

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Институт «Академия имени Маймонида»

16+

КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ / CULTURE. ART. EDUCATION

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 2022 г.

**Том 2 № 4
Выпуск 5
Декабрь 2023**

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-84013 от 30 сентября 2022 г.

E-mail: vestnikmusical@gmail.com
Сайт: culture-art-education.ru

**Москва
2023**

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
Federal State Budgetary Educational Institute of Higher Education
“A.N. Kosygin Russian State University of Higher Education (Technologies, Design,
Arts)”
“Maimonides Academy” Institute

16+

CULTURE. ART. EDUCATION

PEER-REVIEWED SCIENTIFIC JOURNAL

Published since 2022.

Volume 2 № 4

Issue 5

December 2023

The journal is registered in The Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media Registration Certificate PI №FS77-84013
of September 30, 2022

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Web-site: culture-art-education.ru

Moscow
2023

Главный редактор

О. В. Радзецкая (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Заместители главного редактора

Р. Р. Чекменева (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия), *А. И. Чекменев* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Редакторы:

Казачкова Мария Анатольевна (редактор интернет-портала Большая российская энциклопедия, Москва, Россия)

Глухова Евгения Вячеславовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Клочкова Елена Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Финкельштейн Юлия Анатольевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Ренёва Наталия Сергеевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Редактор англоязычных текстов:

Годунова Екатерина Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Корректор

Крутова Юлия Андреевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Администратор

Шукина Дарья Михайловна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Буданов Анатолий Валерьевич, кандидат искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Бахтинский вестник» (Мордовия, Россия)

Денисова Галина Валерьевна, доктор культурологии, доцент (Москва, Россия)

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва, Россия)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Саратов, Россия)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (Саратов, Россия)

Сигида Светлана Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор (Саранск, Россия)

Стогний Ирина Самойловна, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» (Москва, Россия)

Сушкова-Ирина Янкелика Игоревна, кандидат культурологии, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, директор Института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (Москва, Россия)

Трембовельский Евгений Борисович, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Воронеж, Россия)

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Научно-издательский центр «Московская консерватория» (Москва, Россия)

Dr. Odeh Rishmawi, Assistant Professor, Lecturer, composer, Bethlehem University / *Д-р Одох Ришмави*, доцент, лектор, композитор Вифлеемского университета (Палестина)

Адрес редакции: 115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45

Телефон: +7(495)951-58-01

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Editor-in-Chief

O. Radzetskaya (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia)

Associate Editor-in-Chief

R. Chekmeneva (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia), *A. Chekmenev* (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia)

Editors:

Maria Anatolievna Kazachkova (Editor of the Big Russian Encyclopedia web site, Moscow, Russia)

Evgenia Vyacheslavovna Glukhova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Elena Viktorovna Klochkova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Julia Anatolievna Finkelshtein (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Nataliya Sergeevna Renyova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Editor of English language texts:

Ekaterina Viktorovna Godunova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Proofreader

Yulia Andreevna Krutova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Administrator

Darya Mikhailovna Shchukina (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

EDITORIAL BOARD

Anatoly Valerievich Budanov, PhD in Cultural Studies, Professor (Moscow, Russia)

Nataliya Ivanovna Voronina, Ph.D. in Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the *Bakhtinsky Vestnik* (Mordovia, Russia)

Galina Valerievna Denisova, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor

Elena Borisovna Dolinskaya, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Moscow, Russia)

Marina Leonidovna Zaitseva, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)

Tatyana Viktorovna Kartashova, Doctor of Arts, Professor (Saratov, Russia)

Tatiana Ivanovna Naumenko, Doctor of Arts, Professor, Pro-Rector for Research of Gnessin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Sergey Pavlovich Polozov, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History” (Saratov, Russia)

Svetlana Yurievna Sigida, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)

Irina Lvovna Sirotnina, Doctor of Philosophy, Professor (Saransk, Russia)

Irina Samoylovna Stogniy, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of Gnesin Russian Academy of Music” (Moscow, Russia)

Sushkova-Irina Yankelika Igorevna, PhD in Cultural Studies, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Director of “Maimonides Academy” Institute, A.N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia)

Evgeny Borisovich Trembovsky, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Voronezh, Russia)

Elena Markovna Shabshayevich, Doctor of Arts, Professor, Senior Researcher at Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory” (Moscow, Russia)

Leypson Ludmila Viktorovna, Ph.D. in Art History, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurythmy Teachers at the Free Waldorf School in Flensburg (Fleensburg, Germany)
Dr. Odeh Rishmawi, Assistant Professor, lecturer, composer, Bethlehem University

Editorial address: 52/45 Sadovnicheskaya st., Moscow, 115035

Phone: +7(495)951-58-01

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023

© Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Искусствоведение

АВЕРИНА А. К. Разнообразие режиссерских интерпретаций оперы «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича в современном оперном искусстве.....	9
ВОРОБЬЕВ В. А. Исторические предпосылки возникновения профессии концертмейстера в русском музыкальном искусстве.....	20
КОЛЕСНИКОВА В. В. Интерпретация романса «Крысолов» из ор. 38 С. Рахманинова в контексте значения фортепианной партии.....	28
КРУТОВА Ю. А. Разработка авторских учебных пособий для студентов музыкальных специальностей.....	37
МИХАЙЛОВА А. А. Деятельность А.С. Ярешко по возрождению традиции колокольных звонов: из опыта работы факультативов и школ звонарей (к 80-летию со дня рождения).....	45
НАУМОВА Н. Б. Создание профессиональной модели педагога-музыканта: теоретические основы и опыт практического воплощения образа.....	59
РАДЗЕЦКАЯ Е. А. Особенности музыкальной коммуникации: эмпатия в процессе совместной творческой деятельности.....	69
СТЕПАНОВА С. В. Фортепианная джазовая школа сингапура. Чок Керонг.....	85
ТРИФОНОВА А. А. О некоторых образных и стилевых аспектах десяти сонетов Д. Б. Кабалевского.....	95
ПОЗДНЯКОВА А. А., КУЗНЕЦОВА Г. В. Система работы с музыкальной терминологией в группах иностранных обучающихся.....	115

CONTENTS

Art history

AVERINA A. K. Diversity of director's interpretations of the opera "Katerina Izmailova" by Dmitry Shostakovich in modern opera art.....	9
VOROBUEV V. A. Historical background for the emergence of the accompanist profession in Russian musical art.....	20

KOLESNIKOVA V.V. Interpretation of the romance “The Pied Piper” from op. 38 S. Rachmaninov in the context of the meaning of the piano part.....	28
KRUTOVA Yu. A. Development of original teaching aids for students of music specialties.....	37
MIKHAILOVA A. A. Activities of A.S. Yareshko on the revival of the tradition of bell ringing: from the experience of electives and schools of bell ringers (on the occasion of the 80th anniversary of his birth).....	45
NAUMOVA N. B. Creating a professional model of a teacher-musician: theoretical foundations and experience in the practical embodiment of the image.....	59
RADZETSKAYA E. A. Features of musical communication: empathy in the process of joint creative activity.....	69
STEPANOVA S. V. Piano jazz school of Singapore. Chok Kerong.....	85
TRIFONOVA A. A. About some figurative and stylistic aspects of ten sonnets by D. B. Kabalevsky.....	95
POZDNYAKOVA A. A., KUZNETSOVA G. V. System of working with musical terminology in groups of foreign students.....	115

Искусствоведение*Art History*

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-9-19>

УДК 785

ББК 85.313

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. К. Аверина

г. Луганск, Россия

**РАЗНООБРАЗИЕ РЕЖИССЕРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕРЫ
«КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА В
СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ**

Аннотация: статья исследует разнообразие режиссерских интерпретаций оперы «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича в современном оперном искусстве. Автор анализирует различные подходы к постановке этого произведения, выявляются его художественные особенности и смысловые акценты. Подчеркивается многообразие театральных постановок, способствующих обновленному восприятию оперы: актуальные сценические находки, сопутствующие новому прочтению драмы Н.С. Лескова – инновационный подход в трактовке сюжетных линий, вопросы культурного диалога – весь спектр научных и творческих тем, раскрывающих многогранный потенциал «Катерины Измайловой» в различных областях музыкальной жизни.

Ключевые слова: оперное искусство, режиссерские интерпретации, инновации, постановки.

Информация об авторе: Аверина Анна Константиновна – преподаватель ГОУК Луганской народной республики «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»

ORCID ID: 0009-0001-9151-3287

E-mail: anna.averina.96@mail.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Аверина А. К. Разнообразие режиссерских интерпретаций оперы «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича в современном оперном искусстве // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 9–19. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-9-19>

Опера «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича, созданная на основе новеллы «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, является одним из ярких произведений советской музыкальной сцены. Прошедшая через сложные времена социальных и политических изменений, эта опера нашла свое место в современном оперном искусстве. Разнообразие режиссерских интерпретаций «Катерины Измайловой» отражает различные подходы к осмыслению и прочтению данного произведения.

Актуальность данной статьи обусловлена необходимостью исследования современных оперных постановок и оценки того, как изменяющиеся культурные и социальные контексты влияют на интерпретацию оперы. Изучение разнообразия режиссерских подходов позволит понять, какое место занимает «Катерина Измайлова» в оперном искусстве XXI века и как она воспринимается сегодняшними зрителями.

Цель данной статьи – проанализировать разнообразие режиссерских интерпретаций оперы «Катерина Измайлова» в современном оперном

искусстве, выявить ключевые тенденции и особенности режиссерских подходов к данному произведению.

Для достижения поставленной цели, в статье определены следующие задачи:

– изучить исторический контекст создания оперы «Катерина Измайлова» и ее влияние на развитие мирового оперного искусства;

– рассмотреть наиболее значимые режиссерские интерпретации оперы, выделить их характерные черты и особенности.

– оценить влияние новых концепций на восприятие и актуальность «Катерины Измайловой» в современном оперном искусстве.

В ходе исследования будет проведен сравнительный анализ различных постановок, выявлены общие и отличительные характеристики каждой из них. Будет оценена актуальность вопросов, поднимаемых в современных постановках оперы.

В рамках данной статьи будут рассмотрены аспекты режиссерских интерпретаций «Катерины Измайловой»: сценография, костюмы, исполнение музыкального текста, а также варианты подходов при работе над произведением. Такой комплекс позволит не только оценить взаимодействие всех компонентов спектакля, но и уловить глубинные идеи сценических воплощений в каждой из постановок.

В результате анализа будет определено, какие прочтения «Катерины Измайловой» являются наиболее значимыми и актуальными в современном оперном искусстве, и какое влияние оказывают социально-культурные факторы на развитие оперной режиссуры.

В заключении статьи будут сформулированы основные выводы исследования, подчеркнуты ключевые тенденции режиссерских интерпретациях оперы «Катерина Измайлова», обозначены возможные направления для ее дальнейшего изучения.

Фактологическим материалом настоящего исследования служат труды о опере «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича С.М. Волкова, Р.Ф. Тарускина, Ю.Н. Холопова, В.Д. Ашкегази, Л.В. Данилевича и Е.В. Лобанковой.

Опера Д.Д. Шостаковича отражает реалии советской жизни, представляя героев, вовлеченных в борьбу с устоями и моральными дилеммами, связанными с сексуальностью, бесправием и социальной несправедливостью.

Исторический контекст создания оперы был обусловлен социальными и политическими изменениями в СССР. В 1930-е годы в стране начался процесс индустриализации и коллективизации, вызывавший недовольство и недоумение среди населения. В то же время в искусстве активно формировалась концепция социалистического реализма, в котором развивалась идеология данного общественного строя. «...Я хочу написать советское „Кольцо Нибелунга“. Это будет оперная тетралогия о женщине, в которой „Леди Макбет“ явится как бы „Золотом Рейна“. Магистральным образом следующей оперы будет героиня народовольческого движения. Затем — женщина нашего столетия. И, наконец, я напишу нашу советскую героиню, вобравшую в себя собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня от Ларисы Рейснер до лучшей бетонщицы Днепростроя Жени Романько. Эта тема является лейтмотивом моих каждодневных раздумий и моей жизни на десять лет вперед», – говорил Д.Д. Шостакович [10]

Однако опера «Катерина Измайлова» не сразу была удостоена признания. Спустя два года после премьеры, в 1936 году, Д.Д. Шостакович подвергся жесткой критике, его работа была объявлена «формалистской» и «антинародной». «В научно-исследовательской литературе давно озвучена мысль о том, что „Катерина Измайлова“ – опера аллегория, обличающая советский политический режим» [2]. Вследствие этого, опера была снята с репертуара и возродилась только спустя почти 25 лет, в 1962 году, в новой редакции под названием «Катерина Измайлова».

Неоднозначное отношение к опере сыграло свою роль в ее влиянии на развитие оперного искусства как в России, так и во всем мире. «Катерина

Измайлова» стала одним из наиболее известных и влиятельных советских оперных произведений, привлекая внимание зарубежных критиков и музыковедов. Это произведение продемонстрировало оригинальность и мастерство Д.Д. Шостаковича как композитора, драматизм и глубину русской литературы.

Влияние оперы «Катерина Измайлова» на развитие оперного искусства проявляется в преодолении стереотипов и клише социалистического реализма, в привнесении новаторских идей и подходов к трактовке и постановке. Опера показывает, что современные социальные и моральные проблемы могут быть превращены в мощный художественный образ, вызывающий сопереживание и сочувствие.

В российском оперном искусстве «Катерина Измайлова» стала ярким примером того, как оперное произведение может олицетворять дух времени, его социальные и духовные грани. Она показала, что оперное искусство способно отзываться на темы острые и дискуссионные, требующие эмоционального и интеллектуального участия зрителя.

Благодаря многогранности и глубине тематики, а также композиторскому мастерству Д.Д. Шостаковича, «Катерина Измайлова» стала важным источником вдохновения для последующих поколений режиссеров и музыкантов, как в России, так и за ее пределами. Это произведение продолжает быть актуальным, привлекая к себе внимание и вызывая интерес у зрителей и профессионалов оперного искусства.

Исследуя особенности различных постановок «Катерины Измайловой», можно отметить несколько ярких и запоминающихся постановок, с их характерными чертами и особенностями, которые рассмотрим ниже.

Образцом современной постановки является работа Д.Ф. Чернякова на сцене Большого театра в 2009 году, где режиссер демонстрирует постмодернистский подход в интерпретации «Катерины Измайловой». В этом случае режиссер использует элементы иронии и деконструкции для того, чтобы представить свою авторскую версию идеи оперы с использованием абсурдных,

аллегорических и экспериментальных сценических решений: офисной жизни в момент неоконченного ремонта и кипящей работы вместо русской глуши. На таком фоне образ Катерины, ее внешний и внутренний мир, духовные ценности, верования и даже ритуалы, контрастируют с окружающим миром. Один из ключевых поворотов в интерпретации оперы – изменение финала. Тюремная камера заменяет просторы Сибири, хор каторжников скрыт занавесом, и все внимание направлено на Катерину, Сонетку и Сергея, который не гнушается проявлять свое желание при бывшей возлюбленной. В последние минуты оперы психологическое состояние Катерины кардинально меняется. Она не выдерживает навалившегося горя и убивает свою соперницу, а затем погибает от рук охраны. В либретто была изменена только одна фраза в самом конце представления («сильное ранение», вместо «сильное течение»), что обусловлено окружающим сценическим пространством.

Примером модернизированного подхода может служить постановка А. Хомоти на сцене Цюрихского оперного театра в 2013 году. Режиссеру близок современный взгляд на оперу, он использует в работе нехарактерные декорации, которые вызывают ощущение кошмарного сна или глубоких внутренних терзаний. В сценографии спектакля дом подобен вытянутому ящику, как вариант, его сакральной символике. Красно-зеленая цветовая гамма подчеркивает фатальность происходящего. Яркий момент спектакля – музыканты, играющие на медных духовых инструментах в костюмах клоунов. Привлекает внимание сцена Четвертого действия, в которой фигурируют персонажи, появляющиеся ранее: священник, работники и слуги. Прошлая жизнь не отпускает героиню, отправляясь с ней на каторгу, как вечное напоминание о произошедшем.

Следует отметить дирижерскую работу Т. Курентзиса, в его неординарной трактовке нотного текста, в смелости музыкальных решений, экспрессии драматических кульминаций и лирике любовных переживаний. Музыка пронизана динамикой и напряженностью и одновременно, чуткой нежностью, сокровенной исповедальной нотой.

Постановка под руководством Р. Туминаса в Большом театре 2016 г. озвучена ее режиссерской концепцией: «Я хочу всех оправдать: и Бориса, и Зиновия, и даже Сергея. Здесь нет плохих, злых, есть несчастные» [7]. В целом постановщик следует этой идее, избегая какой-либо конъюнктуры и дешевых эффектов. Туминас работает в неразрывном единстве музыки и текста, согласно замыслу Д.Д. Шостаковича. Оперные антракты, напротив, связываются с действительностью и резюмируют происходящее. Мизансцены выстроены в полном балансе оркестра и вокалистов, сценография минималистична и выполнена в приглушенных тонах, подчеркивая трагический вектор событий. Р. Туминас сюжет не переписывал, действие не подверглось временной «актуализации», концепции персонажей в целом сохранились – в этом смысле постановку можно назвать «традиционной».

Разнообразие режиссерских интерпретаций играет важную роль в восприятии и актуальности оперы «Катерина Измайлова» в современном оперном искусстве. Обновление тематики помогает поддерживать интерес к опере и сохранять ее релевантность в разные исторические периоды. А также позволяет внедрять новые подходы и методы. Это – эксперименты с сценографией, светом, костюмами и др., что обогащает визуальное и эмоциональное восприятие оперы и делает каждую новую постановку уникальной и неповторимой. Режиссерские версии оперы «Катерина Измайлова» позволяют раскрыть разнообразные грани произведения, благодаря чему зрители могут лучше понять ее глубину и значимость. Разнообразие трактовок и интерпретаций способствует развитию культурных диалогов, расширению знаний о российской истории, музыке и литературе, пониманию глобальных вопросов и вызовов современности.

Таким образом, опера «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича остается актуальной и востребованной в режиссерском понимании целей и задач, стоящих перед ее исполнителями. Во многом, это пространство эксперимента, живое и актуальное для новых поколений зрителей и творцов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ашкенази В. Искусство зашло в тупик // Интервью С. Мингажева. 2005. URL: <http://www.belcanto.ru/article13022005.html>
2. Барсова И. А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934-1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Контуры столетия: Из истории русской музыки XX века. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. С. 137-156.
3. Букина Т. В. Б. В. Асафьев о П. И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №3 (38).
4. Волков С. М. Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2006. 635 с.
5. Густякова Д. Ю. Опера в фокусе массовой культуры: парадоксы репрезентации классики Большим театром России // Ярославский педагогический вестник. 2017. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opera-v-fokuse-massovoy-kultury-paradoksy-reprezentatsii-klassiki-bolshim-teatrom-rossii> (дата обращения: 25.03.2023)
6. Густякова Д. Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры: автореф. дис. ... док культ наук: 24.00.01. Ярославль, 2019. 48 с.
7. Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 301. 544 с.
8. Екатерина Львовна – женщина умная, талантливая и интересная // Большой Театр [Электронный ресурс]. URL: <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/premiere/KI-premiere/> (дата обращения: 24.03.2023).
9. Лобанкова Е. В. Рецепции оперы Д. Шостаковича «Екатерина Измайлова» и проблема национально-культурной идентичности. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. №6). С.148-161.

10. Петров В. О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века. Астрахань: ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 186 с.

11. Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дис. ... д-р искусствоведения наук: 17.00.02. М., 2015. 55 с.

12. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52-104.

© 2023. Anna K. Averina

Lugansk, Russia

**THE VARIETY OF DIRECTOR'S INTERPRETATIONS OF THE
OPERA «KATERINA IZMAILOVA» BY DMITRY SHOSTAKOVICH IN
MODERN OPERA ART**

Abstract: the article explores the variety of director's interpretations of the opera «Katerina Izmailova» by Dmitry Shostakovich in modern opera art. Various approaches to the production of this work analyzed, revealing the features and accents in the interpretation of the work. The diversity of interpretations is emphasized, contributing to the renewal of the subject, the introduction of innovations in the productions, the disclosure of the depth and versatility of the work, and also stimulates cultural dialogue and discussion of topical issues. In conclusion, it summarizes the importance of the diversity of director's interpretations for the development of opera art and the preservation of the relevance of «Katerina Izmailova» in the modern world.

Keywords: opera art, director's interpretations, innovations in staging.

Information about the author: Averina Anna Konstantinovna – teacher of the State Educational Institution of the Lugansk People's Republic "M. Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts".

ORCID ID: 0009-0001-9151-3287

E-mail: anna.averina.96@mail.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Averina A. K. Variety of director's interpretations of the opera "Katerina Izmailova" by Dmitry Shostakovich in the modern opera art // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 9-19. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-9-19>

REFERENCES

1. Ashkenazi V. Iskusstvo zashlo v tupik // Interv'ju S. Mingazheva. 2005. URL: <http://www.belcanto.ru/article13022005.html>
2. Barsova I. A. Mezhdru «social'nym zakazom» i «muzykoj bol'shikh strastej». 1934-1937 gody v zhizni Dmitrija Shostakovicha // Kontury stoletija: Iz istorii russkoj muzyki XX veka. Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2007. S. 137-156.
3. Bukina T. V. B. V. Asaf'ev o P. I. Chajkovskom: «sozdanie klassika» kak strategija nauchnogo uspeha // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. 2015. №3 (38).
4. Volkov S. M. Shostakovich i Stalin: hudozhnik i car'. M.: Jeksmo, 2006. 635 s.
5. Gustjakova D. Ju. Opera v fokuse massovoj kul'tury: paradoksy reprezentacii klassiki Bol'shim teatrom Rossii // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2017. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opera-v-fokuse-massovoy-kul'tury-paradoksy-reprezentatsii-klassiki-bolshim-teatrom-rossii>

6. Gustjakova D.Ju. Reprezentacija ruskoj klassicheskoj opery v prostranstve massovoj kul'tury: avtoref. dis. ... dok kul't nauk: 24.00.01. Jaroslavl', 2019. 48 s.
7. Danilevich L.V. Dmitrij Shostakovich. Zhizn' i tvorcestvo. M.: Sov. kompozitor, 1980. T. 301. 544 s.
8. Ekaterina L'vovna – zhenshhina umnaja, talantlivaja i interesnaja // Bol'shoj Teatr. URL: <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/premiere/KI-premiere/> (data obrashhenija: 24.03.2023).
9. Lobankova E.V. Recepcii opery D. Shostakovicha «Ekaterina Izmajlova» i problema nacional'no-kul'turnoj identichnosti. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj. 2016. №6). S.148-161.
10. Petrov V.O. Tvorcestvo Shostakovicha na fone istoricheskikh realij XX veka. Astrahan': OGOU DPO AIPKP, 2007. 186 s.
11. Raku M.G. Ideologicheskaja recepcija muzykal'noj klassiki v rannesovetskoj i stalinskoj kul'ture: avtoref. dis. ... d-r iskusstvovedenija nauk: 17.00.02. M., 2015. 55 s.
12. Holopov Ju.N. Izmenjajushheesja i neizmennoe v jevoljucii muzykal'nogo myshlenija // Problemy tradicii i novatorstva v sovremennoj muzyke. M.: Sov. kompozitor, 1982. S. 52-104.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-20-27>

УДК 785

ББК 85.313

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. В. А. Воробьев

г. Москва, Российская Федерация

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРОФЕССИИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: В статье освещены предпосылки возникновения профессии концертмейстера (аккомпаниатора) в русском музыкальном искусстве до начала XIX века. Рассмотрены особенности развития аккомпанемента и его практическое применение. Выявлены пути становления концертмейстерского искусства, в связи с появлением оперных трупп и большого количества музыкальных салонов, а также возрастающей роли фортепианного сопровождения.

Ключевые слова: предпосылки, профессия концертмейстера, развитие аккомпанемента, русское музыкальное искусство.

Информация об авторе: Воробьев Владимир Анатольевич – доцент, доцент кафедры фортепианного искусства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина».

ORCID ID: 0009-0002-6972-9222

E-mail: vladimir-piano@yandex.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Воробьев В. А. Исторические предпосылки возникновения профессии концертмейстера в русском музыкальном искусстве // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 20–27. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-20-27>

В связи с востребованностью профессии пианиста-концертмейстера и ее возросшей ролью в современном музыкальном мире, возникла необходимость в изучении поэтапного становления и развития этого направления в России, а также в обращении к традициям, сформированным в течение длительного исторического периода.

Русское музыкальное искусство берет свое начало из народного творчества и церковного пения и проходит примерно тот же путь, что и западное. Становление концертмейстерского искусства в России занимает более длительный период. Это обусловлено общеисторическим развитием русского общества, формированием его социальных и культурных потребностей. Профессиональная музыка в России начинается с бесписьменного творчества сказителей времен Киевской и Новгородской Руси и с первых шагов письменного музыкального искусства, связанного с церковным пением. Скоморохи – своеобразный тип профессиональных актеров и музыкантов, выступавших при дворах князей, бояр и перед простым народом. Их представления требовали музыкального сопровождения. Гусли, труба, гудок, свирели поддерживали народные песни и сказания, озвучивали представления.

В Московской Руси (XV-XVI вв.) профессиональное музыкальное искусство обслуживает владетельный великокняжеский быт, продолжая развиваться и обогащаться. Русская знать выписывает из-за границы

музыкантов и различные диковинные инструменты, к тому времени созданные на Западе. Среди них – разновидности клавишных. Таким образом, западноевропейское музыкальное искусство, более продвинутое, начинает влиять на формирование музыкальных профессий на Руси.

Свой путь создания профессии музыканта параллельно прошла линия, берущая свое начало из церковного пения. Интересно заметить, что эти две линии развития, определенно конфликтуя, способствовали более активному развитию профессионализма в русской музыкальной культуре.

В недрах церковного направления также формировалось профессиональное музыкальное образование, которое дало первых русских композиторов – Василия Титова, Николая Калашникова, Федора Редрикова.

