

УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ



Творческое начало надо обязательно развивать в каждом человеке, и именно в те ранние детские годы, когда в человеке легче всего вызвать его и развить. Искусству, как огромной, самой действенной силе, здесь принадлежит решающая роль.

Д. Б. Кабалевский
(из книги "Дорогие мои друзья")

Sinfoniekonzert
Musikfreunde Heidelberg

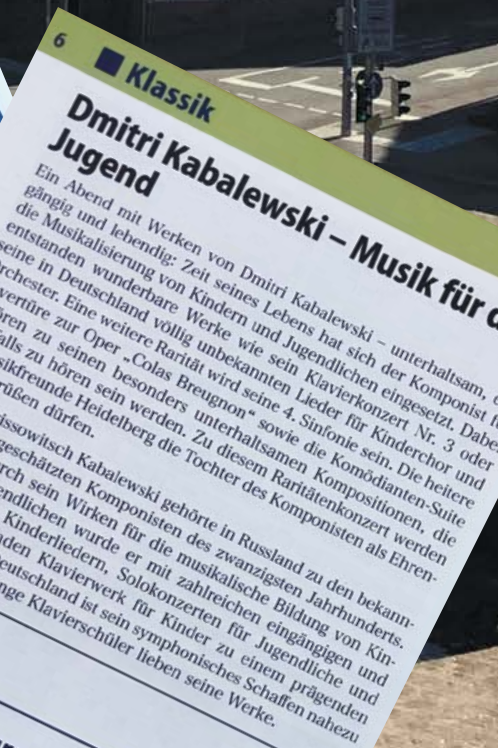
DMITRI KABALEWSKI
MUSIK FÜR DIE JUGEND

Sinfonie Nr. 4
Klavierkonzert Nr. 3
Die Komödianten
Colas Breugnot – Ouvertüre
Lieder für Kinderchor und Orchester

Stanislav Nowitski
Klavier
Katharina Hack
Rene Schab
Leitung
DOREMI Mannheim
Kinder- und Jugendlicher
Einführungsgesang
Annette Großmann

JMF Stadthalle Heidelberg
Samstag 16. Februar 2019 19 Uhr

Karten zu 15/7 Euro
im Vorverkauf zu 10/7 Euro
www.musikfreunde-hd.de



УЧРЕДИТЕЛЬ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ»

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**Е. М. АКИШИНА**

директор Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», кандидат искусствоведения

Л. Л. АЛЕКСЕЕВА

заместитель директора Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», доктор педагогических наук

Дэвид ФОРРЕСТ

доктор философии, профессор RMIT University (Австралия)

Г. М. ЦЫПИН

доктор педагогических наук, профессор

Л. В. ШКОЛЯР

доктор педагогических наук, профессор, академик РАО

В. Ф. ЩЕРБАКОВ

пианист, композитор, доцент Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова

РЕДАКЦИЯ**М. Д. КАБАЛЕВСКАЯ**

главный редактор

В. О. УСАЧЁВА

редактор

В. М. ЧИГАРИНА

музыкальный редактор

А. П. ГРАКОВСКАЯ

дизайн обложки

О. Д. КАБАЛЕВСКИЙ,

Т. М. МАНУКИНА

компьютерная верстка



*Д*орогие читатели!

Первые месяцы этого года оказались богатыми на конференции и концерты, посвященные 115-летию со дня рождения Дмитрия Борисовича Кабалеvского. Но самым неожиданным оказался концерт, прошедший в феврале в городе Гейдельберг, Германия. Вы можете зайти на официальный сайт Kabalevsky.ru и послушать небольшие отрывки из исполнившихся произведений. При этом поражает то, что в оркестре играют только любители и репетируют они не чаще одного раза в неделю!

В номере — культурологические, искусствоведческие и педагогические исследования, которые характеризуют проблемы влияния культуры и искусства на состояние индивидуального и общественного сознания сегодня и в прошлые исторические эпохи, раскрывают особенности инновационных образовательных технологий и обращают наше внимание на педагогические достижения недавнего прошлого, составляющие культурное достояние нашей страны.

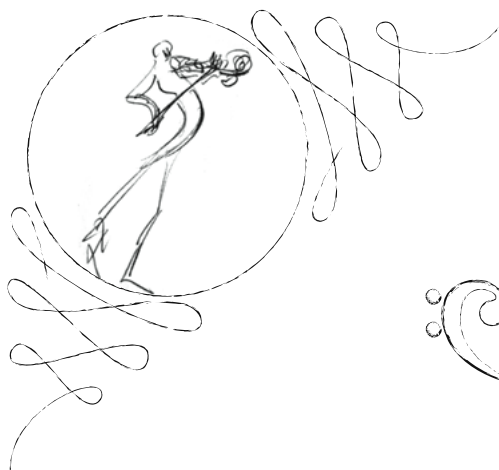
С огромной горечью написал нам сибирский педагог-музыкант о формальном, некомпетентном подходе городских властей Тобольска к решению проблемы оптимизации образовательных учреждений, нивелирующем все замечательные достижения колледжа искусств и культуры имени А. А. Алябьева с 70-летней историей своего развития. Надеемся, наш журнал прочитают те, от кого зависят позитивные изменения такого положения вещей.

Читатели также смогут познакомиться в журнале с некоторыми датами и событиями прошедших трех месяцев и с удовольствием поиграть редко исполняемую но замечательную пьесу Франсиса Пуленка.

Приятного и полезного времяпровождения за чтением журнала!

Всегда ваша,

главный редактор журнала «Учитель музыки»,
президент Некоммерческого фонда
Д. Б. Кабалеvского по содействию развития
общего и профессионального музыкального образования,
музыкальной культуры, искусства и исполнительства



«Учитель музыки»

2019 | № 1 (44)

Научно-публицистический журнал

Выходит 4 раза в год

Содержание

1 СЛОВО РЕДАКТОРА

ЕЩЕ РАЗ О ГЛАВНОМ

4 М. Д. КАБАЛЕВСКАЯ
Что будут вспоминать наши внуки и правнуки?

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

6 С. В. БЫКОВ
Значение культуры и современного искусства
в регуляции общественного сознания

12 Е. С. МЕДКОВА
Структурно-типологический подход с позиций
эпохального хронотопа к интерпретации музы-
ки нового времени. Барокко (продолжение)

18 Е. Н. ПИРЯЗЕВА
Современная музыка на уроках искусства:
концерты Андрея Эшпая

25 О. В. ГАЛЬЧУК
Музыка и урок литературы в школе:
взаимодействие искусств и интеграция

29 В. Н. НИЛОВ
Всемирная таблица хореографии и ее значение
в непрерывном хореографическом образовании

ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

36 В. В. БАЗАРНОВА
Гармония, теория аффектов, температура:
теория музыки (продолжение)

48 Г. Е. ИВАНОВА
Специфика работы со струнными инструмента-
ми в классе камерного ансамбля в вузе

50 Н. В. СЕВРЮКОВА
Освоение детьми текстов и образов народной
культуры: проект «Чудо-сундучок.ру»

55 Г. Г. БАШКАТОВ
Хоровой конкурс и комплексный подход
в музыкальном развитии учащихся
в общеобразовательном учебном заведении

60 Р. Е. ЛОГВИНОВА
Портрет молодого педагога
«Орловской детской школы искусств
имени Д. Б. Кабалевского»

У ИСТОКОВ

67 Е. А. ПАНЬШИНА
Актуальность музыкального и педагогического
наследия Д. Б. Кабалевского

НАМ ПИШУТ

70 Н. Н. ШАДРИН
В Тобольске остановилось «Дыхание музыки»

ДАТЫ И СОБЫТИЯ

72 К юбилею Д. Б. Кабалевского

78 Календоскоп

НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА

63 Ф. ПУЛЕНК
Импровизация

ТРЕБОВАНИЯ К ПРИСЫЛАЕМЫМ МАТЕРИАЛАМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ:

Статья присылается одним файлом (.doc, .docx). Кроме основного текста файл должен содержать следующее:

- ФИО автора/авторов (полностью);
- сведения об авторе/авторах (ученая степень, звание — если имеются, должность, место и город работы, телефон, e-mail);
- название статьи;
- аннотация (4–8 строк);
- ключевые слова (5–10 слов);
- иллюстративный материал (по желанию).

Выходные сведения, переведенные на английский язык, приветствуются, но необязательны.

Иллюстративный материал (при наличии в статье) должен быть прислан отдельным файлом/файлами (.jpg, .tiff, .pdf) с разрешением не менее 300 dpi.

Надеемся на понимание!

С уважением, редакция журнала «Учитель музыки».



Table of Contents

1 WORD OF THE EDITOR

ONCE AGAIN ABOUT THE ESSENTIALS

- 4 M. D. KABALEVSKAYA
What will our grandchildren and great-grandchildren remember?

PEDAGOGICAL AND ART CRITICISM RESEARCH

- 6 S. V. BYKOV
Role of culture and contemporary art in a social realization regulation
- 12 E. S. MEDKOVA
Structural-typological approach to the now-days music interpretation from the epoche chronotope positions. Baroque (*continuation*)
- 18 E. N. PIRYAZEVA
Contemporary music at the art lesson: concerts of Andrey Eshpai
- 25 O. V. GALCHUK
Music and literature lesson in school: interaction of arts and integration
- 29 V. N. NILOV
The World table of choreography and its importance for non-stop choreographic education

FROM THE EXPERIENCE OF METHODOLOGICAL WORK

- 36 V. V. BAZARNOVA
Harmony, affect the theory, temperation: music theory (*continuation*)
- 48 G. E. IVANOVA
Specificity of studying with stringed instruments in chamber ensemble class in high institution
- 50 N. V. SEVRYUKOVA
The mastering by children texts and images of folk culture: the project «Miracle-chest.ru»

55 G. G. BASHKATOV

Choir competition and joined approach in the musical development of general schools students

60 R. E. LOGVINOVA

The portrait of a young teacher of «Children art school of Orel town named after D. B. Kabalevsky»

AT THE SOURCES

67 E. A. PANSHINA

Kabalevsky musical and pedagogical heritage actuality

PEOPLE WRITE TO US

70 N. N. SHADRIN

In Tobolsk the «breath of music» stopped

DATES AND EVENTS

72 To the jubilee of D. B. Kabalevsky

78 Calendoscope

MUSICAL LIBRARY

63 F. POULENC

Improvisation

ЧТО БУДУТ ВСПОМИНАТЬ НАШИ ВНУКИ И ПРАВНУКИ?¹

WHAT WILL OUR GRANDCHILDREN AND GREAT-GRANDCHILDREN REMEMBER?

КАБАЛЕВСКАЯ МАРИЯ ДМИТРИЕВНА

KABALEVSKAYA MARIA DMITRIEVNA

главный редактор журнала «Учитель музыки», президент некоммерческого Фонда им Д. Б. Кабалеvского (Москва)

chief editor of magazine «Teacher of music», the president of the non-profit Foundation named after D. B. Kabalevsky (Moscow)

Аннотация. В статье рассматриваются возможности влияния на творческую деятельность учащихся музыки и других видов искусств (литературы, театра, изобразительного искусств) в процессе их взаимодействия в рамках школьного урока литературы как уникального образовательного пространства.

Annotation. The article examines possibilities of influence of music and other types of art (such as literature, theatre, fine art) to the creative activity of schoolchildren in the process of their interaction within the frames of a school lesson as a unique educational space.

В последние годы все активнее и на самых различных государственных уровнях обсуждается проблема роста агрессивности в обществе. Уровень агрессивности растет темпами, вызывающими серьезную озабоченность. И речь идет не только и не столько о росте агрессивности в пределах отдельного государства, а о росте агрессивности отдельно взятых людей, что в своем крайнем проявлении может принимать формы террора одиночек.

Проблема не нова. Но если раньше террористы-одиночки выходили в основном из среды либеральной интеллигенции или разночинцев (конкретные примеры, думается, приводить не надо), то в наше время с ними столкнулись практически развитые страны и все слои населения. И что, пожалуй, настораживает более всего, — так это возраст тех, кто готов убивать. Как показывает жизнь, четкой корреляции с уровнем жизни или ее благополучием и даже с религией нет, хотя ко-

¹ Из выступления «Роль образования в формировании ребенка как будущего члена общества» на научно-практической конференции «Взаимодействие учреждений культуры и образования в музыкальном развитии детей» в Новосибирске, посвященной 115-летию Д. Б. Кабалеvского.

нечно, отчаянию и депрессии больше подвергаются люди, не получившие хорошего образования и не нашедшие достойной работы. Более того, развитие сети Интернет и социальных сетей привело к тому, что все больше именно молодых людей и даже старших школьников готовы на отчаянный поступок. Это именно тот случай, когда, как писал Дмитрий Кабалевский, великое благо превратилось в великое зло.

Разумеется, мировое сообщество предпринимает отчаянные меры по предотвращению актов насилия и террористических актов. Именно по их предотвращению, ибо бессмысленно только из раза в раз анализировать допущенные ошибки и не применять результаты этих анализов для сохранения жизней в будущем.

Но как это можно сделать? Совершенно очевидно, что разработка методов предупреждения ужасных трагедий, совершаемых в одиночку, требует дополняющих друг друга усилий многих специалистов. Ведь ни один человек не может жить в полной изоляции от окружающих, даже самые скрытные хотя бы изредка, но общаются с соседями, ходят в магазины. А подростки учатся и общаются в социальных сетях. И вот мы подходим к вопросу о том, какую роль в формировании личности подростка играет получаемое им образование? Уже мало кто отрицает, что образовательная школа советского времени была единой, целостной системой, нацеленной на воспитание в ребенке и подростке человеческого. Иными словами, на привитие ему таких понятий, как честность, порядочность, стремление помогать, — да что там говорить, проще вспомнить известные заповеди. От этики христианства по сути своей мало отличалась и идеология тогдашнего нашего государства. Просто она по-другому называлась! Вот посмотрите — в Евангелии от Иоанна сказано «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». И сравните с лозунгом — «Сам погибай, а товарища выручай». И прививались такие понятия именно в школе. Разумеется, что чем ниже культурный и образовательный уровень молодежи, тем проще ею управлять, и поэтому именно школе принадлежит главная роль в противостоянии той бездуховности, которая насаждается в обществе. Не надо забывать, что любое зло имеет за собой целый шлейф последствий, затрагивающих многих людей, — от родственников самого «одиночки» до семей тех, кто пострадал от его руки. И здесь — не быть равнодушными, а общество — причем не только наше! — равнодушием

больно и больно глубоко и серьезно. В борьбу за молодежь должны быть вовлечены представители не только таких профессий как аналитики, сотрудники специальных лабораторий, разработчики нейросетей и специфических алгоритмов, но и педагоги и подростковые психологи.

Стройная и логичная от начала до конца система образования в Советском Союзе отличалась в первую очередь тем, что давала детям и подросткам широкое фундаментальное образование, погружая их тем самым во все многообразие и красоту окружающего их мира. В полной мере это относится к музыке, которая еще и учила межнациональному общению, пониманию, взаимному уважению и толерантности. Редко в какой образованной семье ребенок хотя бы несколько лет не учился музыке. И именно это образование давало молодежи возможности поиска вариантов выхода из сложной жизненной ситуации, среди которых лишение жизни себя, своих одноклассников или совсем незнакомых людей стояло далеко не на первом месте.

Что же мы предлагаем детям сейчас? Интернет и гаджеты, странный юмор, который в общем и не юмор вовсе, фактически узаконенную ненормативную лексику. А я вот до сих пор помню, как бабушка пела мне «Спи, младенец мой прекрасный, баюшки-баю, Тихо светит месяц ясный в колыбель твою». И я помню не только ее голос, но даже ее позу и выражение лица. Это и есть связь поколений, лежащая в основе любого общества. А что будут вспоминать со временем наши внуки и правнуки?..



ЗНАЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В РЕГУЛЯЦИИ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

ROLE OF CULTURE AND CONTEMPORARY ART IN A SOCIAL REALIZATION REGULATION

БЫКОВ СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

BYKOV SERGEY VLADIMIROVICH

доктор психологических наук, профессор «Самарской гуманитарной академии», филиал в г. Тольятти, академик РАН

doctor of psychology, professor of «Samara humanitarian academy», branch in Tolyatti, academician of the Russian Academy of natural Sciences

Ключевые слова: городская среда, социальная психология искусства, культура, социальная терапия, ответственность художника, город Тольятти.

Keywords: town environment, social psychology of art, culture, social therapy, artist's responsibility, town of Tolyatti.

Аннотация. В статье обсуждаются проблемы влияния культуры и искусства на состояние индивидуального и общественного сознания. На примере дисгармоний в городской среде г. Тольятти показано, что разрыв преемственности диалога культур, приводит к негативным социально-психологическим изменениям в сознании и поведении населения. В новых моделях развития города необходимо учитывать нематериальные стороны человеческой жизнедеятельности. Искусство сегодня выступает одним из значимых факторов развития современного города. В урбанистическом, насыщенном техникой мире, возрастает терапевтическая, рекреационная роль культуры и искусства. В ответственности художника усиливается коммуникативная функция организации взаимодействия искусства и зрителя.

Annotation. The article deals with problems of influence of culture and art on the individual and common realization. On the example of disharmonies of the town of Tolyatti author shows that gap in cultural dialogue leads to negative social and psychological changes in realization and behaviour of population.

Когда речь идет о состоянии общественных процессов, непосредственно связанных с предметом нашего исследования, важен угол зрения, методологический подход в вопросах структуры и изменчивости массового сознания в социуме. Поэтому, основной научной парадигмой для нас выступает теория познания, онтологический взгляд, который адекватно может

быть применен для изучения культурных, в том числе, художественных феноменов. Необходимо заметить, что большое значение для рассматриваемого вопроса имеет методологический тезис о соотношении «парадигмы соответствия» и «парадигмы изменения». На фоне общего требования учета социального контекста в социально-психологических исследованиях, одной из наиболее существенных

характеристик этой новой ориентации, является принятие идеи социальных изменений как одной из центральных в методологии. Изменение включает в себя и онтогенетический феномен: старение человека изменяет его реакции на социальное окружение. Необходимость видения культурного контекста представлена у Л. С. Выготского в идее социальной ситуации развития, в признании генетической обусловленности высших психических функций социальными отношениями [10].

Замечательный человек и выдающийся философ Мераб Мамардашвили, очень точно сформулировал основное противоречие разворачивания культурного кода нашего времени. Во «Введении в философию» ученый так представил эту проблему, говоря, что: «...постулаты общения, социальной и нравственной жизни», благодаря которым «выражаются исторические судьбы культур, в нашей стране, разрушились» [15, с. 122]. По его мнению, «распалась связь времен», «связь метафизическая, та, которую имел в виду Гамлет и которая держит преемственность, традицию и здоровье народа» [15, с. 122]. Эта шекспировская фраза принца датского в переводе М. Лозинского (1933), звучит по-иному, чем у Б. Пастернака, но, не менее пронизательно и актуально для нашего времени [Цит. по: 23, с. 54]:

Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его! —
Ну что ж, идемте вместе.

Звучит очень современно. Принц Гамлет симулирует сумасшествие, пытаясь «переиграть» своих врагов, сталкиваясь с проблемой отчуждения человека от общества. Вневременная тема «инакомыслия как помешательства» в культуре и человеческом существовании, во множестве вариаций будет развита в современной западной философской, психологической и художественной литературе [5; 17; 18; 19; 24]. Несмотря на любые инновации, человечеству, чтобы самовоспроизводиться и саморегулироваться, необходимо сохранять связи между поколениями. Человек ощущает нестабильность окружающего мира, уменьшается его оптимизм и желание смотреть вперед, он испытывает культурологический «шок будущего» [22]. В полной мере глобальные вызовы имеют отношение и к современной России.

Эмигранты-литературоведы Петр Вайль и Александр Генис, исследуя по литературным источникам советскую «оттепель» 60-х годов, метко

показали приметы интернационального духа той эпохи. «Французская живопись, итальянское кино, американская проза — все это насыщало советскую культуру новыми формами, заново открывало истинный реализм, который был так чужд теократическому соцреализму сталинского общества», констатируют авторы, и далее «...очнувшись, культура эта свернула в сторону. Выяснилось, что в веселой атмосфере праздника забыли про национальные корни. Если партийность еще можно было обвести вокруг пальца, то народность — никогда. Новая жизнь должна была стать разнообразной, веселой, духовной и честной» [9, с. 64]. Авторы цитируют статью А. Нуйкина, где публицист тех лет радостно восклицал: «У нас в стране сейчас такая праздничная обстановка. Как можно позволить себе жить серо, скучно или быть несчастным? Общество потребует от каждого, чтобы он жил с наслаждением, с азартом, чтобы страсти кипели и мышцы играли» [Цит. по: 9, с. 64–65]. Народ воспринимал эти призывы буквально, тем тяжелее в духовном плане были культурные искания «застойных» 70-80-х годов.

Как результат амбивалентности в восприятии культуры, в современном искусстве локус контроля художественной деятельности смещается от общественных форм, к частной жизни — кругу общения, профессиональным и дружеским отношениям [2; 12; 20].

Как писал С. С. Аверинцев, «ради какого человеческого смысла существует весь этот дорогостоящий аппарат и персонал культуры — библиотеки, музеи, учебные заведения, включая людей, которых называют гуманитариями...? Где кончается служение смыслу гуманитарной культуры и начинается предательство этого смысла?» [1, с. 4].

Попытаемся и мы в наше время, поразмышлять над этими вопросами. Они служат основой для раздумий над тем, как развивается культура и искусство в связи с новым «антропологическим типом художника» [19, с. 7], преобладающим в современном культурно-художественном пространстве [2; 12; 13; 14; 20; 21].

Говоря научным языком, каковы причины и последствия выхода для человека из культурно-исторической «турбулентности» нашей эпохи?

По определению философа В. В. Налимова, «основной задачей культуры является социальная терапия. Психика человека неустойчива и нуждается в постоянном терапевтическом воздействии, которое осуществляется путем привнесимого культурой раскрытия новых аспектов реальности мира,

порождающих новые смыслы, новые ценностные представления. Обновленная устремленность стимулирует приток энергии — преодоление скуки, всегда губительной для культуры, ведущей к социальной апатии. Потребности человека порождаются не самой его биологической природой, а взаимодействием с культурой» [16, с. 135]. Именно в результате этого «диалога», по Бахтину, и создается среда обитания человека в широком понимании этого слова [4]. «Но культура может начать стареть. Тогда, порожденные ею потребности, теряют свое терапевтическое действие, и возникает удручающая скука» [16, с. 136], — продолжает автор. Находясь на научном семинаре в Германии в 2010 году, я имел возможность некоторое время наблюдать обыденную жизнь жителей и гостей города Кельна. В кассе стандартного супермаркета стояли люди, с «иголки одетые», с сонными, неподвижными, скучными лицами. Каждый второй посетитель покупал крепкие спиртные напитки (виски). Вечером люди сидели большими компаниями в ресторанах. На центральной улице Кельна — 300 баров и пивных. Каждый вечер все рестораны заполнены. Чувствовалась атмосфера «сброса» отрицательной энергии, впрочем, не без карнавального начала. Парадоксально, но, «комфортность жизни — главное общедоступное проявление нашей культуры, — так бросающееся в глаза на Западе, начинает терять свое терапевтическое воздействие. Потребность в ее дальнейшем наращивании больше не порождает достаточных энергетических импульсов. Технизация всех проявлений культуры, закрыла от нашего восприятия те аспекты бытия, которые доступны были человеку в культурах прошлого. Наблюдаемые сейчас негативные явления объясняются не тем, что человек не удовлетворяет свои потребности, а тем, что сами эти потребности перестают удовлетворять человека», продолжает В. В. Налимов [16, с. 136]. Покорение человека техникой, неограниченная технологизация человека и мира, делает современного человека «функционером технологии» — человек «исчезает» в прямом и переносном смысле. Немецкий философ М. Хайдеггер говорит о наступлении «технической пустыни». «Современный человек не подготовлен к тому, чтобы понимать себя. Он потерял своих духовных наставников: философы подавлены логицизмом (доминирующей парадигмой века); писатели не готовы предложить образ героя наших дней (создать адекватный миф); официальное духовенство сковано догмами и не воспринимает запросы современного человека. Рациональный

и иррациональный уровни Бытия оказались рассогласованными» [16, с. 136]. Вопросов множество, ответов единицы. Наиболее цитируемый из авторов 19–20 столетия К. Маркс в первую очередь говорил именно о знании как о движущей силе жизни, как о новом горизонте развития общества, и только во-вторую — о прибавочной стоимости, получаемой капиталом, как об основании и механизме, породившем социальные революции.

Удовлетворение мы можем найти только в свободном творчестве, расширяющем горизонты реальности. Об этом убедительно пишет Э. Тоффлер в книге «Третья волна», исследуя молодежь мира как носителей утверждения новых технологий в сфере общения и культуры [22]. Современный дизайн и искусство выступают той силой, которая способна противостоять обезличиванию человеческого отношения к себе и миру.

Каков же сложный терапевтический механизм функционирования и воспроизводства культуры и искусства как наиболее мощных средств регуляции общественного сознания? Анализ современной культурологической литературы показывает, что искусство может стать и становится современной религией [2; 12; 13; 14; 17; 20; 21; 22;]. Определяя свою теорию — «искусство как познание» — всемирно известный психолог Лев Выготский так характеризовал главный круг ее задач: «Основным взглядом этой теории является аналогия между деятельностью и развитием языка и искусством» [10, с. 39]. Ученый предлагал целый ряд оригинальных понятий в русле психологической проблемы искусства: «эстетика сверху» и «эстетика снизу», социальная и индивидуальная психология искусства, субъективная и объективная психология искусства. Возможности теории Л. С. Выготского для анализа искусства и в наши дни, далеко не исчерпаны.

Проблема сохранения и обеспечения культурного развития остро стоит для моногородов, поселений с высоким экономическим и демографическим потенциалом. Таких поселений, оставшихся без налоговых выплат в казну города от градообразующих предприятий, в России множество.

Каковы фундаментальные истоки этого социально-культурного кризиса в условиях узко-проектного, технократического подхода к планированию и социальному развитию городов?

Для уникального по своему замыслу Тольятти, актуальна проблема перезагрузки идеи возрождения города, смыслов и пределов его развития. Востребованный в советское время как город, об-

ладающий дефицитным товаром — автомобилем, в условиях капитализма, во многом, утерять свои конкурентные преимущества. Город прошел в своем развитии определенные фазы развития. Образно говоря, сегодняшнее существование города — это стадия стагнации «среднего возраста» в жизненном цикле развития социо-культурных систем. Население города существенно расслоилось на практически не пересекающиеся группы. Группы заводских рабочих, инженерно-техническая когорта, студенчество, пенсионеры, гастарбайтеры, управленцы различного уровня и города, и АвтоВазы, бывшие руководители, которые живут не здесь, но родственники и другие связи остались. АвтоВаз, не заинтересованный в поддержке развития муниципалитета и города, уплачивает налоги завода в Санкт-Петербурге. Социальная ответственность бизнеса, работающего на территории, не задействована. Нет правовых механизмов и психологических интенций у бизнеса вкладывать деньги в город, в котором они зарабатывают, но не живут. Встает проблема переформатирования смыслов городского существования как территории [7]. Хотелось бы видеть более инициативное управление на уровне муниципалитета. Чтобы население в 700 тысяч и более и дальше развивалось, необходима новая программа (проекты) всероссийского, мирового уровня.

В Тольятти есть образцы высокохудожественных произведений-скульптур, которые стали визитной карточкой города. Это, например, серия скульптур «Из истории транспорта» (1978), выполненная художником А. Васнецовым и мозаика кинотеатра «Сатурн». «Воздушный шар, паровоз и пароход явились стержневой основой композиции бульвара, в сочетании с зеленью деревьев и партера они образуют сложную ажурную пластику. Монументально-декоративные скульптуры такого типа обладают большими возможностями организации пространства в условиях современной урбанистической среды. При всей простоте идея Васнецова настолько остроумна и уместна, что пришлась по вкусу многотысячному городскому зрителю, взрослым и детям» [3, с. 144].

Обратим ретроспективный взгляд на город Тольятти 70-х годов прошлого века. В облике Автограда слились воедино последние достижения архитектурной и дизайнерской мысли, научный и инженерный расчет, фантазия художника, привыкшего строить на века, и темп — бурный темп двадцатого века. Город не только красив — он удобен. Автоград сформирован из отдельных жи-

лых микрорайонов, в каждом из которых есть все, что нужно человеку в повседневной жизни: торговые центры, школы, детские учреждения, аптеки. Автозаводский район Тольятти не знает промышленного шума, его воздух чист, потому что в пределах жилого массива нет и не будет ни одного промышленного предприятия. Они вынесены в отдельную коммунальную зону.

Уже к 2000-м годам негативная экологическая обстановка в городе стала запредельной. В 2018 году в Тольятти уровень онкологических заболеваний отмечен на 20% выше, чем в среднем по всей России. В городе закрыты почти все вузы. Наблюдается устойчиво возрастающая наркотизация и распространение СПИДа у молодежи. На все население города приходится только пять небольших театров. Город разъединен на три, далеко отстоящих друг от друга, жилых районов. Этому городу рабочих и инженеров, молодых предпринимателей и интеллектуалов, поэтов и спортсменов, как свежий ветер требуется культурное и социально-психологическое оздоровление. Знаток социальных неврозов Эрих Фромм, в книге «Здоровое общество», предвидел и доказательно объяснил причину-следствие нарастания психологических дисгармоний в обществе. Он писал, что: «Наиболее мощные силы, определяющие поведение человека, берут начало в условиях его существования, в самом положении человека» [18, с. 296].

