

⁵ В российских и советских нотных изданиях, и научной литературе можно встретить различные переводы названия цикла: «Рождественские песни», «Обряд кэрол», «Церемония Рождественских гимнов».

может регулярно чередоваться с припевом на латыни. На сегодняшний день “carol” часто отождествляется с любой рождественской песней, которые часто и не являются таковыми. Так и в цикле Бриттена далеко не все части относятся собственно к жанру кэрол.

Собственно кэрол, как строгий жанр и форму, Бриттен использует только дважды (№ 3 и № 9), в других номерах жанр трактуется более свободно, определяясь лишь тематикой поэтических текстов. Первый и последний номер цикла написаны в строчной форме и содержат стилизацию на григорианскую монодию, которая к тому же оказывается гармонизована. Примета обращения к стилям прошлого – постоянное применение в кэрол различных полифонических техник. Так, в «Колыбельной» (№ 4б), написанной в куплетно-вариантной форме, тема первого куплета излагается одногласно, второго – в гомофонном, третьего – полифоническом многоголосии с обилием свободных имитаций. В № 5 (Как роса в апреле) – лирической поэме, посвящённой событиям Благовещения и непорочного зачатия Христа, Бриттен укладывает строфы текста в рамки простой трёхчастной формы, где первая и последняя строфа – крайние гомофонные части, середина – двухголосный бесконечный канон, материал которого распределён между тремя голосами. В № 6 композитор синтезирует принципы куплетно-вариантной формы и простого трёхголосного канона. В № 2 каноническим крайним частям контрастирует хоральная середина с характерным пустотным фонизмом фактуры, характерным для ранних органумов. В № 8 каноническая техника в верхней паре голосов сочетается с остигатной темой нижнего голоса, который отсылает нас к жанру граунда (английская версия вариаций на неизменный бас). Современное мышление композитора сказывается в том, что, собственно, темой здесь является не развёрнутая мелодия, а краткий мотив из восходящего тритона и нисходящей малой секунды. В № 4, 7, и 9 Бриттен полностью отходит от старинных жанров и интерпретирует текст полностью в романтическом ключе. Так, № 4а представляет собой драматическое ариозо, № 9 – лирический вокальный дуэт на текст в характере веснянки, в № 7 григорианская монодия, открывающая цикл, попадает в контекст импрессионистских принципов звуковой организации (вариация на стиль).

Стиль позднеромантической эпохи проявляет себя прежде всего в обновлённой тонально-гармонической системе. Так, в цикле Бриттена можно встретить одноимённый и параллельный мажоро-минор (№ 4б), систему эмансипированных медиант, которые образуют замкнутые терцовые цепи (№ 3), политональность (№ 3), приём вуалирования тоники, её появления только в конце пьес, функциональную инверсию (№ 4а, 7, 9), техники полиаккорда (средняя часть № 5) и тритоновых функциональных замен (финал № 2). При всём этом Бриттен стремится к ясности фактуры – «прозрачные» трезвучия встречаются значительно чаще, чем диссонирующая аккордика. Чертой, объединяющей современное и старинное, становится смешение тональности и модальности, которое характерно для музыки эпох романтизма и барокко: в тональных фрагментах цикла встречаются элементы лидийского,

фригийского, дорийского, доминантового лада. С гармоническим языком связаны также особенности некоторых типично романтических форм, лишённых классической уравновешенности: № 4а и № 7 написаны в форме ходообразного построения, а в № 9 происходит функциональная инверсия разделов простой трёхчастной формы: логика классической формы (устой – неустой – устойчив) «выворачивается наизнанку» (неустой – устойчив – неустой).

Итак, в цикле “Ceremony of Carols” Б. Бриттен объединяет черты «старинной» и «современной» стилистики. Прибегая к средневековым текстам и старинным жанрам григорианской монодии, канона, кэрол и граунда, композитор помещает их в контекст музыкального стиля позднеромантической эпохи. В этом отношении цикл Бриттена является прекрасной иллюстрацией тенденций «неостиля» в XX веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая, Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1974. – 391 с.
2. Ковнацкая, Л. Г. Английская музыка XX в.: Истоки и этапы развития [Текст] / Л. Г. Ковнацкая // Зарубежная музыка / Мастера XX в. – М. : Советский композитор, 1986. – 216 с., ил.
3. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с., нот.
4. Стручалина, Э. А. Романтическая гармония: Учебное пособие / Э. А. Стручалина. – Ростов на Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. – 65 с., нот.