Именно в церковных хорах родились и развились основные принципы пения, прописанные в Церковном Уставе, где в основе лежит особое осмысленное понимание слова и образного строя произведения. Церковная певческая культура, являясь до начала XVIII века основным источником профессионализма в музыке, способствовала не только развитию музыкального образования, но значительно повлияла на все последующее исполнительское мастерство в целом. Большое значение для дальнейшего развития музыки имел новый, более точный способ нотного фиксирования звучания. Это так называемая линейная нотация, заменившая крюковую несовершенную запись, которая не давала точного представления ни о звуковысотности, ни о ритмическом рисунке. Этот способ был установлен в XVIII веке и стал использоваться в различных жанрах, в т.ч. вновь появившихся (городская музыка), для относительно легкого и точного прочтения нотного текста.

Предпосылки и формирование концертмейстерского искусства в России условно можно поделить на два этапа.

Первый этап длился с XVII по XVIII вв. и связан с появлением большого количества любителей вокальной музыки и профессиональных композиторов. Одним из важнейших факторов влияния на русскую культуру и общество, как, впрочем, и на западноевропейскую, стала, появившаяся в XVII веке в Италии,

опера. В это время при дворах русской аристократии появляются капеллы и оперные труппы. Первоначально на должность капельмейстера приглашались иностранцы. Аккомпанемент выполнял функцию сопровождения, а музыкант-аккомпаниатор был одновременно и репетитором для солиста.

Благодаря усилиям всех слоев российского общества от дворянства до интеллигенции и крепостных на стыке русской и западной культурных традиций создавалось светское музыкальное искусство. Здесь нужно сказать о высоком уровне культуры и образования царской семьи, которая внесла большой вклад в формирование и развитие различных жанров музыки. Так в 1672 году при царе Алексее Михайловиче был основан первый в России театр, который имел в своем составе иностранных исполнителей: певцов, музыкантов и артистов.

Петр I дал прекрасное образование своей дочери Елизавете Петровне, понимая значение занятий музыкой для статуса царской особы. Царевна была автором двух песен в народном стиле и пела в церковном хоре. Следуя тенденциям и установкам Петра Великого в области русской музыкальной культуры, императрица Анна Иоанновна заложила фундамент светского профессионального музыкального образования. Далее большую лепту в развитие и укрепление театрального жанра своими указами внесла Екатерина II, литературный талант которой проявился в области сочинения оперных либретто. Ей было написано пять оперных либретто на сказочные сюжеты. Императрица так же была руководителем постановок при дворе, стремясь придать операм национальный колорит, используя персонажей русских сказок и былин, тексты народных песен с элементами обрядов.

В результате появления оперных трупп возникла необходимость сосредоточить управление процессом подготовки спектакля, репетициями с певцами, хором, танцорами в руках руководителя-капельмейстера, в функции которого входило разучивание партий с вокалистами и аккомпанирование на клавишных инструментах. Это явилось отправной точкой в формировании профессии концертмейстера в России, а также способствовало быстрому росту

профессионализма и исполнительской культуры русских певцов и актеров к концу XVIII века. Такие выдающиеся музыканты как Ф. Арайя, С. Дегтярев, В. Пашкевич, Д. Бортнянский, Е. Фомин, Ф. Сартори, К. Кавос, прекрасно владеющие инструментом, спецификой работы с вокалистами, обладающие замечательными педагогическими способностями, заложили прочный фундамент русского концертмейстерского искусства.

В конце XVIII и начале XIX вв. с возникновением разнообразных форм музицирования от оперно-театральных и концертно-салонных до домашних происходит становление новой светской музыкальной культуры. Появляются выдающиеся артисты, музыканты-исполнители. Повсеместно распространяется, соседствуя с клавесином и клавикордом, технически более совершенный инструмент фортепиано, который используется как аккомпанирующий в пении, участвующий в инструментальном ансамбле, а также в качестве солирующего инструмента. Это делает его востребованным, что приводит к увеличению числа играющих на фортепиано.

С двадцатых годов XIX и до начала XX вв. длился второй этап, названный в музыкальной истории веком русского романса. Значительную роль в формировании фортепианного аккомпанемента, как равноправного партнера в ансамбле, сыграли творчество и исполнительская деятельность композиторов-пианистов – М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского. Их камерно-вокальная музыка потребовала от пианиста не только идеального владения технической стороной вопроса, но и яркой образной выразительности, богатой звуковой палитры, что поспособствовало переоценке значимости аккомпаниатора.

Роль концертмейстера продолжают играть сами композиторы. Они же разучивают оперные партии с певцами, выступают в различного рода концертах. Композиторы начала и середины XIX века были не только прекрасными пианистами, но и писали оперы, симфонические и инструментальные произведения. Возможно, в связи с их разносторонним высоким профессионализмом и все-таки достаточно ограниченным кругом сценических площадок острой необходимости существования

концертмейстерской специализации не было, но путь к ее возникновению продолжал формироваться.

Таким образом, с развитием русского музыкального искусства профессия концертмейстера становится все более востребованной и ее становление складывалось своим особым путем, с некоторым запозданием по сравнению с западноевропейским. Однако, в связи с выдающимися творческими достижениями русских композиторов, концертмейстерские задачи и возможности вышли на совершенно новый уровень технического мастерства и художественной выразительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Третьякова Л. С. Русская музыка XIX века. М.: Просвещение, 1982 г., 206 с.
2. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. М.: Музыка, 1977 г., 384 с.
3. Хопрова Т. А., Крюков, А. Н., Василенко С. Я. Очерки по истории русской музыки XIX века. М.-Л.: Просвещение, 1965 г., 320 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1968 г., 344 с.
5. Ларош Г. А. Избранные статьи, выпуск 1. Л.: Музыка, 1974 г., 232 с.
6. Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008 г., 128 с.

© 2023 Vladimir A. Vorobyov

Moscow, Russia

**HISTORICAL BACKGROUND OF THE EMERGENCE OF THE
PROFESSION OF CONCERTMASTER IN THE RUSSIAN MUSICAL ART**

Abstract: The article highlights the prerequisites for the emergence of the profession of concertmaster (accompanist) in Russian musical art before the beginning of the XIX century. The features of the development of accompaniment and its practical application are considered. The ways of formation of concertmaster art are revealed, in connection with the appearance of opera troupes and a large number of music salons, as well as the increasing role of piano accompaniment.

Keywords: background, profession of concertmaster, development of accompaniment, Russian musical art.

Information about the author: Vorobyov Vladimir Anatolyevich – docent of the Department of Piano Performance and Chamber Music of A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), “Maimonides Academy” Institution.

ORCID ID: 0009-0002-6972-9222

E-mail: vladimir-piano@yandex.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Vorobyov V. A. Historical background for the emergence of the accompanist profession in Russian musical art // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 20-27. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-20-27>

REFERENCES

1. Tret'iakova L. S. Russkaia muzyka XIX veka. Izdatel'stvo «Prosveshchenie», M., 1982 g. 206 s.
2. Orlova E. M. Lektsii po istorii russkoi muzyki. Izdatel'stvo «Muzyka», M., 1977 g. 384 s.
3. Khoprova T. A., Kriukov, A. N., Vasilenko S. Ya. Ocherki po istorii russkoi muzyki XIX veka. Izdatel'stvo «Prosveshchenie», M.-L., 1965 g. 320 s.
4. Asaf'ev B. V. Russkaia muzyka XIX i nachala XX veka. L., 1968 g. 344 s.
5. Larosh G. A. Izbrannye stat'i, vypusk 1, L., 1974. 232 s.

6. Iudin A. N. Sekrety masterstva. Russkaia shkola kontsertmeisterstva. SPb.: Nevskaiia nota, 2008. 128 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-28-36>

УДК 785

ББК 85.313

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. В. В. Колесникова

г. Луганск, Россия

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНСА «КРЫСОЛОВ» ИЗ ОР. 38
С. РАХМАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ ЗНАЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ
ПАРТИИ**

Аннотация: данная статья рассматривает важность и актуальность изучения интерпретации фортепианной партии при аккомпанировании вокалисту на примере романса «Крысолов» из ор.38 С.В. Рахманинова. Подчеркивается влияние фортепианной партии на эмоциональную сферу произведения и многогранность его интерпретации. В статье также рассматриваются примеры тонкостей нюансировки и расширения колористического диапазона музыки в романсе «Крысолов». В итоге, статья подчеркивает важность изучения и понимания взаимодействия вокала и фортепиано в музыкальной практике, которое может обогатить исполнительские возможности музыканта и придать новые краски его произведениям. Статья может быть интересна как студентам, изучающим музыкальное искусство, так и опытным музыкантам, желающим углубить свои знания в области интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: фортепианная партия, романс, музыкальная практика.

Информация об авторе: Колесникова Виталия Викторовна – преподаватель ГОУК Луганской народной республики «Колледж Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского»

ORCID ID: 0009-0008-5324-1875

E-mail: vitalija67@mail.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Колесникова В. В. Интерпретация романса «Крысолов» из ор. 38 С. Рахманинова в контексте значения фортепианной партии // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 28–36. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-28-36>

В камерном музыкальном искусстве интерпретация фортепианной партии играет важную роль в успешном исполнении произведений различных жанров. Одним из таких жанров является романс, который представляет собой камерное музыкально-поэтическое произведение, в основном написанное для голоса и фортепиано. Сотрудничество между вокалистом и пианистом является ключевым аспектом в достижении единой и выразительной интерпретации романса.

В данной статье будет рассмотрена интерпретация фортепианной партии в романсах при работе с вокалистом на примере романса «Крысолов» из ор. 38 С.В. Рахманинова. С.В. Рахманинов – выдающийся русский композитор, пианист и дирижер, чьи произведения олицетворяют наследие романтической эпохи и оказали значительное влияние на развитие романса как музыкального жанра. Н.А. Римский-Корсаков говорил о романсах композитора, что «это не камерная музыка, не камерный стиль... Аккомпанементы многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении, – требуют от исполнителя чуть ли не виртуозных данных. Случается, даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес

романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения» [4, 386]

Актуальность данного исследования заключается в том, что существует мало работ, посвященных именно вопросам интерпретации фортепианной партии. В этом контексте данное исследование позволит внести свой вклад в изучение особенностей аккомпанирования и практики сотрудничества с вокалистами.

Цель данной статьи – исследовать особенности интерпретации фортепианной партии при работе с вокалистом на примере романса «Крысолов» из ор. 38 С.В. Рахманинова и выявить ключевые аспекты, которые могут помочь аккомпаниатору достичь взаимопонимания с вокалистом.

Для достижения поставленной цели, в статье определены следующие задачи:

- изучить исторический контекст создания романса «Крысолов» и его место в творчестве композитора.
- проанализировать фортепианную партию, выявить основные музыкальные идеи и обработку материала, включая мелодические, гармонические и фактурные особенности.
- рассмотреть принципы взаимодействия аккомпаниатора и вокалиста, оценить их роли в процессе исполнения и выявить аспекты, важные для достижения взаимопонимания.

Новизна данного исследования заключается в систематическом изучении особенностей интерпретации фортепианной партии при аккомпанировании вокалисту на примере конкретного произведения – романса «Крысолов» из ор. 38 С.В. Рахманинова. В ходе работы будет предложен свежий взгляд на методы и подходы концертмейстера, а также определены ключевые аспекты взаимодействия между концертмейстером и вокалистом, что способствует углублению понимания данной тематики и обогащению практики музыкального исполнительства.

В заключении, статья рассматривает важность и актуальность изучения интерпретации фортепианной партии при аккомпанировании вокалисту в современной музыкальной практике. Результаты данного исследования помогут концертмейстеру наиболее полно раскрыть свой потенциал в процессе сотрудничества с вокалистами и тем самым повысить профессиональный исполнительский уровень и восприятие музыкальных произведений.

Фактологическим материалом настоящего исследования служат труды о жизни и творчестве композитора: Т.С. Бершадской, Н.Ю. Волковой, Ю.В. Келдыша, Е.А. Списта.

Романс «Крысолов» (Op. 38, № 4) был написан Сергеем Васильевичем в 1916 году. Это одно из вокальных произведений композитора, входящее в его последний цикл романсов, состоящий из шести произведений. Цикл романсов был написан Рахманиновым на стихи поэтов-символистов, современников композитора, А.А. Блока, Б.Н. Бугаева, И.В. Лотарева, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта и Ф.К. Тетерникова. Стихотворения данных поэтов были выбраны из тетради М. Шагинян, которые она подготовила специально для него, в которой были 15 работ М.Ю. Лермонтова и 26 работ «новых поэтов». Композитор начал работу над данными романсами в Ессентуках, и они были законченными осенью в Ивановке. По мнению публики, самыми удачными были в исполнении 24 октября: «Ночью в саду у меня», «Ау» и «Крысолов», но любимыми романсами композитора были «Маргаритки» и «Крысолов».

Романс «Крысолов» представляет собой превосходный музыкальный образ, который перевоплощает интонационную структуру стихотворения. Композитор воспроизводит это как процесс и звуковое единство. Следуя задуманной концепции («стихотворение для голоса»), автор подчиняет интонирование тонкому и детальному воссозданию литературного текста. Конечно, стихотворение само служит носителем содержания. Однако, когда оно находится в особых условиях музыкального интонирования, поэтическое выражение обретает новые смысловые оттенки.

Мельчайшая музыкальная частица, с помощью которой здесь происходит интонационное и мелодическое развитие, представляет собой свободно изменяемый интервал терций (тт. 1-3). Варьируя регистровые положения звуков, ритм, гармонию и лад в зависимости от контекста, композитор наделяет разными смысловыми акцентами (тт. 5-8, 17-20, 31-35). Слушатель воспринимает различные образы: от импульсивного и слегка насмешливого мотива вызывающим свистом колдовской дудочки до несколько угловатой, пружинистой походки главного героя, а также фантастический сказочный образ с агрессивным настроением и изысканно гармонизированная «жанровая аллюзия» с присутствием импрессионистского настроения.

Романс «Крысолов» можно рассматривать как музыкальную картину, благодаря использованию «близких» и «дальних» сравнений, которые расширяют горизонты воображаемого «пасторального мира» и создают ощущение бесконечности. «Музыкальная» организация поэтической речи помогает создать образы умиротворенности и спокойствия природных стихий. (тт. 9-14).

Говоря о жанровой особенности романса, то это скерцо с контрастным эпизодом и чертами пасторали. Авторские ремарки *Non allegro, scherzando, staccato*, пунктирная ритмика, синкопы, внезапные остановки, скачки и т. д. (тт. 5-7, 33-34, 40-45) олицетворяют игровой характер. Введение контрастного эпизода (тт. 33-40) направлено на то, чтобы оттенить эту бурную игровую динамику.

Расширение и развитие содержания в описываемом романсе достигается с помощью музыкальных стереотипов, так называемых «мигрирующих формул» [7]. Одна из них проявляется в кульминации романса (тт. 43-44). Из поэтического текста можно заключить, что герой вдохновлен своими мечтами о будущем. В музыке, за счет размещения кульминации на самой высокой интонационной зоне, достигается чувство потери действительности. Предшествующая разговорная фраза не создает эмоциональной подготовки к кульминации, что заставляет мелодию внезапно развернуться и подняться.

Затем, также внезапно, благодаря использованию хроматических элементов, стремление угасает.

Музыкальные символы в романсе расширяют возможности фантазии как концертмейстера, так и вокалиста, и стимулируют их творческую инициативу. Эти символы придают музыкальной идее многогранность, что помогает найти наиболее подходящие выразительные средства и звуковые оттенки. Таким образом, толкование фортепианной партии романса играет важную роль во воздействии музыки и текста.

Существует сложность в оптимальном сочетании вокальной и фортепианной партий во время исполнения романса. Ансамблевый диалог двух равноправных элементов должен быть согласован «вместе по смыслу». С. Рахманинов совершенно изменил роль фортепиано в жанре романса, создавая ее новую авторскую версию. Фортепиано стало более значимым благодаря глубине эмоциональных образов и тонкой психологической нюансировке, а также благодаря расширению колористического диапазона музыки в соответствии с импрессионистским направлением. Фортепианная партия в романсе характеризуется богатством красок, разнообразием фактуры, гармонии и мелодии. Она помогает певцу передать художественную атмосферу, соответствующую авторскому замыслу, и выделяет оттенки чувств, а также определяет «второй план» композиции и форму исполнения.

В заключение, данная статья подчеркивает важность и актуальность изучения интерпретации фортепианной партии при аккомпанировании вокалисту в современной музыкальной практике. Оптимальное сочетание вокала и фортепиано играет важную роль в создании музыкальной атмосферы, передаче эмоционального содержания и выделении оттенков чувств в процессе исполнительского формообразования. Рассмотренный в статье пример Рахманиновского романса показывает, как фортепиано может оказывать глубокое влияние на эмоциональную сферу произведения, делая его многогранным и многоплановым. Изучение и понимание этого процесса могут стать ключевыми для интерпретации других музыкальных произведений в

современной музыкальной практике. Кроме того, глубокое понимание взаимодействия вокала и фортепиано может обогатить исполнительские возможности музыканта и придать новые краски его произведениям. В целом, изучение интерпретации фортепианной партии в аккомпанировании вокалисту является важным аспектом музыкального образования и практики в современном мире.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бершадская Т. О. Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации М.; Л. : Музыка, [Ленинградское отделение], 1966. С. 149–175.
2. Волкова Н. Ю. Романс С. В. Рахманинова «Крысолов» // Культура и искусство. 2017. №7. С. 74-86.
3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 508 с.
4. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. М: Музгиз, 1961. С. 372-418.
5. Спист Е. А. Драматургия музыкального цикла как отражение взаимодействия музыки и слова (на примере «Шести стихотворений для голоса с фортепиано» ор. 38 С. Рахманинова) // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2015. №2. С. 77-85.
6. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. 1974. С. 100-174.
7. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М: Рос. акад. музыки, 1998. 265 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исслед. М.: Лаборатория музыкальной семантики, 1999. 311 с.

Lugansk, Russia

**INTERPRETATION OF THE ROMANCE “THE PIED PIPER”
FROM OP. 38 S. RACHMANINOV IN THE CONTEXT OF THE MEANING
OF THE PIANO PART**

Abstract: This article examines the importance and relevance of studying the interpretation of the piano part when accompanying a vocalist using the example of the romance “The Pied Piper” from op.38 by S.V. Rachmaninov. The influence of the piano part on the emotional sphere of the work and the versatility of its interpretation are emphasized. The article also examines examples of the subtleties of nuance and expansion of the coloristic range of music in the romance “The Pied Piper.” As a result, the article emphasizes the importance of studying and understanding the interaction between vocals and piano in musical practice, which can enrich the performing capabilities of a musician and add new colors to his works. The article may be of interest to both students studying musical art and experienced musicians who want to deepen their knowledge in the field of interpretation of musical works.

Keywords: piano part, romance, musical practice.

Information about the author: Kolesnikova Vitalia Viktorovna – teacher of the State Educational Institution of the Lugansk People's Republic "College of the Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky".

ORCID ID: 0009-0008-5324-1875

E-mail: vitalija67@mail.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Kolesnikova V.V. Interpretation of the romance “The Pied Piper” from op. 38 S. Rachmaninov in the context of the meaning of the piano part // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 28-36.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-28-36>

REFERENCES

1. Bershadszkaja T. O. Russkaja muzyka na rubezhe XX veka: stat'i, soobshhenija, publikacii M.; L. : Muzyka, [Leningradskoe otdelenie], 1966. S. 149–175.
2. Volkova N. Ju Romans S. V. Rahmaninova «Krysolov» // Kul'tura i iskusstvo. 2017. №7. S. 74-86.
3. Keldysh Ju. V. Rahmaninov i ego vremja. M.: Muzyka, 1973. 508 s.
4. Ossovskij A. V S. V. Rahmaninov // Vospominanija o Rahmaninove. M: Muzgiz, 1961. S. 372-418.
5. Spist E. A Dramaturgija muzykal'nogo cikla kak otrazhenie vzaimodejstvija muzyki i slova (na primere «Shesti stihotvorenij dlja golosa s fortepiano» or. 38 S. Rahmaninova) // Filosofija i gumanitarnye nauki v informacionnom obshhestve. 2015. №2. S. 77-85.
6. Shaginjan M. Vospominanija o S. V. Rahmaninove // Vospominanija o Rahmaninove. 1974. S. 100-174.
7. Shajmuhametova L. N. Semanticheskij analiz muzykal'noj temy. M: Ros. akad. muzyki, 1998. 265 s.
8. Shajmuhametova L. N Migrirujushhaja intonacionnaja formula i semanticheskij kontekst muzykal'noj temy: issled. M, 1999. 311 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-37-44>

УДК 372.881.1

ББК 74.409

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Ю. А. Крутова

г. Москва, Россия

РАЗРАБОТКА АВТОРСКИХ УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ДЛЯ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Аннотация: статья обсуждает важность создания учебных пособий по иностранному языку для студентов музыкальных специальностей. Знание иностранного языка является необходимым навыком для успешной карьеры в музыкальной индустрии, а также для общения с музыкальными коллегами и публикой на международном уровне. В статье приводятся аргументы в пользу создания специализированных учебных пособий, а также рекомендации по их разработке и использованию. В итоге, из статьи становится понятно, что разработка учебного пособия по иностранному языку является важным шагом для повышения квалификации студентов музыкальных специальностей и их успешной карьеры в музыкальной индустрии.

Ключевые слова: учебное пособие, иностранный язык, обучение языку для музыкантов, значимость разработки, музыкальное образование, иноязычная коммуникация, международное сотрудничество, профессиональный рост.

Информация об авторе: Крутова Юлия Андреевна – старший преподаватель кафедры филологии и лингвокультурологии института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина».

ORCID ID: 0009-0009-2262-4184

E-mail: krutova-yua@rguk.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Крутова Ю. А. Разработка авторских учебных пособий для студентов музыкальных специальностей // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 37–44. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-37-44>

Изучение иностранного языка – важный аспект современного образования, однако для студентов музыкальных специальностей этот процесс имеет свои особенности. Владение иностранным языком для музыканта — это не просто навык общения, это один из ключевых элементов их профессиональной деятельности.

Тема разработки учебного пособия по иностранному языку для студентов музыкальных специальностей является актуальной, так как в настоящее время в музыкальной индустрии все большее количество музыкантов выезжают на гастроли, выступают за рубежом, принимают участие в мастер-классах иностранных преподавателей и сотрудничают с зарубежными коллегами. Наличие хорошего уровня владения иностранным языком в данном случае является необходимым условием для успешной профессиональной деятельности. Кроме того, разработка специального учебного пособия для музыкантов позволит учесть особенности их профессии, что повысит эффективность обучения иностранному языку и сократит время, необходимое для достижения необходимого уровня владения языком.

При проведении занятий по иностранному языку преподаватель уделяет особое внимание планированию учебного процесса, поскольку этот предмет в силу своей специфики отличается от других своей «беспредметностью», «беспредельностью» и «неоднородностью» [1].

Любой преподаватель, заинтересованный в результатах педагогической деятельности, при подготовке занятий по определенной тематике выходит за рамки учебников и программы, стараясь разнообразить и дополнить имеющийся материал, разрабатывая занятия и придавая им логичность и системность. Результатом такой работы могут стать новые учебные пособия, направленные на эффективное изучение различных языковых аспектов.

Учебное пособие — это специализированное учебное издание, которое предназначено для помощи в изучении конкретной дисциплины. Оно является одним из важных элементов обучения иностранным языкам. Пособие может содержать тексты, различные задания и упражнения к ним, грамматические правила, иллюстрации, а также дополнительные справочные материалы, необходимые для успешного освоения языка.

Использование учебных пособий в процессе изучения иностранного языка имеет большую важность по ряду причин.

Во-первых, учебные пособия обеспечивают структурированный подход к изучению языка и позволяют систематизировать знания. Они содержат информацию по грамматике, лексике и синтаксису изучаемого языка, а также предлагают практические задания, что помогает студентам закреплять полученные знания и навыки.

Во-вторых, учебные пособия являются надежным источником информации, который соответствует современным требованиям и методикам обучения языку. Они также могут содержать интересные тексты и материалы страноведческого характера, которые помогают студентам расширить свой кругозор и познакомиться с культурой и историей стран изучаемого языка.

Кроме того, использование учебных пособий позволяет преподавателю контролировать процесс обучения и оценивать уровень знаний студентов. Он

может использовать задания из учебника для проверки знаний, а также адаптировать их под свои потребности и потребности учеников группы.

Использование учебных пособий имеет как плюсы, так и минусы. Среди преимуществ можно выделить то, что учебные пособия являются структурированными и систематизированными материалами, которые помогают студентам разобраться в теме и овладеть основными правилами языка и эффективно осваивать учебную программу. Кроме того, учебные пособия дают возможность преподавателям проследить прогресс студентов и оценить их знания на основании использования пособия.

Однако, существуют и некоторые недостатки, среди которых можно отметить то, что некоторые учебники могут быть устаревшими и не отвечать современным требованиям и методикам обучения. Кроме того, учебные пособия могут быть недостаточно интересными для студентов и не мотивировать их на изучение иностранного языка. Важно выбирать учебные пособия, которые соответствуют потребностям и уровню знаний конкретных групп студентов.

В целом, использование пособий имеет значительную важность в обучении иностранному языку, однако, выбор следует осуществлять с учетом конкретных потребностей. Кроме того, учебное пособие должно соответствовать методикам обучения и современным требованиям, чтобы максимально эффективно помочь студентам в изучении языка. Проанализировав имеющиеся учебники и учебные пособия для работы со студентами музыкальных специальностей было выявлено, что выбор пособий небольшой, и к сожалению, информация, которая изложена в них, не всегда является актуальной. Тексты зачастую не содержат дополнительных пояснений к сложным конструкциям и выражениям, а также не имеют упражнений для отработки языковых навыков. Одной из проблем имеющихся учебников и пособий являются довольно скучные тексты и незнакомые слова из них, которые предлагаются к заучиванию наизусть.

Преподавателями кафедры филологии и лингвокультурологии была предпринята попытка написания учебного пособия, учитывающего специфику, потребности и интересы студентов музыкальных специальностей. Практика работы с учебным пособием на занятиях показала, что обучающиеся с интересом читают тексты, находя интересные факты музыкальной тематики, отвечают на вопросы и выполняют разнообразные грамматические и лексические задания и упражнения.