Во все времена архитекторы, художники, дизайнеры работали над темой гармонизации городской среды, особенно заботясь, об облике современного города. Произведения архитектуры, живописи и скульптуры влияют на сознание людей, накладывая своеобразный отпечаток на его жителей, формируя их эстетический вкус и нравственный характер. Социальные сдвиги и культурные процессы опосредованно через городскую среду отражают человеческие отношения. Создаются новые связи между предметно-пространственным окружением и человеком. Благодаря искусству, пространство как художественный материал, вбирает в себя человеческую жизнедеятельность, обретает яркое эмоциональное содержание. Архитектурная среда активно работает с пространством рельефа. Архитектура пространств особенно показательна во взаимодействии со скульптурой. Вид среды создает неповторимый художественный образ города. Творческие усилия современного художника направляются не только, на отдельные здания или площади, а на город во всей его многомерности. Искусство сегодня выступает одним из организа-

торов и режиссеров драматургии современного города. Ведущий «персонаж» здесь — пространство, оно играет роль самостоятельного композиционного средства. Наше время со всей убедительностью показало, что в урбанистическом, насыщенном техникой мире, роль искусства не уменьшается, а возрастает. Искусство выступает той силой, которая способна противостоять техницизму и стандарту. Автор теории «дрейфа», французский писатель Ги-Эрнест Дебор, сфокусировал свое внимание на игровой стороне современного урбанизма. Анализируя проблемы архитектурной организации крупных городов, он приходит к пониманию того, что чувства и эмоции горожан тесно связаны с положительным восприятием комфортности среды. Новая наука о среде города названа им «психогеографией» и определяется как метод «экологического анализа абсолютных и относительных разрывов в городской ткани, зон микроклимата, элементарных единств города, не совпадающих с его административными подразделениями» [13, с. 21]. И дальше, автор отмечает: «то, что называется культурой, отражает, но и предвосхищает возможности организации жизни, имеющиеся в данном обществе» [13, с. 51]. Очевидно, что гармонизация городской среды есть один из действенных путей культурной терапии человека и общественного сознания.

Символично, что 2019 год объявлен в стране годом театра. Роль театра в нравственном и эстетическом воспитании нескольких поколений советских и российских людей, неопровержима. Не так давно, известный режиссер и художественный руководитель Российского Академического Молодежного Театра (РАМТ) Алексей Бородин, выпустил свою книгу — «На берегах утопий. Разговоры о театре». Низкий поклон за умную, прочувствованную книгу о театре, судьбе художника, о развитии театра как исторически и ментально важного элемента российского сознания. Театр по-прежнему в чести у публики в столицах и в провинции, на периферии — от Владивостока до Калининграда. Время и театр, вслед за ним, также изменчивы, как и зритель, приходящий или не приходящий в чертоги Мельпомены. Приятно, что мои мысли о театре во многом совпадают с мнением театрального мэтра. Для театров из глубинки России свой театр «никогда не заменит того, что называется наш театр» [6, с. 69]. Бородин убедительно показывает, что: «театр не может существовать, замкнувшись в себе, нашему художественному волеизъявлению необходима обратная связь. Для этого оно должно быть содержательным, не унижающим человека».

И далее: «надо жить эту жизнь и реагировать на то, что происходит с миром, страной, городом» [6, с. 275]. Особенно ценны слова режиссера о том воздействии, которое оказывает театр на зрителя. «Театр должен быть открыт всем, я за демократический театр, но свой зритель нужен обязательно, и есть ответственность перед ним. ...Чтобы спектакль был направлен лично на каждого, а в зале формировалась новая общность», заключает автор [6, с. 169]. Бородин с особенной теплотой вспоминает свою работу с британским драматургом Томом Стоппардом, написавшим «сильную» пьесу «Берег утопии» о развитии русской политической мысли XIX века. Писатели и общественные деятели России — Чаадаев, Бакунин, Тургенев, Белинский, Герцен, Огарев, Чернышевский и другие — действующие лица пьесы. По оценке режиссера, самое значительное, что получилось в результате постановки, это потрясающий эффект социально-психологического катарсиса — захватывающей реакции зрителей во время и после спектаклей. Театр — это мощная социальная терапия индивидуальной и общественной психологии людей. Интенции и потребности у детей и молодежи для «вхождения» в мир театральных зрелищ могут быть инициированы как практиками театра, так и теоретиками и педагогами образования и театрального дела с опорой на научно-методические подходы в русле культурно-исторической теории психики и сознания, развитой Л. С. Выготским и А. Р. Лурия, исследованиями диалогической природы сознания и теории культуры М. М. Бахтина [8].

В заключение статьи, хочу в «двух словах» выразить свою основную мысль. Диалог культуры не перестает длиться, а продолжается на новом витке развития, и современное искусство становится его движущей силой. Гуманизация и доступность культуры и современного искусства в наше время, может внести свой весомый вклад в формирование психического, духовного и нравственного здоровья населения.

Список литературы:

1. Аверинцев С. С. Попытки объясниться. Беседы о культуре. — М.: Изд-во «Правда», 1988. 48 с.
2. Агамов-Тупицын В. Круг общения. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 288 с.
3. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. — М.: Советский художник, 1983. 240 с.

4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
5. Бодрийяр Ж. Призрак толпы / Ж. Бодрийяр, К. Ясперс. — М.: Алгоритм, 2018. 304 с. — (Философский поединок).
6. Бородин А. На берегах утопий. Разговоры о театре / Алексей Бородин. — Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2017. 312 с.
7. Быков С. В. Психология «массовой культуры» и образ города Тольятти в восприятии его горожан / С. В. Быков // Слагаемые качества современного гуманитарного образования: сб. матер. XV междунар. науч.-метод. конф. Тольятти, 12-13 октября 2017 года. — Самара: Самар. гуманит. акад., 2018. С. 6-15.
8. Быков С. В. Средневековая площадь, площадное слово в концепции «смеховой культуры» М. Бахтина и современный молодежный театр в пространстве городской среды / Наследие М. М. Бахтина: культура — наука — образование — творчество: Международный круглый стол, посвященный М. М. Бахтину (22 мая 2018 года, Орел). Сборник докладов и статей. // Редактор-составитель, переводчик — Е. А. Семенова. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2018. — С. 310-321.
9. Вайль П. 60-е. Мир советского человека / Петр Вайль, Александр Генис. — Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2018. 432 с.
10. Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. — Москва: Издательство АСТ, 2018. 416 с.: ил. — (Тайны науки).
11. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1991. 367 с.
12. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 288 с.
13. Дебор Г.-Э. Психогеография / Ги Дебор. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 112 с.: ил. — (Minima; 25).
14. Красная книга культуры / Сост., подгот. текста, подбор илл. и предис. В. Рабиновича. М.: Искусство, 1989. 423 с.
15. Мамардашвили М. К. Философские чтения. — СПб.: Азбука-классика, 2002. 832 с.
16. Налимов В. В. В поисках иных смыслов. 2-е изд. — СПб., М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 464 с.
17. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г. М. Фриндлера; сост. В. Е. Багно. — М.: Искусство, 1991. 592 с.
18. Психоанализ и культура: Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. — М.: Юрист, 1995. 623 с. — (Лики культуры).
19. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991. 366 с.
20. Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности / пер. с англ./ М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 480 с.: ил.
21. Торнтон С. Семь дней в искусстве / Сара Торнтон; пер. с англ. А. Обрадович. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 352 с.
22. Тоффлер Э. Третья волна. — М.: ООО «Издательство АСТ», 1999. 784 с.
23. Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Пер. М. Лозинского, илл. и офор. Б. Дехтерева. — М.: Издательство «Детская литература», 1966. 224 с.
24. Юнг К., Фуко М. Матрица безумия (сборник) / К. Юнг, М. Фуко. — М.: Алгоритм, 2018. 304 с. — (Философский поединок).



СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД С ПОЗИЦИЙ ЭПОХАЛЬНОГО ХРОНОТОПА К ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ. БАРОККО¹

STRUCTURAL-TYPOLOGICAL APPROACH TO THE NOW-DAYS MUSIC INTERPRETATION FROM THE EPOQUE CHRONOTOPE POSITIONS. BAROQUE

МЕДКОВА ЕЛЕНА СТОЯНОВНА
MEDKOVA ELENA STOYANOVA

кандидат педагогических наук, искусствовед, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (Москва)
candidate of pedagogical sciences, art critic, senior researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education» (Moscow)

Ключевые слова: структурно-типологический анализ, хронотоп, мифологические структуры, базовые эпохальные характеристики музыки, единая методика анализа всех видов искусства.

Keywords: structural-typological analysis, the chronotope, the mythological structures underlying mythic features of the music. a unified method for analysis of all types of art.

Аннотация. Данная статья является частью большого исследования музыки как одного из видов в семье искусств с позиций базовых характеристик пространственно-временных эпохальных моделей. В статье дана характеристика особенностей музыки эпохи барокко на основе подходов структурно-типологического анализа музыкального содержания. Модели музыки предыдущих эпох, начиная с палеолита и заканчивая эпохой Ренессанса, представлены в журнале «Учитель музыки» за 2017–2018 гг.. В статье обосновано явление параллельного сосуществования двух стилей, барокко и классицизма, в европейском искусстве XVII века. Музыка барокко представлена в свете модели движущейся трехмерности, воспринимаемой с точки зрения постоянно перемещающегося в пространстве и времени субъекта.

Annotation. This article is a part of a big research of music as one type in a family of arts from the position of basic characteristics of spatial-time epoques models. It shows special features of baroque music on the basis of structural-typological analysis. Previous models, from the paleolit epoques and up to Renaissance epoques, have been published in previous numbers of this magazine (2017–2018).

¹ Соответствующие результаты получены в рамках выполнения государственного задания Минобрнауки России (номер для публикаций: 27.8975.2017/8.9).

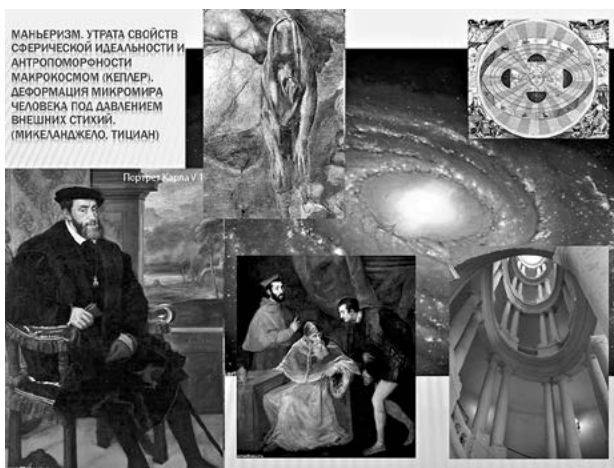
Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 4 за 2017 год, №№ 1–4 за 2018 год.

© Медкова Е. С., 2019

В эпоху Ренессанса изменилось представление о положении человека в трехмерном мире, при сохранении геометрии мироздания. Трехмерность пространственной картины мира, как и в Средние века, основывалась на геоцентричной, статичной и абсолютно симметричной модели Птолемея и подмена в ней Бога на Богочеловека не изменила общего равновесия системы. Открытия Д. Бруно, Н. Коперника и И. Кеплера привели к усложнению пространственной структуры мира. Гелиоцентрическая модель, догадка о существовании бесконечного множества миров, принципиальный полицентризм движений небесных объектов лишила земной мир и человека прерогативы центра мироздания, подорвала саму идею статики мироздания, открыла понятие бесконечности не в метафизическом, а в реальном физическом смысле. Вычисления Кеплера орбит планет и выводы об их эллипсоидной форме разрушили симметрию космоса и лишили его тем самым одной из существенных признаков совершенного божественного образца. В космологию и в философскую картину мира вводится принцип самодвижения тел. И. Кеплер считал, что «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов» [5, с. 66]. В результате «Гармоничное равновесие человека и божественно предзаданного... взрывается динамикой обнаруженных в нем разнонаправленных асимметричных энергетических потоков» [7, с. 50]. На новом этапе развития восстановление равновесного состояния человека и космоса происходило на территории, открытой еще стараниями ренессансного богочеловека, который «К двум мирам, к миру

ограниченному и посюстороннему и к миру непреходящему и потустороннему, прибавился третий мир: мир художественной концепции» [3, с. 152]. После того как человек Ренессанса присвоил себе демиургические свойства Бога, человек XVII в. наделил созданную им вторую реальность искусства онтологическими свойствами божественного творения. Он не ограничился созданием модели божественного мира подобно своему предшественнику, а стал формировать с помощью художественных средств саму реальность. Основываясь на двух разных сторонах человеческого естества, стихию чувственно-телесного и упорядоченность разума, он создал два параллельных варианта реальности — вселенную барокко и космос классицизма. Соотношение автора и творения при этом, согласно А. Кудряшовой, предполагали, что «Автор является лишь той силой, с помощью которого произведение возникает. Во главу угла поставлена сущность бытия, отраженная и интерпретированная самим произведением. Соответственно и смысловые аспекты такого произведения заложены в самой его конструкции, обретающей глубинную, онтологическую автономность и от воли его создателя, и от субъективности воспринимающего» [7, с. 59].

В результате в XVII в. возникли два больших стиля, претендующих на всеобщность и обладающих своей ярко выраженной имперсональной системой языковых форм. В силу того, что эти стили сформировались на базе единой объективной картины мира, в них много общих черт. К таковым относятся: ансамблевое мышление колоссальными пространствами как отражение представлений о бесконечности вселенной; оперирование одним и тем же набором мотивов искусства античности и Ренессанса и апеллирование к концепту «красоты» идеализированной природы классических форм; абсолют категории величественного, высокого, возвышенного (возвышенный замысел, большой стиль); аллегоричность как способ соединения мира трансцендентального и земного; театральность и иллюзионизм; психологическое подчинение как способ взаимодействия со зрителем; кодификация и классификация всего и вся (разделение на высокие и низкие жанры). Обе системы оперировали одними и теми же формальными категориями, различаясь только количественным преобладанием одного или другого компонента. Например, в барокко рационализм конструкции скрыт за видимостью декора, а в классицизме выведен на поверхность, что не мешает мастерам классицизма пользоваться оптическими и перспективными обманками (улица Росси).



Барокко строил свою вселенную, культивируя стихийные аспекты бытия и человека. В антиномии рационального и сенсуалистического барочная реальность опиралась на последнее. Для нее исходным моментом была концепция «живого космоса». Т. Кампанелла утверждал, что «Все вещи чувствуют», а Д. Локк, что «Нет ничего в интеллекте, чего ранее не было бы в чувствах». И. Ньютон называл абсолютное пространство «чувствилищем бога», с помощью которого бог ощущает вещи. Концепция «живого космоса» естественным образом предполагала бесконечную его изменчивость, в результате чего движение становится имманентно присущим свойством всех параметров системы.

Тип. Барочная модель — это движущаяся трехмерность, воспринимаемая с точки зрения постоянно перемещающегося в пространстве и времени субъекта. В основе ее механизма лежат процессы стремительного отдаления трансцендентального верхнего уровня мироздания от низа мира земного. Антиномии земного и небесного, почвенного и мистического, телесного и духовного, бытия и инобытия, конечного и бесконечного, преходящего и вечного предельно напрягаются на разрыв, что ставит во главу угла всей системы категорию движения, как единственного способа преодоления центростремительных тенденций и восстановления целостности. На макроуровне понятие движения находит воплощение в едином потоке космических стихий. На микроуровне человека высшей формой движения становится иррационально-чувственное экстатическое прозрение божественных сущностей, а низшей — многообразные процессы ветвления человеческих судеб и исторических событий.

Мерность определяется тем, что пространство и время рассматриваются не как данности, а как процессы, «процессы, в которых есть прогресс и регресс, рост и увядание, борьба и покой, качественные трансформации и необратимость времени, стимулы и цели» [9, с. 66].

В эпоху барокко «Пространство все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость» [1, с. 144]. Основным механизмом трансформации пространства во временной процесс является соединение противоположных сущностей на основе принципа антитезы. Процессуальность возникает во взаимоисключающем единстве трансцендентного пространства и конкретных пространственных вариантов реальности, в борьбе пространства и материи и пр. Пространство мыслится в качестве существующей до и вне материи абстрактной пустоты, стихии без координат, начала и конца. Его беско-

нечность парадоксальна, как парадоксален афоризм Б. Паскаля: «Бог — шар, центр которого везде, а поверхность нигде». Материя обретает статус стихийной первоматерии, обладающей бесконечной потенцией творения. В целом, бесконечность барочной вселенной подчеркнута стереоскопична за счет «складок» и «изгибов» мироздания (Г. Лейбниц). Трехмерность барочного пространства-материи характеризуется следующими качествами: многонаправленность и многоцентровость, центробежность и экстравертность, открытость и «относительная ясность» (Г. Вельфлин), вертикальная ориентация, единство, основанное на принципе субординации. Ее геометрическим символом является бесконечная спираль, а обобщающим образом — волна.

Главной характеристикой барочного времени является его самодостаточная бесконечная изменчивость — «Изжив себя вконец, рождает время» — и тотальная относительность — «Весьма различны времена по временам: / То нечто, то ничто — они подобны нам» (П. Флеминг). «Мир в каждую историческую минуту не равен себе, а пребывает в постоянной трансформации» [6]. Текучесть времени становится единственным наиболее стабильным явлением в глобально неустойчивом мире. На вселенском уровне его процессуальность возникает как результат парадоксального соединения божественного «времени без времен» и реального времени — «Одной длительности нашей жизни достаточно для показания существования бога» (Р. Декарт). На уровне человеческого бытия — в устремлении человека от сновиденческой мимолетности реальной жизни («Жизнь есть сон», Кальдерон, «Звук отзвука», Флеминг) к пробуждению в вечности. Непостижимость времени без ясной перспективы (Во времени живя, мы времени не знаем, Флеминг) соединена с его конкретной реализацией в разворачивании истории человеческого рода или человеческой судьбы («Но время это — мы!», Флеминг).

Реализация пространственно-временной модели барокко порождает, по мнению Ж. Делеза, «бесконечное произведение и бесконечный процесс работы» [4].

Ориентация. Исходным в определении места человека в мироздании барокко является его подвижность в мироздании. Согласно М. Лотману «Подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной классификации и утверждения новой или, представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую вариантность» [8, с. 468]. Человек из опоры мироздания становится

агентом хаоса. Он везде и нигде. Он существует на грани «буйной жизни» и «имманентной катастрофичности» этой жизни» [10, с. 145]. Его образ определяется «безумной антропологической антиномией» [10, с. 129] «я царь, я раб, я червь, я бог» (Г. Державин), с соответствующим выводом: «Величие человека тем и велико, что он осознает свое ничтожество» (Б. Паскаль). Маленького, несовершенного человека повседневности и титанического «Человека Барокко» (К. Гурлитт), который «соединяет имперсонализм и субъективизм в ... сверхличностной роли» [2, с. 82] роднит предельная интенсивность жизни, умение «жить до смерти» в рамках быстротечной как мгновение жизни. Высшей этической ценностью в системе подвижных координат становится опора на себя (неостоицизм), самостояние вопреки всему: «И счастье и несчастье / Лежат в тебе самом! Свои поступки взвесь! / Стремясь вперед, взгляни, куда ты шел поднесь. / Тому лишь, кто, презрев губительную спесь, / У самого себя находится во власти, / Подвластна будет жизнь, мир покорится весь!» (К самому себе, П. Флеминг).

Музыка. Динамическую составляющую трехмерной барочной картины мира в музыке наиболее легко зафиксировать на сюжетно-тематическом уровне. Тематика Пути превалирует в протооперном и оперном жанре, примером чему является «Драма на музыке» И. С. Баха, посвященная теме «Геркулес на распутье» между Сластолюбием и Добродетелью и опера Монтеверди «Возвращение Улисса на родину». В духовной музыке странствие человека истолковывается аллегорически как крестный или жизненный путь. В произведение Баха «Охотно я понес бы крест» обе идеи соединены: о крестном пути как нравственно-эталонном говорится в первой части, а далее следует описание уподобленного мореплаванию жизненного странствия человека, завершающегося обретением покоя в мирской пристани и упокоением в смерти. В «Маленьком гармоническом лабиринте» того же автора блуждание души связано с пространственной структурой лабиринта, в центре которого находится символическая тема креста, а на выходе — имя его создателя — знаменитый мотив В-А-С-Н. Процессуальность столкновения конфликтных начал мироздания интересовала итальянских инструменталистов Д. Скарлатти, А. Корелли, Б. Марчелло, которые создали ряд пьес под названием «Баталия». А. Вивальди воссоздал процессуальность времени годичного цикла («Времена года»).

На уровне музыкальных выразительных средств, прежде всего, надо отметить факт окончательной

кристаллизации мажорно/минорной ладовой тональной системы, в которой звукоряд утратил равновесное состояние и предстал в виде энергетически заряженного рельефа, порождающего движение. Т. В. Чередниченко пишет: «На участках, подводящих к полутону, движение отмечено как бы нарастанием напряжения, тогда как на участках, к которым подводит полутон, — ослаблением напряжения, “замедлением”. Там, где движение “ускоряется”, возникает эффект близости “цели” или особой интенсивности “причинного импульса”» [9]. В результате уже на уровне лада, кода кодов музыкальной ткани, возникает представление о движении как развитии, а не колебании вокруг фиксированной точки вечности как это было прежде. Главным принципом соотношения опорных тонов — тоники (Т, I ступени), доминанты (D, V ступени) и субдоминанты (S, IV ступени) стала субординация. Совмещающая в себе начало (причину) и конец (цель) тоника обрела главенство над доминантой (указывающей на Т в качестве конца) и субдоминантой (указывающей на тонику как на начало). Общую формулу развития их отношений можно представить как уход от тоники (Т→S) и возвращение к тонике (D→Т). Множественное повторение этих отношений дает «много-слойную иерархию сил и тяжестей, стремлений и успокоений, замкнутую между исходной тоникой-причиной и заключительной тоникой-целью» [9].

На уровне ритмического членения в структуре музыкального текста выделилось понятие абстрактной временной координатной сетки — метра, задающего согласно выбранному размеру (3/2, 2/4, 6/8, 4/4) равномерное чередования долей (сильных и слабых) и акцентов. В метре понятие процессуальности времени обретает самостоятельность.

С переходом от полифонии к гомофонии трехмерное пространство музыки обретает большую конкретику. Музыкальная ткань делится на три фактурных

ЧЕЛОВЕК СРЕДИ АБСТРАКТНЫХ СТИХИЙ МАКРОКОСМА. МИФОЛОГИЧНОСТЬ И ЭФЕМЕРНОСТЬ ПОРТРЕТА РУДОЛЬФА II В ВИДЕ БОГА ВРЕМЕН ГОДА И ПЕРЕМЕН ВЕРТУМНА (ДЖ. АРЧИМБОЛЬДО).



пласта: верхний уровень — это мелодия в качестве главного агента движения-развития; нижний — бас в качестве опоры тонального движения; средний — аккордовое заполнение пространства между I и III уровнями. Благодаря единой метрической сетке все уровни согласовываются по вертикали — смена напряжения и покоя, кульминаций и цезур, нарастания и спадов во всех уровнях происходит одновременно, в результате чего, линия горизонтального движения музыкальной темы становится более отчетливой и легко читаемой.

На первых порах роль направляющего начала играл мелодизированный басовый голос с цифрами, обозначающими вертикали аккордов (эпоха генерал-баса в опере). Он определял движение сплоченных вокруг аккордовых вертикалей голосов, в том числе и солирующей мелодии, согласно логике «историоподобного» движения «ухода от тоники в напряженную (значит, событийно-насыщенную) сферу доминанты и прихода от доминанты в опорную (т. е. разрешающую конфликты) сферу тоники» [9]. Позднее под влиянием развития идей «Флорентийской камераты» (Дж. Каччини, Я. Пери, В. Галилеи К. Монтеверди) на передний план выходит мелодия, которая подчиняет себе аккордовое сопровождение. Развитие мелодии мыслится в параметрах линейного движения времени, в котором четко прописываются стадии и соответствующие им параметры музыкальной структуры. Началу соответствует рельефная тема, сильная доля, главная тональность, жесткая структура. Срединной части развития соответствуют дробление тематического рельефа, побочные тональности, рыхлая структура. Конец обозначает исчерпанность темы, ему соответствует сильная доля, главная тональность, жесткая структура. Аккорды придают мелодии объем. Основной тон в аккорде посредством консонирующих с ним звуков разворачивается в аккордовую вертикаль. Она в свою очередь при помощи неаккордовых диссонирующих звуков проецируется в мелодическую горизонталь. Продвижение аккордовой массы становилось частью развития мелодической темы, ее ритмического и интонационного рельефа. В чисто музыкальной сонатно-симфонической форме тематическая горизонталь и вертикаль становятся условными измерениями единого трехмерного подвижного и живого музыкального организма, а сама тема — воплощенной процессуальностью жизни.

Согласно антиномичному видению мира, композиторы барокко использовали динамичные возможности ладо-гармонической структуры для создания конфликтной картины мира соединяя несоединимое

на основе парадоксальных механизмов концепции «остроумия». Дж. Фрескобальди и Д. Скарлатти намеренно шли на «неправильные» (не в тонику) разрешения и насыщение музыкальной ткани хроматизмами и диссонансами, что порождало чувство незавершенности движения музыкальной темы, ее открытости и экстравертности. Дж. Маккуе, Дж. Трабачиставили («Странные консонансы») и М. Росси («С жестокостями и странностями») экспериментировали с целью «доказать устойчивость и естественность диссонансов и неустойчивость дисгармоничность консонансов» [7, с. 44]. Барочная техника ачкакатуры (от ит. *вмятина*) предполагала одновременное звучание аккордовых и неаккордовых звуков, что подчеркивало идею движения через кризисы столкновения противоположных сущностей.

Теоретики барокко (И. Бурмейстер, И. Вальтер, И. Хайнихен) разработали разветвленную семиотическую технику риторических фигур, означающих движение в пространстве и времени: анабазис — фигура восхождения; катабазис — нисхождение, циркулатио — фигура бесконечного движения по кругу. «Движение» чувств представляли риторические фигуры экскламации — восклицание, абрупцио — вздох, катахреза — предельное выражение трагизма и напряжения. И то, и другое рассматривалось как средство воплощения процессов борьбы разных аффектных ситуаций и состояний, через которые происходило разворачивание динамической барочной картины мира. И. С. Бах использовал 8 основных аффектов, среди которых были умеренность, страдание, печаль, любовь, святость, величие, гнев, отвага, радость. Каждому аффекту соответствовал свой набор выразительных технических средств. Радости соответствовал мажор, аллегро престо, консонантность, диатоника, ритм почти без синкоп, фигура анабазиса. Печали — минор, адажио анданте, диссонантность, хроматизмы, синкопы, градация, катабазис, циркуляция. Примером контрастного динамического использования аффектов является решение темы «Crucifixus» в «Высокой мессе» Баха. В финале композитор применяет инверсионный прием «мажорного пресушествование заключительного проведения скорбно-минорной темы». В самой нижней регистровой точке нисхождения минора, означающего бездну страданий, богооставленности и безысходности «на слова «и похоронен, похоронен» в тишайшей звучности непроницаемо-загробных фактурных глубин неожиданно «затепливается» G-dur — тонкий луч Божественного Света» [7, с. 53–56]. Примером антитезы аффектов в опере является выходная ария главного героя. В ней он, представляя себя

и возникшую перед ним проблему, к «горестным селованиям мог присоединяться тон гордости или надежды; к героическому заявлению о верности долгу могли добавляться лирические излияния о верности любви» [9]. На уровне большой формы образность движения в подвижной изменчивости мира имела несколько решений. В опере, где господствовало несакральное время, основным двигателем линейного сюжетного развития был речитатив, который повествовал о происходящих событиях. В арии, которая в принципе останавливала действие, музыкальными средствами была представлена динамика аффектных состояний души. Сквозную линию общего вектора движения оперы указывало непрерывное звучание генерал-баса. Особой стремительностью процессуальности отличалась *opera-buffa*, в которой темп задавала увертюра, построенная на принципе «быстро-медленно-быстро», и обилие речитативов *сессо*, т.е. «сухих» сопровождаемых только клавишином (Дж. Б. Перголези, «Служанка-госпожа»). В «серьезной опере» (*opera-seria*) — монументальных пятиактных действиях на мифологический или исторический сюжет преобладала вертикальная динамика скольжения по разным уровням реальности (А. Скарлатти, «Митридат Евпатор»).

Инструментальная музыка сформировалась на основе танцевальных жанров, генетически связанных с понятием движения. В характерных для барокко формах сонаты (итал. *sonata* — звучать) и концерта (лат. *concerto* — состязаясь) динамическое видение мира реализовывалось за счет «контраста резко рельефной темы и общих форм движения, который позволял выстраивать чистый музыкально-временной ряд, подобный своей членораздельностью смене сценических картин (но без их наглядности) или развитию романного повествования (но без его событийной конкретности)» [9]. Жанровая калейдоскопичность, неожиданная смена фактурных типов изложения, динамическая разнохарактерность, сопоставление ансамблевого звучания и сольных партий создавали подобие бесконечного подвижного пространственно-временного лабиринта музыкального текста. Продвижение по этому лабиринту определялась развертыванием музыкальной темы, чья программность обозначалась в названии и была связана с театральными ассоциациями или символикой церковных жанров.

В духовной музыке, где царствовала вечность, на логику тональной динамики накладываются идеальные симметричные композиционные структуры, а изнутри их пронизывают символические риторические фигуры типа креста (ход вверх/ход вниз, ниже

средней точки/возвратный шаг вверх к средней точке). Например, Г. Шютц строил свои циклы ораторий на полном тональном круге. Кантата И. С. Баха «О, вечный огонь, о, источник любви» имеет симметричную структуру — хор/речитатив/ария/речитатив/хор. Каждая часть построена в тональной логике: $T \rightarrow D \rightarrow T$. Крайние хоры и центральная ария написаны в мажоре, а промежуточные речитативы — в параллельном миноре. Мелодия центральной арии центрируется символическим мотивом креста. Из него как из центрального ядра расходится тональная симметрия четырех окружающих частей. В произведениях, написанных в технике свободной полифонии, движение реального времени обозначает генерал-бас, а идеальную геометрию вечности — канон и имитация. Усвоенные полифонией риторические фигуры расцветивают картину мира стихией множественности векторов человеческих судеб. В божественную вечность вливается все богатство хронотопа истории («Высокая месса». И. С. Бах).

