



*Sergei Prokofiev*

# «МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ»

МАТЕРИАЛЫ II ВСЕРОССИЙСКОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(25 апреля 2024 г.)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ,  
ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНОИСКУССТВО,  
МЕНЕДЖМЕНТ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

ДОНЕЦК  
2024

**ББК 85.2я431**

**УДК 78.01**

**М 34**

*Редакционная коллегия:*

**Мошак Е. Г.** – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (главный редактор);

**Тукова Т. В.** – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (редактор-составитель);

**Стасюк С. А.** – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (ответственный секретарь);

**Гребеньков Г. В.** – доктор философских наук, профессор ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

**Гамова И. В.** – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

**Биджакова Н. Л.** – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

**Семыкин В. Г.** – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

**Бабенко Е. С.** – кандидат искусствоведения ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева.

**М 34 Мастер и мастерство в художественном творчестве:** Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Донецк, 2024) – 82 с.

***Учредитель и издатель:** ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
Адрес редакции и издателя: 283086, Россия, Донецкая Народная Республика,  
г. Донецк, ул. Артема, д. 44.*

*Сборник входит в наукометрическую систему РИНЦ  
(лицензионный договор № 57-04/2024 от 02.04.2024 года).*

**ББК 85.2я431**

**УДК 78.01**

© ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>В. В. Адамчук</b> Театр К. С. Станиславского как служение России.....	5
<b>Т. В. Азарова</b> Тренды развития концертного рынка в России.....	7
<b>В. Н. Андриенко</b> Концепция цифровой трансформации музыкального образовательного учреждения .....	10
<b>Д. А. Асташев</b> Исторические точки роста в методике преподавания сольного пения .....	12
<b>Т. А. Басова</b> Мануальная техника дирижёра в аспекте внутренних психологических процессов .....	15
<b>Н. Л. Биджакова</b> Особенности композиторского мышления Ф. Мартена в «Трио на ирландские народные мелодии».....	17
<b>И. В. Гамова</b> Искусство фуги как один из критериев композиторского мастерства .....	19
<b>В. В. Гливинский</b> Новаторские черты композиторской техники И. Ф. Стравинского во вступлении к балету «Жар-птица».....	22
<b>Г. Ю. Гольдман</b> Некоторые особенности изучения оперных клавиров при подготовке пианистов-концертмейстеров .....	24
<b>Н. А. Добряк</b> Механизм проверки оригинальности документов музыкального образовательного заведения.....	25
<b>Е. Ю. Емелина</b> О формообразующей роли ведущего образа в романе-симфонии для фортепиано «Лабиринты» Н. Н. Сидельникова .....	26
<b>А. И. Емец</b> Интерпретационные подходы к воплощению партии Леоноры в опере «Трубадур» Дж. Верди .....	29
<b>Н. И. Ефимова</b> Юрий Николаевич Холопов и его научная школа.....	31
<b>Л. В. Кнышева</b> «12 новых этюдов для фортепиано» Уильяма Болкома в контексте развития жанра.....	34
<b>С. Н. Кондрашов</b> Секуляризация образа <i>Dies irae</i> в музыке XVIII–XX веков.....	37
<b>Д. А. Кривошапко</b> Неофольклоризм – путь сохранения национальной идентичности .....	39
<b>Т. В. Кувшинова</b> Хоровой концерт А. Шнитке на стихи Г. Нарекаци в аспекте исполнительства .....	42
<b>Л. Л. Курилова</b> О путях осмысления образа Мазепы в одноимённой опере П. И. Чайковского.....	44
<b>Н. И. Логвиненко</b> Использование информационных технологий в сфере музыкального образования на примере обучения игре на фортепиано .....	46
<b>Н. Н. Мартыненко</b> Шумовой эксперимент в классе композиции или «Звуковой ландшафт» Донбасса.....	48
<b>А. И. Матвеева</b> Музыкально-театральная империя Ефима Долина ...	50

<b>Д. Ю. Молчанов</b> Смерть и игра: культурный аспект эпохи «Войны Дронов».....	53
<b>Н. И. Никитюк</b> Музыкальный контекст названия цикла «Симфонии» Андрея Белого.....	55
<b>М. В. Олейникова</b> Праздничная культура Луганщины.....	57
<b>А. А. Первый</b> Цифровизация библиотечных процессов в музыкальном образовательном заведении.....	59
<b>В. О. Петров</b> Эмансипация диссонанса в цикле «Семь вариаций на ноту до» Ивана Вышнеградского.....	61
<b>Ю. Н. Политанская</b> Мастер оперного пения и его советы начинающим вокалистам: из опыта педагогической работы Энрико Делле Седие.....	63
<b>Т. Б. Сиротина</b> Информатизация обучения на уроках музыкально-теоретических дисциплин в школах искусств.....	66
<b>Е. А. Соболева</b> Начало новой страницы музыкальной истории России – первый съезд союза композиторов РСФСР.....	68
<b>С. А. Стасюк</b> Опыт онтологии в творческом методе Глинки и Римского-Корсакова: к 220-летию со дня рождения М. И. Глинки и 180-летию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова.....	70
<b>М. И. Титова</b> Тенденции и вызовы современных библиотек.....	73
<b>Т. В. Тукова</b> Творчество Артура Лурье в контексте авангардных тенденций XX Века.....	75
<b>О. А. Цыбулько</b> Джакомо Гальвани и его класс в Московской консерватории.....	77
<b>М. Л. Чепрасова</b> Оперное искусство в пространстве современной музыкальной культуры.....	79

## **ТЕАТР К. С. СТАНИСЛАВСКОГО КАК СЛУЖЕНИЕ РОССИИ**

---

Константин Сергеевич Станиславский оставил нам богатое наследие: свои идеалы, мечты, открытия.

«Станиславский был настолько самобытен и необычайно талантлив, настолько многогранен и неожиданен почти в каждом слове и действии, что правда о нём невольно кажется выдумкой», – писал о своём учителе народный артист советского союза Ю. А. Завадский [1].

Театр К. С. Станиславского, также известный как МХТ – Московский художественный театр, является одним из самых известных и уважаемых театров в России и за её пределами. Театр К. С. Станиславского играет значительную роль в развитии российской и мировой культуры. Он является одним из лидеров в области театральных инноваций и актёрского мастерства. Театр также активно участвует в культурной дипломатии, представляя российское искусство на международной арене.

О К. С. Станиславском можно сказать многое – о том, как с юных лет этот человек посвятил свою жизнь театру, и своё призвание он нашёл в любительском театре. К. С. Станиславский в семейном имении Любимовка в домашнем театральном флигеле с близкими ставил оперы про странствующих менестрелей, Организованный К. С. Станиславским Московский Художественный Театр – это результат как раз этого «любительства». Можно отметить, что фестиваль драматургии «Любимовка» – кузница лучших современных драматургов страны.

«Служить в театре – значит добровольно приносить себя в жертву, скрывать себя, делать невозможное, принять постриг, подчинить себя военной дисциплине, отдать весь талант и знания» [2]. Приведённые мысли великого актёра, режиссёра, основателя театральной школы, переживания К. С. Станиславского являют собой пример самоотверженного служения избранному делу, честного выполнения своего профессионального долга, а значит – пример истинного служения России. Щепетильность и высокая требовательность К. С. Станиславского по отношению к себе и актёрам труппы МХТ доказывает его убеждённую гражданственность, высокий уровень гражданского, патриотического сознания. Режиссёр, педагог собственным примером служения театру доказывает любовь к России, равнодушные к социально-этическим установкам российского общества,

примером своей честной работы стремится усовершенствовать окружающую действительность.

К. С. Станиславский был настоящим революционером своего времени. Его революционность заключалась в тех смелых, неожиданных творческих реформациях, которые он внедрял в практику театра. «Мы протестовали и против дурных условностей постановки, декораций и против премьерства, которое портило ансамбль, и против ничтожества репертуара тогдашних театров» [2]. Театральная революция, осуществлённая К. С. Станиславским, была революцией профессионалов. В этой революционности режиссёра-педагога – настоящий патриотизм, основанный на глубоком знании своего дела, желании усовершенствовать творческий процесс по подготовке спектакля, внести позитивные изменения в общую эстетическую культуру российского общества. Театр получил эстетику и, что немаловажно, условия труда. Вместо гостинной любителей или коморок – нормальные гримёрки, вместо «выразительного» заучивания текста – режиссёрская концепция.

На наш взгляд главный подарок будущему и главная революция в театре, осуществлённая К. С. Станиславским как его служении России, – образ соответствующего наступившему времени режиссёра-новатора.

Театральное искусство, в том числе методы, разработанные Константином Станиславским, занимают важное место в культурном наследии России. Театр К. С. Станиславского внёс значительный вклад в развитие театрального искусства как в России, так и за её пределами. Его методы актёрской игры и подход к режиссуре оказали влияние на многих театральных деятелей по всему миру. Этот театр стал символом российской театральной школы и способствовал распространению русской культуры за рубежом, что также является ярким свидетельством его служения России. Благодаря своему творчеству и инновационным подходам театр К. С. Станиславского утвердил репутацию России как одной из ведущих стран в области театрального искусства. «... в чём счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаёшь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаёшь душу – талант! Выше этого счастья нет!» – пишет К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» [2].

Таким образом мы приходим к выводу о том, что театр К. С. Станиславского служит России путём распространения её культурного наследия и художественных традиций.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Завадский, Ю. А. Учителя и ученики / Ю. А. Завадский. – Москва : Искусство, 1975. – 337 с. с илл. – Текст : непосредственный.
2. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Вагриус, 2007. – 448 с. – Текст : непосредственный.