Обучение иностранному языку для студентов-музыкантов имеет свои особенности, которые следует учитывать при выборе пособий.

Во-первых, студенты-музыканты имеют свою специфику профессии и часто нуждаются в знаниях, связанных с профессиональной деятельностью, с музыкальной терминологией, нотным письмом и музыкальной культурой разных стран. Поэтому учебное пособие должно учитывать специфику профессии и содержать материалы, связанные с музыкой, а также предлагать задания на практику, связанные с музыкальным творчеством.

Во-вторых, студенты-музыканты часто имеют нестандартный график занятий и могут иметь ограниченное время на изучение языка. Но как уже было отмечено ранее, необходимость изучения иностранных языков в настоящее время очень велика для эффективной коммуникации с организаторами концертов, коллегами и публикой. Иностранный язык может стать дополнительным инструментом для расширения профессиональных возможностей, условием для профессионального роста и успеха в карьере, это поможет лучше понимать и интерпретировать музыкальные произведения, написанные в других странах, а также анализировать источники, связанные с музыкальной теорией из других культурных контекстов, познакомиться с особенностями преподавания зарубежных школ. Поэтому разработка специализированного учебного пособия по иностранному языку имеет особое значение для этих студентов и может помочь им достичь своих целей в музыкальной индустрии.

Пособие “English for Vocalists” включает в себя основные этапы истории развития вокальной музыки, биографические сведения известных композиторов и исполнителей, тексты об истории развития оперного искусства. Как правило, план занятия включает в себя работу с текстом, новыми словами и выражениями, а также упражнения для отработки лексического и грамматического материала: ответы на вопросы по тексту, самостоятельное составление вопросов, заполнение пропусков словами из текста, самостоятельное составление рассказа по имеющимся словам и выражениям, перевод. Авторы пособия мотивируют студентов к собственным высказываниям о творчестве композиторов и исполнителей, их отношении к музыке разных музыкальных эпох.

Основной сложностью при написании пособия представляется в сбалансированном отборе заданий и упражнений определенного типа для обеспечения максимального усвоения языкового материала на занятии в группе и при самостоятельной подготовке. Было важно уделить внимание как когнитивным аспектам обучения, так и коммуникативной и культурной составляющим. Вопросы для дискуссий были составлены таким образом, чтобы была возможность работать в парах или группах, проводить презентации и убеждать партнеров.

Эффективность изучения иностранного языка в контексте музыкальной культуры зависит от компетентностного подхода, который предусматривает овладение знаниями и умениями в комплексе, а не изучение их независимо друг от друга. Компетентностный подход включает в себя овладение языковыми навыками и культурными знаниями, необходимыми для полноценного взаимодействия в иноязычной среде и предполагает, что изучение языка должно проходить не только через усвоение грамматических правил и словарного запаса, но и через знакомство с культурными особенностями стран изучаемого языка.

Таким образом, авторские учебные пособия, систематизируя работу преподавателя, отвечают как потребностям преподавателя, так и студентов,

обеспечивают мотивацию и способствуют формированию коммуникативной и общекультурной компетентности будущих специалистов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Зимняя И.А. Психология обучения иностранным языкам в школе. М.: Просвещение, 1991. 222с.
2. Сомова С.В. Роль авторских учебно-методических пособий в формировании профессиональной и общекультурной компетентности выпускника гуманитарного вуза // Современные проблемы науки и образования. 2015. №5. [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21768> (дата обращения: 09.04.2023)

© 2023 Yuliya A. Krutova

Moscow, Russia

WORKING OUT OF AUTHOR'S TEXTBOOKS FOR STUDENT OF MUSICAL MAJORS

Abstract: the article discusses the importance of creating foreign language textbooks for students of music majors. Knowledge of a foreign language is a necessary skill for a successful career in the music industry, as well as for communicating with musical colleagues and the public at the international level. The article provides arguments in favor of creating specialized textbooks, as well as recommendations for their development and use. As a result, it becomes clear from the article that the development of a textbook on a foreign language is an important step for improving the qualifications of students-musicians and their successful careers in the music industry.

Keywords: textbook, foreign language, language training for musicians, the importance of development, music education, foreign language communication, international cooperation, professional growth.

Information about the author: Yulia Andreevna Krutova – senior lecturer at the Department of Philology and Cultural Linguistics, Institute “Academy named after Maimonides”, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Russian State University named after. A. N. Kosygina»

ORCID ID: 0009-0009-2262-4184

E-mail: krutova-yua@rguk.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Krutova Yu. A. Development of original teaching aids for music students // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 37-44. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-37-44>

REFERENCES

1. Zimnjaja I.A. Psihologija obuchenija inostrannym jazykam v shkole. M.: Prosveshhenie, 1991. 222 s.
2. Somova S.V. Rol' avtorskih uchebno-metodicheskikh posobij v formirovanii professional'noj i obshhekul'turnoj kompetentnosti vypusknika gumanitarnogo vuza // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. 2015. №5. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21768> (data obrashhenija: 09.04.2023)

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-45-58>

УДК 785

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. А. Михайлова

г. Москва, Россия

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.С. ЯРЕШКО ПО ВОЗРОЖДЕНИЮ ТРАДИЦИИ КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ФАКУЛЬТАТИВОВ И ШКОЛ ЗВОНАРЕЙ (К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Аннотация: Статья посвящена одному из направлений деятельности музыковеда-фольклориста, ученого-кампанолога А.С. Ярешко (1943-2018) по изучению и сохранению искусства колокольного звона через организацию образовательного процесса в учебных заведениях. Статья обобщает опыт работы факультатива «Колокольное исполнительство», который впервые был организован в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, а также школ звонарей. Автором рассматривается процесс обучения, где слушатели получали полноценные практические навыки игры на колоколах.

Ключевые слова: кампанология, колокольный звон, программа обучения, жанры колокольной музыки, региональные традиции звонов, школы звонарей, фестивали, Ассоциация колокольного искусства России.

Информация об авторе: Михайлова Алевтина Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного пения и

этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

ORCID ID: 0009-0000-1214-3090

E-mail: jareshko@mail.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Михайлова А. А. Деятельность А.С. Ярешко по возрождению традиции колокольных звонов: из опыта работы факультативов и школ звонарей (к 80-летию со дня рождения) // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 45–58. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-45-58>

Осознание роли не только традиционного музыканта – носителя традиции, но и личности ученого-исследователя, понимание ее безусловной ценности становится особенно актуальной на фоне смены поколений, что мы сегодня наблюдаем. Именно они, исследователи, открывают нам шедевры традиционной культуры, во многом открывая нам через свое видение происходящие в традиционной культуре процессы, многие из которых, к сожалению, безвозвратно исчезли, так и не найдя своего заинтересованного исследователя. Именно в деятельности ученых-этномузыкологов старшего поколения сформировались методики исследования явлений и процессов традиционной культуры, методика практического постижения традиции в разных жанрах.

А.С. Ярешко (1943-2018) – профессор, доктор искусствоведения, музыковед, педагог, общественный деятель, учёный-кампанолог, Лауреат национальной премии имени Д.С. Лихачёва «За выдающийся вклад в сохранение культурного наследия России», основатель научного направления «Музыкальная кампанология», он известен как убеждённый пропагандист одной из самых малоизученных до настоящего времени сфер отечественной

культуры – русских колокольных звонов. Его деятельность по возрождению основ русской культуры – православных колокольных звонов еще при его жизни снискала признание тех, кому не безразличны история, судьба, национальные традиции нашего Отечества.

Возрождение православных колокольных звонов после многих десятилетий забвения начиналось в 1970-х годах, когда несколько ученых-энтузиастов независимо друг от друга стали заниматься изучением колокольного искусства. А.С. Ярешко относился к задаче наполнения звукового пространства нашей страны колокольной музыкой как к миссии и отдавался изучению звонов с подлинно научной основательностью и творческим воодушевлением.

В 1978 году уже появилась первая статья А.С. Ярешко «Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества» [1] – основополагающая в определении смыслового наполнения и жанровой принадлежности колокольных звонов и ставшая ориентиром в их понимании и дальнейших научных исследованиях. В 1996 году была защищена кандидатская диссертация А.С. Ярешко «Колокольные звоны – один из истоков национального своеобразия творчества русских композиторов» [2], где искусство колокольного звона рассматривается как музыкально-инструментальная форма традиционного народного творчества. Автором формулируются положения о музыкально-художественной сущности отечественных колокольных звонов, определяется место этого искусства в общем ряду национальных духовных и культурных ценностей, подробно анализируется влияние звонов на творчество русских композиторов. В 2007 защищена докторская диссертация, посвященная изучению аутентичных православных звонов как яркую составляющую часть храмовых искусств «Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилистика, функциональность» [3].

Помимо плодотворной научной работы Александр Сергеевич стоял у истоков создания Ассоциации колокольного искусства России (1989 г.), в

структуре которой с активным его участием и под его руководством (президентом АКИР он был почти 25 лет) осуществлялось множество мероприятий по возрождению православных колокольных звонов. Были встречи с высшими иерархами Православной церкви, с Патриархом Алексием II, который всячески поддерживал работу по восстановлению колоколен и возрождению колокольного звона в открывающихся в тот период православных российских храмах.

Весь свой опыт, полученный в экспедициях от потомственных звонарей, с которыми ему удалось общаться в 1970-х годах в монастырях, которые не были закрыты в годы советской власти, звонарей небольших кладбищенских церквей он положил в основу практического курса «Колокольное искусство». А опыт был большой и разнообразный... Зачастую ему приходилось выступать в роли консультанта не только по подбору звонных наборов колоколов, но и при восстановлении или строительстве колоколен, которые воспринимались как архитектурные сооружения, но никак не музыкальным инструментом [4].

Деятельность Александра Сергеевича с 1990-х годов связана оказанием методической и практической помощи Епархиям, музеям, администрациям городов и сёл, музыкальным коллективам различных регионов России в возрождении колокольного искусства. В дальнейшем список мероприятий значительно расширились: это и экспертиза колоколов на вновь организованных колоколотейных производствах; консультации по строительству, оснащению колоколен и звонниц колоколами; проведению всероссийских и международных фестивалей колокольной музыки; научно-практических конференций и др. Из необъятной работы, которая включала множество направлений, остановимся на одном аспекте его деятельности – организации обучения звонарскому искусству. Одно из направлений работы, в котором А.С. Ярешко был первооткрывателем – изучение искусства колокольного звона молодыми музыкантами через организацию образовательного процесса в учебных заведениях.

Александр Сергеевич всегда подчеркивал значимость колокольного звона как важнейшего, уникального, художественно своеобразного вида искусства, который занимает свое достойное место в национальном наследии отечественной культуры, такой же важный как певческое искусство, иконопись, зодчество, народные ремесла. По своему художественному содержанию *колокольная музыка является инструментальной разновидностью русского народного музыкального творчества* [1]. Ее влияние на музыку великих русских композиторов, создавших классический стиль, неоспоримо. Для Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Скрябина, Рахманинова и других композиторов колокольные звоны – это голос Родины, русского народа, подлинно народное творчество, один из ярчайших источников колористичности музыкального языка. Музыка Свиридова, Щедрина, Гаврилина и других композиторов также впитала жанровое многообразие искусства колокольного звона. Поэтому логично было организовать подобный факультатив именно в музыкальном учебном заведении.

На протяжении более 30-ти лет А.С. Ярешко с энтузиазмом занимался профессиональной подготовкой звонарей. Первым опытом была организация в 1992 году факультатива «Колокольное искусство»¹ в СГК имени Л.В. Собинова, а в дальнейшем осуществлялось в различных формах: краткосрочные курсы, мастер-классы и школы звонарей при храмах и Епархиях.

В этом была насущная необходимость, так как в 1990-е годы в период начавшегося возрождения православных традиций звонарей просто не было. Вот как он вспоминал свои поездки по Краснодарскому краю, *«где в 90-х годах восстанавливалось и строилось заново до тысячи церквей, при этом на весь край не было ни одного (!) звонаря. Пришлось открывать в Университете культуры Краснодара школу звонарей, проводить фестиваль колокольных*

¹ «Колокольное исполнительство», «Искусство колокольного звона» – в разные годы в разных образовательных программах – специалитет, бакалавриат, магистратура – факультатив имел несколько разные названия – А.М.

звонков в Краснодаре, по просьбе народного артиста РФ В.Г. Захарченко выделять для концертных поездок Кубанского хора несколько звонарей, которые сопровождали ряд песенных номеров звоном» [4].

А.С. Ярешко обосновал наиболее приемлемую форму организации факультатива «Колокольное искусство» на кафедрах и отделениях народного хора, где студенты изучают народное музыкальное творчество в его жанровом многообразии, осуществляют фольклорные экспедиции, приобретают навыки расшифровки фольклора.

Обучение студентов высшего звена предполагало комплексную систему, для чего А.С. Ярешко были разработаны и внедрены в учебный процесс разноуровневые программы подготовки звонарей. Факультатив по изучению звонков в Саратовской консерватории могли посещать студенты разных специальностей. В основном это интересовало народных хормейстеров, академических вокалистов, композиторов, музыковедов. При этом предпочтение не обязательно отдавалось юношам, из практики известны женщины-звонари, которые владели искусством звона на высоком художественном уровне.

В дальнейшем многие выпускники наряду с основной, в той или иной форме работали и звонарями. Профессиональные музыканты-звонари востребованы не только в церковных храмах, но также в историко-этнографических музеях, музеях-заповедниках, учреждениях культуры, имеющих в своем распоряжении звонницы в должности мастера колокольного звона (такая штатная единица утверждена в 1989 году Министерством культуры РСФСР) хорошо могла сочетаться с его основной специальностью – руководитель фольклорного ансамбля или народного хора.

Требования к уровню освоения содержания курса, изложенные в Программе, говорят о серьезном научно-методическом подходе к процессу обучения и включают следующее: «по окончании курса необходимо *знать* историю и теорию православной колокольной музыки во всем ее многообразии; жанровые разновидности и особые формы русской православной колокольной

музыки; региональные традиции колокольной музыки и их стилевые особенности; **уметь**: воспроизводить основные жанровые разновидности и формы православной колокольной музыки; расшифровывать колокольную музыку; передать свои знания и практические навыки начинающим звонарям; **владеть**: принципами извлечения звука на колоколах; принципами музыкальной импровизации на колоколах; принципами нотировки колокольной музыки; методикой этнографического описания колоколов и записи колокольных звонов с помощью соответствующей аппаратуры» [6].

Программа освоения курса включала два взаимодополняющих раздела: лекции по истории и теории искусства колокольных звонов, куда в том числе входили темы по методике этнографического описания колоколов, записи и расшифровке колокольных звонов и практические занятия, которые проводились параллельно. При такой форме полученные на лекциях знания подкреплялись практическим освоением пройденных тем.

Работа факультатива предполагает обязательное наличие учебной базы-звонницы, где учащиеся получают полноценные практические навыки. Кроме этого была оборудована «малая» звонница, которая располагалась в помещении учебного заведения. Такую звонницу Александр Сергеевич лично собирал, приобретая колокола в поездках по стране, подбирая их по эстетике звучания между собой.

При обучении особое внимание обращалось на вопросы *жанровых разновидностей звонов* как особой формы русской православной музыки, анализ которых включал исторические сведения о возникновении жанра; описание музыки жанра в литературе прошлых столетий; указание на исполнение жанра в церковных уставах; современное бытование жанра; фольклорные записи жанра, их прослушивание и обсуждение с учащимися. В региональных традициях выделялись звоны: русского Севера, Москвы и Подмосковья, северо-западных областей России, волжского региона. Изучение эти тем охватывали «историю заселения региона; традиции архитектурных сооружений и колоколен региона; количество колоколен в прошлом и их

сохранность в наши дни; оснащённость их колоколами в прошлом и в настоящее время; наиболее яркие традиции звона в регионе; звонари и их «школы»; особенности стиля колокольной музыки в данном регионе; жанры, бытующие в настоящее время; а также включало прослушивание записей колокольной музыки региона и ее анализ [6].

Существенной стороной постижения искусства колокольного звона отводилось вопросам многоуровневых *канонических установок* в технике звона, его формообразовании, фактурной организации и жанровых особенностях – основы, которые сложились на протяжении столетий.

Импровизация и вариантность звонов как проявление когнитивных особенностей звонаря в большей степени реализовались в праздничных «красных» звонах, менее всего ограниченных стилевыми исполнительскими канонами и в большей степени выражающие творческую индивидуальность звонаря. Однако, как подчеркивал А.С. Ярешко, импровизация в звонах предполагает знание канонических основ традиции, и может реализовываться только в рамках эстетики традиции. Он знакомил студентов со своими подлинными записями звонов 1970-х годов, записанных от потомственных звонарей в храмах и монастырях, которые чудом не были закрыты в XX веке. Это звоны Ростовского кремля, Псково-Печерской лавры, звон Владимира Ивановича Машкова, звонаря Новодевичьева монастыря в Москве, звон игумена Михея, звонаря Троице-Сергиевой лавры – своеобразные звоны-эталон, которые он впоследствии неоднократно записывал на протяжении всей своей деятельности [3].

Александр Сергеевич очень трепетно и с подлинно научным подходом относился к понятию «преемственности традиции звонов». На протяжении десятилетий он продолжал наблюдать процессы, которые происходили в том или ином регионе, в той или иной церкви в плане сохранности и передачи стилевых особенностей традиции звонов. Так, показательное интервью, данное в Астрахани Константину Гузенко в 2014 году: *«Тридцать лет тому назад я записывал здесь колокольные звоны, причём записывал от потрясающих*

звонарей, потомственных звонарей, котором было по 80-85 лет. С этого, собственно, и начались мои колокольные записи. И вот мне очень нужно сейчас, когда я издаю монографию о колокольном искусстве, посмотреть, а что же за тридцать лет здесь произошло?.. насколько колокольное искусство за 30 лет претерпело какое-то или изменение, или полностью разрушилось, как это бывает с фольклором, или наоборот, уточнишь какие-то тенденции позитивные. И это вообще поразительная вещь! Я записал буквально вот в эти дни звон ... в церкви Иоанна Златоуста. Там когда-то был старейший звонарь, ему было 80 лет, Василий Ефимович Материкин. И вот мне просто было потрясающе интересно: а что сейчас делается в этой церкви? И я вижу – колокольня новая, построенная, уже реставрированная по тому типу, который и был. Потому что раньше была маленькая, невзрачнейшая. И она не позволяла громко звонить. Всё было очень скромно. Но этот старейший звонарь Материкин, он звонил по-настоящему ярко, по-волжски. Это потрясающий был звон! И вот мне звонит сегодняшний звонарь, через тридцать лет, и он продолжает ту же традицию Материкина. Я начинаю выяснять. Оказывается, он принял эту традицию не от самого Материкина, а от последующего ученика, а вот потом уже его ученика. И тот звон – это пример в тех же традициях... это просто какое-то замечательное потрясение!» [5].

Возрождение колокольных звонов как важного и стилистически яркого элемента в синтезе храмовых искусств было воспринято как возвращение и обретение вновь утраченного культурного наследия. Звонарское искусство стало необычайно востребовано. При активном содействии Александра Сергеевича аналогичные факультативы и школы по подготовке звонарей, краткосрочные курсы при храмах и Епархиях были открыты в различных городах: Астрахань, Краснодар, Камышин, Пенза, Ульяновск, Чебоксары (Чувашия), Алексеевка, Елабуга (Татарстан), Минск (Белоруссия), Мехелен (Бельгия). Особенно эффективно школы звонарей были открыты и работали при храмах и Епархиях, которые взаимодействовали с казачьими

объединениями, с атаманами станиц, которые были заинтересованы в возрождении православного искусства. А.С. Ярешко и созданный им ансамбль звонарей «Колокольные виртуозы России» с передвижной звонницей постоянно принимали участие в массовых праздниках, посвящённых дням Победы, дням города, памятным датам во многих регионах России.

Развивались и международные связи. В 1998 году А.С. Ярешко со своими студентами приняли участие в Международном фестивале искусств в Бельгии, где он выступал с мастер-классом и докладом о русском колокольном искусстве и был награжден почетным дипломом. Одна из тем его докладов – это «Православная звонница и западноевропейский карильон: музыка колокола и музыка на колоколах» – о различиях в стилистике звучания колоколов русской и европейской традиций. Там же его ученик Сергей Грачёв первым из российских звонарей стал лауреатом Международного конкурса и получил приглашение стажироваться в Королевскую школу звонарей. Будучи потомственным кубанским казаком и имея украинские корни, с болью и горьким сожалением воспринимал он события последних лет на Украине, разрушенные отношения и связи близких славянских народов. Его идея о создании Международной славянской ассоциации кампанологов осуществилась частично, когда в организацию включились белорусские звонари, ученые-кампанологи, производители колоколов. В 2001 и 2004 годах он был одним из организаторов фестиваля и конкурса звонарей в Белоруссии, где соединилось искусство двух братских народов, одновременно оказывал методическую помощь творческим и научным кадрам: открытием школы звонарей при центральном соборе «Сошествия Святого Духа» в Минске.

Факультатив готовил специалистов «Мастер колокольного звона» на протяжении 26 лет и был очень востребован студентами разных специальностей – музыковедами, композиторами, вокалистами, народниками. Реализация программы курса – это образец сохранения национальных традиций в народно-инструментальном искусстве через образовательную систему. Необходимо обратить внимание на факторы, которые способствовали

успешной работе. В основу Программы были положен личный опыт изучения традиций колокольной музыки, истории и теории колокольного искусства – работа в архивах, наручных библиотеках, так и практическое знание жанровых и региональных разновидностей колокольных звонов, полученных в экспедициях, которые проводились на протяжении десятилетий.

Неожиданный и безвременный уход Александра Сергеевича из жизни – это невосполнимая потеря, он жил творческими планами, идеями научных исследований. Своей бесконечной неустанной деятельностью, эмоциональной наполненностью, творческой энергией он увлек и воспитал много учеников и последователей. В настоящее время в консерватории продолжается работа факультатива, который с 2019 года ведет его ученица, лауреат Всероссийских конкурсов звонарей, кандидат культурологии С.П. Маркина, для которой в годы учебы он открыл кампанологию как с научной, так и с практической стороны. Помимо педагогической работы, С.П. Маркина служит регентом будничного и руководителем любительского хора в Свято-Троицком соборе г. Саратова, а также регентом праздничного хора в Николо-Тихвинском храме г. Саратова, является автором ряда статей о церковном пении и колокольном звоне.

Идеологическую установку ученого-просветителя, которой Александр Сергеевич следовал всю свою жизнь, он озвучил в одной из своих лекций: *«По всей России высятся колокольни – монументальные музыкальные инструменты, роль которых в истории общества трудно переоценить. Именно колокольни, как важнейший знаковый элемент храмового комплекса, охватывали своей архитектурой и, главное, звуковой энергией все великое пространство страны, выполняя важную коммуникативную функцию, объединяя и сплачивая народ в его помыслах, верности абсолютным ценностям Православия, Родины, духовности, а в целом – священной Соборности. Поэтому социальная роль колоколов и звонов в России в этом аспекте представляется важной и особо значимой».*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ярешко А.С. Колокольные звоны инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // История русской и советской музыки. Вып. 3. М., 1978. С. 36-73.
2. Ярешко А.С. Колокольные звоны один из истоков национального своеобразия творчества русских композиторов. Дисс. канд.иск. М., 1996. 168 с.
3. Ярешко А.С. Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилистика, функциональность». Дисс. докт.иск. М., 2007. 427 с.
4. Ярешко А.С. Личный архив. 232 с.
5. Ярешко А.С. Интервью К. Гузенко для астраханского радио [Электронный ресурс]. URL: <https://m.ok.ru/group/48785144021240/topic/69976661382648> (дата обращения: 30.05.2019)
6. Ярешко А.С. Рабочая программа факультативного курса «Колокольное исполнительство». Саратов: архив СГК им. Л.В. Собинова, 2010 (на правах рукописи). 35 с.

© 2023. Alevtina A. Mikhailova

Moscow, Russia

**ACTIVITIES OF A.S. YARESHKO ON THE REVIVAL OF THE
TRADITION OF BELLS RINGING: ABOUT THE WORK OF ELECTIVES
AND SCHOOLS OF BELL-RINGERS (TO THE 80TH ANNIVERSARY)**

Abstract: The article is devoted to one of the activities of musicologist-folklorist, scientist-campanologist A.S. Yareshko (1943-2018) on the study and preservation of the art of bell ringing through the organization of the educational process in educational institutions. The article summarizes the experience of the elective "Bell

Performance", which was first organized at the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, as well as bell ringers' schools. The author examines the learning process, where students received full-fledged practical skills of playing the bells.

Keywords: campanology, bell ringing, training program, genres of bell music, regional ringing traditions, bell ringers' schools, festivals, Association of Bell Art of Russia.

Information about the author: Mikhailova Alevtina Anatolyevna – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinova.

ORCID ID: 0009-0000-1214-3090

E-mail: jareshko@mail.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.10.2023

For citation: Mikhailova A. A. Activities of A.S. Yareshko on the revival of the tradition of bell ringing: from the experience of electives and schools of bell ringers (on the occasion of his 80th birthday) // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 45-58. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-45-58>

REFERENCES

1. Jareshko A.S. Kolokol'nye zvony instrumental'naja raznovidnost' russkogo narodnogo muzykal'nogo tvorchestva // Istorija russkoj i sovetskoj muzyki. Vyp. 3. M., 1978. S. 36-73.
2. Jareshko A.S. Kolokol'nye zvony odin iz istokov nacional'nogo svoeobrazija tvorchestva russkih kompozitorov. Diss. kand.isk. M., 1996. 168 s.
3. Jareshko A.S. Russkie pravoslavnye kolokol'nye zvony v sinteze hramovyh iskusstv: istorija, stilistika, funkcional'nost'». Diss. dokt.isk. M., 2007. 427 s.
4. Jareshko A.S. Lichnyj arhiv. 232 s.