В связи со статусом барочного человека как субъекта, свободно перемещающегося в мобильном пространстве, в музыке усиливается личностное начало. Оно находит воплощение в индивидуализации музыкальной темы, образующейся из сплетения ярких характерных мотивов. Этим же обусловлена акцент на аффектные состояния человека, музыкальная исповедальность арии, выдвигание на первый план солиста, закрепление формы концерта как состязания исполнителя и оркестра.

Список литературы:

1. Виппер Б. Р. Проблема времени в изобразительном искусстве. // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. — М., 1962.
2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т., Т. II. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
3. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. I. — М.: Искусство, 1978.
4. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М.: Логос, 1998.
5. Кеплер И. О шестиугольных снежинках. — М.: Наука, 1982.
6. Кривцун О. А. Эстетика. — М.: АСПЕКТ ПРЕСС, 2003.
7. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. — СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; «Лань», 2010.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
9. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. — Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. Часть I–II.
10. Якимович А. К. Искусство и культура XVII–XVIII веков. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА НА УРОКАХ ИСКУССТВА: КОНЦЕРТЫ АНДРЕЯ ЭШПАЯ

CONTEMPORARY MUSIC AT THE ART LESSON: CONCERTS OF ANDREY ESHPAI

ПИРЯЗЕВА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА
PIRYAZEVA ELENA NIKOLAEVNA

старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», кандидат искусствоведения
senior researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education», candidate of art history

Ключевые слова: Андрей Эшпай, жанр, концерт, содержание образования, современная музыка, искусство.

Keywords: Andrey Eshpai, genre, concert, educational content, contemporary music, art.

Аннотация. В статье рассмотрены перспективы расширения содержания образования за счет активного изучения произведений современных композиторов. Концерты Андрея Эшпая — яркий образец жанра, несущий мощный педагогический, воспитательный и образовательный потенциал.

Annotation. The article describes the perspectives of educational content development with help of active studying of contemporary composers works. Concerts of Andrey Eshpai are the clear example of this genre, that gives great pedagogical and educational potentiality.

Содержание музыкального образования в школе должно решать целый ряд духовно-нравственных, воспитательных, образовательных, методических задач. Оно призвано не только знакомить обучающихся с достижениями мировой культуры прошлых веков, но и обрисовывать культурную ситуацию современного искусства. Нередко современная музыка выпадает из содержания обучения по разным причинам: «Бесспорный факт, что новая, в том числе современная советская музыка, слишком долго и слишком трудно завоевывала себе место в учебном репертуаре, в немалой степени был результатом того, что учителя считали эту музыку чрезмерно сложной, необычной и потому якобы недоступной для детей. А дети, если все же такая музыка входила в поле их учебной деятельно-

сти, принимали ее с радостью, охотно слушали и исполняли. Она оказалась вполне доступной для них, они слышали в ней окружавшую их жизнь и самих себя» [5, с. 57].

Действительно, музыка XX–XXI веков представлена произведениями, неоднозначно воспринимаемыми: это и авангардные сочинения, расширяющие звуковое поле специфическими эффектами, и использование нетрадиционного инструментария, и привычная с языковых позиций музыка, продолжающая традиции прошлого. Одним из жанров, ведущим свою историю из времен глубокой древности, прошедшим сквозь века и не потерявшим своей актуальности, а вместе с ней и интереса композиторов является инструментальный концерт. Концерт — музыкальное произведение, в котором один ин-

струмент или ансамбль исполнителей тематически, виртуозно-технически противостоит оркестру. Возможно, секретом непреходящего успеха этого жанра является заложенный в нем дух соревнования, который никогда не теряет своего значения.

Среди отечественных композиторов XX–XXI веков, обращавшихся к жанру концерта — М. Вайнберг, С. Губайдулина, Э. Денисов, Е. Евтушевская, Д. Кабалевский, И. Красильников, Р. Леденев, А. Муравлев, Н. Мясковский, Е. Подгайц, С. Прокофьев, С. Слонимский, Д. Шостакович, Р. Щедрин, А. Хачатурян, Т. Хренников, А. Шнитке, А. Эшпай.

Андрей Яковлевич Эшпай (1925–2015) — отечественный композитор. Его отец — Яков Андреевич — композитор, музыковед и фольклорист, основоположник профессиональной марийской музыки. Детство Андрея проходило в музыкально-творческой атмосфере, в 1941 году он закончил музыкальную школу-семилетку имени Гнесиных. В январе 1943, в возрасте 18 лет, Андрей Яковлевич ушел на фронт, воевал в Польше, Германии, дошел до Берлина, награжден орденами и медалями. После войны учился в Музыкальном училище при Московской консерватории, затем — в Московской консерватории на двух факультетах — фортепианном и композиторском. Эшпай является автором большого количества произведений разных жанров — крупных симфонических сочинений — симфоний, концертов, а также камерно-инструментальной музыки. В наследство от отца Андрею Яковлевичу досталась любовь к марийскому фольклору, которая явилась причиной создания обработок марийских песен. Народные марийские интонации являются неотъемлемым свойством мелодизма композитора. Эшпаем создана музыка к спектаклям драматического театра и к кинофильмам. Созданная Эшпаем музыка к фильмам и песни приобрели широкую популярность. Одна из наиболее известных — «Москвичи» («В полях за вислой сонной...») на стихи Е. Винокурова, по словам композитора, является автобиографичной для Эшпая-фронтовика.

Один из любимых жанров композитора — инструментальный концерт — получил в творчестве композитора неординарное преломление. В интервью Андрей Яковлевич отмечал, что идея написать концерты для всех инструментов зародилась у него в результате общения с Паулем Хиндемитом, автором большого количества концертов для разных инструментов [см. 10]. Андрею Яковлевичу принадлежат концерты для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона,

валторны, трубы и тромбона, тубы, фортепиано и даже для бассетгорна («низкого кларнета»).

Исследователи, изучавшие концерты Эшпая, рассматривают их как концентрат наиболее показательных свойств стиля композитора, в числе которых отмечают индивидуализированную трактовку жанра, сочетающую «концертный блеск, театральную рельефность тематизма, кинематографическую монтажность, неумную энергию и интимность, отстраненность лирики, погружение во внутренний мир, психологическую тонкость и глубину». Концерты отличает «многотемность и разнообразие развивающихся приемов», «стилевых истоков и жанровая диффузность (свободное, естественное сочетание разных “лексик” профессиональной, фольклорной, эстрадной) [11, с. 22, 26], а также опора на разнонациональный фольклор, открытость к диалогу с классикой и современностью через обращение к джазу, «множественные контакты с жанровой системой масскультуры, что резонирует тенденции полистилистичности и полижанровости современной фоносферы [4, с. 277, 211].

Жанр концерта в творчестве Эшпая несет на себе отпечаток театральности — явления, получившего распространения одновременно с вхождением концертного жанра в широкую исполнительскую практику. Но, если в эпоху барокко театральность ассоциировалась с иллюзорностью, мир представлялся в виде театра, «в котором человек — игрушка, марионетка демиурга» [8, с. 57], то театральность концертов Эшпая заключена в возможности публичного выступления, размышления со сцены о жизни, непростых судьбах, воплощенных композитором в тембрах различных музыкальных инструментов. Композитор реализовал барочное представление о мире, изображаемом «в виде музыкального инструмента, на котором играет творец — вселенский музыкант» [8, с. 57].

Каждый концерт воспринимается как театральный бенефис инструмента-актера из-за внимания композитора к «персонификации тембра», «выдвижению солиста на авансцену сочинения», «изложению им основных идей сочинения», «увлечению за собой всей массы оркестра», «определению образно-эмоциональной атмосферы сочинения», «уникальной в каждом сочинении сущности концепции» «первенствующего значения лирики», определяющей в концертах «все основные параметры развития» [2, с. 180–181].

В большинстве концертов Эшпая экспонирование начинается с проведения темы-эмблемы солирующим инструментом, высказывающим основную

мысль произведения, неповторимую в каждом концерте. Темам эшпаевских концертов свойственна выразительность и семантическое разнообразие «всего спектра интонационности — от ярко-кантиленных, ламентозных по природе интонаций до выразительных декламационно-речитативных оборотов» [2, с. 182], как, например, в Концерте для альты:



В виртуозно-импровизационных каденциях концертов Эшпая усилено подчеркивание основной мысли сочинения солистом [см. 2], что также воспринимается проявлением эффекта театральности. Тема каденции обычно постепенно кристаллизуется в процессе тематического развития, как, например, в Концерте для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном:



четвертый такт после цифры 1:



В Концерте для гобоя, начало:

Oboe

Ob.

Ob.

CADENZA

В Концерте для контрабаса:

Contrabass

Cb.

Cb.

Cb.

CADENZA di Contrabasso

Cb.

Cb.

Нередко композитором применяется прием, предполагающий проведение одной и той же темы разными инструментами. В данном контексте это воспринимается как исполнение одной партии разными актерами. Так, побочная партия второго скрипичного концерта проводится басовым кларнетом, затем дуэтом солирующей скрипки с валторной, кларнетом на фоне *pizzicato* струнных басов.

Появление новой темы, русской народной песни «Зеленая сосенушка зелена была» в репризе Второго скрипичного концерта, подчеркнутое переключками групп инструментов, расценивается как появление на сцене нового актера, способствующее новому, неожиданному показу главных актерских тем.

Оркестр в концертах Эшпая «трактуются не только как монолит. В процессе развития постоянно выделяются отдельные тембры, которые становятся дополнительными солистами и участвуют, наряду с главным солистом, и в экспонировании и в развитии тематизма» [2, с. 181]. Этот факт также свидетельствует о театрализации, вызывая ассоциации с привлечением разных актеров, которые позволяют всесторонне представить главного героя, тем самым углубив и расширив его образ. Так, в концерте для гобоя с оркестром, партнером солиста является тембр челесты, в виолончельном концерте помимо струнных, звучат фортепиано и арфа, в контрабасовом (или фаготовом) и в концерте для бассетгорна — только струнные, концерт для кларнета написан в ансамбле со струнным оркестром, арфой и литаврами, концерт для валторны — со струнным оркестром и четырьмя валторнами, концерт для тубы сопровождают струнный оркестр и медные духовые инструменты, в концерте для оркестра солируют труба, вибрафон, фортепиано и контрабас. Эти инструменты выступают в разных комбинациях: самостоятельно, в различных ансамблевых сочетаниях, соревнуясь друг с другом и с оркестром.

Помимо тембров-актеров театрального действия, в Концертах Эшпая присутствуют и другие, не менее важные действующие лица. Прежде всего, это солисты — исполнители, на которых, в большинстве случаев, были ориентированы сольные партии и которым композитор посвящал свои сочинения: Ю. Башмет, Э. Грач, С. Гурбелошвили, Т. Докшицер, Р. Комачков, Д. Кох, А. Любимов, М. Ростропович, В. Шапкин: «Обилие и разнообразие концертов, созданных во второй половине XX века, стимулировалось такими важнейшими факторами, как множественность ярчайших испол-

нительских индивидуальностей и расширение состава солистов-концертантов» [4, с. 213].

Уникальным явлением представляется переложения для скрипки многих концертов композитора: для альты, валторны, фагота, саксофона, тубы, выполненные Леоноры Дмитерко, где блестящее исполнение, несомненное актерское дарование позволяют тонко передать жизненные перипетии, заключенные в каждой интонации произведения.

Еще одни действующие лица концертов Эшпая — адресаты мемориального посвящения. Как известно, мемориалы являются олицетворением памяти в культуре. Музыкальный мемориал — «жанр, получивший наибольшее распространение в XX веке (...). Мемориал предполагает непосредственную связь различных стилей, эпох или индивидуальностей. Он, как правило, содержит отражения чужого стиля в произведении, авторскую, человеческую, этическую позицию... Мемориал основывается на подчеркиваемых связях с традицией, в нем часто используется «техника припоминания», ... символика, создаются устойчивые ассоциации с «прошлым», «чужим словом»» [7, с. 159]. Процесс постижения мира предоставляет композитору возможность заново открывать для себя культурные памятники прежних времен, находить в них нечто новое и, не отступая, следовать истинным ценностям и смыслам. Возвращаясь к прошлому и преодолевая пределы социальной памяти, художник пытается глубже осознать минувшее время, необходимое для постижения настоящего, отражая при этом собственное к нему отношение.

Первый фортепианный концерт Эшпая посвящен памяти Мориса Равеля. В этом произведении «актерский состав» расширяют темы из оперы французского композитора «Дитя и волшебство», возникающие в каждой из трех частей, и народная марийская мелодия. Взаимодействие тем Равеля с марийской мелодикой позволяет подчеркнуть Эшпая свое духовное родство с Равелем. Преломление джазовых интонаций в творчестве Равеля отразилось в стилистическом синтезе композиторского почерка Эшпая, объединившего в себе национальные истоки, «равелевское» начало, джазовый (эстрадный) компонент [см. 1]. Стилистическое влияние Равеля также проявляется в произведениях Эшпая, в частности, в «равелевских» пассажах в фактуре Концерта для оркестра [см. 1].

Другой адресат мемориального посвящения — учитель композитора Н. Я. Мясковский, присутствующий во многих сочинениях Эшпая: органной Пассакалии, Вариациях для оркестра на тему

Шестнадцатой симфонии Мясковского, альтовом и Втором скрипичном концерте. В Альтовом концерте использован материал органной Пассакалии Мясковского. Именно с Мясковским исследователи творчества Эшпа связывают сближение разнофольклорных традиций, а также применение знаменного пения, что, наряду с фольклором, становится другим полюсом интерпретации духовных традиций в творчестве мастера [см. 6]. «Стремление не только к стилевому, но и к надвременному синтезу дало композиторам конца века возможность почувствовать свою причастность к духовным, нравственным основам не только сиюминутной жизни, но и практически всей истории» [4, с. 271].

Принцип работы композитора с тематическим материалом также ассоциируется с мастерством театрального режиссера: «Драматургическое содержание, сложение композиции, функция и наполнение всех разделов формы, выбор средств музыкального языка — все развитие режиссируется и направляется в определенное русло именно лирической образностью» [2, с. 180–181]. В то же время, Е. М. Самойленко основным драматургическим принципом концертов Эшпа считает противопоставление действительности и лирики [см. 11].

По мнению М. Н. Лобановой, диалог в концертах Эшпа представлен присутствием гармоничных, а не спорящих жанровых компонентов, что влечет «многогранное прочтение концерта»: виртуозное, праздничное состязание, «культивируемое романтической культурой», старинный инструментальный концерт в традициях барочного *concerto grosso*, народная практика импровизации, песенная стихия, «дух игровой композиции XX в. с характерным выходом к контролируемой алеаторике» [8, с. 177].

Кроме концертов с солирующими инструментами Эшпа принадлежат два концерта для оркестра. Эти *Concerti grossi*, являются бенефисом всего оркестра. Здесь присутствует характерный барочный принцип чередования соли и тутти, совершающееся без переходов: «Сопоставления подобного рода приводят к возникновению ступенеобразных или террасообразных музыкальных построений, которые определяют лицо старинной или барочной музыки, причем эта ступенеобразность проявляет себя не только в оркестровой или ансамблевой игре, но и в игре отдельных инструментов» [9, с. 52]. Показательно привлечение других тембров, других «актеров» в этих бенефисах. Так, элементы импровизационного джаза в сочетании с непрерывной токкатностью — по-новому трактованный ба-

рочный жанр. Г. В. Григорьева утверждает, что в этом сочинении от канонической трактовки жанра остается только «условное соотношение соло-тутти, в свободном чередовании которых гораздо большее формообразующее и образное значение имеет стилистика, уходящая корнями в джазовую импровизацию, близкая контурам современной эстрадной пьесы» [1, с. 106].

Признавая воздействие на жанр *concerti grossi* инструментального театра, исследователи подчеркивают наличие высокой степени персонификации инструментов, придающей их состязательности черты представления. Отмечаются также театральные амплуа в зонах *tutti* и *solì* [см. 12].

Произведения по композиционной модели *concerto grosso*, уходя на дальний план в эпоху классицизма, возрождаются в XX веке в творчестве С. Губайдулиной, Н. Сидельникова, А. Шнитке, Р. Щедрина. По мнению В. И. Мартынова, «произведения барочной или старинной музыки очень хорошо ложатся на джазовую ритмическую дорожку и в отличие от классических или романтических произведений довольно легко поддаются джазовым интерпретациям, о чем свидетельствуют диски *Swingl Singers* и многие пьесы *The Modern Jazz Quartet*. Если же мы вспомним о том, что наряду с интересом к старинной музыке и к джазу в прошлом веке имел место осязаемый интерес к автентическому фольклору или этнической музыке, то вполне возможно будет говорить о существовании некоей "антиклассической коалиции", которая помимо стариной музыки и джаза включала в себя фольклор, и общие усилия которой были направлены на преодоление векторности исторического времени, формирующего структуры классической музыки» [9].

Итак, Андрею Яковлевичу Эшпа удалось всесторонне обогатить жанр концерта. Написав «золотую серию» концертов для всех инструментов симфонического оркестра, композитор продемонстрировал мастерское преломление творческой индивидуальности в сфере оркестрового колорита. Композитору свойственна интерпретация концертного жанра с позиций театрального искусства, на что указывает ряд факторов, среди которых, повышенное внимание к выстраиванию тембровых соотношений в концертах, а также разноплановая тематическая драматургия. Виртуозные сольные концертные партии, написанные с учетом выдающегося художественно и технического мастерства исполнителей, воспринимаются как яркие театральные роли. Культурная память, отраженная в

историческом мышлении Эшпая и привлечении в интертекстуальный круг выдающихся композиторов и исполнителей, также опирается на принципы театральности. Показательно преломление почерка адресатов мемориалов через индивидуально авторское, эшпаевское взаимодействие марийской, древнерусской и джазовой интонационности. Характеристику концертов Андрея Эшпая точно выражают слова Елены Борисовны Долинской: «Симфоническая музыка XX века обнаруживает исключительную устремленность в окружающий мир, способный сообщить ей реальную информацию о времени» [3, с. 28].

Знакомство с концертами Эшпая на уроках искусства можно сопровождать рядом упражнений для обучающихся, включающих вокальное интонирование основных тем концертов, разучивание марийских песен, поиск мелодического сходства и различий песен и концертов. Интересны задания, направленные на самостоятельную проектную деятельность учащихся. Проект по концертному жанру для учащихся начальной школы может состоять из серии подготовленных рассказов об инструментах — солистах концертов Эшпая: скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона, валторны, трубы и тромбона, тубы, фортепиано, бассетгорна. Рассказы должны сопровождаться музыкальной иллюстрацией аудио или видео звучания каждого инструмента, найденной в сети Интернет. На защите проекта полезно устроить викторину по распознаванию на слух тембров изученных инструментов.

Проектная деятельность по теме «Концерты Андрея Эшпая» с подростками может представлять научное исследование путей развития жанра, начиная с *concerti grossi* периода барокко до концертов наших дней. Кроме того, каждый ученик может приготовить доклад-мультимедийную презентацию о знаменитом концертном солисте. Серия докладов может быть объединена в научную конференцию или аудио-видео альбом.

Список литературы:

1. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. — М.: «Советский композитор», 1989. — 206 с.
2. Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2001. — 260 с.

3. Долинская Е. Б. О русской музыке XX века (60–90-е годы). — М.: «Композитор», 2004. — 128 с.
4. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. — М.: Издательский дом «Композитор», 2006. — 560 с.
5. Кабалаевский Д. Б. Дело всей жизни. — М.: Редакция журнала «Искусство в школе», 1995. — 296 с.
6. Лобанова М. Н. Андрей Яковлевич Эшпай. — URL: <http://www.belcanto.ru/eshpai.html>. — 2010.
7. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. — М.: Советский композитор, 1990. — 221 с.
8. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. — 208 с.
9. Мартынов В. И. Зона Opus Posth, или рождение новой реальности. — URL: <https://profilib.net/chtenie/22356/vladimir-martynov-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti-52.php>; <https://profilib.net/chtenie/22356/vladimir-martynov-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti-53.php>. — 2005.
10. Молчанов В. К. К юбилею композитора. В гостях у Андрея Эшпая. Встреча вторая. — URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/rendezvousdilettante/9794>. — 2010.
11. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РАМ имени Гнесиных. — М., 2003. — 26 с.
12. Шабунова И. М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке XX века (на примере жанра *concerto grosso*). URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/435/429>. — 2012.



МУЗЫКА И УРОК ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ И ИНТЕГРАЦИЯ

MUSIC AND LITERATURE LESSON IN SCHOOL: INTERACTION OF ARTS AND INTEGRATION

Гальчук Ольга Викторовна

GALCHUK OLGA VIKTOROVNA

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (Москва)

candidate of pedagogical sciences, senior researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education» (Moscow)

Ключевые слова: музыка, театр, литература, урок литературы, драматургия урока, полифонизм, художественная модель мира (М. М. Бахтин), образовательное пространство, взаимодействие искусств, диалог искусств, интеграция, творческая деятельность.

Keywords: music, theatre, literature, literature lesson, lesson dramaturgy, polyphony, artistic model of the world (M. M. Bakhtin), educational space, interaction of arts, arts dialogue, integration, creative activity.

Аннотация. В статье рассматриваются возможности влияния на творческую деятельность учащихся музыки и других видов искусств (литературы, театра, изобразительного искусств) в процессе их взаимодействия в рамках школьного урока литературы как уникального образовательного пространства.

Annotation. The article examines the directed influence of music and other types of arts-literature, theatre, graphic art — to the creative activity of schoolchildren within the framework of a unique educational space as a school lesson of literature.

Музыка — вид искусства, которое, по мнению немецкого теоретика музыки и педагога Г. Г. Эггебрехта, «в смысле природного и эмоционально воспринимаемого звучащего феномена, рисует картину мира и души» [17, с. 601].

Постижение музыкальных произведений школьниками в контексте взаимодействия и интеграции искусств как педагогическая проблема уже много лет не теряет своей актуальности [1, 6, 12, 14]. В частности, рассмотрение связей взаимодействия и интеграции между литературой и музыкой

© Гальчук О. В., 2019

как предметами художественного гуманитарного цикла в общеобразовательной школе является одной из приоритетных в междисциплинарных исследованиях [3, 10, 13, 15]. Н. М. Свирина определяет и закрепляет за музыкой «именно ей свойственные функции на уроках литературы разного типа: изучение биографии писателя; обзорные уроки; вступительные и завершающие занятия по изучению литературного произведения, а также в зависимости от характера изучаемого произведения: эпос, лирика, драма» [13].

Современный урок литературы — это исключительная в своем роде образовательная среда, в которой при изучении произведений словесного искусства происходит освоение «духовного опыта человечества и отечественных нравственно-религиозных, философско-мировоззренческих, социально-бытовых, культурных систем и традиций» [5]. Взаимодействие музыки, литературы, театра, изобразительного искусства в рамках данного образовательного пространства позволяет реализовать школьное филологическое образование в контексте взаимодействия и интеграции искусств. Например, полифонизм поэтики Ф. М. Достоевского позволяет учащимся погрузиться в «новую художественную модель мира» [4, с. 3], в которой присутствует не только «диалог читателя и писателя», но и «диалог искусств» — музыки и литературы, музыки и театра, литературы и изобразительного искусства и пр.

Весьма значимой для современного учебно-воспитательного процесса остается тема «Музыка и патриотическое воспитание» [2]. Интеграция трех предметов — музыки, литературы и истории — позволяет изучать «литературный процесс на историко-хронологической основе, с учетом принципиального многообразия культурных, социально-исторических и эстетических факторов» [5]. Так, например, преподаватель И. Николаева в рамках урока «Роль музыки или литературы в годы Великой Отечественной войны» останавливается на трагической странице российской истории — блокаде Ленинграда. Основная часть урока посвящена личности и творчеству гениального русского композитора Д. Д. Шостаковича, написавшего в 1941 году великое произведение — симфонию № 7 (соч. 60), получившую название «Ленинградская», в которой есть все: и вера в будущую победу, и благородная жертвенность, и безграничная любовь к своему городу, стране [11].

Способность музыки к озвучиванию чувств ярче всего проявляется на уроке-моноспекта-

кле — уникальном образовательном пространстве в контексте диалога искусств, в котором учащиеся проявляют себя в творческой деятельности. Взаимодействие художественного произведения и музыки в рамках театральной постановки происходит в диалогическом формате. Нельзя не согласиться с авторитетным мнением Ю. М. Лотмана, утверждавшего, что «спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой — со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль раскрывается в них по-разному» [8, с. 607].

Рассмотрим в рамках данной статьи два примера ученических постановок из педагогической практики автора, реализованных в качестве литературно-театральных проектов в контексте диалога искусств, в которых и актеры, и зрители являлись учащимися образовательных организаций, изучающих в рамках учебной дисциплины «Литература» курс русской словесности XIX–XX веков.

Учебный моноспектакль «Есть голоса как обещание счастья», поставленный по рассказу К. Г. Паустовского «Белая радуга» Анастасией Кунцевич, учащейся II курса (аналог 10 класса по общеобразовательным предметам) Смоленского колледжа легкой промышленности и индустрии моды, «задумывался так, чтобы и актриса — исполнительница единственной роли в инсценировке, и зритель, пришедший на премьеру, — могли понять чувства и душу главного героя — художника Петрова, проследить, как меняются его душевные порывы и смысл жизни, после случайно подслушанного диалога на железнодорожном вокзале» [7, с. 44]. Эта ученическая постановка была наполнена замечательной музыкой. В рамках моноспектакля прозвучали отрывки из довоенного песенного репертуара начала 40-х годов прошлого века композиторов Н. Боголюбова, Д. Шостаковича, братьев Покрасс и из великих военных песен «Синий платочек» Е. Петербургского, «Темная ночь» Н. Богословского, а также «Моя Москва» И. Дунаевского.

Учащаяся А. Кунцевич в своей статье, посвященной работе над ученической постановкой, писала: «В монологе, вопрошающем о счастье, моя героиня показывает, как одиноко жить в холодном мире, как сложно существовать, когда не с кем поговорить. «Я не могу так жить!» — и женщина облачается в черное платье, покидает дом и идет по белому снегу. В этой мизансцене проявляется желание все изменить, и выражено это, в цветовом символизме платья и белого снега. И на фоне

пустоты Белорусского вокзала и Пушкинской площади встреча героини и художника становится знаменательным и светлым событием в жизни каждого героя, оставляя отпечаток в их душах. Они понимают, что ни один не может быть уже одиноким, потому оба стремятся к встрече» [7, с. 44–45].

Благодаря «диалогу искусств» — диалогу художественного текста К. Г. Паустовского и песни в исполнении Г. Отса «Старинная мелодия» (стихи В. Горбачева, музыка А. Ойта), учащиеся-зрители особенно эмоционально восприняли слова песни, тихо доносившиеся из довоенного проигрывателя во время долгожданной для героев встречи:

С весенними синими ветрами,
С лиловой прозрачною дымкою
Пришла она в город, наверное,
И в сердце вошла невидимкою.
А, может, безмолвною полночью
Влилась она в улицы длинные,
Влилась и весь город заполнила
Мелодия эта старинная.

Ученический моноспектакль «Чайка» по одноименной пьесе А. П. Чехова, драматурга-новатора, оказавшего огромное влияние на литературно-театральный процесс XX века, — еще один интересный опыт работы над художественным произведением в контексте взаимодействия и интеграции искусств.

Эпиграфом к моноспектаклю стали следующие слова из чеховской пьесы: «Сюжет мелькнул... Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы, любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [16].

«Сюжет для небольшого рассказа» стал сюжетом и для моноспектакля. По замыслу учащейся Натальи Поповой, решившейся выйти на импровизированную сцену у классной доски в роли главной героини Нины Заречной, «действие моноспектакля должно происходить спустя несколько месяцев после трагической смерти Константин Треплева».

Нина, по мнению учащейся, — целеустремленная девушка, решившая посвятить свою жизнь искусству. Приехав в небольшой провинциальный городок, в своем номере гостиницы она находит старую газету, в которой помещена статья «о са-

моубийстве сына знаменитой актрисы Аркадиной, начинающего драматурга Треплева». Эта публикация, как писала Наталья в своих учебных записях «Работа над моноспектаклем», стала для героини «серьезной причиной обратиться внутренним взором к прошлому — прошлому, от которого она когда-то бежала и старалась не вспоминать. И здесь нужна музыка, которая поможет и мне, как актрисе, сыграть на сцене чувство потрясения и от трагической новости, и от внезапно нахлынувших воспоминаний, поможет и зрителю, не только зрительно увидеть чеховский прозаический текст, но и эмоционально его прочувствовать... Как найти такую музыку?... Вариантов было много: и произведения композиторов Танеева, Римского-Корсакова и Скрябина; и использование романсов (поскольку я пою), которые исполняли знаменитые в то время Нежданова и Собинов; и включение в моноспектакль записи голоса великого Федора Шаляпина... Но все это было не то...».

Музыкальным фоном моноспектакля стала музыка Родиона Щедрина к балету «Чайка». Специальные вставки-проекции — видеофрагменты из балета — не один раз влетали в монолог героини (см. подробнее: Моноспектакль «Чайка» как диалог искусств. — Русская классическая литература на сцене и в кино: материалы VIII международной научной конференции. — Смоленск: Маджента, 2013), делая его пронзительней, напряженнее, импульсивней, обращая нас к современности.

Участие в учебных проектах в контексте взаимодействия и интеграции искусств позволило ученикам активно включаться в образовательный процесс, направленный на «творческое взаимодействие («диалог») читателя с художественным произведением как феноменом образного словесного постижения и преобразования мира» [5].