*Т. В. Азарова,  
кандидат экономических наук,  
заведующая кафедрой гуманитарных  
и художественных дисциплин  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## **ТРЕНДЫ РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТНОГО РЫНКА В РОССИИ**

---

Концертный рынок в России является одним из наиболее динамично развивающихся сегментов развлекательной индустрии. С каждым годом он претерпевает изменения под воздействием различных факторов, таких как социокультурные тенденции, технологические инновации и экономические условия. Постоянно растёт спрос на концертные выступления различных масштабов – от клубных гастролей до грандиозных стадионных шоу. Этот тренд обусловлен как увеличением популярности отечественных и зарубежных артистов, так и изменением потребностей и предпочтений аудитории.

Изучение и анализ трендов развития концертного рынка важны не только для бизнеса и индустрии шоу-бизнеса, но и для понимания культурных и социальных изменений в обществе.

Изучение трендов развития концертного рынка в России позволяет понять динамику его изменения, прогнозировать будущие направления развития и принимать обоснованные решения в сфере культуры и развлечений.

Таким образом, проведение исследований для изучения концертного рынка России является необходимым перманентным действием.

Для проведения исследования трендов развития концертного рынка в России используются данные статистических отчетов концертных агентств, медийные публикации, а также анализ социологических опросов и интервью с экспертами индустрии. Кроме того, немаловажное значение имеет изучение данных о посещаемости концертов различных жанров и масштабов, информация о доходах от продажи билетов и спонсорских контрактах.

Изучение данных показывает, что концертный рынок в России продолжает демонстрировать стабильный рост.

Анализ трендов развития концертного рынка России показал несколько ключевых направлений изменений.

Во-первых, наблюдается устойчивый рост интереса к концертам зарубежных артистов, что подтверждается растущим спросом на билеты на мировые туры известных музыкальных коллективов.

Российский концертный рынок всё больше интегрируется с международной индустрией. Иностранные артисты всё чаще гастролируют по

России, а российские артисты выступают на международных площадках. Это сотрудничество способствует культурному обмену и расширяет возможности для артистов и зрителей.

Кроме того, наблюдается рост внимания к отечественным исполнителям. Российские артисты становятся всё более востребованными как на внутреннем, так и на международном концертном рынке. Это говорит о повышении качества музыкального продукта, а также развитии музыкальной индустрии в стране.

Во-вторых, за последние годы заметно увеличилось количество фестивалей различных жанров и масштабов, наблюдается увеличение посещаемости этих мероприятий, что свидетельствует о росте популярности живой музыки среди широкой аудитории – от рок-музыки до электронной сцены. Заметную часть составляют фольклорные мероприятия.

Среди наиболее успешных московских фестивалей можно отметить *Park Live*, *Moscow Music Week*, *Signal* и проведение московскими промоутерами в Казани фестиваля *AWAZ*. Тренд был заложен фестивалями-пионерами: *Alfa Future People*, Пикник «Афиши», *Outline*.

После снятия ограничений, связанных с пандемией, наблюдается рост спроса на местные мероприятия. Зрители всё больше отдают предпочтение концертам в своих городах и регионах, что приводит к росту популярности местных артистов и площадок. Этот тренд обусловлен, с одной стороны, желанием поддержать местную сцену и сократить расходы на поездки, с другой – тем, что жителям российской глубинки практически недоступна возможность живого знакомства с искусством наиболее известных концертных коллективов России. Это является следствием хаотичной и неплановой гастрольной деятельности концертных организаций, а также отсутствием целевого субсидирования из государственного бюджета.

Образовавшиеся таким образом свободные рыночные ниши активно осваиваются более предприимчивыми и гибкими структурами, которые зачастую предлагают зрителю весьма низкосортную продукцию. В результате этого любые гастроли становятся одной из наиболее проблематичных частей современной концертной деятельности.

Особенно мало гастрوليруют за пределами своего региона филармонические коллективы. Но одновременно с этим в некоторых регионах России, благодаря жесткому контролю властей, гастрольная деятельность местных филармоний сохраняется на относительно приемлемом уровне, несмотря на её низкую рентабельность. Особенно это относится к проведению концертов на селе.

В-третьих, цифровизация концертного рынка, включая онлайн-трансляции концертов, виртуальные реальности и интерактивные форматы, становится всё более популярной среди организаторов мероприятий и зрителей.

Пандемия COVID-19 ускорила рост популярности онлайн-концертов. Эта тенденция сохраняется, поскольку зрители всё чаще обращаются к виртуальным платформам, чтобы наслаждаться живыми выступлениями из



комфорта своих домов. Онлайн-концерты обеспечивают более широкий охват и доступность для артистов и фанатов, а также создают новые возможности для монетизации.

В последние годы стриминг стал приносить всё больше выручки и в перспективе, возможно, стал бы самостоятельным источником дохода для российских исполнителей. К слову, в 2001 году *Spotify* запустил сайт *Loud & Clear*, который рассказывает об экономике стриминг-сервиса.

Значимость новых технологий в концертной индустрии возрастает кратно. От виртуальной и дополненной реальности до искусственного интеллекта, инновации используются для улучшения впечатлений зрителей, оптимизации операций и создания новых возможностей для взаимодействия с артистами.

Эти тенденции отражают изменения в потребностях и предпочтениях аудитории, а также в стратегиях маркетинга и продвижения концертных мероприятий.

Концертная индустрия всё больше ориентируется на предоставление персонализированных впечатлений зрителям. От использования технологий распознавания лиц для создания индивидуальных плейлистов до предоставления эксклюзивных встреч с артистами, промоутеры стремятся сделать каждый концерт уникальным и запоминающимся.

Наблюдается повышение популярности на концертном рынке независимых артистов. Благодаря появлению платформ потокового вещания и социальных сетей независимые артисты могут напрямую общаться со своими поклонниками и организовывать концерты без посредников.

Концертная индустрия постоянно развивается с появлением новых форматов концертов. От иммерсивных световых шоу до интерактивных выступлений. Артисты и промоутеры экспериментируют с новыми способами взаимодействия со зрителями.

Анализ трендов развития концертного рынка в России позволяет сделать вывод о постоянных изменениях в этой сфере. Стремительное развитие цифровых технологий открывает новые возможности для организации концертов и привлечения аудитории. Успешные концертные агентства и организаторы мероприятий должны быть готовы к постоянным изменениям в индустрии, адаптировать свои стратегии к новым реалиям и предлагать инновационные форматы концертных программ.

Дальнейшие исследования могут быть направлены на изучение влияния цифровизации на концертный рынок, анализ взаимосвязей между концертной деятельностью и эмоциональным благополучием аудитории, а также прогнозирование будущих тенденций в развитии концертной индустрии.

Концертный рынок в России находится в состоянии постоянного развития, формируемого как внутренними, так и внешними факторами. Тренды, обсуждаемые в этой статье, указывают на будущее, в котором концерты будут более персонализированными, экологически ответственными и технологически продвинутыми. По мере того, как индустрия продолжает адаптироваться и развиваться, артисты и промоутеры будут находить новые и

инновационные способы, чтобы развлекать, вдохновлять и объединять зрителей через живые выступления.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Оленёва, К. «Российский музыкальный рынок в новых условиях : реальная картина происходящего» / Оленёва К. – Текст : электронный // ПСБ Блог. – URI : [psbblog.ru](http://psbblog.ru) (дата обращения: 07.12.2023).
2. Smith L., Jones M. “Trends in the Concert Industry: A Comparative Study”. *Journal of Music Economics*, 2020.
3. Brown K., White S. “The Impact of Digital Technologies on Live Music Events”. *International Journal of Cultural Studies*, 2019.
4. Green R., Black D. “The Future of Concerts: Trends and Predictions”. *Concert Industry Journal*, 2021.

УДК 65.014

*В. Н. Андриенко,  
доктор экономических наук,  
профессор кафедры гуманитарных  
и художественных дисциплин  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## КОНЦЕПЦИЯ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

---

Актуальность синтеза концепции цифровой трансформации музыкального образовательного учреждения определяется правительственными документами [1], [2], а также спецификой его функционирования в современных условиях.

В качестве объекта исследования рассматривается федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева». В основе концепции цифровой трансформации рассматриваемого объекта лежат моделирование новых и цифровая трансформация существующих бизнес-процессов всех видов деятельности.

В качестве особенностей объекта исследования выделяется наличие бизнес-процессов, которые либо не подвергались цифровизации, либо были нарушены (утрачены) в связи с убытием поддерживающих их специалистов; недостаточная укомплектованность объекта специалистами системного администрирования; инертность в поступлении компьютерного и программного обеспечения; недостаточно надёжное функционирование

внешних интернет-функций; недостаточная компьютерная грамотность пользователей и другие.

Наличие у рассматриваемого объекта удалённых филиалов (факультетов среднего профессионального образования, Музыкальной школы для одарённых детей) ставит задачу корпоративного управления с активным использованием средств цифровизации.

Основными структурными элементами концепции цифровой трансформации музыкального образовательного учреждения являются бизнес-процессы:

- поддержка в актуальном состоянии сайта учреждения;
- цифровая трансформация процессов управления функциональной и финансово-хозяйственной деятельности;
- наполнение электронными данными библиотечно-информационного комплекса, организация электронного обслуживания читателей, подключение внешних электронных библиотек;
- обеспечение безопасного соединения и передачи конфиденциальной информации по каналам связи в федеральные и муниципальные органы власти;
- обеспечение и совершенствование средств дистанционного образования;
- проведение дистанционных мероприятий (конференций, семинаров, круглых столов) с использованием дистанционных средств связи.

Важность поддержки в актуальном состоянии сайта учреждения определяется изменяющимися подходами к его аккредитации со стороны Министерства образования и науки и Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки Российской Федерации. Возможность аккредитации для осуществления функциональной деятельности учреждения будет определяться соответствующими органами дистанционно путём анализа структуры и информационного наполнения его сайта.

Особенностью цифровой трансформации процессов управления функциональной деятельности (деканат, кафедры, учебная часть, приёмная комиссия) и финансово-хозяйственной деятельности (бухгалтерия, отдел кадров, общий отдел) является необходимость создания единого информационного пространства из информационных пространств, сгенерированных программным обеспечением отдельными разработчиками в процессе лоскутной автоматизации.