УДК 78.071.1

*Т. В. Тукова,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории, теории музыки
и композиции ФГБОУ ВО ДГМА
имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЕКТОРЫ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА НЕКРАСОВА

Имя композитора Александра Ивановича Некрасова – заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата премии имени С. С. Прокофьева, профессора – широко известно не только в Донбассе, которому он отдал значительную часть своей жизни, но и далеко за его пределами. Произведения композитора вошли в репертуар многочисленных коллективов и солистов, звучат с концертной эстрады, в учебных классах, включаются в программы различных музыкальных конкурсов и фестивалей.

Творческий путь А. Некрасова (16.12.1946 г. р.) наполнен непрерывным трудом, настойчивым и целеустремленным восхождением к намеченной цели. Полученное образование по двум специальностям – как исполнитель-баянист и композитор – открыло дорогу в большое искусство.

Творческое наследие композитора составляют произведения разных жанров: для симфонического и народного оркестров, хоровые композиции, сольные инструментальные пьесы (для фортепиано, баяна, домры), вокальные циклы, романсы, песни, музыка для детей и юношества.

Сочинения А. Некрасова получили признание в Азербайджане, Испании, Италии, Канаде, Латвии, Польше, России, Украине и других странах, неоднократно звучали на Международных конкурсах современной музыки в Ирландии, Македонии, Германии, Венгрии, Франции. Многие исполнители его хоровой и инструментальной музыки удостоивались высших конкурсных наград.

Настойчивые поиски оригинального авторского стиля позволили композитору найти собственную творческую нишу в полифоническом процессе современного искусства. Своеобразие эстетических позиций мастера состоит в том, что значительное, всеобъемлющее, вневременное он не отделяет от локальных моментов человеческого бытия, в которых, словно в капле, отражаются такие глобальные категории как народ, духовность, национальный менталитет. Такое сочетание высокого и обыденного придаёт произведениям А. Некрасова особую человечность, искренность, душевную щедрость, а нередко и романтическую возвышенность. Именно эти качества в сочетании с конкретно-образным типом художественного мышления автора обуславливают прямое движение от сердца художника к многочисленным слушательским сердцам.

Сжатый обзор ведущих областей творческого наследия А. Некрасова позволяет констатировать, что в каждой из них композитор сумел найти новый жанровый поворот, создать своеобразную авторскую версию типовой модели. Так, в области хоровой музыки ему удалось создать такую жанровую разновидность как «фольклорная импровизация». Её суть заключается в принципиальной «открытости» авторского текста во взаимодействии с каждым хоровым коллективом, который, исходя из присущей ему исполнительской специфики, может трактовать то или иное произведение с учётом собственных творческих ресурсов.

В сфере камерно-вокальной музыки «корректировке» подвергся жанр «стихотворения с музыкой». Полное единение поэзии и музыки, продемонстрированное в вокальном цикле «Люди и песни», трёх вокальных диптихах, позволило ввести такую жанровую дефиницию как «стихотворение в музыке» (Л. Рязанцева).

Фортепианные произведения («Карпатская» и «Гуцульская» сюиты, «Два фортепианных эскиза», «Три посвящения Сергею Сергеевичу Прокофьеву», «Восемь прелюдий») высвечивают индивидуально-авторское воплощение разных стилевых тенденций, в частности, нефольклорной и неоклассической, владение техниками тонального, модалного, атонального

письма, тяготение к утонченной камерности, детализации музыкальной формы. Отсюда внимательное отношение к мельчайшим выразительным деталям, поиск оригинальных музыкальных средств – ладо-гармонических, ритмичных, фактурных, тембровых, создающих неповторимое «лицо» каждого опуса, его красочную палитру.