Музыка, используемая в ученических моноспектаклях по литературно-художественному произведению, как показали ученические рецензии, написанные в качестве домашнего задания по литературе после премьер у классной доски, весьма сильно повлияла на эмоциональную отзывчивость учащихся, которую известный российский литературовед, методист, переводчик и поэт, создатель научной школы В. Г. Маранцман определял как «активность читательских чувств и точное улавливание авторских чувств, сопереживание ситуации, герою произведения, автору» [9].

Список литературы:

1. Акишина Е. М. Содержание музыкального произведения в социокультурном контексте: педагогические возможности изучения. — Педагогика искусства. — 2015. — № 2. — URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/akishina_243-249.pdf.
2. Алексеева Л. Л. Музыка и воспитание патриотизма: отдельные аспекты рассмотрения. — Учитель музыки. — 2015. — № 2.
3. Ачкасова Г. Л. Диалог искусств в системе школьного литературного образования: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02. — СПб., 2000. — 367 с.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., «Художественная литература», 1972.
5. Концепция школьного филологического образования. Русский язык и литература. Проект. — Эл. код доступа: www.eurekanet.ru/res_ru/0_hfile_6210_1.doc.
6. Красильникова М. С. Постижение музыкальных произведений школьниками: целостный анализ и его педагогическая интерпретация. — Педагогика искусства. — 2017. — № 1. — URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/krasilnikova_92-101.pdf.
7. Кунцевич А. К. Г. Паустовский на студенческой сцене. — Русская классическая литература на сцене и в кино: материалы VII международной конференции. — Смоленск: Маджента, 2013.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1998.
9. Маранцман В. Г. Литература 5–9 классы. [Электронный ресурс]. — Программы общеобразовательных учреждений: цели и структура курса литературы в школе. — URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/maranz_lit_5-9_kl/0.html.
10. Мирецкая В. Г. Совершенствование восприятия художественного образа подростками на уроках музыки и литературы: автореф. дис. ... канд. пед. наук. — М., 1984.
11. Николаева И. Интегрированный урок музыки, литературы, истории [Электронный ресурс]. — Учительская газета. — URL: http://www.ug.ru/method_article/995.
12. Савенкова Л. Г. Воспитание человека в пространстве мира и культуры: интеграция в педагогике искусства. — М.: МАГМУ — РАНХиГС, 2014.
13. Свирина Н. М. Музыка как средство образной конкретизации и образного обобщения на уроках литературы в 10 классе. — дисс.... канд. пед. наук. — СПб, 1993.
14. Усачева В. О. Учебник по музыке как средство реализации инновационных подходов в обучении школьников [Электронный ресурс] / В. О. Усачева // Педагогика искусства. — 2017. — № 3. — URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/usacheva_141-148.pdf.
15. Финченко Е. А. Установление внутренних связей между предметами художественного гуманитарного цикла (литературой и музыкой) в общей школе. — Владимир: ВГПИ, 1990.
16. Чехов А. П. Чайка [Электронный ресурс]. — URL: <https://ilibrary.ru/text/971/index.html>.
17. Riemann Musik Lexikon. Sachteil. 12te Aufl. Mainz, 1967.



ВСЕМИРНАЯ ТАБЛИЦА ХОРЕОГРАФИИ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В НЕПРЕРЫВНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

THE WORLD TABLE OF CHOREOGRAPHY AND ITS IMPORTANCE FOR NON-STOP CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Нилов Вячеслав Николаевич
NILOV VYACHESLAV NIKOLAEVICH

доктор педагогических наук, профессор, исследователь хореографического искусства русских и народов Севера России, член РГО, РВАО и CID UNESCO, ведущий научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»
doctor of education, professor, member of the RGO and CID UNESCO, leading researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education»

Ключевые слова: Всемирная таблица хореографии, новый мировой танец, бессодержательный танец, традиционная хореография (фольклор), сценическое хореографическое искусство (профессиональное и самодеятельное/любительское), изменение музыки, новая модель и методика преподавания хореографии.

Keywords: World table of choreography, new world dance, meaningless dance, traditional choreography (folklore), stage choreographic art (professional and amateur/amateur), change of music, new model and methods of teaching choreography.

Аннотация. В статье рассматривается значение Всемирной таблицы хореографии в непрерывном хореографическом образовании, как новой модели и методики преподавания хореографического искусства. Представлена авторская концепция художественно-творческого развития школьников средствами хореографии. Характеризуются три уровня развития: приобщение младших школьников к хореографии; углубленное изучение хореографического искусства; профильное обучение, приближенное к профессиональному. Представлена модель возвращения содержания в танец и возвращение танца в повседневную жизнь человека.

Annotation. The article discusses the importance of the World table of choreography in continuous choreographic education, as a new model and methodology for choreographic art teaching. The author presents the concept of the artistic and creative development of schoolchildren by means of choreography on three levels: the introduction of younger schoolchildren to choreography; in-depth study of choreographic art; profile training, close to professional. A model for the return of content to dance and the return of dance to a person's daily life is presented.

© Нилов В. Н., 2019

9 ноября 2018 г. в ДШИ имени М. А. Балакирева состоялась II Всероссийская научно-практическая конференция «Всемирная таблица хореографии и ее значение в системе непрерывного хореографического образования». Научно-практическая конференция состояла из трех разделов: научного, учебно-практического «мастер-классы» и концерта «Вечер хореографии».

В первой части конференции выступили ученые, исследователи и педагоги, которые поделились своим опытом с участниками конференции: О. А. Блок, А. Ю. Бутов, А. С. Буцан, В. Г. Бутыркин, М. А. Ведерникова, Т. Н. Гвоздева, О. Е. Дробот, К. Д. Зуева, В. Н. Нилов, В. Ю. Никитин, Е. М. Парчинская, А. А. Петров, О. В. Пешина, В. В. Ромм, В. И. Слыханова, Е. В. Смелковская, Е. С. Медкова, М. П. Мурашко, Н. Н. Фомина, А. В. Фомкин, В. И. Уральская, А. И. Шилин, Ю. А. Шмакова. Модераторами научной конференции были Нилов Вячеслав Николаевич — доктор педагогических наук, профессор, член РГО, РВАО, CID UNESCO, главный редактор научно-популярного журнала «Северный танец» и Савенкова Любовь Григорьевна — доктор педагогических наук, профессор, член-кор. РАО, председатель Диссертационного Совета ИХОиК РАО.

Во второй части конференции ведущие специалисты хореографического искусства Москвы и Московской области провели «мастер-классы» по различным направлениям хореографического искусства: классический танец с девочками 5-го класса провела Петрова Инна Александровна заслуженная артистка России, преподаватель Московского хореографического училища им. Л. М. Лавровского; классический танец с выпускным классом мальчиков провел Коваленко Анатолий Георгиевич преподаватель филиала Хореографической школы г. Красногорска МГКИ; историко-бытовой танец был представлен Зуевой Ксенией Дмитриевной, преподавателем Московского хореографического училища им. Л. М. Лавровского.

Народное отделение Московского губернского колледжа искусств было представлено преподавателем высшей категории Варнавской Ириной Гербертовной — региональные особенности русского народного танца; Буцан Анастасией Сергеевной, преподавателем высшей категории — основы движения казахского народного танца; Татарниковым Дмитрием Сергеевичем, преподавателем высшей категории — корякский народный танец; Морозко Оксаной Александровной, преподавателем высшей категории — фрагменты кадрили Брянской, Орловской области и среднего Урала.

В фойе ДШИ была организована выставка «Хореография в изобразительном искусстве», где свои работы экспонировали отделение изобразительного искусства ДШИ им. М. А. Балакирева и лаборатория изобразительного искусства ФГБНУ «ИХОиК РАО», а фольклорные коллективы: ансамбль народной песни «Купаленка» ДТДиМ им. А. П. Гайдара, «Посиделки» и «Деревенька» ДШИ им. М. А. Балакирева показали свои представления в песенно-танцевальных традициях русского народа.

В заключение II Всероссийской научно-практической конференции «Всемирная таблица хореографии и ее значение в системе непрерывного хореографического образования» прошел концерт «Вечер хореографии» в нем участвовали: Московское государственное хореографическое училище им. Л. М. Лавровского (директор Айдар Мансурович Ахметов), Московское государственное хореографическое училище при Государственном академическом театре танца «Гжель» (и. о. директора — Виктория Владимировна Безрукова), Московский губернский колледж искусств (директор — Равиль Алиевич Хусейнов, зав. хореографическим отделением (народный танец)) — Юлия Анатольевна Шмакова, балетмейстер-репетитор — Инна Маурер), филиал МГКИ Хореографического училища г. Красногорска (зав. хореографического отдела — Людмила Владимировна Прудникова). Московский колледж «Школа классического танца» под рук. Г. В. Ледях (директор — почетный работник образования Лариса Абдурахатовна Ледях), Московский городской творческий коллектив народный хореографический ансамбль «Школьные годы» (художественный руководитель — Анна Павловна Авшалумова), «Образцовый детский коллектив» народный хореографический ансамбль «Сувенир» г. Лобня МО (художественный руководитель — почетный работник образования РФ Светлана Владимировна Благова), «Образцовый детский коллектив» вокально-хореографический ансамбль «Северная мозаика» (художественные руководители — Ольга Викторовна и Сергей Викторович Руковишниковы), национальный фольклорный ансамбль песни и танца народов Севера «Чукотка» (художественный руководитель — Игорь Кузьмин), Детская хореографическая школа г. Люберцы Московской области (директор — заслуженный работник культуры РФ, отличник народного просвещения РФ Татьяна Ивановна Тропина), «Образцовый детский коллектив» народный хореографический ансамбль «Мозаика» ДШИ № 11 г. Москвы (художественные руководители — Тамара Алексеевна и Ольга Геннадьевна Фроловы), ДШИ им. М. А. Балакирева г. Москвы (директор — Людмила Николаевна Комарова, руководитель хореографического отделения — Галина Анатольевна Вишнякова), ДШИ им. В. Д. Поленова г. Москвы (директор — Светлана Германовна Федотова).

Руководитель проекта и режиссер концерта — доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИХОиК РАО Вячеслав Николаевич Нилов.

Автор настоящей статьи впервые в истории хореографического искусства провел научное исследование бытования и функции танца в современном социокультурном пространстве, утверждая факт потери танцем своих содержания и роли в человеческом обществе. **Всемирная таблица хореографии** — итог этого исследования, она помогает наглядно представить и рассмотреть в развитии парадоксальное явление — *перерождения танца*.

Танец служил одухотворению, вдохновению, здоровью, налаживанию взаимоотношений, взаимодействию, навыку и развлечению... Сегодня танец в основном служит развлечению, он наделен на впечатление и является зрелищем. Танец включен в создание стоимости, а не ценности, поэтому важно осознанно подходить к решению важных вопросов: на каком танце мы сегодня хотим зарабатывать, какой танец мы создаем, на какой основе, какие педагогические технологии используем в работе с нашими детьми? Человек, на протяжении веков являвшийся в танце участником, соучастником, сотворцом и только потом зрителем, сегодня, как правило, выполняет только зрительскую функцию.

Мы забыли действительный смысл и значение танца и наш танец стал бессодержательным! А раз это так, танец фактически исключен из повседневной жизни человека. Наша хореография разделена на традиционную хореографию (фольклор) и сценическое хореографическое искусство (профессиональное и самодеятельное/любительское). Роль же и значение пляски с ее одухотворяющими и прилагательными свойствами практически забыта и фактически замалчивается.

Давайте постараемся на понятных, зримых примерах представить, что же на самом деле произошло и происходит с танцем, и как теперь мы все его воспринимаем:

Первый пример. Первый раз автор задумался о том, что с танцем что-то не так, когда благодаря своему отцу изобретателю и шахтеру, выехал с танцевальным коллективом в Финляндию. Наш коллектив исполнял русскую мужскую пляску с присядкой и разножкой. Потом, по окончании нашего выступления к нам подошел представитель посольства и через переводчика стал нас хвалить. Он сказал следующее: «Какой прекрасный танец, какие красивые движения. Эти движения нужны вам для того, чтобы советский человек мог быстро согреться»? Тогда я не знал ответ на этот вопрос

и впервые задумался, зачем в действительности мы выполняем именно такие элементы в нашей пляске.

Второй пример. В 1975 году за Полярным кругом мы наблюдали, как происходит групповая пляска перед костром. Когда мы обратились к одному местному жителю с просьбой рассказать, что они делают и почему пляска именно такая, он сказал, что они просят у Бога удачной охоты. Уже к вечеру, общаясь с шаманом, мной была услышана другая версия: *«Конечно, мы обращаемся к Богу, но по настоящему просто тренируемся перед охотой, приводим в порядок ноги и руки, вырабатываем слаженность, чтобы победить и самим остаться жить».*

Третий пример. В этом году произошло большое событие, обаятельный парень 18 лет, из России победил на первых юношеских Олимпийских играх, соревнуясь в брейк-дансе (прерывистый танец), этот вид танца был включен в олимпийский вид спорта. В своем интервью Сергей Чернышев сказал: *«Я всегда воспринимал танец, как спорт! Когда учился брейк-дансу и исполнял вращения на голове у меня из ушей текла кровь, но превозмогая страхи и боль, я достиг результата».* Прослушав интервью, задумался, зачем же нам нужен такой танец, когда из ушей течет кровь? Думаю, все просто, брейк очень зрелищный и впечатляющий танец и на нем можно заработать и сжечь не всегда позитивную энергию молодежи. Надеюсь, представленные примеры наглядно показали, что перерождение танца уже произошло, изменились его свойства и смысл!

Что же такое **Всемирная таблица хореографии**? Каковы ее фактические прилагательные и методологические свойства? Исследуя этот вопрос, автор дает определение: **Таблица позволяет переосмыслить весь ход исторического становления хореографического искусства. Взглянуть на пляску и танец как на инструмент не только самовыражения, навыка с прилагательным применением в повседневной жизни, но и признание танца насущной потребностью в деле формирования психики и здоровья человека. Благодаря объединяющим в себе свойствам музыки, ритма и пластики танец рождает новое качество — участвует в создании, развитии гармоничной и многогранной личности и способствует их взаимодействию.** Исследователь этнохореографии народов Севера Мария Яковлевна Жорницкая отмечает «Для тех, кто выбрал для себя хореографию профессией, **Всемирная таблица хореографии**

TABLEAU DE LA CHORÉGRAPHIE MONDIALE

HUMAINE / EXISTENCE HUMAINE / CONNEXION HUMAINE																	
GIVENNESS, NECESSITE, L'HUMEUR, BESOIN, OBJECTIF, METHODE, FORMATION, COMPÉTENCE, EXPRESSION																	
RHYTHM	SON	PLASTIQUES	IMAGE EN PLASTIQUE	FORME RYTHMIQUE	DANSE FOLKLORIQUE	DANSE	BALLET	GESTION MODERNE DE LA CHOREGRAPHIE	NOUVELLE DANSE MONDIALE								
Le rythme universel	Son interne	Caresser Clairs	Image psychologique	Une forme consciente Forme de mouvement	Improvisation Rotation	Danse personnelle Danse de combat	Pantomime Carnaval	Danse folklorique	Danse irrésistible								
Rythme du système	Son externe	Plastique érotique	Image-rite Image-rituel	Forme-compétence Outil de formulaire	Danse imitative et imitative	Danse des relations	Carnival-Ball Ballon	Danse classique Danse de salon	Dance-Impression Le temps de la danse de l'espérance								
Rythme planétaire	Son initié	Imitation plastique	Imitation image	Image rythmique	Danse-expression	Danse des interactions	Poèmes chorégraphiques	Danse militaire	Danse-divertissement								
Biorythme	Ne pas déclencher le son	Imitation de plastique imitatif	Image de personnalité	Forme de rythme	Danse-dramatisation	Danse des ménages	Le ballet est héroïque	Danse athlétique	Accompagnement de danse								
Rythme interne	Accompagnement sonore (bruit, grincement, choc...)	Imiter le plastique	Image érotique	Entraînement rythmique	Danse-pantomime	Danse générique	Ballet lyrique	Danser sur la glace	Interprètes								
Rythme des événements	Son ordonné (pleurer, galère)	Plastiques d'auto-expression	Image de groupe	Rythme-leçon Groupe rythmique	Danse rituelle	Danse militaire	Le ballet est comique	Danser sur l'eau	Communauté de danse								
Rhythmographie	Son structural (signifiant, approuvant)	Chirurgie plastique obligatoire	Image de parodie Image mystique	Forme rythmique Cérémonie de danse ronde	Entraînement de danse/habileté	Danse folklorique	Le ballet est dramatique	Groupe de rythmes de danse	Danse érotique								
Rythmologie	Tonalité	Plastique forcé	Image hiérarchique	Jeu de danse ronde	Danse professionnelle (selon la profession)	Danse historique	Le ballet épique	Danse gratuite	Danse pour les astronautes								
Rythmique	Sonnerie	Plastique, comme une nécessité consciente		Round dance	Danse des chasseurs	Danse classique	Le ballet philosophique	Dances modernes	DANSE TERNE								
	Musique	En surlant		Flyas (rus)	Danse militaire	Danse athlétique		Bien-être danse	actions rythmiques et groupes rythmiques								
	C'était 432 Hz	Sauter		Perelyas (rus)	Danse démonstration	Danse moderne		Danse thérapeutique									
	Devenu 440 Hz	Squat		Danse folklorique compétitive	Danse rituelle			Danse spontanée									
EVENEMENTS D'ACCOMPAGNEMENT LE TEMPS DE L'ANNÉE / HEURE DES JOURS ÉVÉNEMENTS DE MISE EN SCÈNE																	
LE BESOIN MENTAL TRAVAIL / ACTIVITÉS NECESSITÉ FORCÉE																	
CORPS DU CYCLE DE VIE / DETECTION DE LA FONCTION PLASTIQUE DANS LA CULTURE TRADITIONNELLE DES PEUPLES																	
DANSE SOLOUS (PERSONNELLE) / PARTIE DE LA DANSE / DANSE COLLECTIVE / INSTALLATION / SCENIC DANCE																	
MÉMOIRE DE NAISSANCE CONSCIENCE IMAGINATION CONNAISSANCE CHRONOLOGIE																	
LA DANSE EN TANT QU'INITIATEUR D'ÉVÉNEMENTS / LA DANSE COMME UN ÉVÉNEMENT PRINCIPAL / LA DANSE COMME ÉVÉNEMENT DE SOUTIEN																	
RHYTHM VIBRATION SONORE MUSIQUE TONIQUE OSANKA ROTATION PLASTIQUE LE TEMPS DE L'ANNÉE / HEURE DES JOURS LOCATION CLIMAT ENVIRONNEMENT	LA PERSONNE / LA VIE DE L'HOMME HOMME/FEMME RACE/LA FAMILLE	SANTÉ INTELLIGENCE IMAGINATION CONNAISSANCE CONSCIENCE ACTION PROMOTION	CRI GESTE POSTURE MOT DISCOURS LANGUE COMPTE LETTRE	NECESSITE BESOIN MOOD COMPETENCE	SOCIÉTÉ COMMUNAUTAIRE DE RELATION LUTTE	EVENEMENTS D'ACCOMPAGNEMENT / EVENEMENTS INITIÉS	IMAGE EN PLASTIQUE FORME RYTHMIQUE AMÉLIORATION	STEP MIMÉTISME GESTES POSITIONS ATTITUDES	IMAGE TECHNOLOGIE PERSONNAGE MUSIQUE DTES L'HISTOIRE	SANS MUSIQUE / SANS LA MUSIQUE	SANS COSTUME / EN COSTUME	COMPOSITION INSTALLATION TECHNOLOGIE DE L'IMPROVISATION DE CONTACT	EN POSTE EN MOUVEMENT DANS LA LUMIÈRE À LA PERCEPTION DU VISIONNEUR	SANS VUE D'ENSEMBLE / AVEC LE VISITEUR	INITIATION CREATION DÉVELOPPEMENT CONSERVATION DIGGING	APPLICATION SUPPLÉMENT PARDON	DANSE FOLKLORIQUE ROTATION
																	DANSE ÉROTIQUE
																	DANSE MILITAIRE
																	LA DANSE DES PEUPLES
																	DANSE CLASSIQUE
																	DANSE DE BALLE
																	BALLET
																	DANSE SPORTIVE
																	RHYTHMIQUE
																	DANSE MODERNE
																	NOUVELLE DANSE MONDIALE
SIGNIFICATION PRATIQUE / SIGNIFICATION AJUSTABLE / SENS ÉDUCATIF / SENS ÉDUCATIF																	
NOMS RÉGIONAUX / TERMES DE RÉFÉRENCE / NOM DU TITRE																	
DÉVELOPPEMENT / INSTALLATION / RÉPARATION / EXÉCUTION / PRÉSENTATION																	
L'ÉLÉGANT / AMATEUR / PROFESSIONNEL																	
LIGNES EXÉCUTIVES / LIGNES DE POSITION / LIGNES VISUELLES																	
FOOTBALLER CONSULTANT LE PARTICIPANT PARTICIPANT L'ENTREPRENEUR DIRECTEUR BALLETMASTER CHOREOGRAPHER																	
INITIATIVE DE L'AUTEUR / LEADER DE LA COLLECTION CHORÉGRAPHIQUE / INITIATIVE DU CLIENT																	
LIRE/ LIBRETTO / PLAN D'INSTALLATION / ENTREPRENEURS / SÉLECTION DE MUSIQUE / SÉLECTION DE COSTUME BUDGET / ESTIMÉ / INSTALLATION / LA RÉPÉTITION GÉNÉRALE / PRÉSENTATION / ENREGISTREMENT DE DANSE																	
DANSE DE CONTENU(IMAGES ET SIGNIFICATIONS) / DANSE TERNE (DÉMONSTRATION ET DIVERTISSEMENT)																	
POÉSIE DE LA RELIGION CHORÉGRAPHIQUE																	
CHORÉGRAPHIE																	

© TABLEAU DE LA CHORÉGRAPHIE MONDIALE. TCM 1985/2015 Vyacheslav N. Nilov

явилась информационной, структурной, практической и прилагательной основой в их труде, творчестве и постановочной работе: как индивидуально, так и в хореографическом коллективе» [2, с. 129–139].

Всемирная таблица хореографии — это новая модель и методика преподавания хореографии! Но как ее понять и применить? Давайте сначала обратим свое внимание на стартовые понятия, например такое, как *человек*. Благодаря танцу понятие «человек» встает перед нами в полном спектре, и многогранности!

Первая ступень таблицы — осознание.

Пройдя огромный путь от ритма до нового мирового танца человек потерял содержание танца — это звучит парадоксально! Он фактически переродился в ритмические групповые действия.

В Таблице пошагово указано, что пляска и танец это насущная потребность человека, она выражается в росте многосложности: ритм, звук, пластика, пластический образ, ритмическая форма, пляска, танец. И стандартизация танца прошла через балет, современные направления хореографии — к новому мировому танцу (который и стал бессодержательным). Разделы в таблице подробно описаны и раскрыты и в дальнейшем позволят педагогу и хореографу пользоваться представленной информацией самостоятельно, раскрывая и расширяя свои собственные представления и практический опыт и соотнося их с известными и осмысленными в Таблице.

Вторая ступень таблицы: данность, необходимость, потребность.

Осознанно принять, что танец — это данность, необходимость и потребность, изначально очень сложно, потому что человек сегодня моделируется лишь только как потребитель и зритель. Его готовят к постоянному ожиданию удивления и впечатления, а не сотворчеству и радости труда.

Третья ступень таблицы: время года, время суток, события ...

Одной из табуированных тем являются обряды жизненного цикла, выявления функции пластики в традиционной, бытовой культуре народов. Поразителен факт, что современность предлагается нам рассматривать танец как *услугу* или *продукт* вне времени года, вне времени суток, а по требованию, что является грубейшей ошибкой, так как цикличность природы находит свое отражение во всем: и в нас самих и в созданных нами танцах.

Четвертая ступень таблицы: осознаем и размышляем...

В сегодняшнем мироустройстве нашей жизни нет заказа на потребность в освоении многообразных навыков. В идеологии *разделения труда* любой дополнительный навык у человека воспринимается как угроза, гармония — как нестабильность, претензия или заявка, потому что гармоничный человек во многом независим и не может быть быстро и без проблем интегрирован в социальный конструкт.

Пятая ступень таблицы: смыслы, значения и прилагательные свойства.

Содержательный танец — это образы, смыслы и навыки, а значит обладание прилагательными свойствами. Бессодержательный танец — это лишь демонстрация и развлечение, сопровождающаяся утилизацией «высвободившегося» свободного времени человека. Бессодержательный танец сейчас очень выгоден, так как он рождает бесконечные цепочки создания стоимости и не осознается зрителем как эмоциональный суррогат, утилизирующий их время.

Шестая ступень таблицы: музыка сегодня изменилась.

Музыка, под которую мы танцуем, также изменилась. Давайте рассмотрим ее главные свойства, чтобы целостно представить себе характер изменений:

- 1) Акустика (стандартная, музыкальная высота тона).
- 2) Камертон (эталон высоты).
- 3) Высота звука...

В 1939 году был предложен, а в 1955 и 1975 гг. принят и установлен стандарт ISO 16, которому необходимо следовать всем производителям при настройке инструментов и авторам при написании музыки! Принятый строй 440 Гц стал основным — концертным. Теперь, в наши дни музыка, которую мы слышим по телевидению, радио и в сети Интернет, воспринимается на этой частоте. Не замечая главное, не обращая внимание на мелочи, мы не осознаем и не чувствуем, что **с музыкой происходит то же самое, что произошло с нашим танцем — она перестала служить одухотворению и здоровью человека**, изменив чистый тон — вибрационную основу природы — благотворную целительную энергию звука, служащую и способствующую естественной вибрации! Естественная настройка нашего орга-

низма: 423 Гц (в ноте ля). Сегодня музыка перенастроена на 440 Гц (стандарт утвержден в ISO. INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION [4] теперь — это стандартный, универсальный строй для оркестров и музыкальных групп [5].

Седьмая ступень таблицы: новая модель и методика преподавания хореографии.

Простота и открытость Всемирной таблицы хореографии уникальна тем, что таблица сама и является методикой. Научившись рассматривать ее пошагово, вы от сущности самого явления «человек» пройдете большой путь через пляску и танец до хореографии **как осознанного вида искусства**, так необходимого человеку в его здоровье, труде, работе, осмысленном и творческом сосуществовании — в жизнедеятельности в целом.

Еще не так давно в учебном процессе большинства общеобразовательных школ художественное воспитание, осуществляемое средствами различных видов искусства, занимало довольно скромное место или почти совсем отсутствовало.

В последние годы наблюдается тенденция к расширению использования хореографического искусства в общеобразовательных школах. Возникла потребность в систематическом **непрерывном хореографическом образовании и воспитании** на базе общеобразовательных школ при взаимодействии с учреждениями культуры [7, с. 189–196]. Наметились формирование новой структуры художественного образования в учебно-воспитательном процессе общеобразовательной школы, которая включает основные организационно-педагогические формы: внеклассную и учебную работу.

Во внеклассной работе это может быть реализовано на уровне хореографических кружка, коллектива, ансамбля и др. Учебно-воспитательная форма может осуществляться как урок «Хореография», который вводится вместо третьего часа физкультуры с 1 по 11 классы. Третья форма предполагает «углубленное» изучение хореографии как одной из профилирующих художественных дисциплин. Акцент делается на развитии художественно-творческих способностей школьников средствами хореографического искусства, синтезирующего в себе ритмику, музыку, изобразительное искусство, театр и пластику движений.

Решение проблемы состоит во введении предмета «Хореография» в учебно-воспитательный процесс общеобразовательной школы, в проведении систематических занятий хореографией с це-

лым классом, что, несомненно, изменит ситуацию и позволит охватить хореографическим искусством широкие массы школьников. Все это откроет перспективы в предоставлении каждому школьнику возможности попробовать свои силы в различных видах художественного творчества.

Данная авторская модель художественно-творческого развития школьников средствами хореографического искусства раскрывается в концепции «Хореография в системе художественного образования и воспитания школьников» на трех уровнях.

Первый уровень — для детей начальной школы. На этом уровне главной задачей является *приобщение* младших школьников к хореографическому искусству. Это дает возможность ученику разобраться в специфике жанра и одновременно учиться преодолевать скованность, робость, неумение свободно двигаться в пространстве под музыку; исходя из особенностей возраста, проявлять творчество в играх, этюдах, импровизациях средствами пластики и образной выразительности.

Второй уровень — охватывает школьников 4–8 классов. Главными задачами на этом этапе являются сохранение интереса к хореографическому искусству, «углубленное предпрофессиональное изучение» хореографических дисциплин, формирование потребности к творчеству, стимуляция дальнейшего развития художественно-творческих способностей. Изучение предметов специального цикла: классический и народно-сценический танец, история хореографического искусства, продолжение изучения бального танца, теории и слушания музыки и игра на музыкальных инструментах по выбору (баян, аккордеон, фортепиано, скрипка и др.).

По окончании восьмого класса общеобразовательной школы учащиеся заканчивают восьмилетнюю программу специализированных хореографических классов и получают удостоверение о «Начальном хореографическом образовании». Девятый год обучения предназначен для более одаренных детей, которые, заканчивая «класс совершенствования», способны и желают получить среднее специальное хореографическое образование уже на третьем уровне.

Третий уровень программы рассчитан на учащихся 9–11 классов. На этом уровне из «классов усовершенствования (предпрофессиональных)» формируются «профилирующие классы», задача которых *профильное* обучение, приближенное к

профессиональному. Общеобразовательные программы перераспределяются с двух лет на три года с гуманитарным направлением и обобщающими курсами: «Основы эстетики», «Этика», «Проблемы духовной культуры», «Дизайн», «История хореографических, музыкальных, театральных и изобразительных искусств». Все это даст возможность учащимся получить среднее специальное хореографическое образование [6, с.107–119].