На новый уровень значимости выходят процессы библиотечной деятельности учреждения, основной акцент в котором делается на расширении возможности подключения внешних библиотечных систем, а также оперативность получения и возврата литературы пользователями.

В условиях жёсткого противостояния с недружественными странами задачи противодействия терроризму и экстремизму с контролем поступающей на полки библиотек и используемой читателями литературой решаются в процессе цифровизации учреждения.

Вопросы безопасности ввода, хранения, предоставления данных внутренним пользователям, а также передачи конфиденциальной информации во внешнее окружение отражены в разработанной концепции.

Разработанная концепция цифровой трансформации музыкального образовательного учреждения определяет структуру, связи и значимость её элементов и позволяет перейти к практической реализации на объекте.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации» [Электронный ресурс] : утверждена президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 04.06.2019 № 7 // Консультант Плюс. – URL : <http://www.digital.gov.ru/Деятельность/directions/858> (дата обращения: 02.04.2024).
2. Стратегические направления в области цифровой трансформации науки и высшего образования [Электронный ресурс] : утверждено распоряжением Правительства Российской Федерации от 21.12.2021 г. № 3759-р // Консультант Плюс. – URL : <http://www.docs.cntd.ru/document/727658114> (дата обращения: 02.04.2024).

**УДК 784:78.075**

*Д. А. Асташев,*  
кандидат педагогических наук,  
профессор кафедры музыкального искусства  
ФГБОУ ВО «Арктический государственный  
институт культуры и искусств»,  
г. Якутск

---

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ТОЧКИ РОСТА В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

---

В истории развития методики преподавания сольного пения с момента её появления в XVIII веке (трактаты вокальных теоретиков Пьетро Франческо Този и Джамбаттисты Манчини<sup>1</sup>) чётко очертились задачи, направленные на осмысление закономерностей обучения предмету, установление форм, методов и средств обучения, сопровождающиеся профессиональными

---

<sup>1</sup> Полное название трактатов: *Pier Francesco Tosi. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna, 1723* («Взгляды древних и современных певцов, или размышлениями о колоратурном пении»); *Giovanni Battista Mancini. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna, 1774.* («Практические размышления о колоратурном пении»). Милан, 1776. Известно, что искусством *canto figurato* в совершенстве владели итальянские кастраты, но их эпоха шла к закату вместе с утратой позиций *opera seria* в художественном пространстве XIX века.

советами о хорошем вкусе и исполнительских навыках. Смена художественных эпох, обозначенная в XIX веке, потребовала адаптации существующих знаний к новой реальности. В ней выделились отдельные певческие руководства, которые не только предложили конкретные способы преемственного перехода образовательной практики к текущей ситуации, но и сформулировали новую повестку, которая на долгое время стала неким стандартом. Такими эпохальными руководствами, предложившими науке о пении совокупность упорядоченных знаний, раскрывающих содержание, принципы и методы обучения, вполне справедливо следует считать «Метод пения» Парижской консерватории<sup>2</sup>, созданный коллективом авторов под руководством итальянца Бернардо Менгоции и «Полную школу пения» Александра Егоровича Варламова (увидела свет в 1840 году), в создании которой также есть итальянский след. Оба названных руководства сформулировали для своей эпохи те системы обучающих методов, которые, даже выходя за пределы этой эпохи, всё также продолжили оказывать существенное влияние, в первом случае, на создание системно оформленной вокальной «школы Парижской консерватории», распространившей своё влияние не только в Европе, но и в Америке<sup>3</sup>. Во втором случае, положили начало развитию русской национальной вокальной школы, указав базовые основы для систематического певческого образования. Именно масштаб их последующего воздействия на ход общего развития знания о певческом искусстве позволяет рассматривать данные трактаты в категории «точек роста», которые внесли судьбоносные новшества в систему вокального образования.

Сегодня эти труды сохраняют свою значимость, не только как работы, открывшие доступ к системным знаниям, но и как научно-практические руководства, оформившие исходный стандарт трёхчастной структуры вокального трактата, ставшей во много архетипичной для последующих работ. Основу структуры этих руководств составили:

- Теоретическая часть, рассматривающая механизм звукообразования (дыхание, регистры и диапазоны голосов, мутацию), теорию украшений;
- Практическая часть, посвящённая вокализации и упражнениям на различные виды техники;
- Практико-художественная часть, в которую входили сольфеджио и вокализы, вбирающие интонационную лексику и технику своего времени. Здесь же могли быть представлены арии из актуального репертуара, как это имеет место в «Метод пения» Парижской консерватории.

Важно, что, систематизировав и актуализировав имеющееся знание, названные трактаты указали перспективный путь для методической и педагогической работы, которая, осмысленная творчески, в каждом

---

<sup>2</sup> Полное название трактата – “*La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes*” (1804).

<sup>3</sup> Известно, что Национальная консерватория Америки (*National Conservatory of Music of America*), основанная Жаннетт Тербер в 1885 году взяла за образец Парижскую консерваторию, став центром подготовки американских музыкантов.

последующем труде пыталась улучшить текущее состояние практики обучения. «Методы» представителей школы Парижской консерватории – Огюста Андрада<sup>4</sup>, Мануэля Гарсиа-сына<sup>5</sup>, Генриха Панофки<sup>6</sup>, Лауры Чинти Даморо<sup>7</sup>, Энрико Делле Седие<sup>8</sup>, сохраняя заданный архетип, внесли и в методику, и в теорию пения, и в набор упражнений на разные виды техники, и в вокализы/этюды каждый свою индивидуальную трактовку. В теории показательным стал междисциплинарный охват, включающий в объектив рассмотрения достижения из области анатомии, физиологии голосовых органов и органов дыхания, акустики, истории певческого искусства, сценического движения и даже сольфеджио. Каждый из названных авторов в своём «методе» привлекал знание тех смежных дисциплин, которые были ему близки и которые он считал наиболее важными в деле совершенствования методики преподавания. Тот же подход сохранялся в выборе упражнений и вокализов, которые создавались самими педагогами, имеющими композиторский опыт и опыт сценической работы. К примеру, Марко Бордоньи, первый тенор парижского *Théâtre Italien* и педагог Парижской консерватории, учитель Лауры Чинти Даморо и Генриха Панофки, создал несколько серий «Вокализов», которые поныне сохраняют востребованность, в том числе в американских методиках обучения тромбонистов [1, с. 81]. Интересно, что «Полная школа пения» А. Е. Варламова, ставшая первым отечественным трудом по методике пения, также оказалась в зоне влияния «школы Парижской консерватории». Правда это касается лишь теоретической части, которую автор, согласно его собственному примечанию [2, с. 8], заимствовал из трактата Огюста Андрада, выпускника Парижской консерватории. Вторая и третья части «Школы» – это авторские разработки, в основе которых практика переноса европейского метода на русскую почву, осмысленная внутри русского музыкального языка, обрела жизнь в его интонационности. Выделенные «точки роста» в истории развития методики преподавания сольного пения стали тем локомотивом, который придал ускорение углублению и совершенствованию знания с помощью привлечения смежных наук. Изучение их вклада совершенно необходимо в деле профессионального становления вокалиста.

---

<sup>4</sup> *Andrade A. Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837. – 24 p.*

<sup>5</sup> *Garcia M. Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas, et Co, Éditeurs de Musique, 1840. – 83 p.*

<sup>6</sup> *Panofka H. L'Art de chanter, théorie et pratique suivies du Vademecum du chanteur... et de 24 vocalises op. 81. Paris: Brandus et Cle, Éditeurs, 1854. – 218 p.*

<sup>7</sup> *Cinti-Damoreau L. Méthode de chant. Paris: an Ménestrel, 1849. – 130 p.*

<sup>8</sup> *Delle Sedie, E. Arte e fisiologia del canto. R. Stabilimento Tito di G. Ricordi: Milano – Roma – Napoli – Firenze – Londra, 1876. – 279 p.*

*Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica. Regio Stabilimento Ricordi: Milano – Napoli – Roma – Firenze, 1886. Vollume I. – 86 p.*

*Delle Sedie, E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica. Regio Stabilimento Ricordi: Milano – Napoli – Roma – Firenze, 1886. Vollume III. – P. 8–11.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асташев, Д. А. Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто / Д. А. Асташев. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2020 (40). – № 3 – С. 77–85.
2. Варламов, А. Е. Полная школа пения / А. Е. Варламов. – Москва : Музгиз, 1953. – 107 с. – Текст : непосредственный.

УДК 78.06

*Т. А. Басова,  
преподаватель кафедры дирижирования  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

### МАНУАЛЬНАЯ ТЕХНИКА ДИРИЖЁРА В АСПЕКТЕ ВНУТРЕННИХ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

---

Мануальная техника – это определённый набор жестов и приёмов, которые помогают дирижёру передать свои намерения: информацию о темпе, ритме, метре, характере, динамике, показ основных вступлений солистам или группам исполнителей, свою трактовку музыкального произведения. Каждый дирижёр, управляя коллективом исполнителей, использует свои собственные методы, отражающие его индивидуальность. Таким образом, эти методы являются результатом фантазии дирижёра, особым видом творчества. Другими словами, методы управления исполнением – это специализированный язык дирижёра, который применяется с большой степенью индивидуализации.

Мастерство дирижёрского «языка» во многом зависит от способности дирижёра видеть музыку «по-дирижёрски» – чувствовать образность, динамику развития, эмоциональный подтекст. Однако для достижения этого нужно, чтобы руки дирижёра были чувствительными, способными передавать различные интонации и эмоциональную окраску. Развить чувствительность рук можно лишь в случае, если они хорошо подготовлены – свободны от напряжения и других двигательных дефектов.

Согласно современным научным представлениям, движение – это проявление умственной деятельности человека, его внешнее выражение, часть единого психофизического процесса, направленного на достижение поставленной цели. Поэтому, дирижёрское движение следует рассматривать не только как технический аспект, но и как психологическое проявление.