5. Jareshko A.S. Interv'ju K. Guzenko dlja astrahanskogo radio [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://m.ok.ru/group/48785144021240/topic/69976661382648> (data obrashhenija: 30.05.2019)
6. Jareshko A.S. Rabochaja programma fakul'tativnogo kursa «Kolokol'noe ispolnitel'stvo». Saratov: arhiv SGK im. L.V.Sobinova, 2010 (na pravah rukopisi). 35 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-59-68>

УДК 009

ББК 74.6

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Н. Б. Наумова

г. Елец, Россия

СОЗДАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МОДЕЛИ ПЕДАГОГА- МУЗЫКАНТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА

Аннотация: профессиональная модель – это структура, которую автор статьи рассматривает как возможность создания и обобщения важных, для профессии «музыкант», характеристик деятельности педагога-музыканта. На первый план, в модели, выходит информация, которая связана с перспективой непрерывного обновления и совершенствования личностных качеств. Профессиональная модель образно обозначается Г.М. Цыпиным как «профиль личности». Моделирование деятельности педагога-музыканта связано с неким обобщением проблем научно-практического характера. Между «воспринимаемым» имиджем музыканта и «желаемым» эталоном существует четкое разграничение. Образ педагога-музыканта в модели должен состоять из взаимосвязанных компонентов, образуя определенную целостность. Автор статьи приводит формулу «профессионального образа», предлагая педагогу решить ее, ответив на ряд вопросов.

Ключевые слова: профессиональная модель, структура, педагог-музыкант, совершенствование личности, профессиональный имидж, образ профессии.

Информация об авторе: Наумова Наталья Борисовна – кандидат педагогических наук, преподаватель ГОБ ПОУ «Елецкий государственный колледж искусств им. Т.Н. Хренникова».

ORCID ID: 6009-0002-4960-1125

E-mail: naumov62.naumov@yandex.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Наумова Н. Б. Создание профессиональной модели педагога-музыканта: теоретические основы и опыт практического воплощения образа // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 59–68. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-59-68>

Формирование профессиональных качеств у педагога-музыканта связано с процессом подготовки высококвалифицированного работника на всех ступенях процесса обучения музыкантов. Сегодня, в современном музыкальном образовании эта проблема может стать неразрешимой, если дальнейшее совершенствование профессиональных кадров будет идти по пути неопределенной траектории, без четко сконструированной, ориентированной на практику, модели специалиста [1, 24].

Практикоориентированная модель представителя творческих профессий отражает, с одной стороны, важные характеристики его деятельности, в том числе педагогическую стратегию (а это часть имиджа). С другой стороны, на первый план выходит информация, связанная с личностными качествами педагога-музыканта (образ профессионала), обозначая перспективу их непрерывного обновления и совершенствования.

Преимуществом профессиональной модели педагога-музыканта является глубина и емкость основных параметров - личностных и профессиональных,

имиджевых и образных характеристик. Профессиональная модель – это, с точки зрения Г.М. Цыпина, «профиль специалиста» [5, 18]. В этом заключается ее необходимость, как формы совершенствования музыкальной культуры музыкантов-профессионалов. В этой связи профессиональный имидж, востребованный в социокультурной среде, должен стать «делом каждого», - каждого педагога-музыканта, в индивидуальном смысле, иначе за него это сделают «другие».

И не удивительно. Конечно, такое может происходить в ситуации с любой профессией. Ведь пока человек учится своему ремеслу, вокруг его будущей карьеры, складываются стереотипные мнения о характере и значимости его профессиональной деятельности, и музыканту, среди этого многообразия, управлять собственным имиджем особенно трудно. Трудно это и с точки зрения моделирования деятельности педагога-музыканта, т.к. – это комплексная научно-практическая проблема [2, 46].

Существует четкое разграничение между «воспринимаемым» профессиональным имиджем педагога – музыканта и «желаемым» эталоном (образом). Именно в этой ситуации, все педагоги-музыканты мечтают о том, чтобы их работа оценивалась окружающими, как необходимая и важная для социума. И образ этого специалиста в модели должен состоять из взаимосвязанных компонентов. Взаимодействуя между собой, они образуют определенную целостность, касаясь как личностных характеристик субъекта, так и специфики его деятельности.

Начиная формирование своей профессиональной модели, педагог-музыкант может воспользоваться очень интересным (с точки зрения оценки собственного потенциала) универсальным, для всех отраслей, способом самообследования. Этот способ, в свое время, предложил американский ученый – исследователь, социолог Л.М. Робертс [2, 39].

В этом методе отражается рефлексивная работа педагога-музыканта. Он, как бы спрашивает сам себя: «что думают обо мне, как о музыканте-профессионале и человеке, окружающие, какое мнение складывается обо мне,

когда меня рядом нет?». Обобщив возможные варианты ответов на эти вопросы, можно получить следующую формулу (профессиональный образ): «компетентный, опытный специалист, универсал своего дела, надежный партнер, одаренный в своей области, музыкант».

Но тут может, неожиданно, возникнуть проблема. Характеристики, безусловно важные для самого педагога-музыканта и для его узко профессиональной сферы, оказываются мало значимыми для окружающих, для людей вне профессии «музыкант» [3, 91]. Если это так, то педагогу-музыканту предстоит ответить на вопросы:

- как идентифицировать свой профессиональный имидж и реализовать его на практике?

- произойдет ли совпадение желаемого и воспринимаемого имиджей?

При их совпадении, главным критерием оценки этой взаимосвязи будет та степень общности «нежелательного» в профессиональном имидже с тем, как его расценивают окружающие. Это, как нельзя лучше, подскажет пути преодоления сложившейся ситуации и дальнейшего развития личности в профессии «педагог-музыкант»

Тем не менее, следует отметить значение применения этого метода (метода рефлексивной работы педагога-музыканта) для построения модели. Педагогу-музыканту, испытавшему эффективность работы метода «рефлексивной работы» можно, например, изобрести другие методы и приемы. Они отразят «конструктивные» способности педагога-музыканта комплекс и объем необходимых, для этого изобретения, знаний. Например, такой творческий метод. Обозначим его (образно) как метод – «три ступени успешной реализации в профессии» [2, 67].

Первая ступень. Образ педагога-музыканта – неопределенный. Имидж представителя творческой профессии (характер поведения):

- при попытке «выделиться из толпы, идентифицироваться как профессиональный музыкант». Попытка «утвердить себя» среди других, на самом деле, дистанцирует его от общества людей, которые считают его

«непонятным», ограниченным профессионалом из-за нехватки компетенций поведения в окружающей жизни.

Вторая ступень. Образ педагога-музыканта – слабо выражен. Имидж представителя творческой профессии (характер поведения):

- борьба с девальвацией и стереотипами восприятия профессии «музыкант». Всем хорошо известно бытование мнения, о том, что музыканты-исполнители на духовых музыкальных инструментах страдают алкогольной зависимостью. Певцы, часто, не блещут интеллектом. Женщина – педагог вызывает больше доверия, чем мужчина, т.к. она проявляет в работе больше терпения и добросовестности.

Третья ступень. Образ педагога-музыканта – выпуклый, четкий. Имидж представителя творческой профессии (характер поведения):

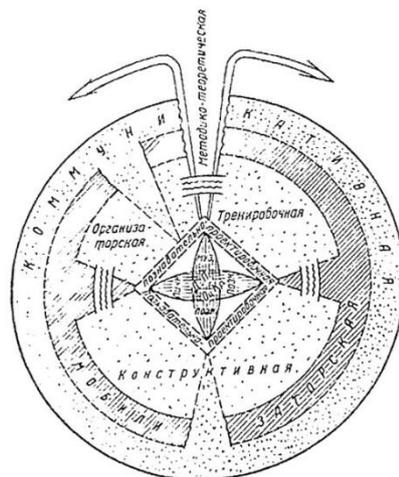
- поиск «своего места» педагогом-музыкантом на рынке труда. Это столкновение со следующими факторами (объективно существующими обстоятельствами): 1) профессия «музыкант», зачастую не оправдывает, вложенные в нее, в процессе обучения, материальные ресурсы со стороны государства и семьи; 2) профессия «музыкант», зачастую не оправдывает ожидания самого субъекта на рынке труда - низкая зарплата и востребованность сильно понижает «нужность» самой профессии в принципе.

Разумеется, применение метода «трех ступеней» даст результаты в каждом конкретном случае, в зависимости от индивидуально-личностных возможностей педагога-музыканта, от его потенциальных возможностей осуществлять коммуникативную деятельность, от его способностей мобилизовываться в трудный момент.

Что еще важно здесь учитывать. Становление педагога-музыканта, формирование его образа и профессионального имиджа происходит в особой реальной действительности, на разных этапах обучения, воспитания и развития. Способствует этому педагогика музыкальной деятельности.

Это своеобразное сочетание педагогики и искусства, связанных между собой универсальными связями с окружающей жизнью. Можно отметить

возникающий здесь синкретизм художественно-творческого и «антропотворческого» (связанного с формированием личности) начал. Благодаря этому педагог-музыкант становится готовым, как профессионал, работать с большим духовным и интеллектуальным напряжением [2, 71]. Эту специфику профессиональной деятельности педагога-музыканта схематично представил М.С. Каган (рис.1)

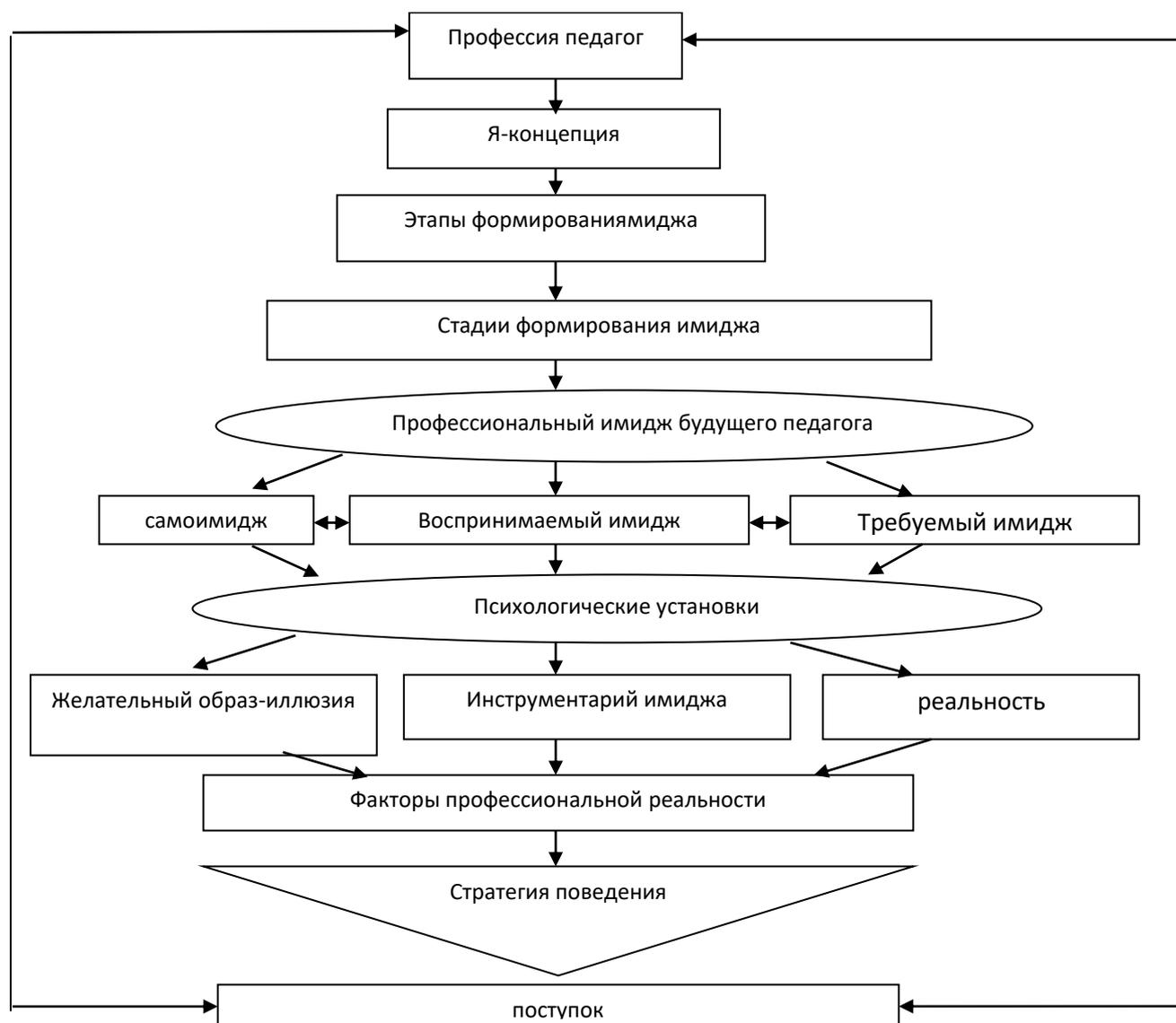


Структура деятельности педагога-музыканта:

Д.П. – диагностико-прогностическая деятельность.

Оц. Кр. – оценочно-критическая деятельность.

Для большей полноты созданной профессиональной модели педагога-музыканта, уместными будут стратегии поведения, которые помогут тем, кто пришел в профессию по призванию и счастливы уже тем, что работают в этой сфере искусства и образования. Любая стратегия начинается с ряда установок, которые личность аккумулирует и транслирует вовне. Начнем с того, что музыкант, любящий свою работу, педагогическую деятельность, живет с положительным имиджем – априори, живут как бы «по своим законам», устанавливая свою активную жизненную позицию и роль в профессии. Такие профессионалы не остаются незамеченными [2, 80].



Профессиональная модель педагога-музыканта

В любом прогрессивном обществе профессия – это образ жизни. Эта «истина» может сегодня стать девизом и стратегией современных педагогов-музыкантов. Вспомним историю музыкального образования в России. Образ «музыканта», в книгах русских писателей, являет собой учителя-универсала. Он обучал детей игре на разных музыкальных инструментах, пению, танцам. Ставились семейные музыкальные спектакли. Роль в семье такого педагога была не менее значима, чем учителя математики и словесности [3, 44].

Все эти характеристики образа педагога-музыканта, запечатленные в истории нашей культуры, позволяют конструировать современному музыканту

профессиональный имидж и образ своей профессии, опираясь на процесс коммуникации, о котором пишет в своих работах В. Шепель - основоположник имиджелогии в России, как отрасли научного знания.

Итак. Профессиональная модель педагога-музыканта, созданная им в ходе конструирования профессионального имиджа, образа музыканта и его профессии, – является источником данных об этом виде творческой деятельности, ее стиле, специфике, об особенностях личности музыканта, ее направленности в связи с конкретной специализацией [5, 92]. Этот источник позволяет посмотреть педагогу-музыканту «в будущее», определив соответствующие жизненные и профессиональные установки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973. 142 с.
2. Каган М. С. Взаимодействие искусств в педагогическом процессе // Межвузовский сборник научных трудов. 1989. 155 с.
3. Николаева Е. В. Музыкальное образование в России: историко-теоретические аспекты. Исследование. Москва: Прометей, 2022. 62 с.
4. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 т. / ред. В.Н. Прокофьев. М.: Искусство, 1955. 8 т. 243 с.
5. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Кн. 1. М.: Советский композитор, 1988. 382 с.

© 2023. Natalya B. Naumova

Yelets, Russia

**CREATION OF A PROFESSIONAL MODEL OF A TEACHER-MUSICIAN:
THEORETICAL FOUNDATIONS AND EXPERIENCE OF PRACTICAL
IMPLEMENTATION OF THE IMAGE**

Abstract: a professional model is a structure that the author of the article considers as an opportunity to create and generalize characteristics of the activity of a music teacher that are important for the profession of “musician”. In the model, information comes to the fore that is associated with the prospect of continuous renewal and improvement of personal qualities. The professional model is figuratively designated by G.M. Tsyplin as a “personality profile”. Modeling the activities of a teacher-musician is associated with a certain generalization of problems of a scientific and practical nature. There is a clear demarcation between the “perceived” image of a musician and the “desired” standard. The image of a teacher-musician in the model should consist of interconnected components, forming a certain integrity. The author of the article gives the formula for a “professional image”, inviting the teacher to solve it by answering a number of questions.

Keywords: professional model, structure, teacher-musician, personality improvement, professional image, image of the profession.

Information about the author: Naumova Natalya Borisovna – Candidate of Pedagogical Sciences, teacher of the State Educational Institution “Eletsk State College of Arts named after. T.N. Khrennikov.”

ORCID ID: 6009-0002-4960-1125

E-mail: naumov62.naumov@yandex.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Naumova N. B. Creating a professional model of a teacher-musician: theoretical foundations and experience in the practical embodiment of the image // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 59-68. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-59-68>

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshhenii i obrazovanii. L.: Muzyka, 1973. 142 s.
2. Kagan M. S. Vzaimodejstvie iskusstv v pedagogicheskom processe // Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov. 1989. 155 s.
3. Nikolaeva E. V. Muzykal'noe obrazovanie v Rossii: istoriko-teoreticheskie aspekty. Issledovanie. Moskva: Prometej, 2022. 62 s.
4. Stanislavskij K. S. Sobranie sochinenij v 8 t. / red. V.N. Prokof'ev. M.: Iskusstvo, 1955. 8 t. 243 s.
5. Cypin G. M. Muzykant i ego rabota. Problemy psihologii tvorchestva. Kn. 1. M.: Sovetskij kompozitor, 1988. 382 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-69-84>

УДК 7.06

ББК 74.00

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Е. А. Радзецкая

г. Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ЭМПАТИЯ В ПРОЦЕССЕ СОВМЕСТНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация: в статье затрагиваются некоторые аспекты творческого общения музыкантов. Его содержание и категории рассматриваются с точки зрения философии, психологии и других отраслей знания. Приводятся примеры различных трактовок: А.А. Леонтьева, В.Н. Панферова, А.А. Бодалева, освещаются особенности функционального аппарата. В профессиональном кругу художников, актеров, музыкантов особую роль играет эмпатия как процесс сотворчества. Автором обозначаются различные уровни и варианты подобного взаимодействия, помогающие понять смыслообразующие основы категории «мы»-музыканты в социокультурном пространстве и времени.

Ключевые слова: общение, формы взаимодействия, содержание, функции, характеристики, «мы», эмпатия.

Информация об авторе: Радзецкая Екатерина Александровна – кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры фортепианного искусства

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке».

ORCID ID: 0000-0001-6654-9491

E-mail: doktorbob@mail.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Радзецкая Е. А. Особенности музыкальной коммуникации: эмпатия в процессе совместной творческой деятельности // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 69–84. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-69-84>

Как известно, человек – существо социальное. Существует он не сам по себе, а в социуме, реализуя одну из своих важнейших потребностей – потребность в общении.

Общение является жизненной потребностью человека, сферой его многообразных переживаний. В общении человек раскрывает себя как личность, формируясь в общении сам и формируя круг своего общения, вырабатывает способность влиять на других людей, перенимать и передавать вкусы, взгляды, черты характера, шаблоны поведения и многое другое. В общении человек учится понимать себя и свой внутренний мир в обсуждениях своего внутреннего состояния, своих достижений, неудач и т.д.

В ходе общения возникает форма взаимодействия субъектов, которая «изначально мотивируется их стремлением выявить психологические качества друг друга и в ходе которой формируются межличностные отношения между ними (привязанности, дружбы или, наоборот, неприязни)» [2, 48-49].

Достаточно большое количество различных трактовок понятия «общения» связаны с различными взглядами исследователей на эту проблему. Краткий психологический словарь определяет общение как «сложный многоплановый процесс установления и развития конфликтов между людьми,

который включает в себя обмен информацией, выработку единой стратегии и взаимодействия, восприятие и понимание другого человека».

А.А. Леонтьев рассматривает процесс общения как социальный феномен, субъект которого «следует рассматривать не изолировано». С трактовкой общения как вида деятельности соглашались и другие специалисты, например, В.Н. Панферов. С точки зрения А.А. Бодалева, общение рассматривается как «взаимодействие людей, содержанием которого является обмен информацией с помощью различных средств коммуникации для установления взаимоотношений между людьми». Также проблема общения рассматривалась в трудах философов Б.Д. Парыгина, Л.П. Буевой, М.С. Каган, В.С. Коробейников и др.

Психологи считают, что общение является специфической формой деятельности и самостоятельным процессом взаимодействия, который необходим для реализации различных видов деятельности личности. Главная потребность личности в общении – наличие фактора ее самоформирования. С точки зрения психологии, общение характеризуется содержанием, функциями и средствами.

Содержанием общения могут быть передача информации, восприятие друг друга, взаимодействие и взаимовлияние партнеров друг на друга, самооценка, управление деятельностью и др.

В соответствии с содержанием общения, выделяются его функции. В.Н. Панферов выделяет 6 функций общения: коммуникативная – осуществление взаимосвязи на уровне взаимодействия: индивидуального, группового и общественного; информационная – подразумевающая обмен информацией между людьми; когнитивная – осмысление значений на основе представлений воображения и фантазии; эмотивная – выражающаяся через проявления эмоциональных связей с действительностью; конативная – управление и коррекция взаимных позиций; креативная – развивающая и формирующая новые отношения между людьми.

Три функции общения выделяет Б. Ломов: информационно-коммуникативная, регуляционно-коммуникативная и аффективно-коммуникативная. Информационно-коммуникативная функция направлена на процесс формирования, передачи и приема информации. Регуляционно-коммуникативная функция заключается в регуляции поведения, человек регулирует не только собственное поведение, но и поведение других людей, а также реагирует на их действия. В этих условиях проявляются такие феномены, свойственные совместной деятельности, как совместимость или сработанность, а также осуществляется взаимная стимуляция и коррекция поведения. Аффективно-коммуникативная функция касается эмоциональной сферы человека и выявляет отношение индивида к окружающей его среде.

При характеристике структуры общения, психологами выделяются 3 ее взаимосвязанных стороны: коммуникативную, интерактивную и перцептивную. Коммуникативная сторона заключается в обмене информацией. Интерактивная проявляется в организации взаимодействия между людьми. Перцептивная сторона общения строится на процессе восприятия партнерами по общению и возникновения взаимопонимания между ними.

Специалисты считают, что общение объединяет четыре основных цели и базовые формы – информационную, экспрессивную, деловую и фатическую – как взаимодополняющие и необходимые.

Фатическая (от лат. *Fatuus* – глупый) форма общения использует коммуникативные средства исключительно с целью поддержать сам процесс общения. Фатическая речь включает в себя сферу бытового диалогического общения, а также речевой этикет, устанавливая контакт приятным способом и поддерживая доброжелательность общения между участниками. Использование стандартных речевых оборотов, определённых формул вежливости, помогают установить контакт между собеседниками, поддержать общение в определенном тоне, соответствуя, при этом, социальным ролям участников. Однако, такая фатическая функция общения не всегда направлена только на улучшение контакта и развитие взаимопонимания между людьми. В некоторых

случаях, фатическое общение используют с целью наоборот отдалить от себя собеседника, оттолкнуть его. Для фатической коммуникации характерны десемантизация лексики, тривиальность тем, использование постоянных клише.

Информационная форма общения предполагает обмен информацией. Деловая форма касается вопросов, связанных с решением рабочих моментов.

Экспрессивная форма общения подразумевает выражение своих мыслей, чувств, отношения, а также понимание чувств, мнений, мыслей других людей.

Существуют следующие компоненты общения: формальное, неформальное, общение профессионалов. Общение профессионалов имеет свои нормы и правила, обязательные для большинства, свой язык со специальными терминами, жестами.

В профессиональном общении людей художественно-творческих профессий – художников, актеров, музыкантов и т.д. разделить информационные, деловые, экспрессивные и фатические компоненты общения на формальные и неформальные признаки невозможно.

Взаимодействие субъектов может происходить в различных видах, формах и вариантах, образуя микросоциумы, сообщества людей. С самого начала своей сознательной жизни, человек ощущает себя частью таких сообществ, сам для себя называя такой микросоциум - «мы». По мнению Б.Ф. Поршнева «Чем больше скрещиваются на индивидуе разных «мы», разных границ «мы» и «они», тем меньше места для слепых, полубессознательных импульсов и эмоций, тем больше они должны уступать место мысли» [7, 162].

Существуют различные категории микросоциумов («мы») в зависимости от тех или иных обстоятельств: мы – семья, друзья, коллеги, творческий коллектив и т. д. Такие категории объединяют людей по обстоятельствам или интересам. Переживание общности людей и образование категории «мы» неразрывно связано с общением, объединяющим и общим для каждой из таких категорий.

Психологи считают, что при возникновении объединяющего людей «мы» само общение становится более содержательным. Особенно ярко такие

объединения людей выступают в коллективных видах искусства, таких как театр, архитектурные мастерские, музыкальные объединения (оркестры, хоры и т.д.) – то есть, в художественно-творческой практике.

В качестве примера можно привести объединяющее людей «мы» в различных видах коллективно-творческого взаимодействия: театральных постановках, художественных выставках, концертах. Такое объединяющее взаимодействие вовлекает в процесс общения не только художественно-творческий коллектив, но и публику, приходящую на концерт, театральную постановку, выставки и тому подобные мероприятия. «Мы» зрителя, слушателя, по мнению Е.В. Назайкинского, «органично включается в акт восприятия, делает его особого рода активной и коллективной художественной деятельностью» [6, 36]. Для такого общения характерно получение удовольствия от совместных действий, от общения с искусством, с музыкой, друг с другом, такое общение сопровождается эмоциональным сопереживанием – эмпатией.

Эмпатия (греч. – *empathia*) означает осознанное сопереживание текущему эмоциональному состоянию человека, без потери внешнего ощущения внешнего происхождения этого переживания. Наиболее полное, на наш взгляд, представление о роли эмпатии в межличностном общении дают исследования А.А. Бодалева. В его концепции, эмпатия выступает как результат взаимодействия механизмов децентрации, рефлексии и идентификации. Децентрация, как принятие одним человеком точек зрения других людей и координация этих точек со своей собственной, предполагает существование позиции личности и связанную с такой позицией систему отношений. Децентрацию определяет степень развития рефлексии. Чем больше у человека развита рефлексия, тем сильнее проявляется его способность к децентрации. В результате децентрации и рефлексии человек способен к проявлению эмпатии.

А.А. Бодалев считает, что эмпатия является необходимой составляющей общения, выступая как образование психики, в котором «познавательные и

эмоциональные процессы оказываются связанными друг с другом теснейшими зависимостями» [1, 31].