В последние годы обучения в «профильных классах» предусмотрена специальная **хореографическая практика**. Учащиеся этих классов направляются на хореографические занятия в начальные классы или классы с углубленным изучением хореографии, где они под руководством педагогов-хореографов (ответственных за практику), проводят уроки, делают самостоятельные хореографические постановки, помогают в подготовке и проведении концертов, спектаклей, праздников и др. Специализированные классы с «углубленным изучением хореографии» и «профильные» старшие классы рассматриваются как организаторы художественно-творческой деятельности школы, которые гарантируют высокий художественный уровень всех школьных мероприятий.

Данная концепция непрерывного художественного образования средствами хореографического искусства дает специализированным школам, гимназиям, лицеям возможность сотрудничества с высшими учебными заведениями (университетами, академиями, институтами культуры и искусства) по подготовке будущих студентов этих учебных заведений. А координация программ «профилирующих классов», приближенных к требованиям вступительных экзаменов в ВУЗ, даст возможность зачисления учащихся этих классов на первый курс без экзаменов. Совместная деятельность специализированных школ и высших учебных заведений взаимовыгодна и взаимопользна для обеих сторон, так как профессиональная ориентация старшеклассников активно приобщает их к творческой музыкально-хореографической деятельности.

В будущем для реализации концепции «непрерывного хореографического образования» необходимо согласовать программы и учебно-тренировочную и воспитательную деятельность по вертикали: дошкольное художественное (музыкальное, хореографическое и изобразительное) образование необходимо координировать с начальным предпрофессиональным, а начальное хореографическое образование со средним специальным, а затем и с высшим хореографическим образованием.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что большинство отечественных и зарубежных специалистов считают самым эффективным средством развития художественно-творческих способностей школьников именно хореографическое искусство, развивающее «всеобщую, универсальную человеческую способность, которая... реализуется в любых сферах человеческой деятельности и познании, и в науке, и в политике, и в быту, и в непосредственном труде» [1, с. 26].

Хочется верить, что еще не все потеряно, ведь каждый из нас ощущал мгновения, когда ноги словно сами пускаются в пляс — это знак хорошего настроения или сигнал от задорной мелодии! И на душе тогда становится легко, радостно и светло!

Список литературы:

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета. Учебное пособие. — М.: Советская Россия, 1965.
2. Жорницкая М. Я. Развитие современного хореографического искусства народов Севера / Народы Советского Севера. — М., 1991.
3. Менделеев Д. И. Попытка химического понимания мирового эфира. / Учебник «Основы химии». VIII издание. — Санкт-Петербург, 1906.
4. ISO. International Organization for Standardization. ISO 16:1975. Acoustics — Standard tuning frequency (Standard musical pitch). URL: <https://www.iso.org/standard/3601.html>.
5. Why Do Orchestras Tune to an A Note? BY SHAUNACY FERRO. JULY 6, 2018. URL: <http://mentalfloss.com/article/547437/why-orchestras-tune-to-440-hertz-a-note>.
6. Нилов В. Н. Хореографическое искусство в художественном образовании школьников при взаимодействии учреждений образования и культуры // Вестник МГУКИ. 2014. № 5 (61).
7. Нилов В. Н. Современное состояние художественного образования и воспитания школьников средствами хореографического искусства / Педагогика искусства и современное художественное образование: монография / Е. М. Акишина (рук. проекта), Л. Л. Алексеева, Е. В. Боякова, В. Н. Нилов. — М., 2017.



ГАРМОНИЯ, ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ, ТЕМПЕРАЦИЯ: ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

HARMONY, AFFECT THE THEORY, TEMPERATION: MUSIC THEORY

БАЗАРНОВА ВАЛЕРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
BAZARNOVA VALERIA VLADIMIROVNA

заслуженный учитель Российской Федерации, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

honored teacher of the Russian Federation, teacher of musical-theoretical disciplines of the Academic music college at the Moscow state conservatory P. I. Tchaikovsky (Moscow)

Ключевые слова: теория аффектов, цифрованный бас, темперация, гомофония.

Keywords: affect theory, digital bass, harmony, temperation, homophony.

Аннотация. В статье прослеживаются многочисленные пути — **теория аффектов**, новые жанры, **цифрованный бас**, **темперация**, точность высоты строя — развития музыкальной организации, выразительности музыки на протяжении четырех-пяти веков от Возрождения до Венского классицизма XVIII века. Становление этих направлений происходило параллельно в трудах, как одного, так и разных авторов, и совместно привело к принципиально новому уровню организации музыкального языка и построения музыкальной формы, а также к новому теоретическому их осмыслению.

Annotation. The article shows mutual ways of music organization and music expression (such as affect theory, new genres, digital bass, temperation) during 4-5 centuries from the Renaissance to the 18th age Venne classicism. Together development of these ways resulted in a principally new music language level and music form organization, and also — in a new theoretical understanding.

Первым определил современное до наших дней понимание *гармонии, лада, гармонических ладовых функций* **Жан-Филипп Рамо** (1683–1764) в Трактате о гармонии 1722 г. То ладотональное мышление, которое формировалось на протяжении почти десяти веков в недрах модальной системы Средневековья, в многоголосии раннего Возрождения, в эпоху Полифонии Строгого Стиля и проявилось в создании **Винченцо Галилеем Монодии с сопровождением** во второй половине XVI в. и в новой форме записи музыки в виде **Цифрованного баса**, развивалось и, практически, единолично царило в Европейской музыке уже

на протяжении почти двух веков, получило, наконец научное определение, объяснение и обоснование. Понятие, иногда почти термин, **Гармония** был известен уже философам Древней Греции. Так, уже Пифагор Самосский (ок. 580–500 до н. э.) писал о Гармонии сфер и о гармонической пропорции кварт и квинт. Музыкально-космологическую теорию пифагорейцев развивал далее Платон Афинский (IV в. до н. э.). Ученик Платона Аристотель считал музыку гармоничной, подобно душе человека. Его же ученик Аристоксен назвал один из своих, дошедших до нас 3-х томных трудов «Гармоника», определяя в качестве гармонических явлений лады, модуляции,

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 4 за 2018 год.

© Базарнова В. В., 2019

интервалы, различие консонансов и диссонансов. Однако под термином **Гармония** древнегреческие философы имели в виду с одной стороны строение Космоса, строй души человека, слаженность, совершенство звучания, с другой стороны просто соотношение звуков в гаммах, интервалах, в построении мелодии, но не многоголосие, которое в то время еще не было достаточно развито (вспомним, что хор в древнегреческой трагедии пел в унисон!), и, тем более не законы построения и связи аккордов.

В начале новой эры труды Птолемея («Гармония», II в.), Порфирия («Комментарии к гармонии Птолемея», III в., Александрия), Боэция («О музыкальных установлениях», V–VI в., Римская империя) посвященные в основном изложению, объяснению и частично развитию основных положений философов Древней Греции, также трактовали термин **Гармония** в общем плане соразмерности целого и в звуковом произведении, и в стройности музыкальной системы. Однако уже в этих трактатах зарождаются, с осторожностью нащупываются различия направленности звуков гамм и тетрахордов, то есть различие их функций (например, «тесис и динамис» ступеней у Птолемея и Порфирия). Уже в IV в. **Амвросий Медиоланский** (333?–397) пользовался старинными ладами, ставшими основой мелодий григорианского хора. Спустя 400 лет, в VIII в. Англо-саксонский ученый и музыкальный теоретик, советник франкского короля Карла Великого **Флакк Альбин Алкуин** (ок. 735–804) первым окончательно систематизировал 8 средневековых ладов, разделив их на **автентические** и **плагальные** (при этих словах мысли наши сразу же переносятся к современному многоголосию, к видам каденций, к построению формы Сонат и Симфоний, к фактуре вальсов, к плагальным дополнениям). Всего через 100 лет, в IX — н. X вв. фламандский монах бенедиктинского ордена **Хукбальд** (Гукбальд, ок. 840–930) в трактате «О гармоническом учении» (*De harmonica institutione*) подтверждает новые, сохранившиеся до наших дней, названия восьми церковных ладов, вводит свою систему буквенного обозначения звуков, выделяет 5 основных **консонансов**, определяет функции голосов **органа** — «*principalis*» и «*organalis*» — и приводит в пример отрывки **многоголосных** партитур. И оказывается, что мы уже более 1200 лет готовы к восприятию многоголосия, ладовых, функциональных соотношений и взаимосвязей, воспринимаем их в музыке не менее 800–900 лет, а осознали всего 200–300 лет назад!

Еще через 100 лет в своей **Системе Относительной Сольмизации**, одобренной в 1024 г. Римским

Папой, великий реформатор музыкальной записи **Гвидо Аретинский** (990?–1050) в самой системе расположения по квартам жесткого, натурального и мягкого **гексахордов** заложил те функциональные соотношения, которые впоследствии стали и остались до наших дней основой смысла, логики, динамики, выразительности музыкального высказывания. Новая система нотной записи дала мощный толчок развитию многоголосия. Усложняются виды **органа**. На смену простейшему параллельному органу, появившемуся еще в IX в., в XI в. приходит свободный, в XII в. — мелизматический и в конце века — метризованный. Таким образом уже в жанре органа начинают развиваться различные виды соотношения, взаимосвязи голосов, что в наше время называется **голосоведением**.

Музыкальные ученые XIII–XIV вв. описывают жанры песен трубадуров, труверов (Йоханнес де Грохео), миннезингеров и мейстерзингеров, уточняют классификацию интервалов, разделяя консонансы и диссонансы на совершенные и несовершенные (Франко Кельнский), совершенствуют появившиеся пару веков назад ритмические обозначения (Йоханнес де Гарландиа, Франко Кельнский, Маркетто Падуанский, Йоханнес де Мурис, Филипп де Витри), разрабатывают сложнейшую технику изоритмического мотета (Де Мурис, де Витри), вводят понятие *Arg nova* для обозначения музыкального искусства XIV в. Помимо этого **Йоханнес де Мурис** (1290?–1355) в трактате «О числах» рассматривает проблему **времени** в музыке, а его друг и корреспондент **Филипп де Витри** (1291–1361), композитор, поэт, философ, епископ, друг Франческо Петрарки, считает возможным и даже необходимым использование полутонов и хроматизмов, отвергаемых Папой в булле 1324 г., утверждает новое, «несовершенное» двухдольное ритмическое деление бревиса и семибревиса, добавляя к метрам того времени 4 «пролации» и символы их обозначения (круг, полукруг), один из которых сохранился и в наши дни. Филиппу де Витри также приписывают запрещение использования в многоголосии параллельного движения голосов чистыми квинтами, в чем мы обнаруживаем впервые особое внимание к важнейшей стороне многоголосия и гармонии — к голосоведению. Особо значительным с точки зрения развития гармонического ощущения явилось зачисление Филиппом де Витри в разряд **консонансов** интервала **терции**.

В многочисленных Ле, Виреле, Балладах, Рондо, Мотетах и в Мессе современника Де Витри — **Гийома де Машо** (1300–1377) мы слышим и видим в записи такие знакомые нам, родные, воспринимае-

мые мгновенно, как нечто само собой разумеющееся, **трезвучия!** (ноты с. 44–45) Но мы помним, что на протяжении многих веков творцы эпохи строгого стиля, сочиняя свои многоголосные песни, мотеты, мессы оценивали звучание интервалов, сверяя голоса только с ведущим голосом — тенором. Консонансами тогда считали только примы, октавы, квинты и кварты. Однако, в некоторых трудах музыкальных ученых того времени, а именно у **Вальтера Одингтона, Маркетто Падуанского** (н. XIV в.) отмечались в качестве консонансов созвучия из секст с октавами, мажорного и минорного трезвучий и даже из терций и секст¹. В XV в. автор многочисленных дошедших до нас трактатов **Иоанн Тинкторис** (1435–1511) суммирует представления своего времени о ладах (см. «Книгу о природе и свойствах ладов»), временных соотношениях звуков, о консонансах, сравнивая при этом голоса, по традиции, только с тенором. Говоря о «воксах», тонах, «локусах» и «клависах», о правильных и неправильных «финалисах» Тинкторис, как и его предшественники, считает синонимами лад и мелодию, **гармонию** же определяет как «приятность, согласие». Однако в приводимых Тинкторисом многоголосных примерах встречаются созвучия, о которых упоминали его предшественники². Удивительно, насколько творческая интуиция опережает научные изыскания ученых и сколь долго делятся опасения пойти против догмы и выразить вербально то, что уже освоено слухом и многократно проверено в творениях композиторов и в исполнительской практике!

Следующий шаг в направлении нового осознания музыкальной организации совершается еще через 100 лет. В н. XVI в. над одним из своих значительнейших трудов о музыке работает знаток в области различных направлений науки своего времени, магистр искусств, «поэт-лауреат» (1512), друг Эразма Роттердамского, профессор многих Университетов Европы, швейцарский ученый Генрих Лорис (**Глареан**) (1488–1563). Его трактат «**Двенадцатиструнный**» (**Додекахорд**), или «**О музыке — ее деление и определение**» изданный в 1547–49 гг. и оказавший влияние на многих музыкальных ученых, не случайно в своем названии имеет цифру 12! Посвященный описанию разных ладов, с чего начинали свои трактаты почти все, кто писал о музыке еще во времена Древней Греции и Средневековья, Гларе-

ан не ограничивается восемью церковными ладами, описанными и систематизированными в VIII в. Алкуином. Знаток музыки разных жанров, стран и эпох, редактор трактата «О музыкальных установлениях» Боэция (VI в., издание во 2-й пол. XVI в.), ценитель творчества Окегема, Обрехта, Жоскена Депре (XV–XVI вв.), Глареан украшает свой трактат музыкальными примерами из произведений своих современников, подтверждая такими весомыми аргументами важность этих ладов, отвергнутых, да и во времена Глареана, отвергаемых церковниками. В чем же важность такого расширения системы и почему оно не было предпринято раньше? Если мы обратимся ко многим песням трубадуров, труверов и миннезингеров, к старинным народным песням и пляскам, вспомним о жалобах особо строгих блюстителей благочестия в музыке на неправильное, незаконное повышение вводного тона в каденциях, не указанное в записях, то станет ясной причина такого отношения к народным, сугубо светским ионийскому и эолийскому ладам³. Ярко выраженная окраска, создаваемая мажорностью больших терций и секст вверх от тоники, активность тяготений, обеспечиваемая самим порядком следования ступеней в гамме, определенность направленности устремления к тонике, усиленная и наличием вводного тона, и положением тритона, обнажала ту взволнованность, страстность музыкального высказывания, доступную музыке во все времена и неуместную во время церковной службы. Не случайно и в наши дни при обучении полифонии в сочинении мелодий или многоголосия строгого стиля, тритон безусловно изгоняется и из горизонтали и из вертикалей. Признав эти лады, Глареан подтвердил стремление к выразительности в музыке инструментальной и вокальной, открыл путь к становлению оперы и оратории, тональной организации музыки эпохи барокко, формированию централизованной тональности, к приближению эры гармонии. Эту тенденцию развивает итальянский музыкант, францисканский монах, глава капеллы собора Святого Марка в Венеции, член Академии Славы, друг Тициана и Тинторетто **Джозеффо Царлино** (1517–1590). В своем трактате «Установления гармонии» («*Istituzioni harmoniche*», 1558) он ставит два новых, введенных Глареаном в систему диатонических ладов — ионийский и эолийский, — на первое место. И снова, как несколько страниц назад, мы удивляемся силе художественной и научной интуиции великого музыканта и эстетика!

¹ Шевалье Люсьен. История учений о гармонии. — М., 1932. Стр. 7–8.

² Пospelова Р. А. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М.: Московская консерватория, 2009.

³ Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия. — М., 1932–1933.

Царлино, превозносивший творения мастеров строгого стиля и не доверявший вкусам любителей песен «невежественной черни», ставит на первое место лад, который можно было услышать в XVI в. прежде всего именно в народных песнях! Как подлинный ученый он чувствовал все совершенство и силу организации этого лада. Кроме того, ради большего благозвучия мажора в многоголосии Царлино вводит вместо **пифагорова** строя, новый — **чистый строй**, основанный на единстве 4, 5 и 6 обертонов, составляющих мажорное трезвучие, об использовании которых в музыкальных примерах Одингтона, Маркетто Падуанского и в музыке Гийома де Машо упоминалось ранее. Царлино признает консонансом мажорное трезвучие, добавляя к нему равноценное по консонантности и контрастное по выразительности и окраске минорное (подтверждая их консонантность гармоническим и арифметическим делением струны) и идет еще дальше, разделяя все 12 ладов на **мажорные** и **минорные**, вводя таким образом такое важное в гармонии понятие как **ладовые наклонения**. Не буду здесь перечислять те многочисленные новшества, предвидения и обобщения, которые сумел сделать в области музыкальной организации, акустики, формы, полифонии один из крупнейших теоретиков музыки всех времен и народов! Скажу только, что именно он был учителем **Винченцо Галилея** (1520?–1591), который впервые применил в двух своих произведениях **гомофонное** изложение. В. Галилей был автором многоголосных произведений, двух книг мадригалов, прекрасно владел полифонией, сочинял пьесы для лютни, виолы, для голоса с сопровождением, однако не был согласен со своим учителем в оценке значения контрапунктической техники при сочинении вокальной музыки и не разделял его взглядов в оценке песен «невежественной черни». Кроме того, Галилей не считал естественным хоровое выражение сугубо личных эмоций и нашел новый метод, возрождающий традиции античности — **монодию с сопровождением** — для «озвучивания» «Плача пророка Иеремии» и «Песни графа Уголино» из «Божественной комедии» Данте. Изучая и разыскивая в разных библиотеках мира образцы античной музыки, высоко оценивая трагедии Эсхила и Софокла, зная труды Аристотеля и Платона, Галилей, как поклонник театрального искусства, в содружестве с членами **Флорентийской Камераты графа Барди** подготовил почву для создания нового жанра — **оперы**, — быстро распространившегося по всей Европе и до наших дней привлекающего массы поклонников и являющегося одним из самых демократических музыкальных жанров.

Именно необходимость удобства нотной записи одноголосного **выразительного** (вспомним, что в это же время и зачастую теми же авторами исповедовалась и развивалась **теория аффектов**) музыкального высказывания вызвала к жизни появление **цифрованного баса (basso continuo, генерал бас)**. Первые отдельные записи линий мелодии и баса, с указанием цифр для построения интервалов над ним появились в 1595 г. («Церковные концерты» А. Банкьерри) и 1600 г. («Представление о душе и теле» Э. Кавальери) годах. С этого времени начинается **«Эпоха генерал-баса» (1600–1750)**. В 1602 г. **Лодовико Виадана Гросси (1564–1627)** при издании своих «100 духовных концертов» впервые вводит в инструментальный ансамбль бас и разъясняет правила расшифровки цифровок, основанные на построении интервалов, но не аккордов. В виде записи цифрованным басом издавали свои сочинения такие мастера, как автор многочисленных хоровых и инструментальных произведений и научного труда «*Syntagma musicum*», **Михаэль Преториус (1571–1621)**, **Иоганн Маттезон (1681–1784)**, в произведениях которого число «сигнатур» доходит до 70, а также **Антонио Вивальди (1678–1741)**, **Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)** и многие другие. Руководства по записи и чтению генерал-баса создавались вплоть до конца XIX в. (например, в 1732 г. такое пособие пишет Ф. Э. Бах, в 1824 г. — Ж. Ф. Фетис, в 1840 г. — Э. Ден, в 1889 г. — Х. Рима).

Еще одним направлением развития музыки и музыкознания, идущим параллельно с совершенствованием инструментария и имеющим **прямое отношение к становлению централизованной тональности и функциональной гармонии** были постепенные и длительные, иногда мучительные поиски **равномерной темпе́рации**. Если можно было легко по слуху настроить гидравлос (III в. до н. э.), псалтериум (с XI–XII в. в Европе), цимбалы, даже известные уже в Древней Греции и Риме арфу и позитив, инструменты сравнительно «малоступенные», диатонические, то необходимость найти возможность быстро и качественно настроить многозвучные, хроматические инструменты с фиксированным строем, особенно такой массивный, требующий участия мастеров разной техники (работы по металлу, по дереву), как орган, потребовала предварительных точных математических вычислений.

Пока клавиры, позитивы выстраивали по слуху, в кругах музыкантов Европы сложились определенные традиции различных настроек, тональности же с большим количеством знаков при ключе в связи с неудовлетворительным звучанием некоторых интер-

валов (например, так называемые «волчьи квинты» на черных клавишах) стали неупотребительными из-за фальшивого звучания. Преподаватель Консерватории Владимир Вениаминович Хвостенко (1899–1979), занимаясь в последние годы своей жизни историей строя, заметил, что именно в XVI–XVII вв., во времена распространения теории аффектов и особого внимания к выразительности, сформировалось дошедшее до наших дней восприятие окраски, даже символики тональностей. Так, Фа мажор стал тональностью пасторальной, Ре мажор — торжественно-героической, Ми-мажор — солнечной, Си-минор трагической. Как видно, секреты настройки оказались связаны с теорией аффектов.

Значение музыкальной выразительности было оценено еще Аристотелем и Платоном (теория **это-са ладов**) Средневековый церковный деятель Блаженный Августин отмечал, что «музыка движет страстями», Джозеффо Царлино в 1558 г. в книге «Гармонические установления» писал об определенной выразительности интервалов и мажорных или минорных трезвучий. Винченцо Галилей в круг выразительных средств музыки включал также тембры инструментов. Добавил к этому списку регистр, диссонанс, консонанс, темп А. Веркмейстер и, именно он, конечно, назвал **тональность**. Этому вопросу посвятил свой труд «Душевные страсти» («Les passions de l'ame») Рене Декарт, теорию аффектов исповедовали такие крупнейшие музыканты, как И. С. Бах, его сыновья, Ж. Ж. Руссо, Дени Дидро, Гретри, **о теории аффектов** писали И. Маттезон, А. Кирхер, Ф. В. Марпург, Г. Э. Лессинг и многие, многие другие. В своем трактате о гармонии Рамо также касается вопроса выразительности ладов, родов организации и даже отдельных тональностей. Так, он пишет: «Диатоническому роду свойственна приятность. Хроматический род его варьирует; и в миноре он выражает нежное, и в еще большей степени — грустное. Энгармонический род озадачивает слух, привносит преувеличение в выражение всех страстей, устрашает, ужасает и сеет повсюду беспорядок.» И далее: «Мажорный лад, заключенный в октаве от звуков Ut, Re или La подходит для ликующих и радостных мелодий; в октаве от звуков Fa или Si бемоль — для бури, ярости и других сюжетов такого рода. Заключенный в октаве от звуков Sol или Mi, он подходит также для мелодий нежных и приятных»¹. Первую цитату. Скажу лишь, что подобным образом

Рамо характеризует и другие мажоры, и миноры от разных звуков. Но у нас такая характеристика вызывает вопрос — возможна ли она, и слышна ли разная окраска одинаковых ладов, построенных на разной высоте? И мы должны обратиться к вопросам абсолютной высоты и видам строя.

Известно, что проблемы строя интересовали музыкантов и ученых еще задолго до наступления Новой эры. В Древнем Китае это отразилось в «Книге песен» Конфуция в VI в. до н. э., в хроматической системе и пентатонике люй-люй в IV–V в. до н. э., в Древней Индии — в появлении текстов песен «Ригведы» во 2 тысячелетии до н. э., в мелодиях гимнов и песен «Самаведы», ок. I в. до н. э. и в окончательно сложившейся к XVII в. системе «Тхат». Система «Тхат», состоящая из 10 ладов, основанных на семи основных тонах, равноценных диатонической европейской гамме, и дополнительных неравномерных делениях на «Шрути», равных четверти тона, образует 22 ступеневый звукоряд в пределах октавы. Подобные строи с неравномерным распределением тонов и полутонов существовали в странах Востока. В Арабских странах сложились строи из 17 или 24 звуков в пределах октавы. Необычными для слуха европейцев являются 4-х ступенный и 7 ступенный **темперированные строи** Индонезии.

Интересно, что увлечение изобретением новых строев охватило многих музыкантов XIX–XX вв. В нашей стране предлагались различные варианты **равномерной темперации** — Оголевца (17-ступенная и 29-ступенная) и других авторов, 22-ступенная, 72-ступенная, 84-ступенная. Трудно представить себе такие многоступенные варианты в виде клавишных или иных форм инструментов² (см. Рис. «Клавиратуры Мерсенна»)

Вернемся к эпохе барокко. Проверив строи органов, построенных в отдаленные времена, мы обнаружим, что точная высота их нередко различается. Так, Н. К. Переверзев отмечает, что **ля** первой октавы органа города Хальберштадт, постройки XV в., соответствовал 505 Гц, а то же **ля** органов Страстбургского собора XVII в. давали лишь 393 и даже 374 Гц³. Вспомним, что **камертон**, прибор, позволяющий воспроизвести точную высоту звука, т. е. точное количество колебаний в секунду, был изобретен англичанином Дж. Шором в 1711 г., а органы и другие инструменты с фиксированным

¹ Чебуркина Марина. Французское органное искусство барокко. Музыка, органостроение, исполнительство: Монография. — Paris: Natives, 2013.

² Музыкальная энциклопедия. — М., 1973–1982. «Советская энциклопедия». Т. 5, «Строй».

³ Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования. — М., 1966.

(1645–1706), ближе всех подошедшего к равномерному распределению тонов на основе **энгармонизма** звуков. Наконец была найдена возможность деления пифагоровой коммы (2 цента) на 12 равных частей и выстраивания в октаве 12 равных полутонов, а также создания 24-х (30) одинаковых по соотношению и характеру звучания тональностей, наполненных однотипно соподчиненными интервалами и аккордами, позволяющими транспозицию музыкального отрывка любой сложности на любую высоту. Как мы все хорошо знаем, художественным ответом на это столь значительное новшество было сочинение 2-х томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Бахом, знакомым с системой Веркмейстера. Все возможные тональности использовали многие их современники. Вспомним, например, Сонаты Доменико Скарлатти (1685–1757), в которых можно обнаружить энгармонизм аккордов и подмены ключевых знаков энгармонически равных тональностей. И, не хочется считать случайностью рождение и осмысление нового строя именно в XVIII в., во Франции, в эпоху Просвещения! В 1722 г. выходит в свет корявый, с трудом воспринимаемый и не скоро и не всеми принятый фундаментальный труд **Жана-Филиппа Рамо (1683–1764) «Traité de L'Harmonie» (Трактат о гармонии)**.

Яркий представитель такой сложной, бурной, разнообразной эпохи, времени «войны буффонов», чуть позже — споров «глюкистов» и «пиччинистов», — непримиримый полемист, отстаивающий свою точку зрения в спорах с Жан-Жаком Руссо, выступающим за простоту итальянской оперы-буффа и первенство яркой, легко запоминающейся мелодии. Рамо же отстаивал глубинную закономерность, красоту **гармонии** («мелодия определяется гармонией») и как истинный патриот продолжал, вопреки увлечению большинства публики легковесными комедиями Пиччини, поставять и королевскому двору («Королевская академия музыки») свои значительные, весомые творения на сложные, яркие, значительные мифологические сюжеты, а также темы трагедий Эврипида, Расина, Вольтера. Блестящий импровизатор, органист соборов Дижона, Авиньона, Лиона, автор пяти сюит для клавесина (ноты с. 46–47), автор множества опер разного жанра

Интервалы энгармонического рода				Интервалы диатонического рода			
C	мажорный полутоном	15/16		F	мажорный полутоном		C
B	минорный полутоном	24/25		E		мажорный тон	B
B*		80/81	комма	Es			B*
B	мажорный полутоном	15/16		Dis		мажорный полутоном	B
A	минорный полутоном	24/25		D			A
As		125/128	диез	Des		минорный тон	As
Gis	минорный полутоном	24/25		Cis			Gis
G	мажорный полутоном	15/16		C		мажорный полутоном	G
Ges		80/81	комма	B		мажорный тон	Ges
Fis	минорный полутоном	24/25		B			Fis
F	мажорный полутоном	15/16		A		мажорный полутоном	F
E	минорный полутоном	24/25		As		минорный тон	E
Es		125/128	диез	Gis			Es
Dis	минорный полутоном	24/25		G		мажорный тон	Dis
D*		80/81	комма	G			D*
D	мажорный полутоном	24/25		G			D
Des	минорный полутоном	24/25		Ges		мажорный тон	Des
Cis		125/128	диез	Fis		минорный тон	Cis
C	минорный полутоном	24/25		F			C

Энгармонический род в системе М. Мерсенна

для придворного театра — действенных, активных и выразительных лирических трагедий с точно выстроенными, яркими вступлениями в 2-х частной или 3-х частной форме, опер-балетов, комедий, героических пасторалей. Интерес к сценическим произведениям Рамо возродился в XX в. Самым же важным из огромного наследия Рамо явились его научные труды — более полутора десятков трактатов, статей, полемических писем (1722–1762).

За основу соотношения звуков Рамо берет, как и Пифагор, Царлино, Декарт, Мерсенн и многие другие, соотношения отрезков струны («Звук соотносится с другим звуком так же, как струна — с другой струной», Декарт). Основным «**принципом**» гармонии Рамо считает **Октаву**, из которой рождаются все консонансы («принцип гармонии заключается в одном звуке», Рамо). Таким образом, по Рамо, гармония, ее соотношения, содержатся в одном звуке, а также в структуре натурального звукоряда¹. Этим одним звуком является «**фундаментальный звук**», **от резонанса** которого «рождаются гармония, лад, диатонический род, мажор и минор, вся мелодия, даже температура». Консонансами Рамо считает кроме октавы квинту и две терции. Именно из сочетания этих трех интервалов рождается «**совершенный аккорд**», (**accord parfait**). Именно «совершенный аккорд» создает далее **обращения** (еще одно важнейшее, принципиальное «нововведение» Рамо: «все разнообразие гармонии проистекает, в первую

¹ Чебуркина Марина. Французское органное искусство барокко. Музыка, органостроение, исполнительство: Монография. — Paris: Natives, 2013.