Жесты дирижёра можно подразделить на технические и выразительные. Первые, включают всё то, что связано с отражением музыкального материала – приёмы тактирования, обозначения темпа и динамики. Сюда

входят жесты, передающие структуру такта, смену ритма, артикуляцию, фразировку. Овладеть тактированием, основой дирижёрской техники, довольно несложно. Гораздо труднее развить выразительную технику, которая раскрывает экспрессивную суть музыки. Второй комплекс действий дирижёра отражает образность музыкального движения, передачу образно-смыслового содержания музыки. Для того чтобы достичь этого, дирижёру необходимо передавать физическую энергию в информационный контекст, используя артистически достоверное изображение усилия, необходимое для исполнения музыкального произведения.

В музыкальной психологии отмечается, что негативное воздействие мышечного напряжения проявляется в невозможности полноценно реализовать творческие способности как самого дирижёра, так и исполнителей. Причины появления мышечного напряжения могут быть физическими и психологическими. К психологическим причинам относятся неверная организация мыслительного процесса дирижёра. Основная причина – отсутствие первоосновы дирижёрского ремесла – необходимого предвидения, моделирования дальнейшего звучания, которое обусловлено, как правило, недостаточным знанием партитуры и, в связи с этим, отсутствием ясного плана действий. Двигательный аппарат, не получая в такой ситуации от центральной нервной системы программы будущих действий, рефлекторно реагирует на то, что прозвучало, что приводит к нарушению связи между физической и психической деятельностью – дезорганизации мышечных действий.

Ещё одной психологической причиной является распространённое среди некоторых начинающих дирижёров заблуждение о том, что сила дирижёрского жеста должна соответствовать совокупной физической силе всех исполнителей, а расслабление мышц и уменьшение амплитуды жестов приведёт к ослаблению и дезорганизации звучности. С. А. Казачков, определяя подобную точку зрения как «вредную иллюзию», утверждает, что «максимальное физическое усилие, которое дирижёр может применить, равно соответствующему физическому усилию одного исполнителя» [2, с. 102].

Нельзя отрицать того, что дирижёр должен иметь определённые задатки и способности. Но дирижёром не рождаются, его надо воспитывать, а это значит, что обучающихся дирижёрской профессии необходимо вооружить знаниями теории дирижёрского искусства, пониманием механизма воздействия на исполнителей, одновременно создав условия, способствующие развитию творческого отношения к мануальным средствам управления, целенаправленному, осознанному поиску технических и выразительных средств дирижирования. Отдельно, от педагога требуется чуткость к индивидуальным психологическим и психофизическим задаткам будущего дирижёра, ведь они могут по-разному влиять на художественную интерпретацию представляемого произведения.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 224 с. – Текст : непосредственный.
2. Казачков, С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – Москва : Музыка, 1967. – 112 с. – Текст : непосредственный.
3. Мусин, И. А. Язык дирижёрского жеста / И. А. Мусин. – Москва : Музыка, 2006. – 232 с. – ISBN 5-7140-1193-7 – Текст : непосредственный.
4. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : Учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – Москва : ТРИКСТА, 2008. – 400 с. – ISBN 978-5-902358-01-05 – Текст : непосредственный.
5. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – Москва : Музгиз, 1961. – 241 с. – Текст : непосредственный.

УДК 785.73

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

---

### ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ Ф. МАРТЕНА В «ТРИО НА ИРЛАНДСКИЕ НАРОДНЫЕ МЕЛОДИИ»

---

Музыка Ф. Мартена широко исполняется в континентальной Европе и, в гораздо меньшей степени, в Великобритании, и в России. Аналитических материалов, посвящённых его творчеству в отечественном музыкознании крайне мало. Только в 2006 году появилось монографическое исследование В. В. Мелюшук [1], где впервые были выявлены эстетические взгляды композитора, на примере некоторых композиций рассмотрены характерные особенности творческого метода (в частности, присутствует целый раздел, посвящённый камерно-инструментальным сочинениям, но «Трио на ирландские народные мелодии» не оказалось в поле зрения научного труда).

Известно, что импульсом к созданию Фортепианного трио (1925) послужил заказ американского музыканта-любителя, который попросил написать что-нибудь, основанное на ирландской народной музыке. Мартен проявил научный подход: стал изучать сборники ирландских народных песен в Национальной библиотеке в Париже, отобрал около десяти аутентичных мелодий, на их основе «соткал» ткань своей ирландской «фантазии» из трёх частей. Примечательно, что после предварительного просмотра текущей работы, американец не услышал в музыкальном материале ничего

ирландского; не оценив композиторского подхода, отказался от заказа, хотя сочинение буквально «пропитано» характерной узнаваемой атмосферой народной танцевальной ритмики и песенности.

Сквозное развитие формообразования первой части – *Allegro moderato* – представляет собой постепенное темповое сжатие разворачивающейся по спирали композиции, в которой очевидно противостояние основных тематических образований. Каждый очередной виток появления контрастной пары является мощным побудительным толчком для всё более активизирующегося музыкального развития. Композитор неоднократно подчёркивал свой главный принцип создания произведения, он закладывает основную мысль в музыкальный процесс, «саморазвитие» которого и образует будущую форму [1, с. 13]. Медленная вторая часть – *Adagio* – создаёт впечатление горизонтальной полифонической фактуры. Совершенно разные мелодии, с различной ритмической организацией, сочетаясь друг с другом в сложной множественности, не смешиваются, благодаря отчётливым текстурам. Параллельное контрапунктическое движение автономных инструментальных мелодических линий окрашивают в волшебный колорит балладное повествование. Финал – *Allegro* – «самый ирландский» (согласно сложившимся стереотипам о народной культуре) с узнаваемыми ритмами и мотивами, опирающийся на жанровую основу весёлой жиги, напоминает собой попури из национальных мелодий.

Будучи преподавателем камерного ансамбля, Мартен виртуозно владел ансамблевым письмом: чувствовал тембральный драматургический потенциал инструментов, регистровую фактурность и гармоническую красочность; владел мастерством сочленения различных инструментальных партий, сохраняя ясность и прозрачность музыкальной ткани. Несмотря на то, что, по словам композитора, только к 1941 году (в оратории «Волшебный напиток») он «обрёл индивидуальный язык» [Цит. по: 1, с. 9], в Трио уже сформировались определённые особенности композиторского мышления:

1. Воплощение концепции тематического и структурного единства, являющейся для композитора ключевой. Принцип единства раскрывается через полифонизацию гомофонных форм. По убеждению автора, идеал музыкального развития «в том, чтобы каждый элемент вытекал из предыдущего» [Цит. по: 1, с. 18].

2. Мелодическое своеобразие характеризуется интонационной заострённостью в общем сплетении полифонических голосов.

3. Принцип монотематизма способствует идее единства. Несмотря на обилие, на первый взгляд, разноплановых очень выразительных мелодий внутри и между частями активно действуют тематические связи, создавая ощущение органичной логики развития целостного процесса.

4. Определяющим в композиции является многоуровневость формы, (как следствие воплощения содержания) организованной по гомофонному, полифоническому, а впоследствии и серийному принципам.

5. Принцип многоуровневого синтеза (сквозные канонические и имитационные приёмы на тематическом и мотивном уровне интенсифицируют полифоническое развитие).

6. Осознание категории ритма как одной из важнейших составляющих арсенала художественных средств не только композитора, но и музыканта-исполнителя (развитие ритмической концепции Э. Жака-Далькроза).

7. Стремление к «единовременности», позиционируемой как «произведение-мгновение нашего существования», приводит к новаторской интерпретации традиционных жанров и форм, к совершенству композиторской техники и окончательному овладению индивидуальным стилистическим языком.

8. Видение цели художника в «стремлении к эстетической реальности из-за потребности в красоте» [Цит. по: 1, с. 20], вытекающего из определения автором произведения искусства. Категория прекрасного для композитора есть символ святости: «Красота – это душа» [Там же]. Эстетическое сливается с этическим («эти два понятия связаны в искусстве, как два полюса в магните» [Там же. С. 21]).

Понимание мышления композитора даёт возможность органичного погружения в художественное пространство его сочинений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мелющук, В. В. Франк Мартен. Опыт монографического исследования : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / В. В. Мелющук. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2006. – 27 с. – Текст : непосредственный.
2. Сикорская, Н. П. Неизвестное произведение Франка Мартена достали из тумбочки / Н. П. Сикорская – Текст : электронный // Наша газета года. – [08.01.2013]. – URL : <https://nashagazeta.ch/news/14696?ysclid=lutm07d3wd3825989> (дата обращения 10.04.2024).

УДК 781.42

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

---

## ИСКУССТВО ФУГИ КАК ОДИН ИЗ КРИТЕРИЕВ КОМПОЗИТОРСКОГО МАСТЕРСТВА

---

*«Вам фугу, сонату или, может, что-нибудь покрепче?»*

С давних времён и до наших дней контрапункт и fuga являются обязательными курсами в профессиональном обучении композиторов. Fuga – высшая форма имитационно-контрапунктической музыки – прошла многовековой путь развития. В творчестве И. С. Баха fuga достигла классической зрелости и художественного совершенства. Fуги – эти «барочные чудовища» по выражению Ж.-Ж. Руссо – в последующие эпохи не исчезли из композиторской практики. Fуга оказалась востребованной для воплощения нового содержания.

Как неотъемлемая часть художественного целого, fuga входит в поздние фортепианные сонаты Бетховена, симфонии Берлиоза, Сен-Санса, Хиндемита; квартеты Мясковского и Шостаковича; в оперы Верди «Фальстаф» (fuga смеха), А. Берга «Воцек», Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры»; в балет «Жизель» А. Адана, мюзикл Ф. Лёссера «Парни и куколки». Fуга, как одна из универсальных музыкальных форм, привлекает композиторов своим неисчерпаемым художественным потенциалом, диалектическим единством процессуальности и структурности. Известно, что в последние годы жизни С. Прокофьев обращался к В. Шебалину с просьбой проконсультировать его по fugе, которую он хотел написать для виолончельной сонаты соло.