Композиторскую деятельность А. Некрасов в течение многих лет успешно сочетал с педагогической, научно-методической, музыкально-критической, публицистической, Его литературный талант выразился в создании чудесных, искренних поэтических опусов, стихотворений для детей, написанных с большим теплом и мягким юмором.

В круг интересов А. Некрасова кроме различных музыкальных проблем входят смежные виды искусства, вопросы общественного развития, воспитание молодёжи, сохранение природы, культурного строительства, межнациональных взаимоотношений, современного образования и т. д. И по каждому вопросу у него есть своя принципиальная позиция, свой обоснованный взгляд.

Неугомонность натуры А. Некрасова заряжает всех, кто его знает, неравнодушным отношением к жизни и искусству, рождает желание идти вперёд, овладевать вершинами мастерства, чутко улавливать веяние времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киреева, Т. И. Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества) / Т. И. Киреева, С. В. Савари. – Донецк : Донетчина, 1994. – 256 с.
2. Композитор Олександр Некрасов: Збірка статей / упорядник, загальна редакція, автор вступної статті та коментарів Т. В. Тукова. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. – 198 с.
3. Творчий шлях Олександра Некрасова. За матеріалами періодичних та електронних видань / упорядник, загальна редакція, вступна стаття та коментарі Т. В. Тукова. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2011. – 271 с.

УДК 78.021

*А. А. Федусова,
кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры истории музыки ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»,
г. Нижний Новгород*

ДВОЙНЫЕ ЦИТАТЫ В МУЗЫКЕ В. УЛЬМАНА

Интеллектуальная игра всегда сопровождала высокое искусство, и чем более изысканную шараду предлагал автор своему слушателю (читателю,

зрителю), тем большее эстетическое удовольствие получал находивший на неё ответ. Картины-обманки Дж. Арчимбольдо, изощрённые лабиринты и рекурсии в рассказах Х. Л. Борхеса, *augenmusik* композиторов эпохи Возрождения, музыкальные палиндромы – всё это составляет огромный багаж уже разгаданных шарад. Как кажется, их неотъемлемой частью всегда был и стилевой диалог, ставший одним из главных средств в арсенале композиторов-постмодернистов. Балансируя на грани изощрённой игры разума и эклектики, этот принцип ставит перед истинным творцом высокие требования. Первое – сохранение концептуальной целостности при внедрении чужого текста. Второе – оригинальность его преобразования. Остановившись на последнем, рассмотрим феномен двойной цитаты в творчестве чешско-австрийского композитора еврейского происхождения Виктора Ульмана (1898–1944)⁶ на примере двух его поздних произведений 1944 года – оперы «Император Атлантиды» и Седьмой фортепианной сонаты.

В последней пятой части (*Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied*) Седьмой фортепианной сонаты в качестве главной темы вариаций используется цитата еврейской песни «Рахиль» Иуды Шаррета (сравн. рис. 1, 2) [2, Р. 90]. Поэтический текст связан с образом праматери израильтян, умершей во время родов (библейский символ материнской заботы и сострадания).

Рис. 1. И. Шаррет. Песня «Рахиль».



Рис. 2. В. Ульман. Соната № 7. 5 часть. Основная тема, цитата песни «Рахиль» И. Шаррета. 1–8 тт.



Данная музыкальная тема становится основой для семи вариаций и фуги, причём в последней из темы «Рахиль» проступает росток иного тематического материала – национального гимна Словакии ‘Nad Tatrou sa blýska’⁷, одной из

⁶ Виктор Ульман родился в г. Тешин. В 1918–19 гг. был учеником А. Шенберга, в 1920-е годы работал под руководством А. фон Цемлинского в Новом немецком театре в Праге. В 1930-е гг. подвергся преследованию со стороны национал-социалистов и в 1942 году был отправлен в концентрационный лагерь Терезиенштадт, где вопреки обстоятельствам продолжал создавать музыку. Погиб в лагере смерти Аушвиц.