Нивер (1667)		Рамо (1722)		Российская терминология
Наименьшие деления	Интервалы	Интервалы	Наименьшие деления	Интервалы
		Унисон		Чистая прима
Минорный полутон	Уменьшенная секунда	Чрезмерный унисон	Энгармонический четвертитон	Уменьшенная секунда
Мажорный полутон	Минорная секунда	Минорная секунда	Хроматический полутон	Увеличенная прима
Чистый тон	Мажорная секунда	Секунда	Диатонический полутон	Малая секунда
Фальшивый тон	Уменьшенная терция	Уменьшенная терция		Большая секунда
	Чрезмерная секунда	Чрезмерная секунда		Уменьшенная терция
	Минорная терция	Минорная терция		Увеличенная секунда
	Мажорная терция	Мажорная терция		Малая терция
	Уменьшенная кварта	Уменьшенная кварта		Большая терция
	Чрезмерная терция			Уменьшенная кварта
	Кварта	Кварта		Увеличенная терция
	Чрезмерная кварта	Чрезмерная кварта		Чистая кварта
	Уменьшенная квинта	Ложная квинта		Увеличенная кварта
	Квинта	Квинта		Уменьшенная квинта
	Уменьшенная секста			Чистая квинта
	Чрезмерная квинта	Чрезмерная квинта		Уменьшенная секста
	Минорная секста	Минорная секста		Увеличенная квинта
	Мажорная секста	Мажорная секста		Малая секста
	Уменьшенная септима	Уменьшенная септима		Большая секста
	Чрезмерная секста	Чрезмерная секста		Уменьшенная септима
	Минорная септима	Септима		Увеличенная секста
	Мажорная септима	Чрезмерная (мажорная) септима		Малая септима
	Уменьшенная октава	Уменьшенная октава		Большая септима
	Октава	Октава		Уменьшенная октава
	Чрезмерная октава			Чистая октава
				Увеличенная октава

Таблица интервалов в системах Г.-Г. Нивера и Ж.-Ф. Рамо в их соотношении с современной российской терминологией

очередь, из принципа обращения») и септаккорды, «все аккорды образуются из квинты и из двух терций», указывает также Рамо. Сочетание **фундаментального звука** (главная нота лада, тоническая нота, тоника), **совершенного аккорда** и **обращений** рождает **функциональность**. Взаимозависимость тонов и созвучий лада проявляется в теории Рамо в консонирующем трезвучии на тонике, септаккорде на доминанте, «*note sensible*» в миноре, в понятиях тоники, доминанты, субдоминанты и медианты. Аналогичные функциональные соотношения Рамо распространяет и на соотношение других аккордов тональности (секвенция — **имитация каденции**), и на близкие, **родственные тональности**. Определяя характер разных родов организации и даже разных тональностей, Рамо расширяет рамки системы строя на полный энгармонический круг тональностей, соединяя таким образом теорию аффектов, выразительность музыкального высказывания с проблемами строя, цифрованного баса. А это уже путь к построению формы, и не случайно именно на протяжении XVIII в. зарождаются и оформляются крупные формы Сонат и Симфоний, теоретическое осмысление и изучение которых начнется в XIX в., в стенах Консерваторий. Теория Рамо, завершая круг разнонаправленных поисков музыкантов предшествующих поколений, намечает дальнейшее движение музыкального творчества и теоретической мысли. В системе Рамо смыкаются и осознание вертикали, которое началось в эпоху цифрованного баса, и теория аффектов, и поиски темперированного строя. И, расширяя при опоре на темперацию количество тональностей, Рамо одновременно сокращает количество их форм (родов, видов) с 8 (VIII в. н. э.) и 12 (XVI в.) до 2-х. «Лад в музыке — пишет Рамо, — есть не что иное,

как порядок, предписанный между звуками, ... как в гармонии, так и в мелодии...», и далее — «поскольку существуют лишь две терции, одна — мажорная, а другая — минорная, то мы говорим, что существует лишь два лада, один — мажорный, а другой — минорный, подразумевая под словами *мажорный и минорный* терцию, которая должна сопровождать фундаментальный звук лада». Понятия функций тональности, осознание обращений аккордов, само по себе понятие совершенного аккорда и то, на первый взгляд несколько наивное определение лада, по сути завершает длительные поиски предшественников и открывает новую эру во взглядах на особенности музыкальной организации. (см. таблицу)

Автор статьи сознает, что для взрослого человека, знакомого с данной сферой вопросов, повторения имен и событий может быть излишним. Однако для учащегося, слышащего многие из названных ранее имен скорее всего впервые, удобнее воспринять информацию при ее более мелком дозировании, с постепенным расширением зоны примеров и фактов, касающихся личностей, становящихся все более и более знакомыми.

На предыдущих строках названы далеко не все авторы разных систем настройки и, следовательно, систем темперации, и не все поклонники теории аффектов. Учащимся, возможно, и не всегда и не всем это интересно и необходимо знать. Важно только, чтобы они представляли себе всю длительность этого пути и всю крайнюю необходимость и закономерность завершения его именно на этом этапе развития музыкальных возможностей, принципиальную, революционную новизну этого «изобретения», и историческую неизбежность становления лада, тональности и гармонии.

МЕССА НОТР-ДАМ

2. Gloria

Гийом де Машо

Glo- ri- a in . ex- cel- sis De- o.

Triplum
Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

Motetus
Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

Contratenor
Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

Tenor
Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

8 bus bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te.

bus bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te.

bus bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te.

bus bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te.

14 Be- ne- di- ci- mus te. Ad- o- ra- mus te. Glo- ri- fi- ca- mus te.

Be- ne- di- ci- mus te. Ad- o- ra- mus te. Glo- ri- fi- ca- mus te.

Be- ne- di- ci- mus te. Ad- o- ra- mus te. Glo- ri- fi- ca- mus te.

Be- ne- di- ci- mus te. Ad- o- ra- mus te. Glo- ri- fi- ca- mus te.

20 Gra- ti- as a- gi- mus ti- bi pro- pter

Gra- ti- as a- gi- mus ti- bi pro- pter

Gra- ti- as a- gi- mus ti- bi pro- pter

Gra- ti- as a- gi- mus ti- bi pro- pter

27
ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex
ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex
ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex
ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex

34
cae-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-
cae-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-
cae-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-
cae-le-stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-

41
li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste.
li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste.
li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste.
li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste.

ПЕРЕКЛИКАНИЕ ПТИЦ

(фрагмент)

Ж.-Ф. Рамо

Vivo [Живо]

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of **Vivo [Живо]**. The first system includes a piano (*p*) marking and a mezzo-piano (*mp*) marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) marking, a crescendo (*cresc.*) marking, and a pianissimo (*pp*) marking. The fourth system includes a mezzo-forte (*mf*) marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth system includes a mezzo-forte (*mf*) marking and a ritardando (*rit.*) marking. The sixth system includes a mezzo-forte (*mf*) marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The piece concludes with a **a tempo** marking and a final crescendo (*cresc.*). The score is marked with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Ригодон

Ж.-Ф. Рамо

Allegretto [Довольно скоро]

The musical score for "Ригодон" (Rigodon) by Jean-Philippe Rameau is presented in five systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto [Довольно скоро]". The score is written for piano, with dynamics including *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-5). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ СО СТРУННЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ В ВУЗЕ

SPECIFICITY OF STUDYING WITH STRINGED INSTRUMENTS IN CHAMBER ENSEMBLE CLASS IN HIGH INSTITUTION

ИВАНОВА ГРЕТА ЕРЕМОВНА
IVANOVA GRETA EREMOVNA

профессор кафедры «Ансамбль» ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова
professor of department «Ensemble» of SMTI of M. M. Ippolitov-Ivanov

Ключевые слова: струнно-смычковый инструмент камерный ансамбль, синхронность, интонация, техника, артистизм, технология.

Keywords: stringed instrument, chamber ensemble, synchronism, intonation, technics, technology.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности работы в классе камерного ансамбля в вузе со струнными инструментами. Представлены конкретные общие технологические положения, связанные с ансамблевым исполнительством: интонация, ритм, идентичность штрихов, вибрация, подчинение техники объективному прочтению текста произведения, единое представление об образно-эмоциональном содержании сочинения. Предложены рекомендации упражнений для правой руки, необходимые в работе ансамбля.

Annotation. The article discusses specifics of work with stringed instruments in class of chamber music. Author shows concrete technological features, connected with the ensemble playing. Recommendations about exercises for the right hand, necessary for such type of playing, are also proposed.

Камерный ансамбль — это коллективный труд музыкантов разных специальностей, от 2 до 8 исполнителей, по одному исполнителю на каждую партию, который требует и от педагога, и от учащихся особых музыкальных качеств, максимальной дисциплинированности, полного профессионального единения, тонкого понимания музыки. Эти качества, выработанные в классе камерного ансамбля, повышают музыкаль-

но-эстетический уровень студента, способствует его росту, как профессионального музыканта. Чтобы музыкальные вузы, институты смогли выпускать специалистов с практическими профессиональными навыками, нужно добиться того, чтобы весь цикл музыкальных дисциплин был направлен на их последовательное методико-эстетическое освоение. Взгляд на музыкальное камерное исполнительство как на эстетическое целое способствует выработке

у студентов особого отношения к другим сферам музыкального искусства.

Значение ансамблевого класса необходимо для любого музыканта, играющего на струнно-смычковых инструментах. Овладение средствами художественного и технического мастерства, воспитание мышления и самостоятельной инициативы является важной задачей педагога в работе со студентами. Основным условием является глубокое постижение идейно-художественного содержания, стиля и формы произведения в их единстве, также отделка деталей исполняемой музыки, разработка нюансировки — все это способствует всестороннему развитию студента-ансамблиста.

Для комплектации состава ансамбля педагогу следует учитывать уровень индивидуальности и подготовки студента, а также психологическую совместимость, для того чтобы играть вместе. Один из исполнителей ансамбля должен взять на себя руководящие функции. Как правило это первый скрипач. При игре в ансамбле ансамблистам очень важно найти общую аппликатуру в однородных фразах: желательно приобрести навык исполнения пиццикато мягкого, резкого или с продолжительной вибрацией, уделять большое внимание интонации особенно, при игре в унисон и октав.

Синхронное воспроизведение аккордов достаточно трудно и поэтому в отношении к нюансам и акцентировке нужно быть предельно внимательными. Обязательное условие для синхронности — это точное совпадение темпа, ритма и единство движения звуков во времени. Также для равновесия звучания нужно пользоваться одинаковым нажимом смычка на струну, одинаковым отрезком и местом на смычке, обязательным является одинаковая интенсивность вибрации. В ансамбле каждый исполнитель «зависит» от индивидуальных сторон своих партнеров, поэтому, нужно выработать единую манеру игры в ансамбле при сохранении индивидуальности каждого из участников. Очень важно чтобы исполнительские качества партнеров: техника и артистизм были равноценными. Ансамблевое единство достигается общностью объективного понимания содержания сочинения. Звукоизвлечение, штрихи, динамика, владение грифом, интонация и вибрация, аппликатура зависит от характера сочинения, поэтому характер образности звучания и выразительное интонирование должно быть в ансамбле одинаковым.

Прочтение музыкальность произведения должно быть точным и отвечать замыслу произведения. Также важна самостоятельная работа студентов,

которая является необходимой и планируется по следующим направлениям: разучивание партий отдельно каждым партнером в ансамбле; анализ формы и фактуры произведения, согласование штрихов, фразировки, динамики, цезур, начало и окончания фраз, согласования метроритмических и темповых закономерностей произведения.

Интонирование звуковысотности у каждого ансамблиста может быть точным только тогда, когда проведена тщательная работа над ансамблевой интонацией. Умение образовать и услышать приемлемое сочетание звуковысотностей дается только тщательной и кропотливой работой. Равновесие звучания означает не только равноценное звукоизвлечение, но и умение динамически выделять важные моменты фактуры. Осознание замысла композитора всегда связано с систематическими занятиями, с изучением и овладением сочинения.

Г. Мострасс рекомендовал упражнения для работы со струнными инструментами в классе камерного ансамбля для правой руки, которые необходимы для создания звукового единства.

1. Чтобы свободно и уверенно держать смычок, управлять им во всех частях следует вести его в очень медленном темпе, примерно шестнадцать четвертей над струной вверх и вниз на расстоянии одного сантиметра. Движение должно быть плавное. Поначалу владение смычком представляет заметную трудность, но постепенно такого вида упражнения облегчают способность уверенного звукоизвлечения, а также свободного управления динамикой и штрихами.

2. Для более свободного владения смычком у колодки полезно играть гамму в среднем движении, *detache*, в нижней половине смычка. Смычок следует держать не у колодки, а отступя примерно на 8–10 сантиметров от нее, играть же гамму надо от самой колодки до середины смычка. Необходимо следить за ровностью звучания и упражняться в различной динамике звука. Данное упражнение развивает плечевой сустав и приучает к свободному ведению смычка до конца.

Камерное исполнительство в вузе призвано воспитывать профессионально образованного музыканта, оно является составной частью комплекса специальных дисциплин, вместе с концертмейстерским классом, классом квартета, занятиями в камерном оркестре и в других камерных ансамблях.

ОСВОЕНИЕ ДЕТЬМИ ТЕКСТОВ И ОБРАЗОВ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОЕКТ «ЧУДО-СУНДУЧОК.РУ»¹

THE MASTERING BY CHILDREN TEXTS AND IMAGES OF FOLK CULTURE: THE PROJECT «MIRACLE-CHEST.RU»

СЕВРЮКОВА НАДЕЖДА ВЛАДИМИРОВНА

SEVRYUKOVA NADEJDA VLADIMIROVNA

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», член Творческого союза художников России, куратор секции «Народная культура» Межрегиональной ассоциации педагогов предметной области «Искусство»

candidate of pedagogical sciences, senior researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education», member of the Creative Union of artists of Russia, curator of the section «Folk culture» of the Interregional Association of teachers of the subject area «Art»

Ключевые слова: семейная мастерская, чудо-сундучок, народные художественные промыслы, обучение, чтение, образование, производство, фестиваль-конкурс.

Keywords: family workshop, miracle-chest, folk art crafts, training, reading, education, work, festival-competition.

Аннотация. Умение детей прочесть произведение народного искусства лежит в основе понимания народной культуры. Статья приглашает к участию в фестивале-конкурсе семейного творчества по созданию образов героев мультипликационного фильма на основе сюжетов произведений народных художественных промыслов «Семейная мастерская "Чудо-сундучок"». Автор рассматривает параллели между понятиями, используемые как музыкантами, так и художниками, мастерами народных промыслов: гармония, эмоциональность, линия, творчество и другие. Для подтверждения своих идей автор привлекает работы юных художников, созданных по мотивам произведений народных художественных промыслов.

Annotation. The ability of children to understand folk art is the basis of folk culture understanding. The article invites for participation in a festival-competition of family creativity of animated films heroes images creation, based on the subjects of folk art. The author looks at parallels between such subjects, used as musicians, as painters,— harmony, emotionality, line, creativity etc. To confirm these ideas he uses works of young artists, based on the folk art.

¹ Статья написана в рамках выполнения Проекта по гранту Президента РФ на развитие гражданского общества № 18-1-014-014 «Фестиваль-конкурс семейного творчества по созданию образов героев мультипликационного фильма на основе сюжетов произведений народных художественных промыслов "Семейная мастерская "Чудо-сундучок"».

Межрегиональная ассоциация педагогов предметной области «Искусство» обратилась к проблеме освоения детьми **традиционных образов народного искусства**. Проведение фестиваля-конкурса семейного творчества по созданию образов героев мультипликационного фильма на основе сюжетов произведений народных художественных промыслов «Семейная мастерская "Чудо-сундучок"» было поддержано на государственном уровне, получило одобрение Фонда президентских грантов на развитие гражданского общества [4]. В задачах указывается, что конкурс направлен на сохранение семейных ценностей в процессе совместной деятельности; на развитие интереса у детей и родителей к народной культуре регионов России на основе совместной творческой работы семьи. Участие детей и их родителей в проекте «Чудо-сундучок.рф» расширяет кругозор, формирует художественный вкус, учит оценивать увиденное, способствует становлению гражданской позиции, развивает чувство гордости за свою малую Родину.

Дети учатся читать. В детском саду осваивают алфавит. К окончанию начальной школы дети могут достаточно уверенно читать простой текст. К окончанию школы могут составить свое суждение о тех литературных произведениях, которые прочли. Прочтение (понимание) литературного текста — необходимый и обязательный для всех образовательный минимум.

Освоение нотной грамоты происходит на уроках музыки в общеобразовательной школе. Дети учатся слушать музыку — и это тоже «прочтение», т. к. каждый по-своему воспринимает музыку, реагирует на то или иное произведение. Семь нот — это алфавит музыки, знаки, которыми можно зафиксировать музыку. И в первом классе музыкальной школы дети знакомятся с нотной грамотой. К окончанию музыкальной школы они уже могут осваивать нотный текст самостоятельно и читать его с листа.

Умение воспринимать произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства — это тоже прочтение текста. Чтение текста в этом случае означает умение проанализировать композицию, выявить главное и второстепенное, определить жанр и стиль искусства, рассмотреть детали, определить авторский почерк художника, скульптора, архитектора и т. д.

Работа со словом (текстом), восприятие смысла через вербальное его выражение более привычно. Музыкальное произведение, произведения изобразительного искусства (картина или скульптура) и декоративно-прикладного (изделие народных ма-

стеров) тоже представляют собой в определенном смысле «текст», передающий содержание через звуковые и визуальные образы. И хотя их можно облечь в словесную форму, описать, тем не менее это не передаст всю полноту их смыслов, как невозможно до конца передать словами красоту и глубину звука, цвета, пластики или перевести, например, математический язык формул. Глубокое понимание, как литературного текста, так и текста культурного вырабатывается постепенно. Оно начинается с чтения простых произведений, с просмотра мультфильмов, созданных по мотивам народных сказок. Естественно и ярко происходит начальная работа с детьми на основе образцов народной культуры — знакомство с фольклором (песнями, частушками, потешками) и произведениями мастеров народных промыслов, при внимательном изучении которых обнаруживается много общего. При наличии определенного жизненного опыта, обогащается и опыт прочтения текстов.

Образы произведений народных промыслов придают детям столь желаемые качества гуманности, добра и отзывчивости, которые нивелировались современной социокультурной ситуацией. Замечено, что если человек рисует картины, где изображены милосердие и душевное отношение, если эти работы создаются с искренностью, глубоким сопереживанием и вдохновением, то этот человек обретает в данный момент времени эти качества, т. е. качества милосердия и глубокой душевности [1, с. 207].

Педагогу будет легче объяснять детям материал, если он будет употреблять те термины, которые дети уже освоили. Если они занимаются музыкой, то можно сопоставить музыкальные термины с теми, которые используются в народных художественных промыслах. Детям предстоит освоить иное значение, иное представление одного и того же термина. Существуют весьма интересные параллели между понятиями, используемыми музыкантами и художниками-мастерами народных промыслов. Кратко остановимся на основных, базовых понятиях. Проиллюстрируем эти понятия работами юных художников, выполненными в студии «Подснежник», руководитель Лебедева Л. С., член Союза художников России

Гармония — в музыке и в прикладном искусстве есть соразмерность, согласованность элементов. В музыке это «одно из выразительных средств музыкального искусства, связанное с аккордовыми сочетаниями тонов и их последованиями, сопровождающими основную мелодию» [3]. В народном прикладном искусстве гармония создается посредством линий, формы, цвета.

Цветовая гармония — гармоничные сочетания цветов и оттенков подбираются по цветовому кругу. Можно говорить о музыкальном прочтении цвета — мажорном — радостном, восторженном, а значит сочетании ярких красок, солнечного света; и минорном — грустном, серьезном; о сочетании спокойных красок, темных оттенков. Цветовые гармонии выражаются в сочетании холодных и теплых оттенков. В народном искусстве чаще всего используется сочетание красок, настраивающее зрителя на мажорное настроение. Конечно, мажорное настроение создают образы детских рисунков, созданные по мотивам народных художественных промыслов. Так, Олег О. создал свою композицию, использовал в ней мажорные, радостные краски.

Гармония формы — создается художником «на глаз», здесь важна «насмотренность формами», общая культура восприятия прекрасного. Но проверяется гармония с помощью математических вычислений (пропорции «золотое сечение», «число Фибоначчи» и т. д.).

Линия (мелодическая) песни, музыкального произведения — может быть поступенной, а может быть скачкообразной, различаться по силе звука и метроритмически.

Изображая линию карандашом, кистью, пером художник может вести ее с одинаковым нажимом — линия будет монотонной, но она может быть и ломанной, волнистой (с резкими перепадами и поворотами) или с разным нажимом. **Эмоциональность** — важный элемент при создании произведения искусства: можно говорить о эмоциональной линии и о линии без эмоции. Звуковая монотонность



Олег Б.
Два молодца

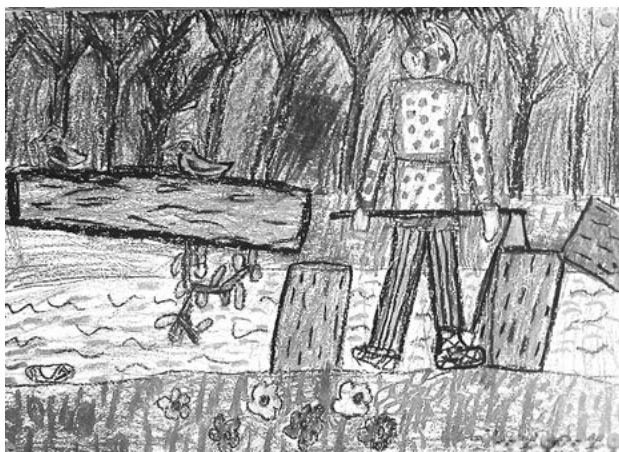


создает безэмоциональное состояние, также как неэмоциональна длинная прямая линия.

Художник использует для обогащения композиции орнамента линии различного характера, цвета. В работе Ани Б. «На рыбалке» море нарисовано в виде повтора разноцветных волнообразных линии на белом фоне, получается характерный орнамент. Именно он создает эмоциональность рисунка. Этот вариант решения героя мультипликационного фильма привлекает своей эмоциональностью и комментарием: *«Иван-царевич любил рыбалку, потому что рыбы умные, лишних вопросов не задают. Сами все знают».*

Импровизация. В музыкальном словаре читаем, что слово в переводе с латинского означает непредвиденный, нечаянный; «творчество в процессе исполнения, без предварительной подготовки, по вдохновению; также характеристика определенного рода музыкальных произведений или их отдельных эпизодов, отличающихся прихотливой свободой изложения» [3]. Импровизация — это свобода в исполнении музыкального произведения, и работа мастера по созданию произведения народного искусства. Импровизация — это некий отход от образца, внесение исполнителем изменений в создаваемый художественный образ. Изменения могут быть незначительными, а могут и быть и весьма существенными. Свободная импровизация возможна лишь тогда, когда исполнитель достиг определенных профессиональных высот в технике исполнения. Удачной импровизация может быть по тщательно спланированному плану, хорошо продуманная, с использованием традиционных приемов — и в музыке, и при выполнении изделия народного художественного промысла.

Вот пример свободной импровизации, прочтение юным художником песни «Дубинушка». Для того, чтобы создать такой образ «Лесоруба», ребенок, несомненно, слушал песню «Дубинушка» в испол-



нении Федора Ивановича Шаляпина. Выяснял, что истоки народной песни «Дубинушка» «относятся к старинному способу выкорчевывания деревьев под пашню: сначала перерубали корни деревьев, затем тянули дерево за веревку, привязанную к вершине. Если как следует потянуть, тогда «зеленая дубинушка» (дерево) «сама пойдет» (упадет)». [2]. Степан С. назвал свою работу «Лесоруб» и комментирует ее: «На лубках не только изображали картинку, но и писали тексты песен и сказок. С лубка крестьяне иногда перерисовывали картинку на предметы, сделанные из дерева. На Руси из дерева делали дома, мебель, посуду, игрушки и корабли. Поэтому рубили деревья. Лесоруб потом становился плотником, столяром и художником. Хороший мастер делал вещи, служившие людям много лет. Плохой просто переводил материал на кучу опилок. Средний — учился...».

Аккорд. В музыке аккорд («ит. *accordo*, фр. *accord* — согласие) — созвучие, звучание нескольких (не менее трех) музыкальных тонов, взятых, как правило, одновременно [3]. В народном прикладном искусстве — такое «звучание аккордов» может выражаться в смешении нескольких красок, дающих гармоничный оттенок цвета. А также в использовании нескольких техник (техника резьбы по дереву, лепки из глины часто сочетается с росписью красками). При использовании «созвучия» нескольких техник художественный образ получается наиболее выразительным. Этот прием активно используют мастера народных промыслов деревянной резной богородской игрушки и лепной глиняной игрушки (дымковская, каргопольская, филимоновская).

Участники проекта «Чудо-сундучок.рф», обращаясь к произведениям народного искусства (фольклор, изделия народных художественных промыслов) самостоятельно приходят к осознанию того, что произведения народного искусства



возникают как результат вдохновенной творческой работы художника. Восторг художника от красоты окружающего мира воплощается в росписях подносов (Жостово, Нижнетагильский поднос), в лаковой миниатюре (Федоскино, Мстера, Холуй) в кружевоплетении (вологодские, михайловские кружева), резном камне, в росписи по дереву и в других видах народных промыслов.

В основе проекта «Чудо-сундучок.рф» — творческий подход к прочтению детей и их родителей (попечителей) образов произведений народного искусства. Творчество — организация эмоционально-интеллектуальной деятельности и музыканта и художника. Создание непринужденной атмосферы творчества важно для развития творческой личности. Музыканта и художника связывает то, что под действием визуального ряда или слова рождается произведение искусства (музыка или изделие народного художественного промысла). Подбор визуального ряда и подбор литературного материала (сказок, потешек, загадок) одинаково важно для творческого развития обучающихся.

Ребенок воспринимает тот художественный образ, то произведение, которое ему ближе по духу. Ребенок иногда делает выбор сам, а иногда, это происходит, под влиянием объяснения педагога. Обратимся к примеру.

Образ льва в народном искусстве весьма интересен. Вот загадка для детей:

Очень грозный и отважный,
Гривой он мохнатой машет:
И рычит, как на распев —
Это храбрый, сильный — ... (лев)

И замечательное прочтение образа льва в работе Татьяны Р. по мотивам уральской росписи. «На Урале в XVII веке кузнец Демидов основал завод,

на котором выплавляли металл и делали из него всякие металлические вещи. В том числе и подносы, которые расписывали крепостные художники. Ведь и крестьяне, и бары любили красивые вещи: расписные стены, потолки, мебель и подносы. Моя история про уральский шкаф, который стоял в доме у крестьянина. В этом шкафу стояла посуда и всякие сладости. Их охраняли львы, нарисованные на дверцах. Эти львы могли выходить из шкафа и уговаривать мышей не трогать сахар...».

Участвуя в проекте «Чудо-сундучок.рф», дети учатся в деталях рассматривать и воспринимать отдельные штрихи в произведениях народных мастеров, которые характеризуют положительные черты характера человека или животного, понимая, какими средствами можно нарисовать положительный образ, какой колорит выбирать, какие краски сочетать, какую пластику использовать. Неважно, какое художественное ремесло привлечет ребенка, будет ли он расписывать или вырезать, лепить или вязать, шить или выпиливать — но за образец для подражания или вариативного исполнения возьмет традиционные произведения народных художественных промыслов. Важно, что ребенок, воспринимая и осваивая те ощущения доброты, мира, гуманности, которые являются основополагающими в народной культуре, начинает сам работать над созданием положительного образа.

Познакомившись с подлинным произведением искусства в детстве, человек возвращается к его художественному образу снова и снова в течении всей жизни. Вглядываясь в произведение народных

художественных промыслов или вслушиваясь в народную музыку, продолжает открывать все новые и новые смыслы, новое прочтение. Особо значимые произведения вновь и вновь притягивают человека.

Можно надеяться, что знакомство с произведениями народных промыслов не станет для наших детей отдельным эпизодом в образовательной и воспитательной практике. Это не будет происшествием, имеющим характер отступления, а станет событием, которое окажет влияние на творческое развитие наших детей. Проект «Чудо-сундучок.рф» способен оказать влияние на развитие интереса у детей и родителей к народным художественным промыслам, народной культуры России на основе совместной творческой работы семьи.

Список литературы:

1. Аринин А. Н., Беледа Р. В. Причины порождения общечеловеческих проблем и методы их преобразования. — Чебоксары: ООО «Чебоксарская типография № 1», 2016. 416 с. С. 207.
2. Песня Дубинушка. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дубинушка>.
3. Краткий словарь музыкальных терминов. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/nikadu/post186352884>.
4. Сайт Чудо-сундучок.рф или Cudo-sunduchok.ru.
5. Севрюкова Н. В. Приобщение детей к традициям народных художественных промыслов средствами мультипликации (в рамках проекта «Семейная мастерская "Чудо-сундучок"»). Colloquim-journal № 1 (25), 2019. С. 53–57.
6. Усачева В. О. Учебник по музыке как средство реализации инновационных подходов в обучении школьников // Педагогика искусства, 2017, № 3.



ХОРОВОЙ КОНКУРС И КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ УЧАЩИХСЯ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

CHOIR COMPETITION AND JOINED APPROACH IN THE MUSICAL DEVELOPMENT OF GENERAL SCHOOLS STUDENTS

БАШКАТОВ ГЕОРГИЙ ГЕОРГИЕВИЧ

BASHKATOV GEORGY GEORGIEVICH

учитель музыкального искусства, методист, УБК № 10 (Украина, г. Луцк)

teacher of musical art, methodist, EK № 10 (Ukraine, Lutsk)

Ключевые слова: конкурс, хор, музыкальное развитие, музицирование, внеурочная деятельность.

Keywords: competition, choir, musical development, playing music, extramural activity.