В XX веке появилось большое количество оригинальных сочинений, среди них «Географическая fuga» Э. Тоха – пример «разговорной музыки», fuga О. Мессиана в № 6 «Им было создано всё» из цикла «20 взглядов на младенца Иисуса» (в которой отражён спиралевидный принцип строения Галактики), «*Fuga y misterio*» А. Пьяццоллы с элементами джаза и стиля *tango nuevo*, fuga Б. Бриттена в «Путеводителе по оркестру для юношества», fuga В. Екимовского для 12 саксофонов в сонорной технике.

Полифонический цикл, включающий fugу, в различных интерпретациях переживает своё возрождение в XX в. (П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Шедрин, А. Хачатурян, Г. Мушель, А. Караманов, В. Бирик, А. Пирумов, Г. Чеботарян, С. Слонимский). Fуги второй половины XX в. отличаются новым интонационным содержанием, оригинальной трактовкой формы; обнаруживают «иной подход как к самому звуковому материалу, так и, очень часто, к тембровому, жанровому воплощению» [2, с. 608].

Тематизм является «квинтэссенцией художественного мира, запечатлённого композитором в звуковой ткани каждой из fug» [1, с. 144]. Темы демонстрируют широкий образный и жанровый спектр, индивидуализацию структур и ладотональных систем. Темы fug испытывают влияние инструментального начала (большой диапазон, пассажи, широкие скачки, регистрово «разбросанные» мотивы, репетиции). Повышается роль времяизмерительной ритмики, нерегулярной акцентности; иногда размер меняется почти в каждом такте. Своеобразный интонационный облик тем обусловлен также влиянием новых гармонических идей. Характерно вуалирование опорных тонов, обилие хроматики, диссонантной интервалики, нивелирование ладового фактора. В fugах Караманова отсутствуют ключевые

знаки, нотный текст пестрит знаками альтерации, не указан размер, тактовая черта условна.

Первая имитация темы в другом голосе – это ответ. Композиторы отдают предпочтение реальному ответу, сохраняющему сложную интонационную структуру темы. Известен интересный факт: Бах в рукописи фуги *h-moll* (I том ХТК) многократно вытирал ноты в ответе, так как колебался в выборе между реальным или тональным ответом, интонационно искажающим тему. В интервальных соотношениях темы и ответа происходит сдвиг в сторону диссонантности (имитации в тритон, секунду, септиму, нону). Новое интонационное прочтение темы возникает в ответе, смещённом метрически (в фуге *Des-dur* А. Караманова – на одну восьмую).

Противосложения в фугах XX века не только дополняют тему, но и вступают с ней в диалог. Интермедии также обновляются, нередко они предстают в новом образном, фактурном, сонорном плане. В пьесах для органа Д. Шнебеля «Внутри фуг» интермедии выполняют функцию контрастных эпизодов, написанных в алеаторической технике. Одна и та же интермедия аккордового склада с кадансом завершает каждый раздел фуги *a-moll* Р. Щедрина, выполняя роль рефрена. В разработке фуги донецкого композитора А. Рудянского из Симфонического триптиха «Памяти детей Беслана» оркестровое звучание неожиданно прерывается, меняется темп. В функции интермедии вводится эпизод *Andante* – вокализ сопрано-соло скорбного характера.

В экспозиционных частях фуг XX в. усложняются тональные соотношения проведений темы: в фуге *in F* П. Хиндемита: *F-D-F*, в фуге *C-dur* А. Караманова тема излагается от *c, g, es, b*; расширяется диапазон, например, в трёхголосной фуге – до пяти октав (фуга Щедрина *es-moll*). Применяются приёмы письма, характерные для разработок: стреттное вступление трёх голосов в фуге *b-moll* из «Полифонической тетради» А. Пирумова, инверсия в фуге *D-dur* М. Скорика, ритмическое увеличение в фуге *Es-dur* Р. Щедрина.

В свободной части фуг мастерски используется стретта – каноническая разработка темы, нередко с преобразованием, представляющим тему в иных ракурсах. Обращение даёт новую интонационную версию основного тезиса, а иногда трактуется как его антипод (у Хиндемита, Щедрина, Караманова, Библика). У Караманова стреттное развитие почти без интермедий (в фуге *c-moll* в 28 тактах – 24 проведения трёхтактовой темы!). В этом проявляется генетический код старинного ричеркара – предшественника фуги. Мастерскую технику стретт демонстрирует С. Губайдулина (5-я часть кантаты «Ночь в Мемфисе»), В. Библик, М. Скорик в фортепианных фугах.

Большую роль в композиционной организации фуг играют регистровая, фактурная, тембровая драматургия; темповые контрасты. Фуга испытывает влияние сонатности, симфонизма (Шостакович фуга *d-moll* из цикла «24 прелюдии и фуги»); остинатных вариаций (1 часть «Траурной музыки» В. Лютославского с темой-серией).

Композиторы стремятся выразить в ёмкой форме фуги диалектику духовного мира современного человека, достигают художественного синтеза

рационального и эмоционального, проявляют большую изобретательность в технике письма, демонстрируя своё высокое профессиональное мастерство.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. – Москва : НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с. – ISBN 5-86419-010-1. – Текст : непосредственный.
2. Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: её логика и поэтика / Н. А. Симакова. – Москва : «Композитор», 2007. – 800 с. – ISBN 5-85285-877-1. – Текст : непосредственный.

УДК 780.8:78.02:78.09

*В. В. Гливинский,  
доктор искусствоведения,  
независимый исследователь,  
США, г. Нью-Йорк*

---

## НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ И. Ф. СТРАВИНСКОГО ВО ВСТУПЛЕНИИ К БАЛЕТУ «ЖАР-ПТИЦА»

---

Новый творческий метод, названный мною объектно-изобразительным полиморфизмом, зародился в творчестве русских композиторов второй половины XIX века. В отдельных произведениях Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Чайковского наметилась тенденция переориентации музыкальной образности с внутреннего мира человека на внешний природный мир. В диадах «внутреннее-внешнее», «субъект-объект» главную роль стали играть «внешнее», «объект». Окружающий мир, его объектное многообразие проникали в музыкальную образность благодаря задействованию существующих у каждого человека пространственно-временных интуиций и представлений. В развёртывании музыкальной ткани, в повторности её элементов всё отчётливее проявлялись признаки полиморфизма.

Изменение стратегии художественного восприятия мира повлекло обновление системы выразительных средств. На передний план вышла психологизированная звукопись, где изображение избранного объекта включало не только характеристику его пространственно-кинетически-временных свойств, но и эмоциональную реакцию, этими свойствами вызываемую. В основу психологизированной звукописи была положена многослойная жанрово-стилистическая ассоциативность.

Новый тип образности, использованные для его воссоздания приёмы композиторской техники, обусловили необходимость обновления музыкально-аналитической техники. Разработанный мною тип анализа – морфологический – базируется на четырёх китах:

- имманентной концептуальности музыкальной ткани;
- звуковой конструкции как объекте анализа;
- категориальной паре «морфема» – «морф»;
- полиморфной природе музыки.

Цель морфологического анализа – образно-содержательная сторона музыкального произведения. Основное внимание уделяется звуковым конструкциям – морфемам, способным вызвать более или менее конкретные образно-смысловые ассоциации. Так, например, морфема среды основана на взаимодействии двух и более раскоординированных по времени вступлениях звуковых последовательностей, конструктивное несходство, темброво-тесситурная разобщённость которых генерирует в ассоциативном восприятии слушателя образ некоего пространственно-временного континуума. Морф трансформирует морфему как звуковую конструкцию с типовым набором характерных черт в жанровую и стилистическую «плоть и кровь» конкретного текста. Анализ ткани сквозь призму категориальной пары «морфема-морф» позволяет минимизировать смысловые потери при трансляции содержания музыкального произведения в вербальную форму.

Вызревание объектно-изобразительного полиморфизма в лоне русской музыки второй половины XIX века завершилось его триумфом в творчестве гениальных мастеров Русского Воосуществления. В шедеврах, созданных Стравинским, Рахманиновым, Скрябиным, Прокофьевым в период со середины 1890-х до 1917 года происходит скачок из потенциального в актуальное национально-характерное состояние. Благодаря этому скачку русская музыка обретает универсальный статус и входит важнейшей составной частью в мировой культурный процесс. Наиболее ярким проявлением русской музыкальной универсальности становится Санкт-Петербургская классическая школа, представленная именами Стравинского, Прокофьева и Шостаковича.

Среди шедевров Русского Воосуществления особое место занимает балетная триада Стравинского «Жар-птица» – «Петрушка» – «Весна священная». В первом элементе этой триады автор наглядно демонстрирует художественные возможности музыкального полиморфизма, основывая характеристику персонажей Кашеева царства и ситуаций с их участием на внеконтекстной интервальной конструкции – последовательности трёх гармонических терций ре – фа, фа-бемоль – ля-бемоль, соль – си-бемоль.

В картине Кашеева царства, воссозданной в начальных тактах «Жар-птицы», использованы две разновидности этой конструкции. На фоне зловеще завораживающей октавной трёхдольности виолончелей и контрабасов пунктирно-синкопированные тромбоновые терции воспринимаются как спорадические телодвижения фантастических существ. Контрапункт двух связанных интервальным подобием, но ритмически, фактурно и темброво несходных элементов – один из первых в музыке Стравинского примеров текстового воплощения морфемы среды. От него протягиваются нити преемственности к диалогу фагота и валторны в начале «Весны священной».

Особого внимания заслуживает кульминация Вступления «Жар-птица» (такт 14). В звуко-конструктивном плане она оказывается сложно

организованным пятиоктавным вибрирующим созвучием сонорно-кластерного типа. В его основу положены фактурные горизонталы, образованные различными сочетаниями обертонов натурального звукоряда от звука ре у инструментов струнной группы оркестра. Стравинский по праву может считаться первооткрывателем этого выразительного средства.