⁷ С 1918 года до начала Второй мировой войны гимн Чехословакии состоял из двух гимнов: “Kde domov můj” (национальный символ Чехии) и “Nad Tatrou sa blýska” (символ Словакии). Они исполнялись последовательно, каждый на своём языке и со своей мелодией, образуя двухчастную композицию.

двух республик государства, в котором родился В. Ульман (сравнить рис. 3 и 4) [1, Р. 80]. Появление этой аллюзии связано с трансформацией цитаты «Рахиль»: в неё внедряется восходящая секвенция, которая есть в гимне, но которой нет в мелодии еврейской песни. Соединение еврейского и славянского начала связано с национальным самоопределением композитора: отныне он не ассоциировал себя с Австрией, в которой провёл большую часть жизни, разделив судьбу других чешских евреев, оказавшихся в концентрационном лагере Терезиенштадт.

Рис. 3. Гимн Чехословакии “Nad Tatrou sa blýska”.



Рис. 4. В. Ульман. Соната № 7. 5 часть. Цитата гимна Чехословакии в теме фуги. 97–100 тт.



Настоящей находкой композитора стала двойная цитата в опере «Император Атлантиды». В первой арии Барабанщика, возвещающего о начале «войны всех против всех», В. Ульман использует тему «Песни немцев» Й. Гайдна – гимна Третьего рейха “Deutschland über alles” (сравнить рис. 5 и 6). Так, Ульман средствами музыки приравнивает безумные действия Императора Атлантиды с решениями А. Гитлера. Тема гимна оказывается трагически искажённой за счёт минорного фригийского лада. Зловещий оттенок придаёт второй источник – монолог находящегося на дне колодца Иоканаана из оперы «Саломея» Р. Штрауса. Взятая Ульманом цитата, соответствует реплике пророка «Из рода змия произойдёт василиск». Скрытый в музыкальной цитате мифологический образ чудовища, которое будет уничтожено священной птицей ибисом, в соединении с гимном Третьего рейха становится символом неизбежного возмездия за грехи и преступления. Мелодия полностью соответствует гимну, а аллюзия на реплику Иоканаана создана благодаря тонко уловленному Ульманом мелодическому сходству, идентичной оркестровке, точному совпадению гармоний (рис. 7).

Рис. 5. Й. Гайдн. Песня немцев



Рис. 6. В. Ульман. Опера «Император Атлантиды», 1 сцена, Первая ария Барабанщика «Милостью божьей».



Рис. 7. Р. Штраус. Опера «Саломея», 2 сцена, Монолог Иоканаана «Из рода змия произойдёт василиск».



Рассмотренные примеры двойного цитирования – лишь малая часть сокрытого в музыке В. Ульмана. Однако многое ещё предстоит найти пытливому исследователю, который обратится к творчеству этого малоизвестного, но талантливому композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Eccher, M. Beyond Theresienstadt: Illuminating the Late Piano Sonatas of Viktor Ullmann. Thesis of the degree of D.Mus. Performance Studies: Schulich School of Music. Montréal, 2020. 103 p.
2. Nemtsov, J. and Schröder-Nauenburg, B. Music in the Inferno of the Nazi Terror: Jewish Composers in the “Third Reich” // Shofar. Vol. 18. Special Issue: Jewish Music. 2000. № 4. pp. 79–100.

УДК 792.54:7.046.1

*Г. Г. Чепига,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры актёрского искусства и
живописи ФГБОУ ВО ДГМА
имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ: «ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА»

Сюжет об Орфее и Эвридике был известен в глубокой древности и сегодня привлекает к себе особое внимание, будучи одним из сюжетов богатой греческой мифологии. В произведениях искусства прошлого и настоящего мифологические сюжеты из наследия Древней Греции не редкость. Наряду с некоторыми историческими событиями, они имеют тенденцию воплощаться в театральном искусстве в самые разные эпохи вплоть до современности. Сюжет об Орфее и Эвридике относится к таким повторяющимся сюжетам, интересующим режиссёров, композиторов, либреттистов на протяжении более четырёх веков. В связи с постоянством данного явления, мы вправе поставить вопрос: что именно привлекает в этой истории, как меняются акценты в сюжетной линии с течением времени, какие художественные смыслы вкладывает в произведение каждое поколение творцов. В греческой

мифологии редко бывают счастливые развязки сюжетов, они сами в себе часто несут драму. История об Орфее и Эвридике также трагична. Главные смысловые единицы – это сверхискусство, которому подвластна жизнь и смерть, чувственность, посещение загробного мира, будучи живым, запрет и нарушение запрета (оглядываться), затем потеря и смерть.