Специалисты выделяют следующие виды эмпатии – эмоциональную, когнитивный, предикативную. Эмоциональная эмпатия основывается на механизмах подражания и проекции на себя аффективным и моторным реакциям другого человека. Когнитивная эмпатия затрагивает интеллектуальные процессы: аналогии, сравнения. Предикативная проявляется в виде способности человека предсказывать реакции другого человека в конкретных случаях.

В качестве особых форм эмпатии, специалисты называют сопереживание и сочувствие. Сопереживание – это «переживание субъектом тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой человек, через отождествление с ним. Сочувствие – один из социальных аспектов эмпатии, формализованная форма выражения своего состояния по поводу переживаний другого человека» [3, 38]. В таких эмпатических взаимодействиях наиболее четко просматривается творческая природа общения.

На творческую природу общения указывали М.С. Каган и А.М. Эткинд [4]. Общение в таком варианте – это не только коммуникация или обмен информацией, а результат творческого эмпатического взаимодействия людей, порождающего их общность, их «мы». Такая творческая природа помогает преодолевать формализм в общении, избегать оценочных стереотипов, выявлять индивидуальность каждого человека, не поддаваться поведенческим шаблонам, находить различные способы поведения в жизненных ситуациях. Именно такое преодоление формализма и стереотипов в процессе общения является шагом к созданию творческого общения.

Феномен общения между людьми творческих специальностей был рассмотрен К.С. Станиславским в его труде «Работа актера над собой». Станиславский выделил 5 последовательных стадий, которые характеризуют органический процесс общения: «Ориентирование в окружающих условиях и выбор объекта создают первую стадию...», «моменты подхода к объекту,

привлечение на себя его внимания..», «моменты зондирования души объекта щупальцами глаз...», «моменты передачи своих видений объекта путём лучеиспускания, голоса, слов...», «моменты отклика объекта [9]. Эти пять шагов подводят к общению, причём первые 4 шага – это инициатива одной стороны, прилагающей усилия к установлению контакта. И только на 5 шаге начинается «обоюдный обмен душевными токами» - «При общении вы прежде всего ищете в человеке душу, его внутренний мир» [8, 254]. По мнению Станиславского, содержательная сторона общения принадлежит к интеллектуальной эмоциональной духовной сфере: «Общение есть стремление излить, передать другому свои чувства и мысли и стремление воспринять от другого чужие чувства и мысли» [9, 335].

Творческо-художественное общение объединяет людей в различные группы по интересам. Группы эти могут быть как большими, такими как вся актерская труппа театра, все архитектурное бюро, весь коллектив оркестра или хора, так и малыми. Малой группой обычно называют небольшое количество людей, хорошо знающих друг друга, связанных постоянным взаимодействием, общими или совпадающими интересами, целями и родом деятельности. Малая группа представляет собой целостную самостоятельную социально-общественную организацию, имеющую свою историю развития и закономерность жизнедеятельности.

Вопросами малых групп, как объектами исследования, занимаются социология, социальная психология и психология, при этом, социология изучает феномен малых групп с точки зрения их обезличенных объективных социальных признаков, в общей психологии малые группы рассматриваются как фактор, влияющий на поведение индивида (и особенности его психических процессов и состояний).

Социальная психология изучает феномен малых групп с точки зрения тех психологических явлений, которые возникают в процессе общения и взаимодействия индивидов в малых группах, при этом «характеризуют не отдельных индивидов, а взаимосвязи и взаимоотношения между этими

индивидами, между индивидами и группой и саму малую группу как целое» [10].

Одним из главных отличий коммуникации людей в малой группе, по сравнению с коммуникацией в больших творческих коллективах, является непрерывный процесс взаимодействия, в результате которого возникает согласие между участниками, позволяющая испытывать эмоциональное сопереживание, эмпатию. Такая коммуникативная эмпатия позволяет каждому участнику малой группы понимать и принимать точки зрения остальных.

Важную роль в этом процессе играет межличностное общение участников малой группы. В результате общения в малой группе устанавливается особая коммуникация, формируется своеобразная культура, характерная именно для данной группы. Такая культура общения может включать в себя особые формы проявления: язык, правила и нормы подведения и т.д. – то есть, такие формы, которые психологи называют параметрами малой группы.

В социальной психологии выделяют следующие параметры малой группы: групповую совместимость, социально-психологический климат группы, ценностно-личностные ориентиры, групповую сплоченность, групповые нормы и ценности.

Групповая совместимость – сложный психологический фактор сочетания и взаимодействия участников. К структурной совместимости можно отнести такие личностные качества, как совместимость темпераментов, характеров. При взаимодополняющих свойствах характера и темперамента участников групповая совместимость будет высока. К функционально-ролевой совместимости относятся представления каждого из индивидуумов группы о своей собственной роли, реализуемой им в процессе взаимодействия и ролей других участников. Если в процессе взаимодействия ожидания совпадают, то это также приводит к гармоничным взаимоотношениям внутри малой группы. Показатели совместимости малой группы проявляются в способности или

неспособности индивидов согласовывать свои действия друг с другом или оптимизировать свои отношения.

На групповую совместимость напрямую влияет социально-психологический климат в малой группе. Эта сторона межличностных отношений проявляется в виде совокупности психологических условий, которые могут как способствовать, так и препятствовать продуктивности совместного взаимодействия. Такие психологические условия выявляют себя в различных формах, видах и жанрах. К числу психологических условий безусловно можно отнести талант, эрудицию человека, его профессиональную компетенцию. Так же имеет большое значение и уровень профессиональной подготовки. Разумеется, к числу психологических факторов можно отнести как одарённость индивида, так и его поведение в условиях работы малой группы, соответствующие принятым групповым нормам.

Групповые нормы – это совокупность правил и требований, регулирующих поведение, взаимоотношение и взаимодействие людей внутри группы. Некоторые групповые нормы возникают естественно, в процессе функционирования малой группы, представляя собой правила поведения, которые принимают и выполняют все участники малой группы. Непременность возникновения групповых норм обусловлено выполнением важных функций: нормы обеспечивают поведение людей внутри группы, создают индивидуальность группы, позволяют участникам эффективно взаимодействовать.

Взаимодействие и взаимоотношение людей могут выступать в различных вариантах. Такие взаимоотношения могут быть достаточно прочными, естественными, с хорошим взаимодействием и эмпатией (про такие взаимоотношения отношения говорят, что люди понимают друг друга с полуслова). Однако, такой идеальный вариант встречается далеко не всегда. В некоторых случаях на начальном этапе совместной деятельности малой группы эмпатийное взаимодействие практически отсутствует, однако в процессе дальнейшего общения, при определённых условиях совместной работы,

например, заинтересованности в ее результативности, проявляется в полной мере.

Для существования в социуме также важны моральные качества, формирующиеся через интеллект, эмоции и волю. Такие качества показывают дисциплинированность человека. Можно условно разделить моральные качества на положительные и отрицательные. К положительным качествам относятся долг, ответственность, достоинство, совесть. К отрицательным – зависть, склонность ко лжи, хитрость.

Устойчивые психические образования, которые определяют личность человека как зрелую, с достаточным уровнем сознания для саморегулирования своего поведения в социуме, можно назвать волевыми качествами. Это такие качества, как терпеливость, смелость, энергичность, выдержка, настойчивость, целеустремленность, последовательность, принципиальность, инициативность.

Двусторонний процесс влияния человека на социум и влияние социума на человека, раскрывается через проявления социальных качеств. Такие качества позволяют человеку раскрыться в обществе с лучшей стороны и привести гармонию: самосознание, социальная самоидентификация, социальная активность, самооценка, мировоззрение.

Компетенцию человека и определение его, как специалиста, показывают профессиональные качества. Такие качества формируются, как правило, на основе уже имеющихся качеств и способностей. Для каждого вида профессиональной деятельности могут быть свои требования, важные для деловой и профессиональной деятельности человека, например: быстрая обучаемость, коммуникабельность, инициативность, развитые организаторские способности, самостоятельность в работе, умение работать в рамках многозадачности, умение выступать перед аудиторией, аккуратность, умение планировать рабочий день, высокая стрессоустойчивость, тактичность и вежливость в межличностных отношениях, аналитический склад ума, грамотность, организаторские способности.

Некоторые личностные свойства могут как облегчать, так и затруднять взаимопонимание и взаимодействие. Такие свойства личности называют коммуникативными. Выделяют три основные группы коммуникативных свойств личности:

- Общие коммуникативные свойства выражают отношение к людям и стиль поведения в ситуациях общения.
- Специальные свойства определяют, как другие люди воспринимают человека, как они себя чувствуют и ведут в его присутствии.
- Особые коммуникативные свойства соединяют потребности группы в человеке с нужными качествами и возможностью человека эти качества применить – лидера малой группы.

Люди могут взаимодействовать на различных психологических уровнях, отличающихся по характеру восприятия, взаимодействия и манеры поведения друг с другом. Психологами выделены несколько уровней общения: примитивный, манипулятивный, шаблонный, конвенциональный, игровой, сотворческий и духовный. В контексте данного исследования, остановимся на двух из них – конвенциональном и сотворческом.

Конвенциональный уровень общения (от лат. – *conventio* – соглашение) считается базовым для полноценного общения. В таком общении собеседники делают все, чтобы найти общий язык, разрушить возникающие барьеры. Такой уровень помогает договориться, так как каждый из собеседников готов к диалогу. Особенно важен такой уровень в творческом общении, так как каждый из участников такого общения имеет свою точку зрения на предмет обсуждения.

Сотворческий уровень общения порождает совершенно новое качество психологической общности людей. Появляется новый субъект общения - «мы». На сотворческом уровне собственное «я» каждого участника становится частью общего «мы», позволяя сопереживать эмоциональным состояниям.

Особенно это заметно в сфере взаимодействия музыкантов, поскольку «основные закономерности возникновения эмоционального отклика,

сопереживания и сочувствия в человеческом общении и в процессе художественного восприятия в целом совпадают» [5, 165]. К таким закономерностям относятся: зависимость эмоциональной реакции от содержания опыта личности и степени его соответствия наблюдаемому; важная роль экспрессии в распознавании и воспроизведении эмоциональных состояний; взаимосвязь и взаимозависимость с деятельностью мышления, памяти, воображения.

Эмоциональную отзывчивость как общую музыкальную способность, как «центр музыкальности», как «главнейший показатель музыкальности» трактует в своих работах Б.М. Теплов. Ее основу составляют ладовое и музыкально-ритмическое чувства, имеющие эмоциональную природу и представляющие собой способность эмоционально откликаться на звуковысотные и ритмические движения в музыке. [11] «Музыкальное переживание по самому существу своему – эмоциональное переживание, и иначе как эмоциональным путем нельзя понять содержания музыки» [11, 53]

Таким образом, в профессиональном общении музыкантов, в их «мы»-сообществе, такая эмпатическая коммуникация выполняет функцию, призванную решать конкретные задачи совместного исполнения – технические, художественные, творческие, эмоциональные, репетиционные, интерпретационные, сценические, концертные. Обязательное присутствие эмпатии в процессе музыкального взаимодействия в достаточно длительном репетиционном процессе, в процессе предконцертной подготовки, в процессе сценического выступления – является одной из важных составляющих в работе любого объединения музыкантов, как в ансамблях, так и в больших музыкальных коллективах – хорах, оркестрах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бодалев А. А. Психология общения. Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. 256 с.

2. Знаков В. В. Понимание в познании и общении. М.: ИП РАН, 1994. 237с.
3. Дефуа Н. Влияние медитативного тренинга на уровень и каналы эмпатии. Влияние МТ на психофизиологические особенности человека. Исследование проявления эмпатии в зависимости от ФМас. Изд-во: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 128 с.
4. Каган М. С., Эткинд А. М. Общение как ценность и как творчество // Вопросы психологии. 1988. №4. С. 25-33.
5. Надирова Л. Л. Теоретические основы и методы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов. Дисс. д-ра пед. наук, Москва, 2000. 426 с.
6. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
7. Поршнева Б. Ф. Социальная психология и история. М.: Наука, 1966. 213 с.
8. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938. 576 с.
9. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 томах. М.: Искусство. Т.1, 1954. 516 с. Т.3, 1955. 504 с.
10. Социальная психология: учебное пособие / Отв. ред. А.Л. Журавлев. М.: ПЕР СЭ. 2002. 351 с.
11. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.

© 2023. Ekaterina A. Radzetskaya

Moscow, Russia

**FEATURES OF MUSICAL COMMUNICATION: EMPATHY IN THE
PROCESS OF COLLABORATIVE CREATIVE ACTIVITY**

Abstract: The article touches upon some aspects of the creative communication of musicians. Its content and categories are considered from the point of view of philosophy, psychology and other branches of knowledge. Examples of various interpretations are given: A.A. Leontieva, V.N. Panferova, A.A. Bodaleva, the features of the functional apparatus are highlighted. Empathy as a process of co-creation plays a special role in the professional circle of artists, actors, and musicians. The author identifies various levels and variants of such interaction that help to understand the semantic foundations of the category "we"-musicians in socio-cultural space and time.

Keywords: communication, forms of interaction, content, functions, characteristics, "we", empathy.

Information about the author: Ekaterina Alexandrovna Radzetskaya – candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Piano Art Department of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke.

ORCID ID: 0000-0001-6654-9491

E-mail: doktorbob@mail.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Radzetskaya E. A. Features of musical communication: empathy in the process of joint creative activity // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 69-84. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-69-84>

REFERENCES

1. Bodalev A. A. Psihologiya obshcheniya. Voronezh: NPO «MODEK», 1996. 256 s.
2. Znakov V. V. Ponimanie v poznanii i obshchenii. M.: IP RAN, 1994. 237 s.
3. Defua N. Vliyanie meditativnogo treninga na uroven' i kanaly empatii. Vliyanie MT na psihofiziologicheskie osobennosti cheloveka. Issledovanie

proyavleniya empatii v zavisimosti ot FMas. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 128 s.

4. Kagan M. S., Etkind A. M. Obshchenie kak cennost' i kak tvorchestvo // Voprosy psihologii. 1988. №4. S. 25-33.

5. Nadirova L. L. Teoreticheskie osnovy i metody razvitiya empatii u studentov muzykal'no-pedagogicheskikh fakul'tetov. Diss. d-ra. ped. nauk. Moskva, 2000. 426 s.

6. Nazajkinskij E. V. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya. M.: Muzyka, 1972. 384 s.

7. Porshnev B. F. Social'naya psihologiya i istoriya. M.: Nauka, 1969. 213 s.

8. Stanislavskij K. S. Rabota aktera nad soboj. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1938. 576 s.

9. Stanislavskij K. S. Sobr. soch. v 8 tomah. M.: Iskusstvo. T.1, 1954. 516 s. T.3, 1955. 504 s.

10. Social'naya psihologiya: uchebnoe posobie / Otv. red. A. L. ZHuravlev. M.: PER SE. 2002. 351 s.

11. Teplov B. M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej. M.: Izd-vo APN RSFSR, 1947. 336 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-85-94>

УДК 786

ББК 85.315.3

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. С.В. Степанова

г. Москва, Россия

ФОРТЕПИАННАЯ ДЖАЗОВАЯ ШКОЛА СИНГАПУРА. ЧОК КЕРОНГ

Аннотация: В мировом музыкальном сообществе Сингапур занимает далеко не последнее место. Хотя это государство имеет довольно непродолжительную историю развития фортепианного исполнительского искусства, на котором и базируется фортепианная джазовая школа этого региона, но уже сейчас мы можем познакомиться с яркими представителями сингапурского джаза, проанализировать их исполнительский стиль, выявить тенденции развития, взаимосвязь с культурным национальным наследием. Цель статьи заключается в исследовании особенностей джазового фортепианного исполнительства Юго-Восточной Азии в целом и Сингапура, в частности, на примере творчества одного из самых известных и талантливых исполнителей на клавишных инструментах в регионе – Чока Керонга. Наряду с фортепианным исполнительством также затрагивается проблематика исполнительства на электронном органе, его особенности, исполнительские приемы, уместность в аранжировках. В работе представлен разбор наиболее известных произведений этого исполнителя, особенности его композиторского мышления, особенности

работы в ансамбле. При анализе были выявлены как характерные исполнительские приемы, так и некоторые тенденции исполнительской манеры в регионе в целом. Произведен сравнительный анализ фортепианных школ Азии и Европы, затронуты вопросы влияния этнической музыки на современный джаз этого региона.

Ключевые слова: джаз, джазовый ансамбль, современный джаз, джаз-фьюжн, фортепианный джаз, история исполнительства, импровизация.

Информация об авторе: Степанова Светлана Витальевна – преподаватель кафедры эстрадно-джазовой музыки института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина».

ORCID ID: 0009-0007-4736-285X

E-mail: stepanova-sv@rguk.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Степанова С. В. Фортепианная джазовая школа Сингапура. Чок Керонг // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 85–94. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-85-94>

В мировом музыкальном сообществе Сингапур занимает далеко не последнее место. Хотя это государство имеет довольно непродолжительную историю развития фортепианного исполнительского искусства, на котором и базируется фортепианная джазовая школа этого региона, но уже сейчас мы можем познакомиться с яркими представителями сингапурского джаза, проанализировать их исполнительский стиль, выявить тенденции развития, взаимосвязь с культурным национальным наследием.



Рис. 1. Chok Kerong

Одним из таких представителей фортепианной джазовой школы Сингапура в настоящее время является Чок Керонг (Chok Kerong, рис. 1). Этот музыкант во многом является той личностью, кто в настоящее время формирует джазовую школу Сингапура. Свое профессиональное музыкальное образование он получил в США, в Манхэттенской школе музыки. Там же музыкант приобрел не только интересные знакомства, но и записал свой дебютный альбом «Good Company» (2011г.)

Говоря о фортепианной школе в контексте эстрадно-джазовой музыки, невозможно не затронуть такую значимую сторону пианистического искусства как исполнение на электрооргане. С 50-х годов XX века в США приобрел популярность формат органного трио, в состав которого обычно входил пианист-органист, гитарист и барабанщик. Также часто встречается вариант, где либо саксофонист заменяет гитариста, либо присоединяется к трио четвертым голосом. Органные трио 1950-х – 1960-х годов часто играли соул-джаз, который сочетал в себе блюз, госпел и ритм-н-блюз. В конце 1960-х популярность обретает джаз-рок и фьюжн, где звук Хаммонда становится визитной карточкой стиля. Появление и развитие синтезаторов с 1970-х годов с

одной стороны немного вытеснило электромеханический Хаммонд, а с другой стороны внедрило органнй звук со всей его разнообразной палитрой практически во все эстрадные и джазовые стили, не обходя стороной поп- и рок-музыку. В настоящее время формат органного трио не потерял своей популярности и актуальности, что доказывает нам наличие большого количества таких ансамблей во множестве стран. Сингапурский пианист и органист Чок Керонг следует традициям органного джазового исполнительства, что ярко демонстрирует нам концертный альбом, записанный Esplanade Recital Studio в 2017 году. Здесь представлен классический состав музыкантов: Чок Керонг (орган), Эндрю Лим (гитара), Со Вен Минг (барабаны). Основная особенность исполнительской органной техники в малом составе – это органнй аккомпанемент: органист берет на себя функцию контрабаса. Технически она исполняется или левой рукой на нижней клавиатуре, либо на педалборде. Чок Керонг использует обе техники, что позволяет ему более разнообразно использовать возможности инструмента.

Говоря о концерте в целом, нельзя не отметить, насколько гармонично лидер коллектива сочетает авторские композиции с джазовыми стандартами, что говорит о высоком композиторском уровне и ярко выраженной исполнительской манере. Но если в «чужих» произведениях Чок Керонг остается в рамках принятой аранжировки, то в авторских произведениях крайне интересно и многосторонне использует технические и звуковые свойства электрооргана. Рассмотрим композицию «Vestiges» Чока Керонга. Здесь основная функция органиста – аккомпанемент во всем его многогранном проявлении. Ведь задачей исполнителя является не только поддержание гармонической сетки, но и создание специфических эффектов, имитирующих завывание ветра, шум листьев или воды – характерные для восточной музыки подражания природным явлениям. Это занимает все внимание и координацию органиста – басовая линия исполняется на педалборде, левая и правая рука выстраивают гармоническую сетку в разных метроритмах и регистрах, а правая нога очень тонко работает с педалью экспрессии – поэтому неудивительно, что

исполнение темы делегировано гитаре. Сама композиция, в стиле баллады, выстроена в классической системе золотого сечения с кульминацией в В части по форме ААВА. Основной мотив темы А части – это неторопливые восьмые и четверти, которые в своем ритме повторяются почти каждый такт, что создает монотонность движения музыки. Конец каждой фразы зависает на половинке – это то время, когда экспрессией добавляется звук органа. Гармоническое время рассчитано таким образом, чтобы аккорды сменялись каждый такт, без смещений и задержаний, что, в свою очередь, поддерживает ритмическую монотонность, создавая созерцательное настроение. Все эти приемы необходимы для привлечения внимания к главному – к сочетанию аккордов. Здесь нет типичных для джаза II – V – I и их замен. Автор сопоставляет малые и большие септаккорды с надстройками и альтерациями, уводя слушателя от какой-либо гармонической и тональной основы. Но сочетание мажора и минора приближены все-таки к общему минорному звучанию произведения. Часть В темы плавно вытекает из А части. Здесь нет резкой смены настроения и штрихов, тесситура также остается прежней. Единственное что дает нам понять о начале этой части – это сужение гармонического времени до 2 аккордов в такте, более классическая для традиционного джаза гармонизация (II – V – I) и меньшее количество четвертных долей: мелодия становится более подвижной и непрерывной. Соло органа, следующее после проведения темы, сыграно на 1 квадрат, что очень типично для балладного построения. Чок Керонг выбирает вариант развития звукового, а не ритмически – технического. Если в начале соло он использует пассажи в верхнем регистре, то к В части наоборот берет больше длинных нот и меняет высоту регистров. Как и большинство органистов, музыкант использует легкий штрих в правой руке и тянет аккорды в левой. Для достижения большей выразительности к концу пассажа или фразы используется педаль экспрессии. Интересным является тот факт, что, даже играя соло, Чок Керонг продолжает играть басовую линию ногой и аккордовую сетку левой рукой, дублируя партию аккомпанирующей в этот момент гитары, что, с одной стороны не портит композиционный замысел, а с другой – лишает

некоторой свободы в выборе развития импровизационной партии. В АЗ органист повторяет саму тему с небольшими изменениями, возвращая слушателя к истокам и давая возможность гитаристу начать свое соло как бы с начала, не вынуждая продолжать свою музыкальную мысль.

Хотелось бы также подробнее остановиться на аккомпанементе во время гитарного соло. Здесь большую роль играет взаимосвязь музыкантов в трио, где органист является центральным связующим звеном. Органный аккомпанемент становится более ярким за счет более интенсивного использования педали экспрессии: звук довольно резко появляется и пропадает практически каждый такт. Как следствие изменяется барабанный аккомпанемент. Если во время проведения темы и соло органа барабанщик больше использовал игру щетками в райд и хэт, создавая шумовой эффект, то на соло гитары аккомпанемент барабанов играется палочками, добавляя экспрессии с помощью дробей в малый барабан. Органист же, в свою очередь, усиливает плотность звучания игрой противосложений гитарным импровизационным фразам. Именно таким образом во второй половине второй трети произведения создается кульминация, и мы можем услышать, насколько точно соотносится принцип золотого сечения в теме и во всем произведении в целом. Красивым завершением пьесы становится кода, построенная на чередовании двух больших мажорных септаккордах по одному в такт. Здесь основная роль имитации природы отведена барабанам: тремоло на альте, на райде и крэше. Орган здесь также выполняет как гармоническую, так и динамическую функцию, помогая барабанам в полной мере создать звуковую волну, утягивающую слушателя за собой.

Говоря о пианистической джазовой фортепианной технике, невозможно обойти вниманием, собственно, сам разбор технических и аранжировочных приемов, используемых сингапурским пианистом. Для анализа была выбрана не авторская композиция, так как в таком случае можно более объективно оценить всю многогранность используемых джазовых фортепианных приемов. Рассмотрим композицию Чарли Мингуса (Charles Mingus) Duke Ellington's

Sound of Love, записанную в Esplanade Recital Studio (Singapore) в июле 2012 года в составе: Чок Черонг – рояль, Эндрю Лим – гитара, Со Вен Минг – барабаны, Кристи Смит – контрабас. Как и в органном трио исполнение темы отдано гитаре, но тем не менее с первых нот можно услышать очень яркий аккомпанемент рояля. Его красота и насыщенность достигается путем сложной гармонизации аккордов, которая заполняет пространство музыкальной ткани не громкостью звучания, а гармонической наполненностью. Почему же так важен аккомпанемент? На этот вопрос отвечает в своей статье «Исполнительские и фактурно-стилевые особенности фортепианно-джазового аккомпанемента» А.Н. Веретенников: «Именно аккомпанемент при исполнении джазовых стандартов, наряду с исполнением соло, несет в себе основную смысловую нагрузку и эмоциональную составляющую, потому как основной целью его является быть тем индивидуально-неповторимым компонентом, который впоследствии поможет полностью раскрыть, а зачастую и углубить смысловое и художественное содержание пьесы (мелодии) и музыкального номера в целом». Действительно, аккомпанемент рояля, его гармоническая особенность, ритмическая структура, динамическая и стилевая характеристика создает настроение и эмоциональную окраску не только звучанию темы, но и последующему соло фортепиано. Не случайны и унисоны гитары и фортепиано в проведении темы. Композиция состоит из двух частей, А и В, и каждая часть заканчивается типичным приемом Дюка Эллингтона – движением четвертями по полутонам, где каждая четверть гармонизуется, имитируя духовые пачки в оркестре.