УДК 7.08

*Г. Ю. Гольдман,  
преподаватель кафедры камерного  
ансамбля и концертмейстерской подготовки  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ОПЕРНЫХ КЛАВИРОВ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ПИАНИСТОВ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ**

---

Одним из важнейших направлений творческой деятельности концертмейстера является работа с вокалистами, основная творческая деятельность которых связана с оперным театром. Жанр оперы востребован и является значительной частью мирового культурного наследия.

Для работы над оперным клавиром концертмейстеру необходимо овладеть определёнными специфическими навыками.

Большой пласт сложного, многоуровневого музыкального материала требует детального анализа, поиска решений различных исполнительских и художественных задач, что, в итоге, привело к формированию отдельной дисциплины в обучении пианистов-концертмейстеров.

Оперный клави́р является своеобразным слепком оркестровой партитуры, а не её точной копией. Цель концертмейстера – постараться воссоздать оркестровое звучание: его плотность, объём, выразительность, тембральное разнообразие.

Грамотное прочтение оперного клавира невозможно без понимания особенностей написания и чтения оркестровой партитуры. Концертмейстер должен знать особенности нотации инструментов оркестра, штрихи, динамические возможности. Очень полезно прослушать оперу целиком, сначала с партитурой, затем – с клавиром. Выявить все неточности, допущенные в клави́ре, определить, где и какой группой инструментов проводится тематический материал, лейтмотивы, звучание оркестра *tutti* или отдельных групп.

Исполнение оркестровой фактуры требует особенного отношения к использованию педали. Педаль используется крайне деликатно. Концертмейстер должен знать, что такое оркестровая педаль и способы её



реализации на рояле. Особое внимание следует уделить оркестровым паузам. Момент снятия звука должен быть контролируемым.

При создании оперных клавиров композиторы стараются максимально приблизить фортепианное звучание к оркестровому, что вызывает у пианиста ряд технических сложностей. Октавные удвоения, репетиции, длинные пассажи, плотная аккордовая фактура требуют определённого упрощения и аранжировки. Концертмейстер должен уметь адаптировать клавиры под свои индивидуальные исполнительские особенности.

При совместных репетициях с дирижёром концертмейстер должен следовать всем его указаниям, а на индивидуальных занятиях с певцом требовать точного их исполнения для более плодотворного взаимодействия солиста с оркестром.

Дисциплина «Изучение оперных клавиров» является составляющей частью подготовки пианиста-концертмейстера и служит основным курсом для подготовки специалистов для работы в оперном театре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Л. Виноградов. – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство и современность. – Москва : Музыка, 1988. – Вып. 1. – 317,[2] с. : нот. ил. – ISBN 5-7140-0205-9.
2. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – Москва : Музыка, 1996. – 106 с. – ISBN 5-7140-0425-6. – Текст : непосредственный.
3. Шендерович, Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах : советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. – Москва : Музыка, 1987. – 60 с. – Текст : непосредственный.

**УДК 65.011.56**

*Н. А. Добряк,  
инженер-электроник  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## МЕХАНИЗМ ПРОВЕРКИ ОРИГИНАЛЬНОСТИ ДОКУМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

---

С развитием информационных технологий возникает всё больше возможностей использования результатов чужих работ при формировании отчётных образовательных документов. Данную проблему можно решить с использованием специализированных программ проверки на плагиат.

В Донецкой государственной музыкальной академии (далее – Академия) были проведены исследования сервисов, предоставляющих функцию проверки на плагиат: Антиплагиат Фокс, eTXT, Антиплагиат.ру, Content Watch, Text.ru и другие.

Выбран был сервис eTXT [1]. Это обусловлено тем, что в данном сервисе:

- обеспечивается централизованная проверка уникальности текста документа;

- имеется возможность осуществить проверку на уникальность до 1 миллиона символов текста в сутки;

- приемлемая цена предоставленного сервиса, и другие.

Сервис eTXT предоставляет для Академии сервер, который проверяет текст документов на уникальность. От Академии требуется только написать интерфейс API.

Интерфейс API преобразует файлы формата docx в 1 файл формата XML и отправляет его на проверку на уникальность. Сервер обрабатывает XML файл и отправляет обратно Академии ответ в форме XML, который содержит: имя документа, уникальность, полный текст с выделенными фрагментами, не прошедшими проверку и ссылки на ресурсы, с которых взят выделенный текст. После всего проделанного осуществляется преобразование XML ответа в удобный и читаемый формат для пользователя.

Разработанный механизм проверки оригинальности документов музыкального образовательного заведения позволяет осуществить централизованную проверку уникальности текстов документов, что повышает их качество при предоставлении во внешней среде.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Документация eTXT : сайт. – URL : <https://www.etxt.ru/antiplagiat/> (дата обращения: 07.04.2024 г). – Текст : электронный.

**УДК 78.02**

*Е. Ю. Емелина,  
преподаватель кафедры истории,  
теории музыки и композиции  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## **О ФОРМООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ ВЕДУЩЕГО ОБРАЗА В РОМАНЕ-СИМФОНИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ЛАБИРИНТЫ» Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА**

---

Программой основой произведения Н. Н. Сидельникова стал популярный в музыкальном искусстве миф о Тесее и Минотавре. Однако античный миф выступает здесь лишь как сюжетная канва, чей событийный ряд

намечает грани основных этапов музыкального развития, но отнюдь не исчерпывает всей глубины сложной философской авторской концепции.

И. Г. Соколов приводит две основные сентенции, определяющие подход Н. Н. Сидельникова к пониманию и интерпретации образа лабиринта:

1) В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят.

2) В лабиринте борются не с Минотавром, в лабиринте борются с самим собой [2, с. 16].

Лабиринт для Н. Н. Сидельникова – это чётко определённый первостепенный смысловой ориентир, сыгравший важную роль в формировании, в первую очередь, личностно-нравственной концепции произведения: каждая из частей Романа-симфонии – определённый этап жизненного пути героя, с которым в какой-то мере отождествляет себя сам композитор. Из пяти частей-фресок первая, «Юность героя», предваряющаяся многотемным вступлением, посвящена молодости героя, а пятая, «Последний путь в Царство теней», – уходу Тесея из жизни. Вторая («Танец Ариадны») и четвёртая («Нить Ариадны ведёт в Неизбежность») части рисуют образ возлюбленной Тесея, Ариадны. Все они представляют собой обобщённые программные картины. Третья фреска «Лабиринты» непосредственно связана с последовательным развёртыванием сюжета мифа о Тесее и Минотавре.

Существенную роль в формировании индивидуальной авторской концепции произведения сыграла не только символическая, но и графическая составляющая образа лабиринта, оказавшая влияние на композиционную и тематическую организацию произведения.

Структура пятичастного цикла (расширенного с точки зрения классического симфонического) вызывает ассоциации со строением греческого уникурсального лабиринта (по классификации У. Эко). Движение по такому лабиринту происходит полуокружностями вокруг центра, следовательно, одним из его ведущих конструктивных принципов является принцип симметрии. Третью, центральную фреску, непосредственно связанную с сюжетом мифа, обрамляют «полуокружности» в виде второй и четвёртой частей, посвящённых образу Ариадны, а также первой и пятой частей, воплощающих начало и конец жизни главного героя. Так образуется пятичастная концентрическая форма.

Принципы зеркальной симметрии реализованы также и в первой части Романа-симфонии Н. Н. Сидельникова за счёт использования сонатной формы с зеркальной репризой, которая может отражать обратное движение в таком лабиринте.

Принцип рондальности реализуется на уровне первой и третьей фресок, объединённых единым эмоциональным действенным тонусом. Их тематическая организация позволяет сделать вывод о наличии тем, выполняющих функции рефрена и эпизодов. Главная партия первой фрески, выступающая в роли рефрена, чередуется сначала с побочной (первым эпизодом), затем, видоизменённая фактурно и тонально в разработке первой части, – с тональным вариантом побочной партии (вторым эпизодом), и в основном виде завершает первую часть (за счёт зеркальной репризы). Начало

третьей фрески в масштабах цикла функционально подобно развёрнутому эпизоду-разработке (тема и шесть вариаций), после чего в седьмой вариации возвращается второй вариант рефрена. Кода построена на материале первого эпизода. Вторая фреска выполняет функцию «вставного» лирического эпизода-интермеццо.

В произведении обнаруживаются формы второго плана – сонатная и рондо-соната, способствующие цельности концепции сочинения. Значение наиболее действенной, кульминационной третьей части подчёркнуто её центральным расположением в цикле. Первая и пятая части (внешнее «кольцо» «греческого» лабиринта) воплощают начало пути героя и его конец, вторая и четвёртая – образ Ариадны, персонажа, существенно повлиявшего на его судьбу. При том, что возможно распределить части в соответствии с концепцией М. Г. Арановского «человек деятельный – человек мыслящий – человек играющий – человек общественный» [1, с. 24], объединив функционально третью и четвёртую фрески, композиция каждой части и цикла в целом также решена своеобразно под влиянием программы.

В целом, типологическое (черты формы рондо (рондо-сонаты), а также использование формы вариаций, сонатной формы с зеркальной репризой (в том числе как обобщение цикла в целом, соотношение частей сонатно-симфонического цикла) и индивидуальное во взаимодействии создаёт композиционно и драматургически цельное, завершённое программное произведение со сложно взаимодействующими смысловыми полями.

Таким образом, можно заключить, что Н. Н. Сидельников в своём Романо-симфонии сделал образ лабиринта символическим центром масштабной личностной концепции с глубокой нравственной, этической проблематикой, оказавшим влияние и на композиционно-тематическую организацию произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Ленинград : «Советский композитор», 1979. – 287 с. – Текст : непосредственный.
2. Соколов, И. Г. Николай Сидельников: Портрет в лицах / И. Г. Соколов. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 4. – С. 12–16. – ISSN 0131-2383.