Таким образом, данный миф одновременно воплощает в себе три линии: любовную, о природе творчества и магическую. Проблема чувственности в греческой мифологии обыгрывается с разных сторон. В мифе прекрасно описана природа, а любовь людей выступает как часть природы. Любовь – это органическое свойство и богов, и людей, но она, не зная ограничений, часто приводит к несчастьям. Тем не менее, это не любовная история, хотя трактуется как история любви. Любовь тут существует как данность, как условие развития сюжета. Но характерно, что именно любовная линия сюжета подверглась разработке и изменению в музыкальных произведениях XVII–XIX веков, окончание истории любви в миропонимании человека Нового времени должно было быть счастливым.

Тема творчества тоже нашла особое преломление в античном сознании. Для греков трагический разворот событий по отношению к обладателям выдающихся способностей вполне естественен, т.к. приводит к возрастанию гордыни и гневу богов. Однако Орфей владеет им на уровне магии, т. е. может воздействовать своим пением на живую и не живую природу. [3, с. 84]. Он владеет волшебным даром, он маг. Это предполагает некий обряд, и составной его частью как раз и является запрет оглядываться. Магический пласт этого мифа восходит к табу древних обществ и ныне живёт в виде суеверия. Особое воздействие Орфея на лесных обитателей говорит в пользу охотничьей магии, более глубокие корни запрета оглядываться могут привести к вполне рациональному процессу приручения животных [2].

В любом случае, мотив посещения живым человеком царства мёртвых, с возвратом оттуда вызывает постоянный интерес слушателя. И вопрос, чем обусловлена неудача, как её можно превратить в удачу, по-прежнему волнует.

В источниках вдохновения для позднейших авторов либретто этот момент подан следующим образом. Так, у Овидия читаем: «Но, убоясь, чтоб она не отстала, и в жажде увидеть, Полный любви, он взор обратил, и супруга – исчезла» [4], Вергилий:

«Только безумием вдруг был охвачен беспечный любовник, –
Можно б его и простить – но не знают прощенья маны! –
Остановился и вот Эвридику свою на пороге
Света, забывшись, – увы! – покоровшись желанью, окинул
Взором, – пропали труды, договор с тираном нарушен!» [1].

В опере Пери «Эвридика» (1600 г., либретто Ринуччини) сюжет рассматриваемого мифа впервые возродился к «новой» жизни. В либретто отсутствует уговор с потусторонними силами, вследствие чего поход в загробное царство оказывается удачным, спасают помощь богини Венеры и музыкальный талант. Через несколько лет (1607 г.) появилась опера К. Монтеверди «Орфей», либретто А. Стриджо-младшего. Момент потери:

«Орфей отправляется в путь в сопровождении Эвридики. Он охвачен сомнениями: нет ли тут обмана. Внезапно раздаётся страшный шум. Взмолванный Орфей, не утерпев, оборачивается. Эвридика в то же мгновение исчезает во тьме». Далее условно хороший конец: «С неба спускается Аполлон, даруя певцу бессмертие».

В 1762 г. была поставлена опера К.В. Глюка «Орфей и Эвридика» на итальянское либретто Кальцабиджи. Это наиболее популярное произведение до сегодняшнего дня. Тут уже более активная роль принадлежит Эвридике, из тени превращающуюся в обычную женщину: «По тропинке в тёмном ущелье Орфей ведёт Эвридику из царства мёртвых. ...Эвридика жалуется на судьбу. Орфей в отчаянии: он не знает, как ему поступить. Эвридика не может больше терпеть неизвестность. Силы покидают её, она говорит, что умирает. Не устояв перед мольбами любимой, Орфей нарушает клятву и смотрит на жену, Эвридика падает мёртвой». Обоих спасает божество Амур. Амуру же (и Венере у Пери) принадлежит идея спуститься в Аид за женой.