Чок Керонг в своем аккомпанементе использует в основном усложненные аккорды, но в таком расположении чтобы с одной стороны не перекрывать звуковысотностью мелодию, а с другой – образует верхними нотами аккордов свою мелодическую линию. И только в момент «Дюковского» движения вверх поддерживает тему унисоном с гитарой, усложняя аккорды до пяти – шестиголосных, тем самым создавая кульминацию. По сути, весь аккомпанемент сингапурского музыканта выдержан в классической манере

известнейшего пианиста XX века Билла Эванса (Bill Evans). Здесь также присутствует лиричность и гармоническая насыщенность с явным влиянием композиторов – импрессионистов: Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

Соло Чока Керонга начинается с излюбленного приема многих джазовых пианистов XX века и настоящего времени. Музыкант полностью исключает левую руку как аккомпанирующий элемент и использует полностью гомофонную фактуру. Фразы использует короткие, по несколько восьмых, и крайне гармонически простые, как бы в противовес предыдущему звучанию. Технически пианист здесь не использует типичных джазовых штрихов, мы не слышим ни свинга, ни бопа, звукоизвлечение скорее напоминает классическую манеру, в линии импровизации нет «мертвых» нот. Собственно, говоря о звукоизвлечении, можно сделать вывод, что Чок отдает большее предпочтение игре на электрооргане, так как мало использует на рояле пальцевую динамику. С точки зрения именно пианистической джазовой техники здесь недостает многообразия рояльного звука: в течение всего соло меняются приемы – от гомофонного звучания до аккордовых цепочек, но не меняется громкость. Все соло Чока Керонга при более внимательном изучении все-таки напоминает компиляцию различных приемов известных мировых джазовых пианистов. В гармонизации аккордов чувствуется влияние Билла Эванса (Bill Evans), мелодическое построение длинных фраз основано на обыгрывании мажорной 9-ступени в миноре восходящими гаммами терциями – Чик Кориа (Armando Anthony «Chick» Corea), легкость и некоторая невесомость штриха с отскоком от клавиш – Эрролл Гарнер (Erroll Louis Garner), длинные секвенционные обороты с альтерациями – Кит Джарретт (Keith Jarrett). Сравнивая исполнение авторских композиций и джазового стандарта, нельзя не отметить, что сингапурский пианист/органист наиболее свободно чувствует себя в авторской музыке. Это связано не только с тем, что как автору-исполнителю ему более понятен замысел произведения (в джазовой музыке автор далеко не всегда будет лучшим исполнителем своего произведения), но и с особенностями

гармонического восприятия американской и европейской музыки, изначально и выработанным чувством ритма, основанных на этнической музыке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Kerong, Ch. Duke Ellington's Sound of Love (Charles Mingus) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZERlZjSkt9o> (дата обращения: 15.02.2024)
2. Kerong, Ch. Vesriges [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ofVExRqr-hc> (дата обращения: 16.02.2024)
3. Quirino, R. Pinoy Jazz Traditions Paperback [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amazon.com/Pinoy-Jazz-Traditions-Richie-Quirino/dp/9712715183> (дата обращения: 19.11.2023)
4. Fernandes, N. Taj Mahal Foxtrot: The Story of Bombay's Jazz Age 25 Nov. 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amazon.com/Taj-Mahal-Foxtrot-Story-Bombays/dp/8174367594> (дата обращения: 15.11.2023)

© 2023. Svetlana V. Stepanova

Moscow, Russia

PIANO JAZZ SCHOOL OF SINGAPORE.

CHOK KERONG.

Abstract: The purpose of the article is to study the characteristics of jazz piano performance in Southeast Asia in general and Singapore, in particular, using the example of the work of one of the most famous and talented keyboard players in the region – Chok Kerong. The analysis revealed both characteristic performing techniques and some trends in performing style in the region as a whole.

Keywords: jazz, jazz ensemble, modern jazz, jazz fusion, piano jazz, performance history, improvisation.

Information about the author: Stepanova Svetlana Vitalievna – teacher of the department of pop and jazz music of the Maimonides Academy Institute of the

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Russian State University named after. A. N. Kosygina".

ORCID ID: 0009-0007-4736-285X

E-mail: stepanova-sv@rguk.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Stepanova S.V. Piano Jazz School of Singapore. Chok Kerong // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 85-94. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-85-94>

REFERENCES

1. Kerong, Ch. Duke Ellington's Sound of Love (Charles Mingus) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZERIZjSkt9o> (дата обращения: 15.02.2024)
2. Kerong, Ch. Vesriges [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ofVExRqr-hc> (дата обращения: 16.02.2024)
3. Quirino, R. Pinoy Jazz Traditions Paperback [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amazon.com/Pinoy-Jazz-Traditions-Richie-Quirino/dp/9712715183> (дата обращения: 19.11.2023)
4. Fernandes, N. Taj Mahal Foxtrot: The Story of Bombay's Jazz Age 25 Nov. 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amazon.com/Taj-Mahal-Foxtrot-Story-Bombays/dp/8174367594> (дата обращения: 15.11.2023)

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-95-114>

УДК 784.3

ББК 85.314

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. А. Трифонова

г. Москва, Россия

О НЕКОТОРЫХ ОБРАЗНЫХ И СТИЛЕВЫХ АСПЕКТАХ ДЕСЯТИ СОНЕТОВ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО

Аннотация: Статья посвящена вокальному циклу «Десять сонетов Шекспира в переводах С. Маршака» Д.Б. Кабалевского. Дана краткая общая характеристика стилю вокальной музыки Кабалевского и ее роли в творчестве композитора, рассмотрены «Сонеты» в историческом контексте. Дано описание мелодического языка «Сонетов» и фортепианной фактуры, рассмотрены влияния различных композиторов на Кабалевского. Анализируется каждый номер цикла в отдельности, выделяются наиболее яркие интонации, гармонии, элементы фактуры и мелодические ходы. Проведен анализ интерпретации Сергея Лейферкуса (баритон) и автора (фортепиано) как одной из немногих сохранившихся. Статья будет полезна как музыковедам, которые изучают творческое наследие Кабалевского, так и певцам и пианистам, исполняющим цикл и другие его вокальные произведения, и их педагогам.

Ключевые слова: сонеты Шекспира, вокальный цикл, вокальное творчество Кабалевского, вокальная музыка XX века, романсы на слова Шекспира.

Информация об авторе: Трифонова Анна Алексеевна – доцент, доцент кафедры фортепианного искусства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина».

ORCID ID 0000-0002-3534-1564

E-mail: annyushin@yandex.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Трифонова А. А. О некоторых образных и стилевых аспектах десяти сонетов Д. Б. Кабалевского // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 95–114. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-95-114>

В творчестве выдающегося советского композитора Дмитрия Борисовича Кабалевского (1904 – 1987) важное место занимают произведения для голоса: оперы «Кола Брюньон» и «Семья Тараса», «Реквием» на слова Р.И. Рождественского, а также многочисленные романсы и песни. Доцент кафедры специального фортепиано МГИК Л.В. Курицкая отмечает, что в XX веке «камерно-вокальные жанры заняли прочное место в творчестве отечественных композиторов, органично соединив классические традиции романса и вокального цикла с демократичностью массовой песни» [4, 124].

В камерно-вокальной музыке Кабалевский, как и многие другие композиторы, раскрывает вечные темы любви, верности, дружбы, которые всегда оказываются сильнее смерти и предательства. Как писал Л.В. Данилевич, «В лучших своих произведениях Кабалевский – художник-психолог; он раскрывает тему-идею, проникая во внутренний мир человека; изображает те или иные события, показывает прежде всего, как они отразились в душевном мире его героев» [1, 10]. Романсы и песни Кабалевского – это переданные через музыку послания автора стихов и при этом завещание

потомкам со стороны композитора. Оно может быть изложено в форме прямого совета и назидания, а может быть аллегорическим (басня, миф, олицетворение).

Десять сонетов Шекспира в переводе С.Я. Маршака для голоса и фортепиано были написаны Кабалевским в зрелый период творчества – в 1953-1955 гг., через несколько лет после окончания Великой Отечественной войны. Во многих послевоенных произведениях советских композиторов прослеживается спокойное настроение и избавление от страшных потрясений, при этом память о недавней войне еще жива, и трагические образы весьма часты. Ярким примером могут послужить созданные в 1951-1952 гг. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича (ор. 87), некоторые из которых (*C-dur*, *F-dur*) звучат торжественно и светло, а другие – скорбно и трагично (*h-moll*, *c-moll*, *d-moll*). По воспоминаниям дочери композитора Марии Дмитриевны, «военная тема “не отпускает” Кабалевского едва ли не всю его оставшуюся жизнь» [2, 20].

«Сонеты» Кабалевского – образец философской лирики. С одной стороны, они повествуют о любви – чистой и верной, но не страстной, носящей характер скорее преданного товарищества. Главный герой не стремится раскрыть любовь всему миру, она для него – священная тайна. Любимая для него – высшее существо, которое он все время воспекает в своем творчестве.

С другой стороны, в ряде сонетов есть назидание слушателю («Не изменяйся, будь самим собой», «Ты – музыка»). Солист будто бы ведет со слушателем искреннюю дружескую беседу, полностью ему доверяет и учит его добру и честности. Для этого Кабалевский избирает понятный лаконичный музыкальный язык, хотя и пронизанный острыми и колоритными гармоническими красками.

Мелодии сонетов Кабалевского просты и задушевы. Они вобрали в себя богатейшую русскую вокальную традицию, испытав влияние и романсовой лирики Глинки, Чайковского и Рахманинова, и декламационных мелодий Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. Кабалевский пользуется приемами, традиционными для лирической вокальной песни. В частности, в ряде мелодий

встречается «лирическая секста»: ход на сексту вверх (V – III ступени) или его заполнение:



№5 «Бог Купидон дремал в тиши лесной», фрагмент



№9 «Уж если ты разлюбишь», фрагмент

№1 «Тебе ль меня придется хоронить», фрагмент

В то же время Кабалевский подробно идет за словом. Мелодия полностью зависима от содержания стиха, и прежде всего это проявляется в нерегулярной метрике. В сонетах №4, №6, №7 есть смены размера, а в ряде других встречаются фразы, нарушающие регулярный метр, либо неквадратные построения:

Музыкальный фрагмент №3 «Люблю, но реже говорю об этом». Визуально представлены вокальная партия с русскими текстами и фортепианное сопровождение. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор, ритмический рисунок характерен для романсов XIX-XX веков.

№3 «Люблю, но реже говорю об этом», фрагмент

В вокальной партии практически нет распевов. Большинство мелодий размеренны и повествовательны, настроение музыки часто спокойное и даже флегматичное. Страстно звучат разве что сонеты №2 и №9, но и в них герой полон достоинства и самообладания. Мелодии сонетов Кабалевского – это непритязательные и задушевные рассказы о самом сокровенном. Их декламационный склад и частые отклонения от метра оказали влияние на мелодии М.Л. Таривердиева, в творчестве которого тоже встречаются песни на слова сонетов Шекспира.

Фортепианная партия сонетов, как и вокальная, вбирает в себя различные традиции русской песенности XIX – начала XX вв. В ней находится место и «гитарному» аккомпанементу в духе романсов Глинки и его современников (№3), и письму симфонического склада, свойственному романсам Чайковского (№1, №4), и быстрым фигурациям в стиле Рахманинова (№9). Есть и влияние немецких романтических песен (Lieder): в сонете «Ты – музыка» Кабалевский обращается к фактуре, близкой фортепианному стилю Шумана (фигурации, в которые «вплетаются» ноты мелодии, использование подголосочной полифонии). Нередки вступления, основанные на самостоятельном тематизме (№1, №4, №6, №9); они будто пересказывают дальнейшее содержание сонета.

В «Сонетах» нет прямого указания на тесситуру, на которую они рассчитаны. Однако басовый ключ свидетельствует, что предпочтителен низкий мужской голос (большинство текстов написаны явно от лица мужчины).

Диапазон вокальных мелодий подходит для баса (в случае исполнения сонетов баритоном использовать транспозицию).

1. «Тебе ль меня придется хоронить» (*F-dur*). Первый и последний сонеты написаны в фа мажоре, что придает циклу ощущение единства и законченности. Несмотря на тему смерти, первый номер цикла звучит спокойно и светло: основная идея сонета – вечная память о любимом человеке, который благодаря ней бессмертен. И главная тема, и тема среднего раздела основаны на восходящем поступенном движении. Благодатное настроение в кульминациях доходит до бурного восторга. Хотя в основном преобладают диатонические гармонии, но и присутствуют мажоро-минорные сочетания (влияние Шуберта, Шумана): *F-dur*, *As-dur*, *as-moll*, *E-dur*, *C-dur* (доминанта к основной тональности). Хоральная фактура фортепиано подчеркивает атмосферу светлой молитвы, при этом в начале репризы в нее проникает интонация католического песнопения *Dies irae* («День гнева»), посвященного Страшному суду. Она напоминает о теме смерти, поднятой в сонете.



№1 «Тебе ль меня придется хоронить», фрагмент

В свое время легендарным стало использование интонации *Dies irae* Г. Берлиозом в финале «Фантастической симфонии», где она стала яркой характеристикой шабаша потусторонних сил. С этого момента интонация стала характерной для роковых и трагедийных образов музыки XIX и XX веков. Через все свое творчество пронес интонацию *Dies irae* С.В. Рахманинов. Иногда он цитировал всю тему католического песнопения целиком (так, на ней построено несколько вариаций из «Рапсодии на тему Паганини»), но гораздо чаще вплетал ее начальный оборот в ткань самостоятельной мелодии (примеры

– тема Прелюдии соль-диез минор, кода Этюда-картины ми-бемоль минор Ор. 39 №5).



С. В. Рахманинов. Прелюдия соль-диез минор, Ор. 32 №12, фрагмент



С. В. Рахманинов. Этюд-картина ми-бемоль минор, Ор. 39 №5, фрагмент

И именно так часто поступал Кабалевский. Ярким примером может послужить Прелюдия си-бемоль минор. 24 прелюдии Кабалевского были созданы в 1943 году, в разгар Великой Отечественной войны; Прелюдия си-бемоль минор – образ жестокого и неотвратимого нашествия врага. Как и Рахманинов, Кабалевский использует интонацию *Dies irae* не только в откровенно трагических образах: у обоих она становится важной частью музыкального языка. Например, она появляется в финале концерта Кабалевского для скрипки до мажор (ход к первому эпизоду).



Д. Б. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром до-мажор, Ор. 48,
фрагмент

2. «Трудами изнурен, хочу уснуть» (*f-moll*). Страстное признание в любви, которая поглощает героя целиком и полностью, он живет одной лишь ей. Для него важен только образ любимой, который постоянно в его мыслях и мечтах. В сонете нет вступительного раздела, он начинается с полнозвучных аккордов, передающих тяжелую поступь (при этом они звучат порохманиновски «колокольно»). Главная тема строится по принципу «истока и устья»: нисходящее движение, затихание звучности, сужение диапазона фортепиано. Аналогичным образом все ниже и ниже спускается вторая тема («Мои мечты и чувства в сотый раз»). Повествование доходит до экзотической кульминации на словах «И кажется великолепной тьма», очень богата фактура фортепиано в проигрыше перед репризой («Мне от любви покоя не найти»).

3. «Люблю, но реже говорю об этом» (*g-moll*) – это искреннее повествование о любви в жанре элегии; при этом обращает на себя внимание нерегулярность метра. Главная тема основана, подобно песне Вани из «Жизни за царя» Глинки, на семитактовых построениях (3+4 такта), а середина (*B-dur*) – так и вовсе на фразах, не совпадающих с двухдольным метром ($5/8 + 6/8 + 5/8 + 3/8$), хотя формально размер не изменяется. Это максимально приближает сонет к живой человеческой речи. Перед кодой («И я умолк, подобно соловью») тема, с которой начиналась середина, звучит у фортепиано в до мажоре очень тихо и сказочно. Мелодия проводится в нижнем голосе правой руки, широкие аккорды левой руки напоминают арфу.

4. «Когда на суд безмолвных, тайных дум» (*c-moll*) - трагическая кульминация цикла. Герой оплакивает людей, которых навеки утратил, и находит утешение лишь в своей любви, благодаря которой готов все простить судьбе. Поскольку «Сонеты» были написаны в послевоенное время, номер воспринимается как реквием по погибшим.

Вокальная мелодия начинается с того же оборота, что и третья часть Пятой симфонии Шостаковича, и продолжается интонацией *Dies irae*:



№4 «Когда на суд безмолвных, тайных дум», фрагмент

При этом фортепиано звучит в мрачном нижнем регистре. В его партии есть довлеющее октавное остинато – синкопированное повторение основного тона.





№4 «Когда на суд безмолвных, тайных дум», фрагмент

Тематическая реприза звучит только у фортепиано: в ней тема изложена в виде полнозвучных аккордов на *ff*, как грандиозный плач, вопль отчаяния. Легко представить себе звучание большого оркестра или хора. После этого до-мажорная кода звучит ослепительно ярко.

5. «Бог Купидон дремал в тиши лесной» (*e-moll*). Светлая пастораль, не лишенная сентиментальности. Любовь рассказчика воплощена аллегорически: юная нимфа взяла горящий факел у бога любви Купидона и опустила его в ручей, который стал целебным. Впоследствии бог любви добыл огонь из глаз любимой героя, но с тех пор его «томят недуги», которые исцелить может только «тот же яд – огонь ее очей».

Программность содержания сонета обуславливает разнообразие фактуры. Главная тема – незатейливая мелодия. Во вступлении она дается в октавных дублировках, а при вступлении голоса сопровождается таким же простым аккомпанементом в духе гитары или арфы.



№5 «Бог Купидон дремал в тиши лесной», фрагмент

Когда же речь заходит о том, как забурлил ручей, в аккомпанементе появляются вначале оstinatные репетиции, а затем – фигуры шестнадцатых, поднимающиеся все выше и выше:

The image shows the first system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked 'Roso più mosso' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are: 'О - го - нь по - рас, а в ру - чей -'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, while the left hand has a more active line with some sixteenth-note figures. The dynamic is 'f'.

№5 «Бог Купидон дремал в тиши лесной», фрагмент

Перед репризой («А между тем любви лукавый бог») начальный оборот темы звучит очень драматично благодаря пониженной II ступени, образующей D43 с пониженной квинтой и целотонную гамму в мелодии.

The image shows the second system of the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The lyrics are: 'те - ло.'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, while the left hand has a more active line with some sixteenth-note figures. The dynamic is 'f'. There is a circled section in the piano accompaniment with the marking 'dim. roso a roso'.

№5 «Бог Купидон дремал в тиши лесной», фрагмент

Фортепианное соло перед кодой («Но исцелить их может не ручей») носит характер философского размышления (аллюзия на прелюдию Скрябина ми минор Op. 11 №4).



№5 «Бог Купидон дремал в тиши лесной», фрагмент

6. «Не изменяйся, будь самим собой» (*Ges-dur*). В сонете говорится о том, что богатство и красота даны человеку на краткий срок, и после смерти они должны перейти к его прямому наследнику. Размеренная и благородная мелодия начинается с оборота, создающего возвышенное настроение (так начинаются вторая тема Третьего скерцо Шопена, «тема счастья» из «Жизни за царя»).



№ 6 «Не изменяйся, будь самим собой», фрагмент

Хроматический подголосок в нижнем регистре фортепиано, а также смены размера и постоянно меняющийся ритм обогащают музыку и делают ее более утонченной. В коде появляются аккорды в пунктирном ритме, напоминающие звучание колоколов, а также гармония седьмой низкой ступени. Создается ощущение светлого и спокойного ухода в другой мир.

7. «Ты – музыка» (*C-dur*) – наиболее контрастный внутри себя номер цикла, -своего рода вокальная фантазия. При этом различие между образами обусловлено аккомпанементом: вокальная партия лишена внутренних контрастов.

В начале пьесы в партии фортепиано звучит аккомпанемент, изображающий звучание гитары или арфы. Неаккордовые звуки и отклонения вызывают беспокойство: герой говорит о том, что музыка способна пробуждать тоску и печаль. При вопросе «Где тайная причина этой муки?» у фортепиано звучат аккорды на целый такт, как во многих оперных речитативах, а впоследствии проводится интонация *Dies irae*. Во второй раз главная тема проводится у фортепиано на фоне тридцать вторых, которые сохраняются и при вступлении голоса; самостоятельны подголоски в левой руке (в духе Шумановской фактуры).



№ 7 «Ты – музыка», фрагмент

Герой будто сравнивает гармонию инструментов, играющих вместе, с семейным счастьем и радостью. Фактура фортепиано плавно перетекает в восторженное высказывание гимнического склада, которое внезапно прерывает секстаккорд VI низкой ступени. Эта гармония носит роковой характер, ведь в коде поется о том, что «одиноким путь подобен смерти» (в ней желательно *meno mosso*). В это время в аккомпанементе снова звучат лишь отдельные аккорды, но фортепианное послесловие основано на теме проигрыша перед кодой.

8. «Ты погрузи, когда умрет поэт» (*As-dur*) – номер цикла продолжает линию первого сонета, поднимая тему памяти об умершем человеке. Но если в первом номере герой поет о том, что его любимая будет бессмертна, то здесь,

напротив, призывает не горевать после его смерти. Он не желает тревожить ее воспоминаниями и призывает ее не выдавать окружающим свою тоску по нем.

Главная тема звучит отстраненно благодаря тоническому органному пункту и арпеджио в аккомпанементе, которые изображают звон колоколов, причем в левой руке арпеджио восходящие, а в правой – нисходящие.



№ 8 «Ты погрузи, когда умрет поэт», фрагмент

Но в середине в левой руке звучат взволнованные подголоски с интонациями *lamento*, появляются острые диссонансы (два подряд увеличенных септаккорда на слова «Я не хочу туманить нежный цвет»). Перед кодой, где герой говорит самые главные слова, призывая не выдавать любовь, автор пишет *non arpeggiato*. На важность момента указывает и резкая смена гармонии: кода начинается в до-бемоль мажоре (III низкая ступень).

9. «Уж если ты разлюбишь» (*gis-moll*) – это трагическая кульминация цикла. Полный отчаяния и боли монолог. Герой говорит, что весь мир с ним «в раздоре», и призывает возлюбленную покинуть его сейчас, на фоне всех трудностей, которые он испытывает, и не предавать его, если он их преодолет. Для него не будет более страшной потери, чем разлука с ней.

Во вступлении звучат стонущие интонации, в вокальной мелодии много хроматизмов, как и в аккомпанементе, в котором слышны «кипящие» триоли шестнадцатых. Их движение останавливается лишь в середине («И если скорбь дано мне превозмочь», *E-dur*), но и в ней сопровождение сильно хроматизировано с первых тактов. Мелодия сразу отклоняется в минорные тональности, а кроме того, в аккомпанементе преобладают ходы на широкие

интервалы, звучит оstinатная нота «соль-диез» (терцовый тон ми-мажорного трезвучия), что усиливает напряжение и неустойчивость. Перед репризой звучит страстный монолог, вызывающий ассоциации с некоторыми мелодиями Рахманинова (например, второй части Концерта №2 для фортепиано). Последняя строчка вокальной партии сопровождается аккордовым рядом в духе тех, которые завершают романсы Метнера («Я пережил свои желанья», «Зимний вечер»):

The image shows a musical score for the first fragment of the song 'Uz esli ty razlyubish'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics: «ей люб-ви ли-шить-ся на-все-гда». The score includes dynamic markings such as *ff ten.*, *(sosi)*, *cresc.*, and *ff strepitoso*. There are also performance instructions like *ten.* and *(sosi)* above the vocal line.

№ 9 «Уж если ты разлюбишь», фрагмент

Патетический характер сонета сохраняется от вступления до заключения, где после вспышки мажорной субдоминанты следует бурный нисходящий пассаж и три «колокольных» удара соль-диез-минорного секстаккорда в глубочайшем басу.

The image shows a musical score for the second fragment of the song 'Uz esli ty razlyubish'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a prominent descending passage in the bass line, ending with three chords marked *fff*. The score includes dynamic markings such as *fff* and *fff*. There is also a performance instruction *fff* at the end of the piece.

№ 9 «Уж если ты разлюбишь», фрагмент

10. «Увы, мой стих не блещет новизной» (*F-dur*). Светлый финал цикла, подводящий его итоги: главное для героя в большинстве сонетов – воспевание своей любви. Мелодия начинается с той же восторженной интонации, что и «Не изменяйся, будь самим собой», середина песни основана на ней же (показательны слова: «Я повторяю прежнее опять»), пусть и в неродственной тональности (*A-dur*). Как и в первом номере, получается многоуровневый мажоро-минор: из ля мажора (доминанта к ре минору) музыка переходит в до-диез минор, а затем – в си-бемоль минор (VI высокая ступень для до-диез минора), который, в свою очередь, является минорной субдоминантой фа мажора.

Музыка последнего сонета цикла простая и спокойная, хотя в кульминации она становится очень взволнованной и диссонантной («Я о тебе пою, моя любовь»). Интересно, что во вступлении позаимствованы широкие ходы по тоническому трезвучию из середины предыдущего сонета.

Слова, в которых герой говорит о том, что его стих «не блещет новизной», все время повторяя прежнее, вполне можно считать девизом музыкального языка Кабалевского. По словам Г.А. Пожидаева, композитор «призывает художников к широте восприятия и отражения окружающей жизни в музыке, душевному отклику на важные события и проблемы, волнующие современников» [5, 36]. Кабалевский остается верен мажоро-минорной тональности, однако по-новому раскрывает ее возможности благодаря диссонантным рядам, мало- и большетерцовым отклонениям, индивидуальной ритмике. В этом он следует той же традиции, что Рахманинов, Прокофьев, Шостакович и другие русские композиторы XX века, оставшиеся верными тональной музыке.

К сожалению, мало осталось записей «Сонетов». Сам Д.Б. Кабалевский записал их с выдающимся баритоном С. П. Лейферкусом. Пианистическая манера Кабалевского отмечена мощной аккордовой игрой, подчеркиванием басов и подголосков, тщательной игре фигураций, приравненных к мелодии. Кабалевский не всегда отличается высокой степенью *rubato*, но делает

внушительные *meno mosso* (как правило, перед репризой, но в последнем номере цикла – в конце первого четверостишия). Своей игрой он подчеркивает родство произведения с музыкальным языком Рахманинова, – следует отметить, что по фортепиано Кабалевский учился у А.Б. Гольденвейзера, который, в свою очередь, был учеником А.И. Зилоти, двоюродного брата Рахманинова.

Лейферкус практически избегает декламационного начала в пении, исполняя все сонеты максимально кантиленно и лирично. Все номера цикла транспонированы наверх (что указывает на то, что Кабалевский, скорее всего, мыслил сонеты в басовых тональностях).