Аннотация. В статье рассматриваются возможности комплексного подхода к музыкальному воспитанию школьников. Одной из существенных составляющих этого подхода обозначен хоровой конкурс, который характеризуется, в том числе, и как форма выявления уровня музыкального развития учащихся на уроке «Музыкальное искусство». Представлены основные, регламентирующие проведение конкурса параметры и рекомендации. Сделан вывод о значении хоровой конкурсной формы работы, объединяющей классно-урочную, внеурочную и другие виды школьной деятельности в целостный учебно-воспитательный процесс.

Annotation. The article deals with possibilities of complex approach to the music education of schoolchildren. Choir competition is described as one of very important parts of this approach, which is characterized as a form for valuation of children's music development level. The author also writes about the importance of this form of work.

© Башкатов Г. Г., 2019

От искусства ждут отдыха, развлечения и отвлечения, забывая, что в первую очередь, это — в высшей степени сложный процесс познания мира и человека через образы прекрасного. Воспринимать их надо учиться.

Борис Покровский

Влияние музыки на личность человека, на формирование его культуры и мировоззрения несомненно, поэтому особое значение имеет в общеобразовательном учебном заведении (далее — ОУЗ) художественно-творческое развитие учащихся. Совершенствование эстетического восприятия и собственно музыкальной деятельности детей должно быть необходимым содержанием образования.

Особо хочется подчеркнуть эффективность комплексного подхода в музыкальном воспитании учеников общеобразовательной школы. Под этим подходом в статье подразумевается создание определенной музыкально-просветительской среды, которая через разные свои составляющие (от «омузыкальных» звонков на перемены и завершающих уроки мелодий до деятельности музыкальных клубов, различных хоровых, инструментальных, фольклорных кружков, духового оркестра, оперной студии, наконец!) сможет воздействовать на культурный рост нашей подрастающей смены.

Как хочется, чтобы, например, в школьном музыкальном клубе, куда вместе с учащимися могли бы приходить и родители, учителя других предметов, гости, велся серьезный разговор о музыкальной культуре, чтобы можно было послушать музыкальные произведения в живом исполнении профессиональных артистов, их размышления о творчестве, высказать также и свои. В таких музыкальных собраниях, которые, как правило, готовятся учителем музыки, по особенному могут прозвучать выступления и самих школьников, учителей и родителей. Важно, чтобы кружковая и клубная работа велась постоянно, стала неотъемлемой частью культурной среды. Трудно оспорить огромную пользу открытия в общеобразовательных школах филиалов музыкальных школ или студий, в которых школьники имели бы возможность овладевать навыками игры на классических и народных (в том числе свирели) музыкальных инструментах, совершенствовать навыки пения.

В этом комплексе уроки музыкального искусства — главная составляющая такого похода — должны аккумулировать достижения школьников на основании учебного программного материала. Тогда, возможно, появятся реальные основания для культурного роста детей, проявится внутренняя потребность (хочется подчеркнуть — природная) начинать каждый учебный день музыкой вместе с учителем, например, классным хоровым пением, а в свободное время и в праздники — музицировать или слушать музыку в кругу семьи. Выбирая такой стиль жизни, ученик движется в направлении позитива, добра, счастья, успеха и здоровья.

Одной из форм музыкально-просветительской деятельности в общеобразовательном учреждении является конкурс хорового пения, который может проводиться на разных уровнях: внутри класса, между классами одной параллели и начальной школы, между старшими классами, перерастая в общешкольный. Конкурс, являясь формой комплексного подхода, объединяет классно-урочную и внеклассную, внеурочную, коллективную музыкально-творческую деятельность в целостный учебно-воспитательный процесс. Концептуальная основа конкурса — предоставление возможности всем учащимся в хоровых коллективах проявить свои достижения в области вокально-хоровой исполнительской культуры, а также в самом предмете «Музыкальное искусство» в целом (в опоре на систему координат «композитор — исполнитель — слушатель» как триединства музыкальной деятельности), с использованием принципа развития «классный хор — сводный хор» (вослед идеи Д. Б. Кабалевского «Каждый класс — хор!»).

Конкурс — соревнование, в котором к участникам предъявляются определенные требования к исполнительскому уровню — художественному, сценическому, а также к уровню слушательской культуры. Коллективное творчество зависит от каждого отдельно взятого участника — в этом специфика хоровой деятельности и особенность отношений, складывающихся в процессе репетиций и на концертной сцене. Поэтому от конкурентоспособностей каждого хориста зависит результат соревнования.

Целью конкурса является формирование музыкальной культуры личности ученика как составляющей его духовной культуры. При постановке такой цели главным в этом мероприятии становятся не конкурсные амбиции, а стремление завоевать симпатии слушателей художественным,

проникновенным содержательным исполнением программы.

Отметим некоторые особенности организации и проведения хорового конкурса.

Каждый класс — хор — это идеальная модель, к которой должен стремиться учитель предмета «Музыкальное искусство», не забывая при этом, что петь в хоре может каждый учащийся. Сводный хор состоит из нескольких классных хоров, объединенный в большой хор. В конкурсе принимают участие учащиеся с первого по восьмой класс, у которых предмет «Музыкальное искусство» предусмотрен государственной учебной программой. Конкурс вместе с двумя уроками-репетициями проводится в рамках четырех часов резервного времени, предусмотренных учебным планом.

Организация и проведение конкурса — дело коллективное, это работа не только учителя, а всех звеньев педагогического и ученического коллективов, администрации, родителей. Поэтому и статус его — общешкольный. За организацию конкурса несет ответственность оргкомитет.

Время проведения конкурса — вторая или третья декада ноября (после осенних каникул).

Условия проведения конкурса:

— вопросы, связанные с участием в нем классного хора, обсуждаются с учащимися заранее;

— конкурс проходит в два тура: отдельно для учащихся 1–4-х и 5–8-х классов.

I тур проводится среди учащихся каждой параллели классов, хор-победитель (по решению жюри их может быть два) получает право участия во II туре, где определяются победители конкурса и главные призовые места, вручаются награды. Количество участников II тура зависит от количества классов в параллелях, условий для размещения участников сводного хора на сцене концертного зала, а также временных рамок его проведения конкурса.

В I туре конкурса в состав сводного хора входят классные хоры конкретной параллели классов, поэтому они демонстрирует свое мастерство дважды: выступая самостоятельно и в составе сводного хора. Конкурсная программа выступления классного хора состоит из трех разнохарактерных произведений, а программа выступления сводного хора параллели классов — из двух. Исключение

делается для учащихся первых классов, выступление которых состоит из двух разнохарактерных песен. В составе сводного хора они исполняют одно произведение.

Во II туре в составе сводного хора выступают победители I тура, которые завоевали это право. Конкурсная программа выступления классного хора во II туре (финале) состоит из двух, желательно разнохарактерных произведений. Учащиеся 1-х классов в сводном хоре участников II тура участия не принимают. Сводный хор учащихся 2–4-х классов исполняет одно-два произведения, а сводный хор учащихся 5–8-х классов — иногда и три, которые готовятся непосредственно для исполнения в сводном хоре. Некоторые из них могут быть в конкурсном репертуаре учащихся 2–3-х, а также учащихся 5–6-х классов. Все зависит от степени трудности и уровня навыков конкретных коллективов. После проведения нескольких конкурсов репертуар сводного хора накапливается, что дает возможность иногда включать в него второе (в младших классах) и третье произведение (в старших). Дальнейшее увеличение репертуара не представляется оправданным и ведет к перегрузке конкурсантов.

Оценку выступлений конкурсантов и уровень их слушательской культуры осуществляет жюри. Его члены руководствуются определенными критериями оценки (например, в 15-балльной системе), в которые входят, прежде всего, уровни вокально-хоровой и исполнительской культуры, а также сценическая и слушательская культура участников.

Оценка уровней вокально-хоровой и исполнительской культуры зависит от продемонстрированных умений и навыков, глубины и яркости раскрытия музыкального образа произведения. Существенным для оценки выступления является сочетание вокально-хоровой и исполнительской культуры со сценической. Им должен соответствовать и уровень культуры поведения в концертном зале и на сцене. Поэтому конечный результат их выступления оценивается жюри на основании совокупности критериев.

Репертуар коллектива выстраивается в связи со спецификой мероприятия и в рамках соответствующих требований государственной программы для ОУЗ по предмету «Музыкальное искусство». Могут быть использованы музыкальные произведения из предыдущих лет обучения.

Сводный хор, по сравнению с классным хором, состоящим в среднем из 25–30 учащихся, значительно больше. В процессе проведения конкурса он изменяет свой состав: в I туре включает в себя классные хоры одноименной параллели классов, а во II туре — хоры разных параллелей. До выступления конкурсантов общие репетиции с ними не проводятся, репертуар разучивается отдельно каждым классным хором в процессе урочных занятий: вырабатывается умение подготовиться к выступлению, выйти на сцену, определенным образом вести себя в процессе выступления, а также после него (занять свои места в концертном зале и внимательно слушать выступление других коллективов). Поэтому исполнение произведений учащимися классного хора в составе сводного — непростое дело и требует подчинения освоенных на уроке вокально-хоровых умений требованиям участия в большом коллективе и организации сценического выступления с мобилизацией внимания, собранности, артистизма, активного восприятия и понимания дирижерского жеста нового дирижера. Понятно, что основные навыки осваиваются на уроке.

Распевание. Важны для конкурсного выступления вопросы, связанные с распеванием и охраной голоса и здоровья учащихся. Учитывая то, что концертный опыт и практика публичных выступлений классных хоров в ОУЗ достаточно ограничены, особенно в составе сводного хора, распевание целесообразно проводить перед началом конкурса на месте его выступления в самом концертном зале. Это дает возможность почувствовать особенности акустики зала, освоиться в пространстве сцены, а также отработать сценические навыки.

Исходя из того, что родители школьника лучше осведомлены о состоянии здоровья своего ребенка, их мнение относительно возможности участия каждого конкретного ребенка в конкурсном выступлении является приоритетным. Поэтому возможность участия в конкурсных выступлениях учитель музыкального искусства и классный руководитель обсуждают с каждым учеником и его родителями. Как известно, охране голоса и здоровья школьников необходимо уделять внимание не только накануне выступлений, а на всех урочных занятиях, учитывая, в первую очередь, возрастные особенности детей и подростков.

Важное значение имеет награждение всех участников конкурса, а также процедура его проведения. Это своеобразная благодарность организаторов участникам, она является не прямой, а, что особенно важно, опосредствованной формой оценивания их знаний и умений.

Учитель музыкального искусства — ключевая фигура при подготовке и проведении конкурса. Ведь на него ложатся функции руководителя, концертмейстера и во многом — организатора, которые с точки зрения профессионального подхода всегда разделены. Именно он готовит классные и сводные хоры к выступлению и отвечает за их готовность. Само выступление классного и сводного хоров объединяет исполнительство учащихся под руководством учителя, когда уровень раскрытия музыкального образа конкурсантами в значительной степени зависит от собранности и профессионализма учителя как хормейстера и инструменталиста. Организаторы конкурса должны с пониманием относиться к той значительной нагрузке, которую необходимо выдерживать учителю музыкального искусства. К тому же выступление ученических хоров есть одновременно и своеобразный отчет о профессиональном мастерстве педагога.

Приступая к организации конкурса, следует помнить:

1. Временные рамки урока музыки, к сожалению, не дают возможности достичь высокого вокально-хорового уровня исполнительского мастерства классного хора, однако к этому необходимо стремиться. Практика показывает, что исполнительский уровень учащихся растет с каждым следующим конкурсом, поэтому их проведение в школе должно стать традиционным.

2. Решение художественного задания каждого конкретного произведения должно идти через поиск средств выразительности, умение донести с их помощью художественный образ. Это касается не только освоения учащимися необходимых исполнительских умений, но также знания биографических сведений композиторов, способности разбираться в жанрах, видах искусства, т. е. об общем музыкальном развитии детей, которое нельзя «отрепетировать» перед конкурсным выступлением. Над ним необходимо работать на протяжении всех годов обучения.

3. Недопустимо в рамках урочной системы, которая основывается на единстве учебно-воспитательного процесса не только в рамках одного урока, но и на протяжении всего курса, *превращать конкурсное выступление в самоцель*. Ведь процесс обучения на уроках музыки опирается на развертывание в определенной драматургии тематического материала и носит как музыкально-эстетический, так и учебно-музыкальный характер, что непременно само по себе скажется на исполнительском уровне конкурсного репертуара. Более важной и глубинной целью конкурса, вопреки конкурсомании, является формирование у школьников общечеловеческой культуры, любви к музыкальному искусству.

4. Главное, к чему необходимо стремиться организаторам конкурса хорового пения, чтобы он стал настоящим праздником музыкального искусства в общеобразовательном учебном заведении.

Выводы. Хоровой конкурс как одна из традиционных форм массового музыкального воспитания в общеобразовательных учебных заведениях, объединяя класно-урочную и внекласную неурочную коллективную музыкально-творческую деятельность в цельный учебно-воспитательный процесс, ставит своей целью не только показ уровня вокально-хоровых навыков коллектива, но способствует, прежде всего, повышению общей культуры учащихся, приобретению ими культурных и духовных ценностей. Работая над этой формой музыкально-культурного развития детей, добросовестно готовя каждое мероприятие, мы должны понимать, что таким образом способствуем приобщению учащихся к традициям массового хорового пения, и через общеобразовательные учебные заведения несем хоровую культуру в общество, выполняя свою непосредственную просветительскую функцию. Воздействие хорового конкурса трудно переоценить, поскольку он привлекает к участию массы учащихся и учителей, подтверждая мысль о том, что «петь в хоре может каждый учащийся».

Говоря о комплексном подходе в развитии художественно-творческих способностей учащихся в общеобразовательном учебном заведении, важно помнить, что «интонации музыки усваиваются детьми подобно речи, в процессе накопления опыта ее восприятия. Музыкальная речь, также как и речь человека, усваивается в звучащей среде» [3]. Комплексный подход создает условия для этой «звучащей среды», для практической реализации

индивидуальности школьника, развитию его художественно-творческих способностей, более многогранно и активно воздействует на формирование уровня как музыкальной, так и общечеловеческой культуры подрастающего поколения.

Понимая значимость эстетического воспитания в ОУЗ необходимо отметить, что актуальность полноценного музыкального развития художественно-творческих способностей школьников возрастает в связи с тенденциями развития современного общества. М. Каган на основе анализа закономерностей целостного развития художественной культуры обоснованно утверждал, что «музыка будет играть все более значимую роль как в художественной культуре, так и за ее пределами, так как дальнейший рост роли в человеческой жизни науки, абстрактного мышления, познания законов бытия будет порождать все более острую необходимость в уравнивании этого направления человеческого развития активизацией его эмоциональной сферы, его духовных чувств, его способности не только мыслить, а и переживать» [4, с. 193].

Список литературы:

1. Башкатов Г. Конкурс хорового пения в общеобразовательном учебном заведении: метод. рек. — Луцк: Надстир'я, 2015. 52 с.
2. Покровский Б. Почитание культуры — почитание человека / Б. Покровский // Советская культура. 1988 (от 24 июня).
3. Радынова О. Любовь к музыке воспитывается с детства / О. Радынова. Искусство в школе. № 4, 2013.
4. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник [Теория и методика музыкального образования] / О. Я. Ростовський. Т.: Навч. кн. — Богдан, 2011. 640 с.
5. Струве Г. Школьный хор: книга для учителя / Г. А. Струве. — М.: Просвещение, 1981.



ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ПЕДАГОГА «ОРЛОВСКОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ ИМЕНИ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО»

THE PORTRAIT OF A YOUNG TEACHER OF «CHILDREN ART SCHOOL OF OREL TOWN NAMED AFTER D. B. KABALEVSKY»

ЛОГВИНОВА РИММА ЕВГЕНЬЕВНА
LOGVINOVA RIMMA EVGENIEVNA

директор Муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Орловская детская школа искусств имени Д. Б. Кабалевского»

director of State institution of additional education «Children art school of Orel town named after D. B. Kabalevsky»

Ключевые слова: педагог, школа искусств, учащиеся, хоровое (православное) пение.

Keywords: teacher, school of arts, schoolchildren, choir (orthodox) singing.

Аннотация. В статье раскрыты личные и профессиональные качества молодого педагога, которые позволяют не только сохранять, но и приумножать традиции нравственно-эстетического воспитания подрастающего поколения, а также отмечена роль школы в процессах социального партнёрства и творческого сотрудничества.

Annotation. The article shows personal and professional features of a young teacher, that allows her not only save, but also to increase traditions of moral and aesthetic education of growing generation.

Педагогическая профессия, будучи по своей сущности сложной и многогранной, предъявляет множество требований к молодому педагогу любой специальности, его личным и профессиональным качествам. Современные реалии предполагают, что педагог должен быстро и четко отвечать на вызовы стремительно меняющегося времени. Но, идя в ногу со временем, не следует забывать о главном — вековых традициях, являющихся основой национального самосознания. Это в полной мере касается преподавателей детских школ искусств. Каков же он, современный молодой

педагог, начавший свою профессиональную деятельность в сфере художественного образования? Осветим этот вопрос на примере личности преподавателя теоретических и хоровых дисциплин «Орловской детской школы искусств имени Дмитрия Борисовича Кабалевского» С. А. Дорониной.

Софья Андреевна Доронина пришла на работу в МБУДО «ОДШИ имени Д. Б. Кабалевского» 1 сентября 2014 года. В настоящее время является заведующей секцией клиросного пения и преподавателем уникального для всей РФ отделения хорового (православного) пения, функционирующего по

месту осуществления образовательной деятельности МБУДО «ОДШИ имени Д. Б. Кабалевского» в Орловской Православной гимназии во имя священномученика Иоанна Кукши, которая открыта в 1998 году в нашем родном Орловском крае по благословению Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II, указом Архиепископа Орловского и Ливенского, Владыки Паисия.

Та благодатная земля, на которой стоит гимназия, пропитанная слезами праведников, и воздух, напоенный благодатью святых молитв, создают идеальные условия для формирования в нежной душе ребенка и его трепетном сердце основ веры, любви и осознания себя достойным гражданином достойной страны. Находясь под покровом Православной Церкви и пользуясь близостью расположения Свято-Успенского мужского монастыря, учащиеся секции клиросного пения под наставничеством Софьи Андреевны, с самого раннего возраста активно участвуют в деятельной жизни Свято-Троицкого гимназического храма. Краеугольным камнем в гимназии является безотрывная связь детей с Церковным Богослужением, непосредственным их участием в Богослужении и осознанием себя полноценными прихожанами гимназического храма. Именно храм создает в душе ребенка удивительную атмосферу веры, надежды, любви.

Именно там, на базе Орловской Православной гимназии успешно реализуется подпрограмма по духовно-нравственному развитию личности «Небесный свет», которая является одной из составляющих в комплексно-целевой международно-региональной программе творческой деятельности «РАДУГА». Данная авторская программа была разработана творческими лабораториями преподавателей «Орловской детской школы искусств имени Д. Б. Кабалевского». Она позволяет последовательно переходить от межпредметных связей в специальных образовательных программах к творческому взаимодействию между специализациями различных направлений. Эта инновационная комплексная интегрированная многоцелевая программа творческой деятельности направлена на изучение, сохранение, передачу подрастающему поколению национальных традиций, приобщению к лучшим образцам искусства.

Преподаватель С. А. Доронина прикладывает немалые усилия для того, чтобы учащиеся отделения хорового (православного) пения, как верующие дети не ощущали болезненного разрыва между вероисповеданием и жестокими реалиями современного мира. Защищая их от пагубного воздействия страстей и пороков, молодой специалист методом бесед, меро-

приятий внеклассной направленности и своим личным примером имеет возможность сформировать и сохранить их психику, дав незыблемые опоры христианского мировоззрения.

За время работы Софья Андреевна зарекомендовала себя высококвалифицированным специалистом, заявила о себе, как о разносторонней творческой личности, владеет и творчески применяет в работе эффективные методы, формы и средства обучения, современные нотные и учебные пособия, повышает свою квалификацию, активно и плодотворно участвует в образовательной, концертно-творческой, воспитательной деятельности учреждения.

Преподаватель Доронина профессионально и самозабвенно руководит детским хором «Свеча», а в 2016 году создала новый коллектив — ансамбль мальчиков «Добры молодцы». С этими коллективами она проводит большую концертно-просветительскую и концертно-благотворительную деятельность на площадках города и области, а также в Орловской Епархии. Особенно значимыми стали: концерт перед министром здравоохранения В. И. Скворцовой, схиархимандритом Илием на открытии образовательного центра Вятский посад, епархиальные концерты и мероприятия митрополита Орловского и Болховского Антония. Выбираемый Дорониной репертуар для выступлений не только способствуют возрождению православного образования, но и сохраняют нежные детские души, прививая такие качества, как совесть, честь, трудолюбие, послушание, взаимная выручка, патриотизм, верность семейным ценностям, основанные на живом и искреннем Богообщении, что, безусловно, дает возможность православию закладывать непоколебимый фундамент для нашего будущего Отечества.

Софья Андреевна — неизменный участник Орловских Рождественских чтений. Она известна не только как хоровик и начинающий композитор, но и как организатор и заведующая секцией музыкальных работников на ежегодных Международных Глинских чтениях, которые проходят в Московской духовной академии Свято-Троице Сергиевой лавры в г. Сергиев Посад. Форум проходит при участии Министерства образования и науки РФ, Министерства культуры РФ, Министерства обороны РФ, участвует в учебно-методических разработках МПА, которые вошли в учебные пособия Н. В. Маслова и выступает по Народному радио по вопросам просвещения, науки и общественной нравственности.

Преподаватель сама пишет музыку на духовные стихи русских авторов. Многие ее произведения ис-

полняются на концертных площадках города Орла и в Епархиальном управлении. Софья Андреевна участвует в ежегодных Рождественских спектаклях, проводимых в «ОДШИ имени Д. Б. Кабалеvского» совместно с Орловской православной гимназией, которые ежегодно посещают не только хормейстеры г. Орла, но и орловский епископат, священство, монашествующие, губернатор Орловской области и администрация г. Орла, родители, дети, городская интеллигенция и городские СМИ.

С. А. Доронина, владея методикой научно-исследовательской и экспериментальной работы, постоянно принимает участие в международных, региональных научно-практических конференциях, имеет публикации в научных сборниках и журналах, которые входят систему РИНЦ на платформе e LIBRARY. Она является разработчиком рабочих программ по учебным предметам: «Сольфеджио» (для специализаций «фортепиано», «народные инструменты», «хоровое пение»), «Хоровой класс» для ДОП в области музыкального искусства, а также методических материалов «Рабочая тетрадь по музыке и окружающему миру» для 1–2 класса, тесты на ассоциативно-образное мышление для поступающих в «ОДШИ имени Д. Б. Кабалеvского», «Музыкальные загадки» по УП «Слушание музыки» для 1-го класса.

Сейчас готовится к выходу в свет ее авторский музыкальный сборник «Духовные песнопения для детей» по благословению личного духовника патриарха Кирилла схиархимандрита Илия — уроженца земли Орловской.

Доронина С. А. имеет положительные результаты освоения учащимися образовательных программ. Ее открытый урок в «ОДШИ имени Д. Б. Кабалеvского» по предмету «Слушание музыки» был признан достойным не только коллегами по работе, но и получил Диплом III степени во Всероссийском конкурсе «Педагогический триумф». Показатели динамики качества знаний учащихся подтверждаются результатами успешного учебного процесса и их участия во всероссийских и международных конкурсах:

— всероссийский конкурс «Нравственный подвиг в воспитании детей» (Ростов на Дону, 2016 г.) — диплом лауреата I степени — хор;

— открытый областной конкурс-фестиваль солистов и ансамблей «Я люблю тебя, Россия!» (Орел, 2017 г.) — дипломант — хор;

— открытый фестиваль детского и молодежного творчества «Русь святая, храни веру православную» (Орел, 2017 г.) — дипломант;

— открытый областной конкурс-фестиваль хоровых коллективов «Я люблю тебя, Россия!» (Орел, 2018 г.) — Грамота — хор;

— Международный конкурс творчества «Победилкин» (2017 г.) — диплом лауреата III степени.

В процессе образовательной деятельности преподаватель постоянно поддерживает контакт с родителями учащихся класса, доводит до их сведения результаты обучения, дает практические рекомендации по развитию музыкальных способностей детей и активно пропагандирует преимущество православного воспитания и обучения.

Доронина С. А. трудолюбива, энергична, дисциплинирована, неконфликтна и эмоционально отзывчива, пользуется авторитетом в коллективе сотрудников и учащихся «ОДШИ имени Д. Б. Кабалеvского» и Орловской православной гимназии, ей присуща высокая степень ответственности, склонность к саморазвитию, самокритике; она всегда старается доводить начатую работу до конца, достигая качественных результатов.

Эти личные и профессиональные качества позволяют Дорониной С. А. достигать высоких результатов образовательной деятельности и вносить достойный вклад в копилку творческих достижений не только города, но и Орловского региона и всей России.

В 2018 году Доронина С. А. награждена Почетной грамотой управления культуры администрации города Орла за высокий профессионализм в художественно-эстетическом воспитании подрастающего поколения и в связи с 45-летием МБУДО «Орловская детская школы искусств имени Дмитрия Борисовича Кабалеvского».



графине А. Ж. де Ноаллес

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Франсис Пуленк

Modéré sans lenteur ♩ = 76

PIANO *mp*

trill

trill

trill

trill

Все произведения, представленные в разделе «Нотная библиотека», печатаются с образовательными целями.



animez peu à peu

en dehors

f cresc.

cédez

ff *fff* *mf*

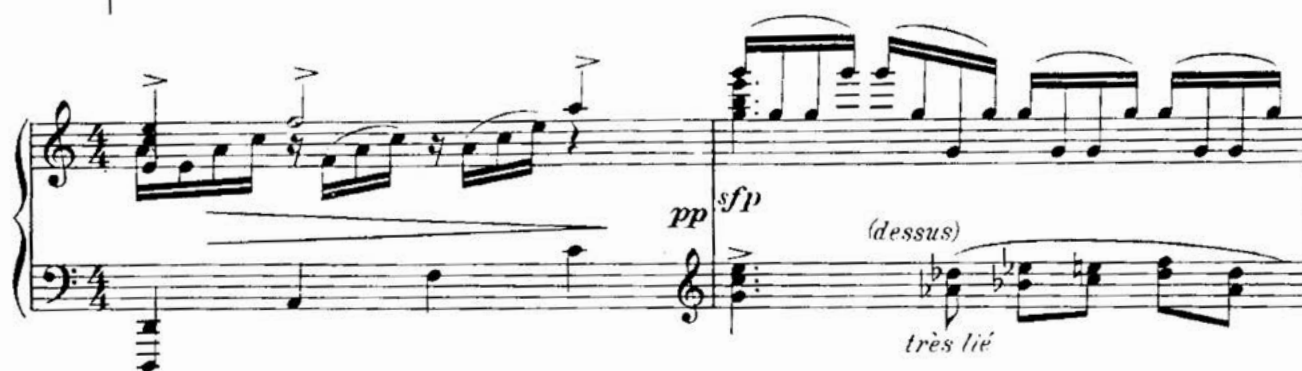
p calme

p calme

en dehors

cédez

pp



АКТУАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО

KABALEVSKY MUSICAL AND PEDAGOGICAL HERITAGE ACTUALITY

ПАНЫШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
PANSHINA ELENA ALEKSANDROVNA

преподаватель фортепиано «Орловской детской школы искусств имени Д. Б. Кабалевского»
piano teacher of «Children art school of Orel town named after D. B. Kabalevsky»

Ключевые слова: музыка, искусство, воспитание, творчество, дети, нравственность, педагогические принципы, Д. Б. Кабалевский.

Keywords: music, art, upbringing, creation, children, moral, pedagogical principles, D. B. Kabalevsky.

Аннотация. В статье характеризуется личность Д. Б. Кабалевского, его творчество, идеи, воспитательная и просветительская деятельность. Обосновывается необходимость особого внимания к педагогическому наследию замечательного композитора, учителя, ученого в свете существующих проблем современного образования и воспитания детей.

Annotation. The article characterizes D. Kabalevsky's personality, his creative work, ideas, educational activity. The author proves the necessity to pay special attention to his pedagogical heritage in the context in now-days problems of children's education.

Система образования и воспитания в любом государстве является составным элементом общественно-культурной среды и отражает важнейшие тенденции своей исторической эпохи. Современное российское общество переживает множество реформ: экономические, социальные, идеологические. И, конечно же, в таких условиях, реформы не могли не коснуться образования. Решать вопросы образования в новых современных условиях помогают и новые стандарты, внедряемые в средней и высшей школах, и федеральные государственные требования, предъявляемые к образовательным программам. Но самым важным и пока трудно решаемым остается вопрос о духовном, нравственном воспитании подрастающего поколения, о его культурном развитии. При этом, проблемы воспитания детей в образовательных уч-

реждениях постоянно обсуждаются в обществе на разных уровнях. К сожалению, пока не удастся прийти к единому мнению, каким же образом должно осуществляться это воспитание — в процессе ли обучения, посредством внеклассных мероприятий или каким-то другим способом.

В современном обществе многое изменилось: стремительно развиваются коммуникативные системы, в разы увеличился информационный поток, изменился сам ритм жизни. В этих условиях, конечно же, облик современного школьника не мог остаться неизменным. Дети становятся более практичными и менее восприимчивыми, они намного меньше читают, чем их сверстники в недавнем прошлом, компьютерные игры и гаджеты порой заменяют им дружеское общение. Все чаще в обществе поднимается вопрос о бездуховности подрастающего поколения,

о низком культурном уровне молодежи. Да и многие вопросы государственной политики по воспитанию культуры и нравственности у школьников пока остаются не решенными.

В этих условиях возникает необходимость обратить особое внимание на музыкальное образование и воспитание детей в современной России. Это очень важно для любого общества, так как музыка — искусство, обладающее особенно большой силой эмоционального воздействия на человека, и именно поэтому может играть огромную роль в воспитании духовного мира подрастающего поколения. Искусство должно стать методом воспитания в школе. На необходимость эстетического воспитания школьников обращал особое внимание известный советский композитор, педагог, просветитель и общественный деятель Дмитрий Борисович Кабалевский.