*А. И. Емец,  
преподаватель ПЦК «Вокальное искусство»  
факультета СПО Донецкого отделения,  
ассистент-стажёр 2 года обучения кафедры  
академического пения и актёрского мастерства  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## **ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К ВОПЛОЩЕНИЮ ПАРТИИ ЛЕОНОРЫ В ОПЕРЕ «ТРУБАДУР» ДЖ. ВЕРДИ**

---

Прекрасным материалом для формирования оперного певца является наследие великого итальянского композитора Дж. Верди (1813–1901). Его опера «Трубадур» занимает важное место в золотом фонде оперных постановок всего мира. Образ главной героини – Леоноры – один из ярких, внутренне многоплановых, сложных по вокальному воплощению. Для вокалистов образ главной героини является интересной проблемой, в частности, с точки зрения исполнительских подходов к его трактовке, применения разнообразных выразительных средств и приёмов. Именно практическая целесообразность определяет исследовательский ракурс избранной темы и её актуальность.

Объектом исследования является партия Леоноры в опере Дж. Верди «Трубадур», предметом – образ Леоноры с точки зрения вокального исполнительства. Цель работы – проследив этапы становления и развития образа Леоноры, обратить внимание на вокальную интерпретацию партии с художественной и технической сторон.

Приступая к практической работе над той или иной партией, исполнителю необходимо «вжиться» в конкретный сценический образ, понять психологию героя, мотивы его поведения, найти собственные подходы к современной трактовке данного персонажа.

Вокальные особенности партии Леоноры обусловлены психологическими и драматургическими особенностями музыкальной трактовки партии, а также традициями искусства *bel canto*.

Основой вокальной стилистики в «Трубадуре» становится кантиленное пение, которое преобладает и в партии. Общий диапазон партии Леоноры огромен: *as – des*<sup>3</sup>. Певческая нагрузка приходится на фальцетно-микстовый участок верхнего регистра. Это говорит с одной стороны, о крепком среднем регистре исполнительницы партии, а с другой, – об усилении драматического начала в трактовке образа. Партия Леоноры разнообразна с точки зрения типов вокальной мелодики. Драматические ситуации, реализованные в опере композитором, определяют разнообразие и контрастность выразительных средств в сольных и ансамблевых сценах.

Исполнительские варианты партии Леоноры многочисленны. Первой исполнительницей партии Леоноры стала Розина Пенко, в переработанной французской версии – Полин Гуэймар-Лотерс. Р. Пенко отличалась органичным соединением драматического таланта и виртуозного вокального мастерства, что и привлекло Дж. Верди.

Одной из ярких исполнительниц партии в современных оперных постановках является Анна Нетребко. Анализируемая в работе постановка Государственной оперы (Унтер-ден-Линден, 2013 г., дирижёр Д. Баренбойм, режиссёр Р. Штольцль) – одна из показательных для стиля самого театра, который ориентируется на современную режиссуру и звездный состав исполнителей. А. Матусевич, характеризуя постановку, пишет о чертах эстетики комедии дель арте, «гипертрофированном комиковании», и гротесковом кривлянии. Леонора в данном спектакле представлена в образе Коломбины с белыми кудрями в клетчатом платье.

В своей интерпретации Анна демонстрирует всю глубину чувств героини, она свободно сочетает тёмное, плотное и насыщенное звучание, с лёгкостью и полётностью голоса. Лирико-драматическая манера исполнения позволяет певице сохранять грудное звучание не только на крайних нотах диапазона, а также в среднем и высоком регистрах. Характерной чертой её исполнения становится выразительность дикции, которая придаёт дополнительную экспрессию образу и погружает слушателей в драматическую атмосферу оперы и режиссёрской постановки.

Другим сравнением в работе выступает интерпретация Ани Хартерос – лирического сопрано. Характеризуя Хартерос в партиях опер Дж. Верди, Н. Бахлер отмечает внутреннюю силу и наполненность вокалистки. В данной работе рассмотрены особенности вокального воплощения партии в постановке Баварской государственной оперы в Мюнхене (2013 г., дирижёр П. Кариньяни, режиссёр Оливье Пи).

Постановка решена в контексте традиций современной режиссёрской оперы, однако, несмотря на внешнее несоответствие визуального ряда сюжетно-повествовательному, подчас – излишнюю натуралистичность, режиссёром сохранена внутренняя сущность вердиевской драмы. В вокальной интерпретации партии Леоноры А. Хартерос необходимо отметить, что её интерпретация в целом имеет общую лирическую основу. Благодаря природе голоса устойчиво звучат средний и низкий регистры. Вокалистка свободно и обильно, но с большим тактом использует средства агогики, в особенности кульминационные зоны отмечены более свободной трактовкой, многочисленными ритенуто и ферматами на интонационных вершинах. Мастерски использованы возможности кантилены, максимальная связность – одна из сильных сторон данного исполнения. Необходимо отметить различия в исполнительских нюансах, перемещение смысловых акцентов, связанных с изменением поэтического текста, а также большую плотность звучания, использование насыщенного обертонами тембра.

В заключении стоит сказать, что без владения вокальной методикой невозможно достичь высокого художественного результата, создать яркий

сценический образ, проникнуть в психологию героя, понять логику его поведения и найти оптимальное решение сложных вокально-технических задач.

Также, следует отметить, что партия является одной из наиболее сложных в женском вокальном репертуаре и требует наряду с актёрским воплощением виртуозного владения вокальной техникой. Однако осмысленное прочтение мелодической линии партии в сочетании с природными особенностями тембровой окраски голоса способствует полноценному и высокохудожественному исполнительскому прочтению авторского замысла. Несмотря на уникальность режиссёрских подходов к постановке оперы «Трубадур» Дж. Верди, успех исполнения партии Леоноры во многом зависит от глубинного понимания психологии образа, внутренней мотивации и профессионального мастерства исполнительницы.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арканова, В. Ф. Интерпретация сценических произведений Дж. Верди / В. Ф. Арканова. – Текст : непосредственный // Музыка / В. Ф. Арканова ; под редакцией. Е. Н. Яворского [и др.]. – Москва, 1986. – Вып. 3. – С. 12–13.
2. Стахевич, А. Г. Bel canto в западноевропейской опере XIX века / А. Г. Стахевич. – Saarbrücken : AP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 408 с. – ISBN 978-3-659-28001-6. – Текст : непосредственный.
3. OperaNews.ru : сайт. – 2000 – 2019–. – URL : <https://www.operanews.ru> (дата обращения: 19.03.2024). – Текст : электронный.
4. Fernsehserien.De : сайт / учредитель “Imfernsehen GmbH & Co. KG”. – 1998 – 2024–. – URL : <https://www.fernsehserien.de> (дата обращения: 20.03.2024). – Текст : электронный.
5. The New York Times De : сайт / учредитель “The New York Times Company”. – 2024–. – URL : <https://www.nytimes.com> (дата обращения: 20.03.2024). – Текст : электронный.

УДК 303.4; 378; 781

*Н. И. Ефимова,  
доктор искусствоведения, профессор,  
проректор по научной работе ФГБОУ ВО  
«Академия хорового искусства имен В. С. Попова»,  
г. Москва*

---

## ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ХОЛОПОВ И ЕГО НАУЧНАЯ ШКОЛА

---

Проблема изучения научных школ в мировой практике является одной из актуальных. В условиях снижения процента аспирантов, успешно

закончивших аспирантуру и защитивших диссертацию<sup>9</sup>, она приобретает особую значимость. От её решения зависит не только чёткое понимание основополагающих механизмов трансляции, производства и воспроизводства научного знания, передачи навыков исследовательской работы, но и разработка эффективной методологии продуктивного взаимодействия в связке научный руководитель – аспирант/докторант.

В недавнем докладе «О реализации государственной научно-технической политики в Российской Федерации и о важнейших научных достижениях, полученных российскими учёными», имеется тезис: «Решающее значение для воспроизводства научных кадров высшей квалификации и сохранения преемственности в передаче научных знаний имеет деятельность аспирантуры. Аспирантура является важнейшим инструментом подготовки научных и научно-педагогических кадров для российской науки и формирующихся секторов инновационной экономики. Аспирантура – первый этап научной карьеры большинства молодых исследователей, поэтому будущее российской науки в значительной степени определяется эффективностью её функционирования» [1, с. 45].

Не секрет, что эффективность функционирования аспирантуры напрямую зависит от результативности работы научного руководителя и аспиранта. Изучению этого взаимодействия посвящено немало публикаций в новейших реферируемых журналах. Фокус их рассмотрения вбирает «теорию культурного капитала» (по Пьеру Бурдьё), функциональную теорию межличностных отношений (по Тимоти Лири), величину профессорско-преподавательской поддержки докторантов и её последствия и много других аспектов изучения данного взаимодействия<sup>10</sup>. При этом доминирующей в обсуждениях является проблема качества научного руководства, тогда как мнение аспирантов интересующее, например, социологов, большей частью подаётся в разрезе текущего статуса обучаемого.

Между тем представляется, что для объективного описания проблемы научного руководства с позиций аспиранта, равно как и для объективной оценки той или иной научной школы необходимо акцентировать внимание на изучении взглядов бывших аспирантов, которые состоялись в науке и которые, адаптируясь к актуальным условиям развития научного знания, ныне в качестве научных руководителей продолжают транслировать основные идеи и методологию своей школы. В данном подходе есть нечто непреходящее, соответствующее известной истине «По плодам их узнаете их»<sup>11</sup>. Исключительно в контексте «обратной связи» предлагаю рассматривать феномен научной школы Ю. Н. Холопова – лидера, учёного, эрудита, который в конкурентной научной среде мог в научных исследованиях своих аспирантов развивать новые научные направления.

---

<sup>9</sup> В Докладе, приуроченном к 300-летию Российской Академии Наук, например, зафиксированы текущие показатели деятельности аспирантуры: «удельный вес защитивших диссертацию снизился до 10,8% в 2022 году против 28,5% в 2010 году» [1, с. 47].