Таким образом, современная традиция трактовки мифа через оперное искусство предполагает 1) победу над смертью путём магии искусства, 2) в противоположность мифу трактуется как история любви, 3) чудесное вмешательство божества в последнем акте. В этом видится след средневекового миракля – вмешательства чуда в жизнь людей... Тем не менее, постоянной константой неослабевающего интереса тут является наиболее древний и загадочный пласт – это причастность мысли к потустороннему миру, к тридцатому царству, к загадкам древних обрядов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида [Электронный ресурс] // Античная литература / М. : «Художественная литература»-. – Режим доступа : <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1375200004>, свободный. – Загл.с экрана (1979).
2. Назиров Р. Г. Запрет оглядываться (К происхождению фольклорного мотива) [Электронный ресурс] / Р. Г. Назиров // Фольклор народов РСФСР. Межэтнические фольклорные связи. Межвузовский научный сборник / Уфа : Башкирский университет. – С. 31–38-. – Режим доступа : <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-zapretogl.php>, свободный. – Загл.с экрана (1987).
3. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова / В. Я. Пропп. – М., 2000. – Издательство «Лабиринт». – 336 с.
4. Публий Овидий Назон. Метаморфозы [Электронный ресурс] / Перевод с латинского С. В. Шервинского // Античная литература / М. : «Художественная литература»-. – Режим доступа : <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1303001010>, свободный. – Загл.с экрана (1977).

*Т. В. Шерна,
преподаватель ПЦК «Теория музыки»
Мариупольского отделения факультета СПО
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Мариуполь*

ПРОБЛЕМА КОМПЛЕКСНОГО ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Всестороннее музыкальное обучение играет очень важную роль в обучении и воспитании школьников и студентов. Комплексное обучение – один из методов, который позволяет решать проблемы обучения школьников и студентов на уроках музыкально-теоретических дисциплин. В разные исторические эпохи выдающиеся педагоги-музыканты подчёркивали значимость всестороннего музыкального обучения. Именно эти методологические принципы стали основой и составили в дальнейшем содержание так называемого нового направления в современном музыкальном обучении, которое и сегодня в мире музыкальной педагогики называют комплексным.

Несмотря на относительную новизну термина «комплексное обучение», история музыкального образования констатирует о существовании и значимости аналогичного по сути этого термина музыкально-педагогического направления, к которому можно отнести деятельность лучших педагогов-музыкантов, достигших высочайшего мастерства в своем искусстве. Среди них яркие представители западно-европейской, а также азербайджанской школы. Представители этого направления придерживались интегрированного подхода к музыкальному обучению и выступали против узкодифференцированного. Комплексного метода музыкального обучения придерживались и талантливые азербайджанские педагоги, такие как У.З. Гаджибеков, К. Караев.

В настоящее время проблема комплексного обучения приобретает новый смысл. Система совершенствования современного музыкального образования отражает развитие междисциплинарных процессов в области музыкального обучения и воспитания.

Ярким примером понимания и поиском конкретных форм практической реализации всестороннего гармоничного музыкального развития учащихся, является педагогический коллектив школы-студии Бакинской Музыкальной академии им. У.З. Гаджибекова. Руководство школы-студии во главе с доктором искусствоведения, профессором Тарланом Сеидовым приходит к пониманию одной из важнейших проблем современной музыкально-педагогической науки, связанной с несоответствием исполнительской (практической) и теоретической подготовкой учащихся. Таким образом, экспериментальная форма комплексного обучения, созданная на базе Школы-студии приобрела новаторский смысл. Его суть заключается во