Личность Д. Б. Кабалевского, его творчество, его идеи, его педагогическая, воспитательная и просветительская деятельность, заслуживают особого внимания в свете существующих проблем современного образования и воспитания детей. Д. Б. Кабалевский — дирижер и пианист, исполнявший собственные произведения, педагог, воспитавший не одно поколение композиторов. Он — музыковед, ученый и критик, поднимавший в своих статьях острые и сложные проблемы современного искусства, лектор и писатель, блестящий популяризатор и пропагандист музыки. Делом всей своей жизни Д. Б. Кабалевский считал созданную им музыкально-педагогическую концепцию массового музыкального воспитания и основанную на ней принципиально новую программу по музыке для общеобразовательной школы. Для того, чтобы проверить свою систему музыкального воспитания детей, Д. Б. Кабалевский, будучи действительным членом Академии педагогических наук, профессором Московской консерватории, с 1973 году начинает работать в московской средней школе № 209 простым учителем музыки: «... никто и ничто не могло мне заменить личный опыт, собственные наблюдения, живое общение с ребятами на уроках музыки в школе! Шаг за шагом, класс за классом прошел я с этими (своими) ребятами весь школьный курс музыки, проверив каждую деталь программы» [1, с. 6]. Семилетний опытный эксперимент, который он проводил с группой педагогов-единомышленников, блестяще оправдался. Была разработана программа «Музыка», предназначенная для уроков музыки в начальной школе. Целью этой программы было превращение процесса слушания музыки на уроках с детьми из пассивной формы занятий в активную, побуждающую мысли

и чувства, воспитывающую в них способность размышлять, проявлять собственную инициативу в эстетических суждениях. С каждым годом занятий должно все яснее становиться, что взгляд учащихся на музыку неотделим от их взгляда на жизнь вообще. основополагающая задача учителя — помочь формированию этих взглядов. Конечно же, учебный предмет, где изучают музыку, отличается от других школьных предметов, так как относится к сфере искусства. Но значение музыки в школе далеко выходит и за пределы искусства. Музыка вторгается во все области воспитания и образования школьников, является могучим средством формирования их духовного мира. Развитие у детей творческого начала может потом воплотиться в любой деятельности, в любой профессии. Разговор с детьми о музыке должен помогать их познанию мира, формированию их мировоззрения, воспитанию их нравственности. Эпиграфом к своей программе по музыке Кабалевский взял слова В. А. Сухомлинского: «Музыкальное воспитание — это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека».

Вся творческая жизнь Дмитрия Борисовича была связана с детьми. «Самым любимым и дорогим, чем я в своей жизни занимался, была и остается работа для детей и с детьми, для юношества и с юношеством. Это — моя самая большая радость, это мой мир» [2, с. 115]. Действительно, он пишет для них музыку и книги, читает лекции и отвечает на письма, пишет статьи посвященные воспитанию молодежи («Прекрасное пробуждает доброе», «Главное — любить музыку», «Воспитание красотой», «О воспитании ума и сердца» и другие). Неотъемлемой частью творческой жизни Кабалевского были его беседы с детьми о музыке. Он владел особым талантом рассказчика, умеющего быстро расположить к себе детей. Обладая огромной силой убеждения, он старался вызвать в детях любовь и интерес к музыке. «Гипноз» его выступлений распространялся на слушателей всех возрастов.

Надо сказать, что сам Д. Б. Кабалевский самым главным в жизни считал композиторское творчество. Он написал огромное количество музыкальных произведений различных жанров. Творчество Кабалевского — это значительная веха в музыкальной жизни XX века. Его музыка привлекает мелодическим богатством, основанном на традициях великой русской школы. Произведения Д. Б. Кабалевского наделены разумом, в них сочетаются и романтическая эмоциональность, и интонации нового времени, виртуозное изложение музыкальных образов сочетается с простотой выразительных средств, что

определяет их доступность слушательскому восприятию людей разного возрастного и культурного уровня. Во всех фортепианных пьесах, написанных для детей, ощущается фантазия и вкус большого художника, забота чуткого педагога. Они отличаются простотой и стройностью формы, ясностью мысли. В то же время они очень полезны в педагогическом отношении, помогают развивать исполнительский вкус, виртуозность, выразительность у юных пианистов. Все творчество Д. Б. Кабалецкого пронизано радостным, юношеским ощущением жизни. Через все жанры, которых касалось его воображение, через богатство образов и настроений, воплощенных в его музыке, Кабалецкий пронес свою жизненную тему — тему любви к человеку и веры в его светлый духовный мир.

Переосмысливая многое из педагогического наследия Д. Б. Кабалецкого, не перестаешь удивляться масштабности его личности. Он обладал большой силой убеждения и неиссякаемой верой в силу искусства, способной изменить человека в лучшую сторону, повлиять на его нравственность. Все его творчество вдохновляла огромная любовь к детям, понимание их внутреннего мира, их сомнений, их предпочтений. Дмитрий Борисович неутомимо общался с детской аудиторией и лично, и через средства массовой информации, уважительно относился к мнению детей, переписывался с ними, терпеливо отвечал на вопросы, полученные в ходе встреч и бесед. Он понимал силу ответственности, с осторожностью вводя новую программу в масштабах огромной страны, опирался в своих размышлениях на лучшее в учениях русских и зарубежных педагогов, учитывал психологические особенности ребенка. Его педагогические принципы, его взгляды на проблемы нравственного воспитания подрастающего поколения сегодня актуальны как никогда. Прорыв отечественной музыкально-педагогической мысли, осуществленный Д. Б. Кабалецким и продолженный его учениками и последователями, вывел отечественную педагогику искусства на лидирующие позиции в мировом музыкальном образовании, вызвал интерес научной общественности и учителей к достижениям отечественной музыкально-педагогической теории и практики.

Концепция Кабалецкого отвечает идее гуманизма в образовании — ведущей тенденции современной педагогической науки — переориентации на личность и ее развитие. Принцип гуманизации в педагогическом процессе может быть рассмотрен как принцип социальной защиты растущего человека. Сущность этого принципа состоит в очеловечивании

отношений учащихся между собой и с педагогом, в приоритетах человеческих ценностей над всеми остальными. Приоритетом является также уважение к личности ребенка в сочетании с требовательностью к нему, построение отношений, основанных на доверии, взаимном уважении, авторитете учителя, сотрудничестве, любви, доброжелательности.

Цели образования тесно связаны с целями жизни общества. Жизнь определяет образование, и наоборот — образование воздействует на жизнь. Поэтому понять систему образования данного общества — значит, понять строй его жизни. Концепция Д. Б. Кабалецкого, разработанная им система музыкального образования выдержала проверку временем, так как провозглашает направленность музыки на личность, стремление облегчить и активизировать процесс их взаимодействия, а также сделать его педагогически эффективным и эстетически полноценным.

Д. Б. Кабалецкий был человеком своего времени, его идеологические взгляды были полностью созвучны духу того исторического периода. Он с огромным воодушевлением приветствовал решения советского правительства, которые культуру, науку и искусство провозглашали делом общенародного значения и государственной важности. Это распространялось и на музыкальное просвещение — профессиональное и массовое. Своим творчеством, своей просветительской деятельностью Кабалецкий старался помочь государству воспитать нравственность и духовность у подрастающего поколения, а значит и у всего общества.

На простой вопрос «Что такое счастье?» Дмитрий Борисович Кабалецкий отвечал также лаконично и просто: «Быть нужным людям». Служению людям он и посвятил всю свою жизнь.

Список литературы:

1. Кабалецкий Д. Педагогические размышления. Избранные статьи и доклады. — М.: Педагогика, 1986.
2. Кабалецкий Д. Дорогие мои друзья. — М.: Молодая гвардия, 1979.



В ТОБОЛЬСКЕ ОСТАНОВИЛОСЬ «ДЫХАНИЕ МУЗЫКИ»

IN TOBOLSK THE «BREATH OF MUSIC» STOPPED

Шадрин Николай Николаевич
SHADRIN NIKOLAY NIKOLAEVICH

преподаватель (высшей категории) МАУДО г. Нижневартовска «ДШИ № 2», зав. отделением «Духовые и ударные инструменты»

music teacher if higher category, MAUDO Nignevartovsk town «Children music school № 2», wind and percussive instruments department

От редакции: присланный из Тобольска материал с таким говорящим названием в очередной раз демонстрирует некомпетентность некоторых чиновников от культуры, которая (не хочется называть агрессивным словом «вредительство», но оно очень просится) вместо корректной, может быть и вынужденной, оптимизации становится причиной буквально уничтожения замечательного колледжа искусства и культуры. Складывается впечатление, что в городе с такими культурными традициями вдруг оказались не нужны музыканты, педагоги, хореографы. Даже при замечательной квалификации сварщиков и поваров, без дыхания музыки, без искусства город умрет!

Древний сибирский город, «духовная столица Сибири», Тобольск имеет более чем 400-летнюю историю. Многое случилось за эти века. Здесь и героические подвиги Ермака, и каторжные и пересыльные тюрьмы, и «декабристы», и первый в Сибири театр, и научные достижения по многим направлениям, и современный крупнейший у России комплекс «Тобольск-полимер». С Тобольском так или иначе связаны такие имена, как Д. И. Менделеев, Ю. С. Осипов, А. А. Алябьев, В. Г. Перов, С. У. Ремезов, М. С. Знаменский, П. П. Ершов, В. И. Суриков, Ф. М. Достоевский, В. Г. Короленко, А. Н. Радищев, В. К. Кюхельбекер и много других.

«Тобольский Кремль имеет свою историю и особую ауру. Со смотровой площадки Кремля открывается такой вид, что дух захватывает», — отметил 27 марта 2008 года Президент РФ Д. А. Медведев, находясь в Тобольске на выездном заседании Президиума Госсовета.

В соответствии великим историческим традициям, в Тобольске и в настоящее время активно развиваются различные направления культуры и

искусства. Так, например, жители Тобольска по праву гордились своим колледжем искусств и культуры имени А. А. Алябьева, на протяжении семидесяти лет ежегодно выпускавшего в жизнь десятки специалистов социально-культурной деятельности, музыкального исполнительского и педагогического мастерства, хореографического искусства и других творческих профессий.

В 2017 году в рамках оптимизации и реорганизации колледж искусств и культуры присоединили к Тобольскому многопрофильному техникуму в статусе Отделения искусств и культуры имени А. А. Алябьева. Техникум, готовящий высококлассных поваров, слесарей-сантехников, ветеринаров, с радостью принял в свой коллектив Заслуженных работников культуры, Лауреатов Всероссийских и Международных конкурсов. Мастера искусств, в свою очередь, также не находили слов, чтобы передать авторам этой, исключительной по своему «остроумию», инициативы весь спектр нахлынувших чувств и эмоций. Даже простые жители Тобольска «восторгались» гениальностью идеи объединить в одном учебном заведении служителей

Музы с покорителями сварочной электродуги и мастерами борща и азу.

В целях повышения качества образования теперь в соседних кабинетах занимаются пианисты и парикмахеры, а на педагогических советах хореографы радуются победам сантехников на конкурсах.

Опять же в целях оптимизации образовательного процесса библиотека колледжа с огромным фондом специальной литературы из просторного двухуровневого помещения, изначально предназначенного под библиотеку, перемещена в два небольших кабинета, а на освободившейся территории комфортно разместились компьютеры и печатные станки некой коммерческой организации, занимающейся рекламной деятельностью.

Находясь в непрестанной заботе о наполнении рынка рабочих мест грамотными специалистами, профессионалами в области музыкального искусства, работая над реализацией «Программы развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы», администрация техникума в текущем 2018–2019 учебном году не осуществляла набор по направлению «инструментальное исполнительство». Это решение соответствует непрестанной заботе о педагогическом составе — преподаватели стали работать немного меньше. Правда и зарплата несколько уменьшилась, но главное — педагоги не устают.

Очень много энергии у преподавателей Отделения искусств и культуры отнимает участие в различных конкурсах. А уж организация конкурсов на базе бывшего колледжа искусств и культуры мероприятие вовсе неподъемное для административного состава многопрофильного техникума.

С 2015 года в колледже ежегодно проводился Всероссийский конкурс исполнителей на духовых инструментах «Дыхание музыки». Организация и проведение подобных конкурсов требует от администрации учебного заведения невероятных интеллектуальных, организационных, материальных и временных затрат: создать оргкомитет; разработать, утвердить и разослать потенциальным участникам Положение конкурса; проработать и утвердить состав жюри; найти спонсоров; написать сценарий проведения конкурса, регламент конкурсных прослушиваний; найти волонтеров для работы с участниками конкурса; разработать и организовать печать афиш, грамот и дипломов. Одним словом, работы очень много, а в World Skills направление «инструментальное исполнительство» не присутствует, там все больше сварщики, повара да сантехники. Так стоит ли растрачивать такое коли-

чество ресурсов на развитие направления, не являющееся участником пресловутого движения Word Skills, профессии, не входящей в Топ-50 востребованных специальностей? А тут еще как на грех преподаватель, по инициативе которого конкурс и был в свое время организован, уволился и уехал в другой город. И оказалось, что кроме него проводить конкурс стало некому, да и незачем. Детский же духовой оркестр, единственный на юге Тюменской области, которым он занимался на общественных началах, т.к. администрация техникума не находила возможности оплачивать эту работу, также перестал существовать. И это в то время, когда организация детских духовых оркестров, как вида коллективного творчества, является приоритетной в стратегии развития культуры подрастающего поколения нашей страны (Программа развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы). Также прекратили свое существование активную концертную деятельность единственный на юге Тюменской области квартет кларнетов, состоящий из учащихся отделения дополнительного образования, и единственный на юге Тюменской области квинтет саксофонистов, в составе которого и ученики, и студенты колледжа искусств и культуры.

Вот так, спокойно и даже несколько буднично сложилась ситуация, при которой в нашей стране стало на один конкурс исполнителей на духовых инструментах меньше.

Возможно, композитор Алябьев не одобрил бы трансформаций, происходящих с колледжем искусств его имени, но Александра Александровича извиняет то, что он просто не в курсе стратегии развития культуры в России начала XXI века, он не знает насколько бы лучше играла Ермолова вечером в театре, если бы днем она работала у шлифовального станка и насколько полезно для становления пианиста его общение со сварщиками. Ну, а русская культура, как и весь русский народ, вынесет все, что Господь ни пошлет.



К ЮБИЛЕЮ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО

TO THE JUBILEE OF D. B. KABALEVSKY

Орел

В Орле 11 и 12 февраля прошла Всероссийская научно-практическая конференция «Художественное образование в современных условиях: теория и практика, проблемы и перспективы», посвященная 115-летию Дмитрия Кабалевского. Мероприятие, которое проводит Орловская школа искусств, носящая имя великого музыканта, посетила дочь мастера — Мария Дмитриевна. Композитор, педагог, пианист, народный артист СССР — Дмитрий Кабалевский был для Марии Дмитриевны просто папой, а уже потом — великим музыкантом.

Мария Кабалевская: «Приходили люди — с таким пиететом, с таким почтением. В какой-то момент мне мама сказала: «Ты не понимаешь, кто твой отец!». Я возмущилась, но на самом деле я много лет этого действительно не понимала, потому что это никогда не подчеркивалось. Может быть, это даже и не очень правильно — я теперь так думаю. Но это был просто человек, который все свободное время проводил с семьей».

И сегодня, уже в качестве президента Фонда имени мастера, Мария Дмитриевна принимает участие в конференции, на которой обсуждают проблемы и перспективы художественного образования в современном мире. В рамках Всероссийской конфе-

ренции преподаватели обмениваются опытом и все как один подчеркивают — музыкальное и педагогическое наследие Дмитрия Борисовича актуально и сейчас.

Римма Логвинова, директор Орловской детской школы искусств им. Д. Б. Кабалевского: «Все его произведения и по сей день популярны, они играемы, и мы надеемся, что школа Кабалевского не так просто носит имя такого великого человека».

В рамках конференции ее участники говорили о художественном образовании, о синтезе искусств, подробно рассмотрели вопросы творческого развития учащихся в условиях дошкольного и школьного образования.

Гейдельберг

16 февраля в Гейдельберге (Германия) состоялся концерт симфонического оркестра «Musikfreunde Heidelberg» под названием «Дмитрий Кабалевский. Музыка для юношества».

Почетным гостем стала дочь композитора — **Мария Дмитриевна Кабалевская**, главный редактор журнала «Учитель музыки» и президент Фонда Д. Б. Кабалевского.

В программе концерта прозвучали как знаменитые композиции Д. Б. Кабалевского, давно известные немецким музыкантам, так и произведения, которые редко исполняются даже в России.

Открывали концерт увертюра к опере «Кола Брюньон» (дирижер **Рене Шуэ**) и фрагменты сюты «Комедианты» (дирижер **Катарина Хак**).

Далее немецкая публика впервые услышала замечательные песни — «Школьные годы», «Спокойной ночи» и «Счастье», которые были исполнены на русском языке детско-юношеским хором г. Мангейма «DOREMI» (хормейстер **Аннетт Гросмани**).



«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ»

Всероссийская научно-практическая конференция
11.02.2019-12.02.2019, Орел



Д. Б. Кабелевский
"Клоуны".
Воробьева Диана, 11 лет.
Преподаватель:
Коськова Н. А.
Орловская детская
школа искусств
им. Д. Б. Кабелевского



Д. Б. Кабелевский
"Вальс". Минакова
Марина, 10 лет.
Преподаватель:
Коськова Н. А.
Орловская Детская
школа искусств им.
Д. Б. Кабелевского





Организаторы и участники конференции.
В центре — Мария Дмитриевна Кабалевская, слева — Валентина Михайловна Никифорова, справа — Людмила Павловна Робустова



Людмила Павловна Робустова,
зав. кафедрой музыкального образования и
просвещения Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки (НГК)



Приветственное слово
и. о. ректора НГК
Жанны Алиевны
Лавелиной

У карты наукограда
Кольцово — мэр
Николай Григорьевич
Красников



Выступление
на конференции
Аллы Витальевны
Бычковой, директора
ДШИ «Кантлена»
Отличника народного
образования РФ



Выступление на конференции Валентины
Михайловны Никифоровой, доцента кафедры
музыкального образования и просвещения НГК





«СЛАГАЕМЫЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА»
 интеграционный проект к юбилею Д. Б. Кабалевского
 27.02.2019-02.03.2019, Новосибирск



XXI

**"ПРЕКРАСНОЕ
ПРОБУЖДАЕТ ДОБРОЕ!"**



16 и 23 декабря 2018 года



Концерт № 3 для фортепиано с оркестром — один из нескольких концертов, написанных Кабалевским для молодых музыкантов. Благодаря солисту — пианисту Станиславу Новицкому — гости концерта смогли вживую услышать и оценить традиции советской пианистической школы.

Перед исполнением Симфонии № 4 — последней симфонии Кабалевского — прозвучала песня «Наш край» в исполнении солистов хора «DOREMI», мелодия которой является одной из тем симфонии, а также Третьего фортепианного концерта.

В заключение оркестр «Musikfreunde Heidelberg» исполнил выразительный и почти не исполнявшийся шедевр композитора — Симфонию № 4, ставшую украшением концерта: она воодушевляюще ритмична и, в то же время, пленительна и лирична.

Большое спасибо организаторам и участникам концерта за такой теплый и душевный прием и бесценный музыкальный подарок для всех ценителей творчества Кабалевского!

Из истории оркестра «Musikfreunde Heidelberg»:

На протяжении десятилетий симфонический оркестр Гейдельберга был неотъемлемой частью культурной жизни города. Более 80 музыкантов являются студентами и выпускниками вузов региона. Рене Шуэ руководит оркестром более 25 лет. Под руководством дирижера Мангеймского государственного университета музыки и исполнительского искусства оркестр разрабатывает новую избранную симфоническую программу каждый семестр.

Новосибирск

С 27 февраля по 2 марта к 115-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского в Новосибирске прошли мероприятия интеграционного проекта «Слагаемые музыкального мастерства». Авторы проекта: Людмила Павловна Робустова, зав. кафедрой музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (далее — НГК) и Валентина Михайловна Никифорова, доцент кафедры музыкального образования и просвещения НГК.



Специальным гостем проекта и приглашенным экспертом конференции стала М. Д. Кабалевская — главный редактор журнала «Учитель музыки», президент Фонда Д. Б. Кабалевского, которая представила доклад «Роль эстетического образования ребенка в его последующем становлении как члена общества».

Накануне официального открытия конференции была организована экскурсия в наукоград Кольцово, в котором после встречи в администрации города с его мэром — Николаем Григорьевичем Красниковым, на базе Кольцовской ДШИ прошла встреча М. Д. Кабалевской с учащимися и преподавателями школы, а также концерт и круглый стол на тему «Музыкальное воспитание и

образование детей, проблемы нового времени».

Центральным событием проекта стала III Всероссийская научно-практическая конференция «Взаимодействие учреждений культуры и образования в музыкальном развитии детей», где обсуждались вопросы общего и специального музыкального образования. Участниками стали педагоги общеобразовательных школ, ДШИ, ДМШ, ссузов и вузов Белгородской, Челябинской, Новосибирской, Иркутской и Кемеровской областей, Алтайского края, республик Якутия, Тыва, Бурятия, Хакасия. Заседания секций проводились на базе различных образовательных учреждений Новосибирска. Подробнее об этом можно прочитать на официальном сайте НГК — www.nslink.ru.

В дни конференции гостей ждали и музыкальные подарки: в начале прошел праздник хоровой музыки «Кабалевский в кругу друзей», в завершение состоялся концерт подопечной благотворительного фонда «Звезды Сибири» Юлии Бобровой «Музыкальное приношение участникам конференции».

Ватутинки

В конце декабря 2018 года в Ватутинской ДШИ им. Д. Б. Кабалевского состоялся традиционный, 21-й по счету, конкурс для юных музыкантов и их педагогов «Прекрасное пробуждает доброе».

Р. С. Фоторепортажи с юбилейных мероприятий вы можете найти на обложке и цветных вкладках журнала.

||| КАЛЕНДОСКОП | январь — март 2019

||| 7 января родился

||| **ФРАНСИС ЖАН МАРСЕЛЬ ПУЛЕНК**

||| (1899—1963)



Французский композитор и пианист.

«Я восхищаюсь музыкантом и человеком, создающим естественную музыку, которая отличает тебя от других. В водовороте модных догм, которые пытаются навязать сильные мира сего, ты остаешься самим собой — редкое мужество, достойное уважения», — Артур Онеггер (из письма Франсису Пуленку).

Представитель блестящей французской «Шестерки», каждый из членов которой сыграл свою неповторимую роль в развитии французской музыки, Пуленк впитал лучшие традиции французской национальной музыки, приумножил и развил их, овладев мастерством и снискав себе славу «французского Шуберта» за множество написанных камерно-вокальных сочинений. Он один из тех талантливых композиторов, который закрепил международный престиж французской музыки, установленный Дебюсси и Равелем.

Пуленк — автор опер и балетов, ораторий, месс и кантат, сочинений для хора а'cappella, фортепианных произведений, музыки для театра, концертов для солирующих инструментов с оркестром, камерно-инструментальных сочинений. «Франсис Пуленк, — писал Дариус Мийо, — это сама музыка; я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь же непосредственно, была бы столь же просто выражена и достигала бы цели с такой безошибочностью».

||| 3 февраля родился

||| **ЯКОБ ЛЮДВИГ ФЕЛИКС**||| **МЕНДЕЛЬСОН БАРТОЛЬДИ**

||| (1809—1847)



Немецкий дирижер, композитор.

«Это Моцарт девятнадцатого столетия, самый светлый музыкальный талант, который яснее всех постигает противоречия эпохи и лучше всех примиряет их», — говорил Роберт Шуман.

Всеобщий любимец с детства, наделенный разнообразными талантами — музыкальным, живописным, способностями к языкам, плаванию, верховой езде — все ему давалось легко. Про таких говорят: «Баловень судьбы!», да к тому же и сын банкира... Виртуоз-исполнитель на фортепиано и скрипке в тринадцать лет уже дирижировал домашним оркестром и был автором оперы, нескольких симфоний, и других сочинений в разных жанрах. Имя Мендельсона известно всем по «Свадебному маршу». Когда была сочинена

музыка к шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», Мендельсону едва минуло семнадцать лет. Кроме этой популярной музыки Феликс Мендельсон написал множество произведений в различных жанрах: оперы, оратории, кантаты, симфонии, концерты. Путешествуя по миру композитор отражал свои дорожные впечатления в музыке: в Шотландской и Итальянской симфониях, увертюре «Гебриды, или Фингалова пещера».

Гендель и Бах были кумирами композитора, а творчество Моцарта и Бетховена стали для Мендельсона идеалами художественной красоты, человечности.

Личность музыканта стала знаковой не только для музыкальной жизни Германии, но и для мировой музыкальной истории в 1829 году: под его управлением были исполнены «Страсти по Матфею Баха» — событие ставшее «эпохой возрождения» интереса к творчеству Иоганна Себастьяна.

К двадцати шести годам Мендельсон был уже руководителем всемирно известного сегодня оркестра Гевандхаус. А в 1843 году в Лейпциге по инициативе Мендельсона открыли первую в Германии консерваторию (куда в качестве преподавателей были приглашены Шуман, Мошелес и другие крупные музыканты того времени), получившую большую известность в стране и за ее пределами.

1 марта родился

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ

(1799–1862)

«Я первый обожатель его прекраснейшего таланта, но не хочу и не могу уступить ему право первенства».

А. Н. Верстовский о М. И. Глинке

Алексей Николаевич Верстовский — русский композитор и театральный деятель, непосредственный предшественник Глинки в создании отечественной оперы — его знаменитая опера «Аскольдова могила» появляется за год до оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» и становится не только кульминацией творчества Верстовского, но и готовит начало нового этапа в развитии русской классической музыки.

Карьера Верстовского как композитора и общественного деятеля развивалась успешно. С детства он занимался музыкой в семье отца-помещика (внебрачного генеральского сына), образование получает в Петербурге в Институте путей сообщения, беря параллельно частные уроки по музыке, в том числе, у Фильда. Водит знакомство с Пушкиным, Грибоедовым, Алябьевым, Шаховским, увлекается театром, участвует в любительских спектаклях как актер, переводчик текстов и уже как автор музыки к ним. Появляются его первые оперы-водеили. С 1823 года жизнь Верстовского связана с Москвой. Начинается период в московской театральной жизни, который современники называли «эпохой Верстовского»: композитор становится инспектором музыки Дирекции городских театров (в том числе — Большого и Малого, а затем и управляющим Московской театральной конторой), способствует обогащению репертуара, поднятию художественного уровня спектаклей, уделяет большое внимание подбору и воспитанию актеров, улучшению работы театральных трупп. Его стараниями открываются музыкальные классы, готовящие оркестрантов для театральных оркестров.

Параллельно композитор интенсивно работает: пишет оперы — «Пан Твардовский», «Вадим», «Громобой», (около тридцати опер-водеилей, многие — в соавторстве с Писаревым и Алябьевым). Опера «Аскольдова могила» по роману Загоскина была чрезвычайно популярна и шла при жизни автора более 400 раз.

Алексей Верстовский проживал в Хлебном переулке в доме № 28. Умер в Москве и похоронен на Ваганьковском кладбище.



Свидетельство о регистрации печатного средства массовой информации
ПИ ФС77-69246 от 29 марта 2017 г.
ISSN 2411-2887. Подписано в печать 22.03.2019 г. Изд. № 44. Тираж 250 экз.

Оригинал-макет подготовлен в
Федеральном государственном бюджетном научном учреждении
«Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп. 1. Сайт: www.art-education.ru. E-mail: ihorao@mail.ru

Адрес для корреспонденции:
119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 34/18, кв. 40, М. Д. Кабалеvской
E-mail редакции: markab50@gmail.com, kabalevsky@mail.ru

Тираж отпечатан в книжной типографии «Буки Веди»
Москва, Партийный пер., д. 1
www.bukivedi.com

ВНИМАНИЕ!

Уважаемые читатели и авторы!
Мы рады сообщить, что официальный сайт журнала KABALEVSKY.RU
(КАБАЛЕВСКИЙ.РФ) заработал. Будем рады вашим замечаниям и предложениям.

Федеральное государственное унитарное предприятие «ПОЧТА РОССИИ»
Бланк заказа периодических изданий

Ф СП - 1

АБОНЕМЕНТ На газету **3 9 7 7 3**
журнал **Учитель музыки**
(наименование издания)

Количество комплектов

На 20__ год по месяцам

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда

(почтовый индекс)

(адрес)

Кому

Линия отреза

П В	место	литер

ДОСТАВОЧНАЯ
КАРТОЧКА

3 9 7 7 3
(индекс издания)

Учитель музыки

На газету
журнал (наименование издания)

стоимость	подписки	руб.	коп.	Количество комплектов
	каталожная	руб.	коп.	
	переадресовки	руб.	коп.	

На 20__ год по месяцам

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

почтовый индекс					
код улицы					
дом корпус квартира					

Город
село
область
Район
улица

Фамилия И.О.

журнал «Учитель музыки»

основан

в 2007 году

выходит

4 раза в год

индекс

39773 (Пресса России)

цена

100 руб. (1 номер)

почитать

issuu.com, edocr.com
ru.calameo.com

скачать

Kabalevsky.ru
Кабалевский.рф

написать

kabalevsky@mail.ru
markab50@gmail.com

Главный редактор М. Д. Кабалевская

Редактор В. О. Усачёва

Музыкальный редактор В. М. Чигарина

Дизайн обложки А. П. Граковская

Компьютерная верстка О. Д. Кабалевский, Т. М. Манукина



 facebook.com/uchitelmuzyki

 vk.com/uchitelmuzyki

 kabalevsky@mail.ru

ISSN 2411-2887



9 772411 288773 >