«Сонеты» Кабалевского – очень яркий концертный цикл, который может быть очень полезен и в учебной практике, как в вокальной, так и в концертмейстерской. Вокальная партия «Сонетов» сочетает в себе мелодическую широту и декламацию, которая подробно следует за текстом, и от солиста требуется органично сочетать ариозный и речитативный склад мелодий, четко передавать психологическое состояние героя в каждом номере. Аккомпанемент нередко ставит непростые виртуозные задачи и требует полновесного и масштабного звучания фортепиано, которое должно быть приближено к целому оркестру. По утверждению В.Ф. Щербакова: «Освоение творческого наследия Д.Б. Кабалевского, хранящего в себе художественно-эстетические и духовно-нравственные ценности отечественной культуры, представляет собой художественно-творческий процесс, в котором формируется ценностное отношение [исполнителя-интерпретатора - авт.] <...>» [6, 15]. Так, «Сонеты» могут входить в программу как музыкальных училищ, так и высших учебных заведений. Помимо этого, заслуживает внимания их гармония, на примере которой можно изучать музыкальный язык Кабалевского и в целом расширенную тональность XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалевского. М.: Советский композитор, 1963. 212 с.
2. Краткий очерк жизни и творчества Д.Б. Кабалевского / Сост. М.Д. Кабалевская. М.: МГПУ, 2008. 26 с.
3. Комиссарская М. А. Тема юности в творчестве Д.Б. Кабалевского: к проблеме музыкального тематизма: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. Москва, 1968. 285 с.
4. Курицкая Л. В. Вокальный цикл Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира» в контексте коучингового подхода к решению исполнительских задач концертмейстера / М.: Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств, 2019. 10 с.
5. Пожидаев Г. А. Дмитрий Борисович Кабалевский. М.: Музыка, 1987. 80 с.
6. Щербаков В. Ф. Формирование эстетических и этических идеалов педагога-музыканта: на материале освоения творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Щербаков Василий Федорович; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. Москва, 2010. 254 с.

© 2023 г. Anna A. Trifonova

Moscow, Russia

**ON SOME FIGURATIVE AND STYLISTIC ASPECTS OF D. B.
KABALEVSKY'S TEN SONNETS**

Abstract: The article is devoted to the vocal cycle "Ten Sonnets of Shakespeare in translation by S. Marshak" by Dmitrii Borisovich Kabalevsky. A brief general characteristic of Kabalevsky's vocal music style and its role in the composer's creative work is given, "Sonnets" are considered in the historical context. Sonnets"

melodic language and piano texture are described, the influences of different composers on Kabalevsky are studied. Each number of the cycle is analysed individually, the most outstanding intonations, harmonies, elements of the texture and melodic passages are highlighted. The interpretation by Sergei Leiferkus (baritone) and the author (piano) as one of the few surviving interpretations is analysed. The article will be useful both for musicologists who study the creative legacy of Kabalevsky and for singers and pianists who perform the cycle and other vocal works, as well as for their teachers.

Keywords: Shakespeare's sonnets, vocal cycle, Kabalevsky's vocal works, 20th century vocal music, romances to Shakespeare's words.

Information about the author: Trifonova Anna Aleksandrovna – assistant of the Department of Piano Performance and Chamber Music of A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), “Maimonides Academy” Institution. ORCID ID 0000-0002-3534-1564

E-mail: annyushin@yandex.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Averina A. K. Variety of director's interpretations of the opera «Katerina Izmailova» by Dmitry Shostakovich in the modern opera art // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 5. P. 95-114. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-95-114>

REFERENCES

1. Danilevich L. V. Tvorchestvo D. B. Kabalevskogo / M.: Sovetskij kompozitor, 1963. 212 s.
2. Kratkij ocherk zhizni i tvorchestva D.B. Kabalevskogo / Sost. M. D. Kabalevskaya. M.: MGPU, 2008. 26 s.

3. Komissarskaya M. A. Tema yunosti v tvorchestve D.B. Kabalevskogo: k probleme muzykal'nogo tematizma: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.00. Moskva, 1968. 285 s.
4. Kurickaya L. V. Vokal'nyj cikl D. Kabalevskogo «Desyat' sonetov Shekspira» v kontekste kouchingovogo podhoda k resheniyu ispolnitel'skih zadach koncertmejestera / M.: Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv, 2019. 10 s.
5. Pozhidaev G. A. Dmitrij Borisovich Kabalevskij / M.: Muzyka, 1987. – 80 s.
6. Shcherbakov V. F. Formirovanie esteticheskikh i eticheskikh idealov pedagoga-muzykanta: na materiale osvoeniya tvorcheskogo naslediya Dmitriya Borisovicha Kabalevskogo: dissertaciya ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.08 / Shcherbakov Vasilij Fedorovich; [Mesto zashchity: Mosk. gos. un-t kul'tury i iskusstv]. Moskva, 2010. 254 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-115-139>

УДК 378.7(075)

ББК 81

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А.А. Позднякова, Г.В. Кузнецова

г. Москва, Россия

СИСТЕМА РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИЕЙ В ГРУППАХ ИНОСТРАННЫХ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы, связанные с освоением музыкальной терминологии иностранными студентами, получающими образование на музыкальных факультетах российских вузов. Творческая наполненность процесса подготовки будущих музыкантов предполагает развитие их личности и формирование индивидуального стиля в исполнительском искусстве. Музыкальный термин как фрагмент музыкальной реальности и музыкальная терминология как язык описания музыки имеют важное значение для понимания и анализа произведений – без этого невозможно профессионально-творческое становление будущего музыканта. Однако иностранные студенты не могут без помощи преподавателя в полной мере освоить музыкальную терминологию, что приводит к проблемам в обучении на основных образовательных программах (бакалавриата, магистратуры, аспирантуры). Совершенствование системы работы по адаптации музыкальной терминологии для получающих образование иностранцев является важным аспектом деятельности педагога, занимающегося

подготовкой будущих музыкантов. Описание основных направлений этой работы является целью данной статьи. В ходе системной работы по введению музыкальной терминологии в образовательный процесс у студентов формируются необходимые профессиональные компетенции, позволяющие более глубоко понимать и анализировать музыкальные произведения, а также легче взаимодействовать с преподавателями и коллегами. Делается вывод о том, что системная работа с музыкальной терминологией в группах иностранных студентов, изучающих русский язык, позволяет расширить словарный запас обучающихся, а также помогает формированию правильного восприятия музыкального искусства в целом.

Ключевые слова: термин, музыкальная терминология, музыкальная традиция, музыкальное образование, русский язык как иностранный.

Информация об авторах: Позднякова Алина Александровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Института международного образования Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство); Кузнецова Галина Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Института международного образования Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

ORCID: 0000-0002-2864-5332; 0000-0002-6248-400X

E-mail: apozdnyakova@live.ru; g.kuznetsova50@yandex.ru

Дата поступления статьи: 25.03.2023

Дата одобрения рецензентами: 11.12.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Позднякова А. А., Кузнецова Г. В. Система работы с музыкальной терминологией в группах иностранных обучающихся // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 5. С. 115–139. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-115-139>

Музыкальная терминология играет важную роль в изучении музыки и ее интерпретации. Знание музыкальных терминов позволяет более глубоко воспринимать музыку и исполнять ее, не отделяя, по словам С.Т. Рихтера, «техническую работу от художественной» [10, 189–190], что в значительной степени определяет качество исполнительского искусства, профессионализм исполнителя, его способность эффективно взаимодействовать со слушателем. Это положение корреспондируется с мнением А.Н. Якупова, трактующего музыку как одну из форм коммуникации – «особую сферу человеческого общения, охватывающую богатейший художественный мир искусства, связывающую человека со всей культурой, обществом, другими людьми» [23, 51]. Аналогичный подход наблюдается и в более ранних работах таких ученых, как Б.В. Асафьев [2], В.В. Медушевский [9], Е.В. Назайкинский [12], В.Н. Холопова [21].

Музыкальный термин как знак «репрезентации мыслительного содержания, закрепленного за ним исторически» [19, 9], представляет собой концепт в музыке, который передает определенные идеи, эмоции, настроения или образы исключительно через звуковую форму. Термин описывает способность музыки выражать или отражать определенные мысли и чувства, которые могут быть поняты или интерпретированы слушателем без слов, только посредством музыкальных звуков.

Приезжающие на обучение иностранные граждане не получают достаточной педагогической поддержки в освоении музыкальной терминологии на этапе довузовской подготовки, что объясняется спецификой организации образовательного процесса и ориентацией программ на имеющиеся у абитуриентов базовые знания музыкальной грамоты. Однако, по мнению исследователей, «вопреки все еще бытующему в среде музыкантов мнению, музыка отнюдь не является интернациональным, общепонятным языком. Каждая музыкальная традиция обладает регионально-цивилизационной, национальной или локальной спецификой, присущим ей специфическим "языком" выражения, по сути дела, не переводимым на "языки" других музык и

потому не имеющим музыкально-экспрессивного эквивалента в других культурах» [3, 1]. Соответственно, не является универсальным и язык описания музыки – музыкальная терминология, и обращение к ней в рамках курса русского языка для иностранцев соответствующего профиля представляется вполне обоснованным и закономерным.

Актуальность темы нашего исследования связана с необходимостью обеспечения эффективного взаимодействия преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений на межкультурном уровне. Ключевым элементом такого взаимодействия является общее понимание и использование единой музыкальной терминологии.

Целью исследования является описание основных направлений работы по адаптации музыкальной терминологии для иностранных студентов, получающих образование в российском вузе. К задачам мы относим: 1) изучение уровня знания иностранной музыкальной терминологии у студентов на довузовском этапе; 2) определение проблемных зон в работе с музыкальной терминологией и разработка рекомендаций по преодолению трудностей; 3) анализ существующих методик обучения музыкальной терминологии и выработка эффективных подходов к ее изучению.

Для решения поставленных задач нами было проведено анкетирование иностранных студентов московских вузов (РГУ им. А.Н. Косыгина и МПГУ), закончивших обучение на подготовительном факультете и овладевших русским языком на уровне А2–В1. Мы попросили испытуемых ответить на 10 вопросов открытого типа, предполагающих субъективную оценку качества владения ими музыкальной терминологией. В рамках статьи приведем лишь некоторые из них:

1. Как вы оцениваете свой уровень знания иностранной музыкальной терминологии?

2. Какие трудности вы испытываете при работе с музыкальной терминологией на иностранном языке?

3. Какие методы обучения музыкальной терминологии вы считаете наиболее эффективными?

4. Какую помощь и поддержку вы хотели бы получить от преподавателей при изучении музыкальной терминологии?

Всего к участию в эксперименте было привлечено 36 молодых людей в возрасте от 18 до 26 лет из стран дальнего зарубежья (Албании, Великобритании, Сербии, Словакии, Македонии, Турции, Чехии, Вьетнама, Китая, Таиланда, Южной Кореи, Японии), поступающих на программы бакалавриата и магистратуры. Анкетирование проводилось с помощью (и под контролем) преподавателей русского языка как иностранного со стажем работы не менее 6 лет. Анализ ответов на эти вопросы помог выявить основные проблемы и потребности студентов в работе с музыкальной терминологией, а также определить направления деятельности по улучшению методик обучения и повышению качества межкультурного взаимодействия на данном этапе подготовки будущих музыкантов.

Ответ на первый из приведенных вопросов (Как вы оцениваете свой уровень знания иностранной музыкальной терминологии?) показал дифференциацию оценок среди студентов из европейских и азиатских стран. Свой уровень знаний музыкальной терминологии как высокий оценило 82% европейских студентов-музыкантов и 37% студентов из Китая, Вьетнама, Южной Кореи и арабских стран. Среди трудностей освоения музыкальной терминологии на русском языке, обозначенных студентами, были выделены: недостаточное владение русским языком (указало более 90% опрошенных), различия в терминологии между русским и родным языками (указало более 57% опрошенных), сложность запоминания множества терминов и их значений (указало более 32% опрошенных), а также ограниченные возможности практического применения изучаемых терминов (указало более 12% опрошенных). Эти результаты подтвердили наше предположение о том, что студенты из разных культурных сред не только имеют различный уровень

знания музыкальной терминологии, но и сталкиваются с трудностями разного характера при ее освоении.

На вопрос об эффективности методов обучения музыкальной терминологии (Какие методы обучения музыкальной терминологии вы считаете наиболее эффективными?) ответы студентов европейских и азиатских стран также различались: студенты из европейских стран были более ориентированы на использование практических методов обучения, таких как активное общение на занятиях (указало 72% европейских студентов и 23% студентов из Китая, Вьетнама и Южной Кореи), анализ музыкальных произведений и выполнение практических заданий (указало 69% европейских студентов и 34% студентов из Китая, Вьетнама и Южной Кореи).

Студенты из азиатских стран показали большую склонность к традиционным методам обучения, таким как запоминание терминов и их определений через многократное повторение, заучивание (указало 75% студентов из Китая, Вьетнама и Южной Кореи и 8% европейских студентов), а также углубленное изучение теоретических основ музыкальной терминологии (указало 62% студентов из Китая, Вьетнама и Южной Кореи). Эта группа опрошенных предпочла учебные пособия и учебники в качестве основного источника информации (выбрало 63% опрошенных).

И европейские, и азиатские студенты высоко оценили использование интерактивных технологий, таких как онлайн-курсы и мобильные приложения. На важность их применения в учебном процессе указало более 90% опрошенных.

В ответе на четвертый вопрос (Какую помощь и поддержку вы хотели бы получить от преподавателей при изучении музыкальной терминологии?) иностранные студенты европейских и азиатских групп оказались достаточно солидарны и отметили такие аспекты, как: необходимость привлечения языка посредника – указало около 20% опрошенных («нужны более подробные объяснения терминов на английском языке», «на русском понять трудно, желателен комментарий на родном языке»); недостаточность учебного времени

– указало около 18% опрошенных («желательно проведение дополнительных занятий по теме», «необходима поддержка в разборе сложных музыкальных концепций»); недостаточность обратной связи – указало около 7% опрошенных («необходима помощь в развитии навыков использования терминологии в практических заданиях», «хочу иметь возможность задавать вопросы и получать постоянную обратную связь от преподавателей»).

Очевидно, эти выводы носят предварительный характер и указывают лишь на тенденции в применении тех или иных форм и методов работы в зависимости от этнической и культурной составляющей группы студентов. Эффективность методов обучения музыкальной терминологии во многом зависит от индивидуальных предпочтений и способностей студентов. Комбинация различных подходов может быть наиболее эффективной для обучения данному аспекту музыкальной культуры.

Первым методическим вопросом, который требует решения при создании образовательных программ и учебных пособий по языку специальности, является вопрос систематизации музыкальных терминов с целью максимально эффективного внедрения их в общий учебный контент. Сложность и многовекторность языка музыки, его мультилингвальный характер заставляют задуматься о целесообразности попыток современных лингводидактов «объять необъятное». Внедрение в пособия для людей, фактически только начинающих изучать русский язык (иногда – первый для них иностранный язык), большого количества терминов и терминологических сочетаний не является продуктивным, но оказывает большую нагрузку на память и вызывает определенный стресс, снижающий мотивацию к изучению языка музыки в целом. С другой стороны, слабое знание языка будущей профессии не способствует профессиональному росту, что отмечается многими современными исследователями. Е.П. Ильин, например, пишет: «Роль внешней среды заключается в том, чтобы убедить и научить человека природе творческого процесса и дать ему навыки творческой работы» [5, 18].

Анализ пособий для иностранцев, изучающих русский язык, позволяет говорить о том, что музыкальные термины, рассматриваемые в них, чаще отбираются (классифицируются) по таким критериям, как происхождение, функциональная нагрузка, стилистические признаки, но подача материала не отличается системностью, поэтому в качестве дополнительных пособий привлекаются словари музыкальных терминов и музыкальные справочники, где термины выстраиваются по алфавитному принципу. В методических рекомендациях к пособиям и научных статьях ученые в большинстве своем оправдывают "вынужденную несистемность" сложностью привлекаемого материала, а также необходимостью подстраиваться под индивидуальные особенности студентов-иностранцев и уровень их владения русским языком. Вывод, к которому приходят исследователи, достаточно очевиден: знание музыкальных терминов важно, оно помогает лучше понимать и интерпретировать музыку, а также общаться с другими музыкантами и музыкальными специалистами; в результате этого общения профессиональная речь студента пополняется и обогащается терминологически и язык музыки в этом смысле является объединяющим, поэтому «фактор самообучения» здесь ставится преобладающим. Это действительно так, однако необходимо учитывать, что музыкальные термины в разных языках могут иметь разные значения и нюансы. Например, музыкальная культура и музыкальная «письменность» Восточной Азии достаточно специфичны и во многом отличаются от привычных западноевропейцу символов и концепций. Это объясняется особенностями «музыкального менталитета», характерного для той или иной «цивилизационной общности» [3, 17] и касается практически всех возможных групп терминов, среди которых: 1) акустические термины; 2) номинации музыкальных инструментов; 3) номинации музыкальных жанров; 4) номинации музыкальных форм; 5) номинации музыкальных символов; 6) номинации музыкального «сопровождения». Исследователь музыкальной культуры Китая С.В. Волкова пишет: «Есть основание утверждать, что все разделы представленной реальной системы музыкальной культуры Китая в той

или иной степени "обеспечены" собственной терминологией, а сформировавшаяся терминология в главных моментах достаточно адекватно "наполняет" схему китайской музыкальной культуры. В ней отражены сфера звучания, довольно разработанная структура ее восприятий и осознания, различные качественно-количественные характеристики и оценки звукомызыкальной ткани, ее отдельных компонентов, звукореализация и коммуникативные механизмы, область ее грамматики, инструментарий и т.д.» [3, 21]. Более того, исторические и культурные связи между цивилизационно близкими народами оказали влияние и на музыкальную терминологию, «обособив» ее от цивилизационно далекой, но более распространенной на современном этапе западноевропейской: «Музыкальная письменность Китая, сыгравшая определенную роль в сохранении традиционной культуры, оказала огромное влияние на формирование музыкальной письменности стран дальневосточного ареала, прежде всего Кореи (именно через корейский полуостров впоследствии способы записи музыки проникли и в Японию)» [6, 3]. Так, в японском языке музыкальные термины могут иметь аналоги в английском или русском языке, но иногда они выражают совершенно другие значения или передают иные нюансы, которые иностранец неосознанно переносит и на русские термины. Например, слово "мелодия / *kyoku*" (япон. きょく) в японском языке может означать не только музыкальную тему, но и настроение удовольствия или эмоциональный оттенок несправедливости, неправоты, неправильности. В китайской музыкальной традиции существует множество уникальных терминов, которые могут быть непонятны для носителей западных языков. Например, термин "эрху" (кит. 二胡) обозначает китайский струнный инструмент, который имеет особое звучание и технику игры. В корейской музыке могут присутствовать термины, которые объединяют в себе музыкальные и культурные аспекты. Например, термин "han" (кор. 한) описывает чувства грусти и скорби, которые могут быть выражены через музыку и танец.

Тенденцию к сохранению собственной терминологии можно наблюдать в турецкой, арабской, персидской музыкальных культурах. Совмещение этнических (традиционных и современных) терминологий – это достаточно сложная проблема, требующая самостоятельного описания и отдельного анализа. Бесспорно одно: классификация музыкальных терминов в учебных целях помогает студентам систематизировать полученные знания и лучше усваивать материал.

Лингводидактическая классификация музыкальных терминов для обучения иностранцев, осваивающих русский язык и русскую музыкальную культуру, может выглядеть следующим образом:

1. Акустические термины (звук, тембр, громкость и др.).
2. Музыкальные инструменты (фортепиано, скрипка, гитара и др.).
3. Музыкальные жанры (классическая музыка, джаз, рок и др.).
4. Музыкальные формы (соната, симфония, концерт и др.).
5. Музыкальные символы (ноты, ключи, такты и др.).
6. Музыкальное сопровождение (аллегро, фортиссимо, форшпиль и др.).
7. Музыкальные композиторы и исполнители (Чайковский, Рахманинов, Шостакович и др.).

Подобная классификация может быть положена в структуру учебного пособия по языку специальности, которое позволит иностранным студентам изучать музыкальные термины углубленно, постепенно усваивая значения и понимая особенности использования терминологии в контексте русской музыкальной культуры. Такой подход поможет студентам лучше воспринимать музыкальные произведения, а также активно использовать приобретенные знания при общении с носителями русского языка в профессиональной деятельности.

Система работы с музыкальной терминологией в группах иностранных студентов, получающих образование в российском вузе, включает несколько этапов.

Первый этап – «введение в терминологию», то есть знакомство с основными русскими музыкальными терминами через родной язык студента, осуществляемое посредством двуязычных специальных словарей и онлайн-приложений. Этот этап является крайне важным и предполагает серьезную лексикографическую работу, для чего у студента уже должны быть сформированы соответствующие навыки. На этом этапе студенту должен быть предоставлен словарь с объяснениями и примерами использования каждого термина. В случае, когда словарь формируется с учетом тематического принципа (см. классификацию выше), процесс усвоения термина происходит значительно быстрее. В структуру словарной статьи целесообразно включать, кроме собственно дефинитивного значения, описание деривационных и синтагматических связей термина, позволяющих оценить его языковой потенциал. Это особенно важно для слов, имеющих иные терминологические значения или вступающих в омонимичные отношения в русском языке (например, темп, такт, ритм, мелодия, гармония).

В качестве упражнений для студентов продвинутого уровня (для углубленного изучения терминологии) можно предложить сопоставление словарных статей толкового и специализированного словарей с целью «выведения» собственного определения термина. Для людей творческих профессий такая работа является интересной и очень продуктивной. Приведем несколько примеров.

Задание 1. *Познакомьтесь со значениями слова «темп». Предложите свое определение музыкального термина «темп».*

Темп [тэмп], темпа, муж. (от лат. *tempus* – время).

1. Степень быстроты, с какой исполняется музыкальное произведение (муз.). *Быстрые темпы (престо, аллегро). Медленные темпы (ленто, адажио). Ускорить темп. Замедлить темп.*

2. перен. Степень скорости осуществления, выполнения чего-нибудь. *Работа кипит бешеным темпом. Нагнать темп. Сдать темп* (см. *сдать* в 5 знач.) [20, 672].

Темп (от лат. *tempus* – время) – скорость развертывания музыкальной ткани произведения в процессе исполнения или представления, определяемая числом проходящих в единицу времени метрических долей. Точный темп определяется при помощи метронома. Основной темп произведения определяется специальными терминами (см. Приложение XI) [22, 101].

Варианты, предложенные студентами: темп – скорость выполнения музыкального произведения; быстрота исполнения музыкального произведения.

Задание 2. *Познакомьтесь со значениями слова «такт». Предложите свое определение музыкального термина «такт».*

Такт¹, такта, муж. (лат. *tactus* – прикосновение).

1. Метрическая единица музыкальной речи – каждая из мелких, равных по длительности частиц, на которые делится музыкальное произведение по числу метрических ударений в нем (муз.). *Двудольный такт. Трехдольный такт. Сбиться с такта.*

|| Графическое изображение такой единицы (ноты, заключенные между двумя вертикальными чертами; муз.). *Разделить ноты на такты.*

2. Каждая из частей какого-нибудь равномерного движения, время между двумя равномерными ударами, а также – каждый из равномерно следующих один за другим ударов и т.п. *Ход, или такт, поршня паровой машины (тех.). Такты сердцебиения.*

❖ В такт – ритмично, следуя ритму чего-нибудь. Отбивать такт – мерными ударами или взмахами указывать ритм чего-нибудь, ритмично ударять чем-нибудь [18, 321].

Такт², такта, мн. нет, муж. (лат. *tactus* – прикосновение). Чувство меры, подсказывающее правильное отношение, подход к кому-чему-нибудь, создающее умение держать себя подобающим образом. *Соблюдать такт в чем-нибудь. Держать себя с тактом. Отсутствие такта* [18, 321].

Такт (от лат. *tactus* – прикосновение, касание) – единица метра. Такты бывают простые (двух- и трехдольные) и сложные (из двух и более

метрических групп). Размер такта указывается на нотном стане в начале произведения, а при смене метра – перед новым тактом. Такт начинается с главной, наиболее акцентированной доли; границы такта фиксируются в записи при помощи тактовой черты [22, 99].

Варианты, предложенные студентами: такт – установленная порция музыкального времени; особое деление музыкального времени.

Задание 3. *Познакомьтесь со значениями слова «ритм». Предложите свое определение музыкального термина «ритм».*

Ритм, ритма, муж. (греч. *rhythmos*). Равномерное чередование каких-нибудь элементов, моментов (ускорения и замедления, напряжения и ослабления в движении или течении чего-нибудь). *Ритм танца. Ритм движений. Ритм работы. Законы ритма.* [20, 599].

Ритм (гр. *rhithmos*) – один из трех основных элементов музыки (наряду с мелодией и гармонией), выражающийся в чередовании соотношения и группировке звуков, пауз различной протяженности [22, 85].

Варианты, предложенные студентами: ритм – основной рисунок, определяющий характер и форму музыки; модель исполнения произведения.

Задание 4. *Познакомьтесь со значениями слова «мелодия». Предложите свое определение музыкального термина «мелодия».*

Мелодия, мелодии, жен. (греч. *melodia*) (муз.). 1. Певучая последовательность звуков, образующая известное музыкальное единство, мотив, напев. 2. Постепенное движение голоса вверх и вниз по звукам различной высоты. *Мелодия речи* [20, 293].

Мелодия (от гр. *melodia* – песня, пение) – одноголосное выражение образно-поэтического содержания музыкальной мысли. Мелодия – «самая существенная сторона музыки» (С. Прокофьев). «Дело других компонентов музыки – гармонии, инструментовки, контрапункта – дополнять, дорисовывать мелодическую мысль» (М. Глинка). Мелодия может существовать и оказывать художественное воздействие в одноголосии, в соединении с другими голосами (полифония) или с сопровождением (гомофония). Через мелодию выявляют

свои возможности лад, ритм, метр, музыкальная форма, другие элементы музыки. Мелодия – это важнейшее выразительное средство музыки. Существуют и частные значения термина мелодия: 1. Мелодия – последовательный ряд звуков, объединенных определенными отношениями высоты, длительности и силы на основе лада, метра в противоположность гармонии как объединению звуков в одновременности. 2. Мелодия – в гомофонном письме – главный голос, представляющий собой средоточие певучести, связанности и осмысленности. 3. Мелодия – смысловое и образное единство, концентрация музыкальной выразительности, музыкальная мысль. Тип мелодии ярко характеризует стиль, жанр, музыкального произведения, его национальный колорит [22, 56].