взаимодействии специальных и факультативных предметов, а именно, в процессе факультативного обучения учащихся интенсивно совершенствуются и закрепляются те специальные музыкальные знания, умения и навыки, развитие которых осуществляется на специальных музыкальных дисциплинах: занятия по специальности, уроки сольфеджио, гармонии, музыкальной литературы, хора и так далее. Таким образом, комплекс основных (специальных) и факультативных форм учебно-воспитательной подготовки интегративно способствует эффективности общего музыкального развития и воспитания учащихся. Сущность этой интеграции позволила определить содержание комплексного музыкального обучения: 1) как систему учебно-воспитательного процесса; 2) интеграции цикла основных и факультативных дисциплин. Суть данного процесса взаимодействия заключается в активном использовании комплекса всех основных форм музыкальной деятельности, а именно: восприятие музыки; её воспроизведение (исполнение); импровизация, произведение и её дальнейшее изучение. Таким образом, содержанием комплексного обучения является междисциплинарная интеграция, которая направлена на достижение более глубокого единства между различными формами и видами учебной деятельности, целенаправленно осуществляется подготовка гармонично развитых и всесторонне образованных учеников-музыкантов. Комплексный подход может использоваться в преподавании отдельных предметов. Например, на уроках сольфеджио в музыкальных колледжах. Сольфеджио, как музыкально-теоретическая дисциплина, играет большую роль в формировании слухового восприятия музыки. Существуют разнообразные способы реализации комплексного подхода в этом направлении: 1. применение одного и того же музыкального образца в нескольких формах работы для развития слуха; 2. использование одной тональности во всех формах работы на протяжении всего урока. При таком подходе происходит своеобразное «погружение» в тональность, способствующее скорейшему формированию у студентов разносторонних музыкально-слуховых представлений. Метод «погружения» в тональность в рамках одного или нескольких уроков особенно эффективен и предпочтителен на учебном этапе музыкально-слухового развития. Комплексный подход обеспечивает:

1. Разнообразие видов деятельности на уроке;
2. Создаёт условия для постепенного осваивания учебной программы каждым студентом на своем уровне;
3. Развитие ассоциативного образного мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караев, К. Р. Статья. Письмо. Высказывания / К.Р. Караев. – М. : Советский композитор, 1978. – 464 с.
2. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М. : Государственное Музыкальное Издательство, 1958. – 202 с.
3. Николаев, В. А. Шопен-педагог / В. А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 94 с.

4. Попова, Н. Р. Шуман о музыкальном исполнительстве / Н. Р. Попова // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – 1958. – Том 2. – С. 484–507.

УДК 78:782/785:784.1

*Е. Н. Шпилова,
преподаватель ПЦК «Хоровое
дирижирование» факультета СПО
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В СВЕТСКОМ СОВРЕМЕННОМ ХОРЕ

Духовная музыка – это важнейший религиозный, культурный и исторический пласт, который отличается от светской музыки своей глубиной, православным мировоззрением и преемственностью многовековых традиций русского народа. О том, какой должна быть манера её исполнения спорят не одно десятилетие выдающиеся хормейстеры, музыкальные критики, историки, священнослужители. Важнейшей задачей государства и образовательной системы на сегодняшний день является духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения в XXI в. Поэтому, нынешний педагог-хормейстер, который включил в свой репертуар православные песнопения, должен понимать всю значимость влияния духовной музыки на развитие духовных и личностных качеств и при исполнении произведений не потерять смысл духовного пения, не исказить стиль, не выйти за рамки традиций Православия. Для того, чтобы разобраться в тонкостях этой проблемы, нужно заглянуть в историю конца XVII – начала XVIII века и попытаться рассмотреть на чём основывалось и формировалось богослужбное пение. Как раз в этот период проводится разграничение между богослужбным пением и светской (мирской) музыкой. Если сравнивать Западную культуру и Православие, то там произошло смешение церковной (вокально-хоровой) и нецерковной музыки, на Руси же это были два разных направления. Разграничение между богослужбным пением и пением, игрой вне церкви для русского общества не было просто различием. Это две совершенно разных по мировоззрению позиции. Отсюда возник вопрос, как же трактовать в нынешних реалиях сочинения на богослужбные тексты Чеснокова, Рахманинова, Свиридова, Ипполитова-Иванова и многих других русских композиторов, произведения которых прочно вошли в репертуары различных хоровых коллективов? Ответ есть: эти произведения являются музыкой в широком понимании. А духовной она становится тогда, когда пытается выразить потаённые тайны души человеческой. Но мы имеем ввиду только музыку, написанную на богослужбные канонические тексты. Но, если рассматривать духовную музыку в узком смысле и обратиться к самым

аскетическим, строго звучащим церковно-богослужбным хоровым произведениям, то это является духовной музыкой, а не пением. Но в какой-то момент произошло слияние двух противоположных начал – музыки и богослужбного пения и практически нивелировалась ревность о чистоте богослужбной певческой системы и её основ от влияния музыкального начала. Как это произошло? Ведь богослужбное пение, особенно в Древней Руси, всегда являлось образом небесного ангельского пения, отрешённого от всего земного. И именно такое отношение к нему подтолкнуло к созданию своеобразной теоретической системы (крюковая система), при помощи которой можно было выстроить мелодическую линию и понять её структуру без привлечения системы абсолютной звуковысотности и ритмических соотношений. В крюках не была заложена высота и длительность звука. Значит разграничение богослужбного пения и мирской, светской музыки в Древней Руси совершалось не только на уровне религии и идеологии, но и на уровне понятийной системы и терминологии. Но с течением времени чёткость этих различий начинает как бы размываться и ассимилировать. Можно заметить, что в какой-то период времени произошла «маскировка» музыки под богослужбное пение. Произошло некое уравнивание богослужбного пения и музыки. То есть музыка, вытеснив совершенно богослужбное пение, заняла его место, и сама стала считаться именно богослужбным пением.

В целом на Руси в XVII в. это становится противостоянием церковного распева и концерта. То есть происходит столкновение восточной и западной музыкальных традиций.

Несложно заметить, что и в наши дни противостояние между богослужбным пением и музыкой, принципом распева и принципом концерта продолжается. Его итог не решён и решаться ему предстоит духовным и профессиональным уровнем тех, в чьих руках непосредственно находятся судьбы богослужбного пения. Хормейстеру в период работы над православным произведением нужно выделить главные моменты и репетиции выстраивать в связи с выявлениями этих приоритетов: 1) богослужбный текст, 2) богослужбный чин (место и назначение сочинения в службе), 3) музыкальный элемент. Практика показывает, что происходит всё наоборот.

Очень жаль, что многие дирижёры-хормейстеры увлекаются и пытаются внести своё видение произведения, которое расходится и с замыслом композитора, и с канонами православного богослужбного пения. А это в свою очередь мешает воплощению в духовной музыке искренности, возвышенности, благоговейности и истинного православного смысла. Завершая сказанное хочется надеяться, что руководители хоровых коллективов, исполняя духовную музыку, будут учитывать её жанр и стиль, канонические основы богослужбного пения, не отмахиваясь от них. Ведь культурные певческие традиции русского народа формировались столетиями. Они несут в себе культурный и духовный код нашего общества. Донести их до подрастающего поколения, сохранить и приумножить должно стать одной из основных государственных и образовательных задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банфи, А. Избранное / пер. с итал. А.В. Старостина, В.Н. Седых. – М. : Прогресс, 1965. – 291 с.
2. Буянова, Н. Б. Специфика профессиональной деятельности дирижёра Н. Б. Буянова // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания / гл. ред. Н. А. Кушаев. – М., 2010. – № 11(67). – 76 с.
3. Васильев, В. А. Эволюция русской хоровой культуры и проблемы совершенствования дирижёрско-хорового образования / В.А. Васильев // Вестн. С.- Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – С. 76–81.
4. Ержемский, Г. Л. Дирижёру XXI века: психолингвистика профессии / Г.Л. Ержемский. – СПб., 2007. – 240 с.

Научное издание

МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**Материалы Всероссийской
научно-практической конференции**

Адрес издателя: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева», ул. Артема, 44, г. Донецк, 83086.
Тел.: +7 (856) 300-32-15. E- mail: donmuzacademy.prokofiev@ mail.ru

Ответственный редактор *Марушкина М. И.*
Технические редакторы *Юрченко Т. С.; Китаева Н. И.*

**Донецк
2023**