Варианты, предложенные студентами: мелодия – последовательность звуков, образующая музыкальную композицию; соединение звуков, выражающее музыкальную мысль.

Задание 5. *Познакомьтесь со значениями слова «гармония». Предложите свое определение музыкального термина «гармония».*

Гармония, гармонии, жен. (греч. harmonia).

1. Часть теории музыки, учение о правильном построении созвучий в композиции (муз.).

2. Благозвучие, стройность и приятность звуков (книжн.). *Мелодия, исполненная гармонии. Гармония поэтического ритма.*

3. Согласованность, взаимное соответствие (книжн.). *Гармония интересов. Между нами установилась полная гармония. Гармония красок.*

|| Согласованное сочетание, соответствие элементов внутри чего-нибудь целого, внутренняя цельность, полнота, согласие (книжн.). *Мировая гармония. Душевная гармония.*

|| Стройность, пластичность, мерность, полнота и законченность внешнего выражения (книжн.).

4. То же, что *гармоника* в 1 знач. (обл., прост.) [20, 93].

Гармония¹ (гр. *harmonia* – созвучие, соразмерность частей целого) – средство музыкальной выразительности. 1. Закономерное сочетание тонов в одновременном звучании. 2. Наука об аккордах, их связях и последовательностях, приводящих к созданию различных музыкальных построений. 3. Учебный предмет в системе музыкального образования. 4. Название отдельных аккордов или созвучий как определение их выразительности (современная гармония, оригинальная гармония). 5. Характерная для творчества какого-либо композитора последовательность аккордов и созвучий, специфическое использование гармонических функций (гармония С. Прокофьева) [22, 19–20].

Гармония² (то же, что *гармонь, гармоника*) – клавишно-пневматический инструмент, предшественник аккордеона и баяна. Получила широкое распространение в России, где было создано множество ее разновидностей (тульская, саратовская, бологоевская, ливенская и др.) [22, 20].

Варианты, предложенные студентами: гармония – сочетание тонов, звучащих вместе; сочетание звуков, не нарушающее красоту музыкального произведения.

Из приведенных примеров видно, что описание значений в специализированном словаре гораздо сложнее для понимания иностранцев, нежели дефиниции толкового словаря, а двуязычные музыкальные словари разработаны далеко не для всех языков. В силу сказанного такая форма, как межсловарное сопоставление, кажется вполне оправданной в отношении определенных групп терминов.

Важным в этой связи представляется отбор текстового материала, включающего термины и терминологические сочетания сферы музыки. Это непростая задача, решение которой во многом определяется профессиональной компетентностью педагога (опытом работы с группами студентов данного профиля, заинтересованностью в результате, наличием компетенций в сфере музыкального искусства). Критериями отбора текстов, по нашему мнению, должны быть: 1) доступность (тексты должны быть достаточно простыми для

освоения изучающими русский язык); 2) практическая направленность (тексты должны содержать достаточное количество терминов, актуальных для музыкальной практики); 3) жанровое и стилевое разнообразие (тексты должны быть различными по жанрам и стилям музыки, чтобы расширять кругозор студентов); 4) мотивирующий характер (тексты должны быть интересными и мотивирующими к изучению музыкальной терминологии на русском языке).

Мы много размышляли о том, каким должен быть «идеальный» учебный текст (и система учебных текстов) для иностранных студентов-музыкантов, и результатом наших размышлений стало возвращение к «хорошо забытому старому». Удачное решение этой методической проблемы можно найти в «Музыкальном словаре в рассказах» Л.В. Михеевой (1984). Этот словарь адресован школьникам, но такая подача материала вполне подходит людям, начинающим изучать русский язык и плохо воспринимающим тяжелую и «вязкую» научную речь. Естественность в подаче материала, обширное терминологическое сопровождение объясняемого термина и одновременно доступность в его толковании создают хорошую базу для усвоения материала. В предисловии к словарю автор пишет: «О терминах, связанных с музыкальной "технологией", таких как аккорд, лад, интервал и им подобных, рассказано так, чтобы было понятно всем, кто интересуется музыкой» [11, 3]. Эту фразу можно считать лейтмотивом всего пособия.

В качестве примера рассмотрим текстовый фрагмент данного словаря.

АККОМПАНеМЕНТ. *«Приведем пример, который наверняка знаком всем. На уроке пения учительница разучивает новую песню. Сначала она играет мелодию, ученики повторяют ее. Потом, когда мелодия хорошо запомнилась, класс поет ее хором, а учительница играет на рояле. Она аккомпанирует, то есть сопровождает пение своей игрой. Слово «ассотрагнер» по-французски и означает «сопровождать».*

С аккомпанементом в музыке приходится встречаться очень часто. Под аккомпанемент рояля или пианино, инструментального ансамбля или

оркестра, а то и баяна или гитары, поют певцы. С аккомпанементом рояля играют скрипачи, виолончелисты и исполнители на духовых инструментах.

Но не всякое сочетание рояля с другим инструментом оказывается сопровождением. Иногда на нотах написано, например:

«Соната для скрипки и фортепиано». Или «Пьеса для флейты и фортепиано».

Это означает, что рояль в данном случае играет не второстепенную, сопровождающую роль, а выступает в качестве полноценного партнера. Не случайно в музыкальных учебных заведениях есть две разные учебные дисциплины: аккомпанемент и ансамбль» [11, 5].

В данном тексте основным музыкальным термином является "аккомпанемент". Его окружают более простые и уже знакомые студентам из курса русского языка лексические единицы: *песня, пение, певец, игра, рояль, пианино, фортепиано, баян, гитара, скрипка, флейта, инструмент, скрипач, виолончелист, оркестр, мелодия, пьеса*. Для иностранных студентов-музыкантов, изучающих русский язык, этот текст будет достаточно простым, однако термины текста являются очень важными, так как они отражают основные аспекты музыкального исполнительства, в том числе в контексте коллективного музицирования. В ходе работы над текстом можно познакомить студентов с терминологическим наполнением более сложных единиц типа *ансамбль, симфония*, ввести более сложные синтаксические конструкции научной речи (*играть роль, иметь значение, выступать в роли, выступать в качестве* и др.), обеспечив таким образом переход к новому грамматическому материалу. Вариантов для словарной работы здесь достаточно много, очевидно одно: усвоение новых терминов через контекст и последующее практическое использование облегчает процесс освоения музыкальной терминологии на русском языке.

Второй этап – «активный тренинг», то есть проведение практических занятий, в ходе которых студенты получают возможность применить полученные знания на практике. В процессе тренинга целесообразно

использование форм и методов работы в рамках коммуникативно-деятельностного подхода. Здесь, например, целесообразны упражнения по распознаванию темпа, такта, мелодии, гармонии и ритма в музыке и их вербальному оформлению; упражнения на прослушивание музыкальных произведений и их последующий анализ с точки зрения музыкальной терминологии.

В результате такой работы иностранные студенты смогут более глубоко понимать и анализировать музыкальные произведения, а также легче взаимодействовать с преподавателями и коллегами, используя общие термины и понятия.

Третий этап – углубление знаний и расширение словарного запаса в области музыкальной терминологии на русском языке. На этом этапе студенты изучают более сложные термины и понятия, а также специфические термины, связанные с различными жанрами музыки и инструментами.

К наиболее эффективным видам упражнений по формированию терминологической грамотности на этом этапе можно отнести такие, как прослушивание музыки и обсуждение используемых в ней терминов; проведение дискуссий на тему музыкальных жанров и стилей на русском языке; создание терминологических карточек для запоминания новых слов и понятий; написание сочинений на русском языке с использованием музыкальной терминологии.

Четвертый этап – практика использования музыкальных терминов в реальных ситуациях (например, при подготовке и проведении концертов или публичных выступлений).

Для максимальной эффективности внедрения музыкальных терминов в учебный контент целесообразным представляется применение инновационных технологий обучения, таких как аудиовизуальные материалы, интерактивные задания, игры и др. Это позволяет сделать учебный процесс более интересным и увлекательным для учащихся, а также создает условия для дальнейшего усвоения материала.

В целом все мероприятия по изучению музыкальной терминологии не только способствуют пополнению активного словарного запаса иностранных студентов, но и обеспечивают понимание ими на более высоком уровне музыкального искусства, относящегося к другим культурам.

В заключение сделаем несколько выводов.

1. Систематизация музыкальных терминов и их эффективное внедрение в программы по обучению языку специальности крайне важны для профессиональной подготовки будущих иностранных музыкантов, в силу этого требуется уделять особое внимание данному аспекту при разработке учебного контента.

2. Музыкальная терминология имеет свои особенности и нюансы в каждом языке, их учет важен, поскольку дает возможность правильно использовать терминологию в контексте «музыкального диалога».

3. Музыкальная терминология является сложной и объемной; ее изучение требует от иностранных студентов дополнительного времени и немалых усилий, поэтому поиск форм и методов, облегчающих процесс усвоения, является актуальной задачей современной лингводидактики.

4. Для формирования профессиональной компетенции необходимо активное использование музыкальной терминологии в реальной речи (при общении с музыкантами-носителями русского языка), а также детальное изучение специальных учебных материалов по музыкальной культуре на русском языке, прослушивание музыкальных произведений с их последующим анализом (для лучшего понимания контекста, в котором используются эти термины).

Таким образом, работа с музыкальной терминологией в группах иностранных учащихся требует внимательного отношения к проблемам студентов, с одной стороны, и обеспечения системного подхода к обучению, с другой. Активное вовлечение студентов в практическую деятельность по работе с музыкальными терминами оказывает положительное влияние на формирование профессиональной компетенции будущих музыкантов в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аронова Е.И. Графические образы музыки: Культурологический, практический и информационно-технический взгляды на современную музыкальную нотацию. Новосибирск: Наука, 2001. 232 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Ред. и вступ. ст. Е.М. Орловой. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 144 с.
3. Волкова С.В. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 1990. 24 с.
4. Забуга А.А. Поговорим о музыке по-русски: учебное пособие для студентов-музыкантов из Китая. Казань: Бук, 2020. 90 с.
5. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. М.: Питер, СПб.: Печатный двор им. А. М. Горького, 2009. 444 с.
6. Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии: на примере Китая и Кореи: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Владивосток, 2009. 27 с.
7. Корсакова И.А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформация: автореферат дис. ... доктора культурологии. М., 2014. 48 с.
8. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
9. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
10. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник. М.: Советский композитор, 1983. 262 с.
11. Михеева Л.В. Музыкальный словарь в рассказах. М.: Советский композитор, 1984. 175 с.

12. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
13. Психология: Учеб. пособие для пед. ин-тов / Под ред. А.Г. Ковалева, А.А. Степанова, С.Н. Шабалина. М.: Просвещение, 1966. 451 с.
14. Рякина О.Р., Березовский С.Б. Увертюра: Русский язык как иностранный: 1 сертификационный уровень: учебник для иностранных студентов подготовительных факультетов вузов музыкального искусства и культуры. М.: ИД Акад. Жуковского, 2014. 521 с.
15. Рякина О.Р., Березовский С.Б., Доброскокина Т.А. Musttermin.ru. Изучаем музыкальные термины [Электронное издание]. М.: Согласие, 2015. 80 с. URL: <https://www.iprbookshop.ru/43446.html> (дата обращения: 19.02.2024).
16. Самохина Н.Н., Никогосян Г.Н. Готовимся читать учебники и слушать лекции по истории музыки. 7-е изд. М.: МАКС Пресс, 2017. 109 с.
17. Суминова Т.Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). М.: Академический проспект, 2006. 383 с.
18. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Советская энциклопедия: В 4-х т., 1935–1940.
19. Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. М.: Наука, 1974. 206 с.
20. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: Аделант, 2013. 800 с.
21. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие для музыковедов консерваторий: В 2-х ч. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1990. Ч. 1: Музыкальное произведение как феномен. 138 с.
22. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов. 3-е изд., перераб., доп. Киев: Муз. Украина, 1988. 261 с.
23. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. М.: Магнитогорск: МГК Магнитогор. гос. муз.-пед. ин-т, 1994. 288 с.

© 2024 г. Alina A. Pozdnyakova, Galina V. Kuznetsova

Moscow, Russia

SYSTEM OF WORKING WITH MUSICAL TERMINOLOGY IN GROUPS OF FOREIGN STUDENTS

Abstract: The article discusses the problems associated with the development of musical terminology by foreign students receiving education at music departments of Russian universities. The creative fullness of the process of training future musicians involves the development of their personality and the formation of an individual style in the performing arts. A musical term as an element of musical reality and music terminology as a language of music description are crucial for understanding and analyzing musical works – without this, the professional and creative development of a future musician is impossible. However, foreign students cannot fully master musical terminology without the help of a teacher, which leads to problems in learning under main educational programs (bachelor's, master's, postgraduate). Improving the approach on adapting music terminology for foreign students receiving education is an important aspect of the activities of a teacher preparing future musicians. Describing the main directions of this work is the goal of this article. In the course of systematic work on introducing music terminology into the educational process, students develop the necessary professional competencies, allowing them to more deeply understand and analyze musical works, as well as interact with teachers and colleagues more easily. It is concluded that systematic work with music terminology in groups of foreign students studying Russian language allows expanding the vocabulary of the learners, as well as helping to form a correct perception of musical art in general.

Keywords: term, musical terminology, musical tradition, music education, Russian as a foreign language.

Information about the author: Pozdnyakova Alina Alexandrovna – PhD in Education, Associate Professor, Russian as a Foreign Language Department of Kosygin Russian State University, Institute of International Education; Kuznetsova Galina Vasilievna – PhD in Philology, Associate Professor, Russian as a Foreign Language Department of Kosygin Russian State University, Institute of International Education.

ORCID: 0000-0002-2864-5332; 0000-0002-6248-400X

E-mail: apozdnyakova@live.ru; g.kuznetsova50@yandex.ru

Received: 25.10.2023

Approved after reviewing: 11.12.2023

Date of publication: 25.12.2023

For citation: Pozdnyakova A. A., Kuznetsova G. V. System of working with musical terminology in groups of foreign students // Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. Issue. 5. pp. 115–139. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4-115-139>

REFERENCES:

1. Aronova E.I. Graficheskie obrazy muzyki: Kul'turologicheskij, prakticheskij i informacionno-tehnicheskij vzgljady na sovremennuju muzykal'nuju notaciju. Novosibirsk: Nauka, 2001. 232 s.
2. Asaf'ev B.V. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshhenii i obrazovanii / Red. i vstup. st. E.M. Orlovoj. 2-e izd. L.: Muzyka, 1973. 144 s.
3. Volkova S.V. Otrazhenie osobennostej muzykal'nogo myshlenija kitajcev v special'noj terminologii: avtoreferat dis. kandidata iskusstvovedenija: 17.00.02 / Mosk. gos. konservatorija im. P.I. Chajkovskogo. Moskva, 1990. 24 s.
4. Zabuga A.A. Pogovorim o muzyke po-russki: uchebnoe posobie dlja studentov-muzykantov iz Kitaja. Kazan': Buk, 2020. 90 s.
5. Il'in E.P. Psihologija tvorcestva, kreativnosti, odarennosti. M.: Piter, SPb.: Pechatnyj dvor im. A. M. Gor'kogo, 2009. 444 s.

6. Kljuchko S.I. Specifika tradicionnoj muzykal'noj pis'mennosti Vostochnoj Azii: na primere Kitaja i Korei: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija. Vladivostok, 2009. 27 s.
7. Korsakova I.A. Muzykal'naja kommunikacija: genezis i istoriko-kul'turnye transformacija: avtoreferat dis. ... doktora kul'turologii. M., 2014. 48 s.
8. Koryhalova N.P. Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znachenij i ih ottenki, ispol'zovanie v raznyh stiljah. SPb.: Kompozitor, 2000. 272 s.
9. Medushevskij V.V. O zakonomernostjah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstvija muzyki. M.: Muzyka, 1976. 255 s.
10. Mil'shtejn Ja.I. Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva: Sbornik. M.: Sovetskij kompozitor, 1983. 262 s.
11. Miheeva L.V. Muzykal'nyj slovar' v rasskazah. M.: Sovetskij kompozitor, 1984. 175 s.
12. Nazajkinskij E.V. O psihologii muzykal'nogo vosprijatija. M.: Muzyka, 1972. 384 s.
13. Psihologija: Ucheb. posobie dlja ped. in-tov / Pod red. A.G. Kovaleva, A.A. Stepanova, S.N. Shabalina. M.: Prosveshhenie, 1966. 451 s.
14. Rjakina O.R., Berezovskij S.B. Uvertjura: Russkij jazyk kak inostrannyj: 1 sertifikacionnyj uroven': uchebnik dlja inostrannyh studentov podgotovitel'nyh fakul'tetov vuzov muzykal'nogo iskusstva i kul'tury. M.: ID Akad. Zhukovskogo, 2014. 521 s.
15. Rjakina O.R., Berezovskij S.B., Dobroskokina T.A. Musterman.ru. Izuchaem muzykal'nye terminy [Elektronnoe izdanie]. M.: Soglasie, 2015. 80 s. URL: <https://www.iprbookshop.ru/43446.html> (data obrashhenija: 19.02.2024).
16. Samohina N.N., Nikogosjan G.N. Gotovimsja chitat' uchebniki i slushat' lekicii po istorii muzyki. 7-e izd. M.: MAKS Press, 2017. 109 s.
17. Suminova T.N. Hudozhestvennaja kul'tura kak informacionnaja sistema (mirovozzrencheskie i teoretiko-metodologicheskie osnovanija). M.: Akademicheskij prospekt, 2006. 383 s.

18. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka / Pod red. D.N. Ushakova. M.: Sovetskaja jenciklopedija: V 4-h t., 1935–1940.
19. Ufimceva A.A. Tipy slovesnyh znakov. M.: Nauka, 1974. 206 s.
20. Ushakov D.N. Tolkovyj slovar' sovremennogo russkogo jazyka. M.: Adelant, 2013. 800 s.
21. Holopova V.N. Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie dlja muzykovedov konservatorij: V 2-h ch. M.: Moskovskaja gos. konservatorija im. P.I. Chajkovskogo, 1990. Ch. 1: Muzykal'noe proizvedenie kak fenomen. 138 s.
22. Jucevich Ju.E. Slovar' muzykal'nyh terminov. 3-e izd., pererab., dop. Kiev: Muz. Ukrajina, 1988. 261 s.
23. Jakupov A.N. Teoreticheskie problemy muzykal'noj kommunikacii. M.: Magnitogorsk: MGK Magnitogor. gos. muz.-ped. in-t, 1994. 288 s.

От редакции

Правила оформления статей

1. Объем рукописи статьи (далее — рукопись) с учетом примечаний должен составлять не более 1 печатного листа (далее — п.л.) — (40000 знаков вместе с пробелами), для аспирантов — не более 0,5 п.л. с учетом таблиц и примечаний — (20000 знаков вместе с пробелами). Минимальный объем текста (без сведений об авторе(ах), аннотации, ключевых слов, списка литературы, примечаний, иллюстраций и таблиц) — 0,35 п.л.
2. Рукопись должна быть набрана в текстовом редакторе MS Office Word, расширение файла — DOCX, формат — А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14 (сноски и примечания — кегль 12), межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов. Допускается использование иных шрифтов, оправданных содержанием рукописи.
3. Первая страница должна содержать следующую информацию:
 - 3.1. направление Журнала — выравнивание по левому краю;
 - 3.2. УДК (определить по Справочнику по УДК по адресу в Интернете <https://teacode.com/online/udc/>) — выравнивание по левому краю;
 - 3.3. ББК (определить по изданию "Библиотечно-библиографическая классификация. Рабочие таблицы для массовых библиотек" по адресу в Интернете <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>) — выравнивание по левому краю;
 - 3.4. знак авторского права, год отправки рукописи, инициалы и фамилия(и) автора(ов), город, страна; (например, © 2022 г. И. И. Иванов, Москва, Россия);
 - 3.5. название рукописи — выравнивание по центру, с отступом в одну строку от предыдущей информации, полужирным начертанием, прописными буквами;
 - 3.6. информация о финансовой поддержке работы (грант и др. — при наличии) — выравнивание по центру;

- 3.7. аннотация (150–200 слов) на русском языке — выравнивание по ширине, курсивным и полужирным начертанием;
- 3.8. ключевые слова (5–7 слов) на русском языке — выравнивание по ширине, курсивным и полужирным начертанием,
- 3.9. дата отправки рукописи — выравнивание по ширине, курсивным и полужирным начертанием;
- 3.10. информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, электронная почта — выравнивание по ширине, курсивным и полужирным начертанием;
- 3.11. текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.
- 3.12. список литературы в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде автоматически нумерованного списка.
- 3.13. информация, приведенная в п.3.5, 3.7, 3.8, 3.10 настоящих правил, на английском языке (отделяется от списка литературы знаком ***).
- 3.14. References — список литературы (автоматически нумерованный список) в транслитерации (на английском языке) с указанием наименования источника в переводе на английский язык в квадратных скобках после наименования источника в транслитерации.
 - 3.14.1. Для выполнения транслитерации необходимо воспользоваться сервисом translit.net по адресу в Интернете <https://translit.ru> по каждому пункту списка литературы.
4. Ссылки в тексте оформляются по следующему образцу: [1], [2, 567], [3, 45; 4, 89], [10, л. 8].
5. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.
6. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой.

7. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О. При этом, И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

8. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

9. Иллюстрации предоставляются в электронной форме отдельными файлами как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 300 dpi одновременно с авторским оригиналом статьи. Не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в DOC/DOCX, а также их ксерокопий.

Таблицы, схемы, диаграммы и графики предоставляются в файле в формате DOCX или XLSX, включающем исходные данные, в котором возможно редактирование графических материалов. Иллюстративный материал и инфографика должны быть адаптированы для черно-белой печати высокого качества.

Ко всем изображениям автором предоставляются подрисовочные подписи (включаются в файл с авторским текстом).

10. Автор представляет рукопись по электронной почте: vestnikmusical@gmail.com.

ARTICLE REQUIREMENTS

1. The overall length of the article should not exceed one printed page (40000 characters with spaces), for postgraduate students: no more than 0.5 printed page, with tables and notes (20000 characters with spaces). The minimum text volume

(without information about the author(s), abstract, keywords, reference list, notes, illustrations, and tables) is 0.35 printed page.

2. The article should be typed in MS Office Word, file extension: DOCX; format: A4; margins: 2 cm on all sides; font: Times New Roman; size: 14 (footnotes and notes: size 12); line spacing: 1.5; paragraph indent (red line): 1.25; orientation: portrait, without hyphenation. It is allowed to use other fonts justified by the content of the article.

3. The first page shall contain the following information:

3.1. thematic area of the journal: left-alignment;

3.2. UDC (to be determined by the UDC Reference Guide at the Internet address <https://teacode.com/online/udc>): left-alignment;

3.3. LBC (to be determined by the publication “Library-Bibliographic Classification. Worksheets for Mass Libraries” at the Internet address <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>): left-alignment;

3.4. copyright mark, year of sending the article, initials and surname(s) of the author(s), city, country; (e.g. © 2022 I. I. Ivanov, Moscow, Russia);

3.5. article title: center alignment, one line indented from the previous information, in bold, capital letters;

3.6. information on financial support of the work (grant, etc. if any): center alignment;

3.7. abstract (150-200 words): alignment in width, italic and bold;

3.8. key words (5-7 words): alignment in width, italic and bold;

3.9. date of article submission: width alignment, italic and bold;

3.10. information about the author: first name, patronymic (if any), surname, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degree and title), full name of the organization, address of the organization with the index, ORCID ID, e-mail: width alignment, italic and bold;

3.11. the text of the article: alignment by width, without hyphenation;

3.12. at the end of the article the LIST OF LITERATURE is given in alphabetical order as a numbered list. Full names are printed in italics. Surnames and initials of authors should be written separately;

3.13. the names of articles published in other languages using characters different from the Latin alphabet should be given in English translation.

3.14. when creating a list of literature, the titles of works should be translated into English, the names of Russian-language journals should be transliterated. For transliteration purposes, use free online program at <http://translit.ru>.

4. References in the text are given according to the following sample: [1], [2, 567], [3, 45; 4, 89].

5. References to archival materials are given in the form of page automatic footnotes.

6. Notes are given in the form of page automatic footnotes. The font: Times New Roman; size: 12.

7. Abbreviations. When an author is first mentioned, it is obligatory to indicate the first name, the first name is separated by a space from the last name. Years are given only in numbers when a specific period is mentioned.

8. Quotation marks: only “”, if the quoted word begins a quotation or adjoins the end of a quotation, use quotation marks in quotation marks: “one, two, three, four”.

9. Illustrations are provided in electronic form as separate files as supplementary materials in TIFF/JPG formats with a resolution of at least 300 dpi simultaneously with the author’s original article. It is not allowed to submit illustrations imported into DOC/DOCX, as well as their photocopies. Tables, charts, diagrams, and graphs should be provided in a DOCX or XLSX file, including the original data, where editing of graphic materials is possible. Illustrative material and infographics should be adapted for high quality black and white printing.

The author shall provide captions to all images (included in the file with the author’s text).

10. The author submits the manuscript via e-mail: vestnikmusical@gmail.com.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ REFERENCES

1. После информации о публикации приводится список исследований в транслитерации и на английском языке — REFERENCES: кегль — 14, межстрочный интервал — полуторный, абзацный отступ слева (красная строка) — 1,25 см, нумерация — 1, 2, 3, выравнивание по ширине.
2. Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу URL: <https://translit.ru/> и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
3. Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
4. Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список REFERENCES.

**КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ /
CULTURE. ART. EDUCATION**

Научный журнал

Том 2

Выпуск 3

Октябрь 2023

Выходит 4 раза в год

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-4>

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство),

Институт «Академия имени Маймонида»

115035, Москва, ул. Садовническая 52/45

Изготовлено РИО РГУ им. А. Н. Косыгина