<sup>10</sup> Подробнее о них см. Ефимова Н. И. [2, с. 9]

<sup>11</sup> Евангелие от Матфея, 7:16.



Под руководством Ю. Н. Холопова защищено 38 диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, 15 диссертаций на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Среди его бывших аспирантов есть обладатели престижных международных исследовательских грантов Фонда Александра фон Гумбольдта /*Alexander von Humboldt-Stiftung* (С. Н. Лебедев, Н. И. Ефимова – автор этих строк), Программы Фулбрайт/*Fulbright Program* (М. В. Карасёва). Все эти показатели, несомненно, свидетельствуют о продуктивности лидера научной школы, органично сочетающего мастерство учёного, педагога и психолога.

С позиции бывшего аспиранта, а позднее и докторанта, выделю основные слагаемые формулы нашего взаимодействия:

- полное совпадение взглядов в части ожидания результатов от избранной темы исследования;
- понимание ценности человеческого капитала и следование нормам академической этики;
- мотивированность на научный поиск и преодоление трудностей;
- искренняя увлечённость в поисковой работе;
- отработка в классе методологии публичных выступлений, а также письменных текстов (статей, тезисов, научного исследования);
- диалогичность и уважительное отношение к позиции аспиранта/докторанта;
- требовательность и дисциплинированность;
- профессиональная ответственность;
- отзывчивость и простота человеческого общения.

Отдавая полный отчёт, что выделенные опции отражают индивидуальный опыт взаимодействия аспиранта и научного руководителя и вполне могут быть откорректированы другими бывшими аспирантами научной школы Юрия Николаевича, уверена, что общим здесь будет одно – бесконечная благодарность великому Учителю, который пользовался и пользуется безграничным авторитетом среди своих учеников.

Научная школа Ю. Н. Холопова прошла отраслевую профессиональную апробацию. Она доказала способность воспроизводить заданную лидером традицию с её секретами успешной и эффективной деятельности. Думается, что предложенный ракурс исследования «обратной связи» с включением в орбиту изучения бывших аспирантов, состоявшихся в науке, позволит приблизиться к объективизации оценок результативности научных школ, которые в случае со школой Ю. Н. Холопова, являются нашим национальным достоянием.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Доклад «О реализации государственной научно-технической политики в Российской Федерации и о важнейших научных достижениях, полученных российскими учёными» : Доклад утверждён решением Общего собрания Российской академии наук (РАН) 23 мая 2023 года. –

Москва, 2023. – 332 с. – ISBN 978-5-907645-08-0 – Текст :  
непосредственный.

2. Ефимова, Н. И. Бесценный дар великого учёного / Н. И. Ефимова. – Текст : непосредственный // Academia : музыковедение, исполнительство, педагогика: сетевой электронный научный журнал / учредитель и издатель : федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия хорового искусства им. В. С. Попова». – Москва : Академия хорового искусства имени В. С. Попова : Композитор, 2022. – № 4 (5). – С. 7–11.

**УДК 78.071.1:071.4**

*Л. В. Кнышева,  
проректор по воспитательной и  
творческой работе, доцент  
кафедры специального фортепиано  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

**«12 НОВЫХ ЭТЮДОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО»  
УИЛЬЯМА БОЛКОМА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

---

Вопросы совершенствования исполнительской техники и репертуара, соответствующего задачам развития виртуозности, находятся в поле зрения музыкальной педагогики начиная с XVI века. Постоянная эволюция приёмов исполнения на музыкальных инструментах, трансформация музыкального языка, насыщенность фактуры сочинений виртуозным блеском благоприятствовали созданию тренировочного музыкального материала (упражнений, экзерсисов, этюдов и т. д.), активно используемого в педагогической практике. Среди разнообразия инструктивного материала наиболее многогранно в музыкальном искусстве, особенно в фортепианном наследии XIX – начала XX веков, представлен жанр этюда. Помимо виртуозно-технических трудностей, художественно-образных задач фортепианные этюды на разных этапах развития фортепианного исполнительства являлись квинтэссенцией педагогических принципов выдающихся композиторов. Сочинения композиторов второй половины XX века предъявляют высочайшие требования к исполнителям в плане владения инструментом. Тем не менее, жанр этюда в XX веке постепенно утрачивает функцию воспитания технической свободы и становится показателем уже сложившегося уровня мастерства исполнителя. В этом аспекте особенно актуальны, но малочисленны исследования, посвящённые этюдам, написанным композиторами во II половине XX века – И. Стравинским, Д. Мийо, О. Мессианом, Дж. Кейджем, Д. Лигети, Дж. Корильяно,

У. Болкомом и т. д. Вопросы освоения фактурной, темброво-регистравой, звукокрасочной специфики фортепианных этюдов американского композитора Уильяма Болкома, как и в целом творчество композитора, малоизучены в отечественном музыкознании, хотя не подлежит сомнению, что это произведения высочайшей художественной ценности.

Уильям Болком (1938 г. р.) – один из выдающихся деятелей современности, композитор и пианист, член Американской академии искусств и литературы, ученик Д. Мийо в Миллс-колледже и Парижской консерватории, защитивший докторскую диссертацию по композиции в Стэнфордском университете. Объёмное музыкальное наследие композитора охватывает большинство крупных жанров – симфонии, оперы, концерты, сонаты, камерные музыкальные произведения, песни, а также сольные произведения, написанные для органа и фортепиано. Продолжая традицию Ск. Джоплина, Болком пишет серию регтаймов, среди которых тетралогия регтаймов для фортепиано «Райский сад». Десятому Международному фортепианному фестивалю Ван Клиберна автор посвящает «Девять багателлей для фортепиано». Ритмической остротой и свободой, свойственной регтаймам, мелодекламацией и джазовыми интонациями пронизаны фортепианные концерты композитора, соната для 2-х фортепиано, «Фрески» для 2-х фортепиано, фисгармонии и клавесина.

Поиски индивидуального композиторского стиля, творческие эксперименты на пути к созданию нового музыкального языка, свойственные композиторам XX столетия, наиболее ярко воплотились в двух циклах этюдов Болкома. Первый цикл из двенадцати этюдов, написанный в 1959–1966 годах, состоит из трёх тетрадей, в каждой из которых сгруппировано по четыре этюда. В этюдах отсутствует яркая виртуозность, цикл представляет собой музыкальные зарисовки-настроения, написанные в сериальной технике в традициях П. Булеза. Текст этюдов зафиксирован с применением индивидуальной нотной записи, выраженной в нетрадиционном оформлении метра, нетрадиционных способах звукоизвлечения и использования приспособлений для исполнения.

Глубиной художественного содержания, разнообразием стилевых трансформаций, звукописными колористическими эффектами насыщены «12 новых этюдов для фортепиано» Уильяма Болкома, удостоенные в 1988 году Пулитцеровской премии в области музыки. Цикл посвящён ряду выдающихся пианистов XX века: Полу Джейкобсу, Джону Мусто и Марку-Андре-Амлену. Одной из целей написания новых этюдов было слияние тональных и нетональных элементов музыкальной речи. По словам самого композитора, музыка новых этюдов стала более тональной и даже более американской. К образцам сериальной техники можно отнести только этюд № 9, а также отдельные фрагменты этюдов № 3 и № 11. Объединённые в четыре тетради этюды цикла имеют программные названия, характеризующие либо эмоциональные состояния, либо жанровую принадлежность или предмет музыкальной зарисовки.

I тетрадь представлена этюдами: «Быстрый, яростный», «Речитатив», «Зеркала»; II тетрадь – «Сцена из оперы», «Бабочки, колибри», «Ноктюрн»; III тетрадь – «Предчувствия», «Апокалиптические синкопы», «Инвенция»; IV тетрадь – «К тишине», «Веселье», «Гимн любви». Программность этюдов Болкома – черта, сближающая его с романтиками и импрессионистами. При этом, программные названия вызывают ассоциации с трансцендентными и концертными этюдами Листа и Дебюсси.

Каждый этюд цикла, помимо художественных задач, предваряет обозначенная композитором педагогическая и техническая цель. Архитектоника драматургии цикла строится на чередовании подвижных и медленных этюдов, которые чрезвычайно развиты по фактуре. Болком по-своему претворяет особенности жанра романтического этюда, однако, в большей степени продолжает листовскую традицию с её насыщенной фактурой, огромными регистровыми и динамическими возможностями фортепиано. Своеобразным воплощением скрябиновской лирики, импрессионистской отстранённости и «наполненной воздухом» фактуры Дебюсси можно считать медленные этюды автора, каждый из которых является подлинной жемчужиной современной музыки. Романтическая основа стилистики новых этюдов Болкома отражается в частичном возвращении к традиционной системе трактовки метрической организации цикла. Цикл строится на чередовании этюдов с выписанным размером, этюдов, с указанием на единицу метро-ритмической организации, и этюдов, в которых вообще отсутствует тактовая сетка. Особенности использования новаторских приёмов звукоизвлечения и педализации обусловили необходимость изобретения индивидуальной нотации, расшифровывающейся автором как в предисловии к циклу, так и в самом тексте. Например, текст этюдов изобилует приёмами игры за пределами клавиатуры, игрой на струнах, игрой ладонями и предплечьем, фиксацией длительности пауз в секундах, словесными характеристиками характера педализации. Мелодика этюдов типична для нетональных композиций за исключением этюда «Апокалиптические синкопы», который является традиционным регтаймом.

Этюды У. Болкома, несомненно, являются не только способом усовершенствования техники пианиста, но и стимулом развития музыкального мышления исполнителя, владения различными приёмами извлечения звука. Появление цикла «12 новых этюдов для фортепиано» стало важнейшим событием как в творческой жизни Уильяма Болкома, так и в кругах пианистов, заинтересованных в появлении новых ярких сочинений для концертного исполнения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сычёва, Н. Н. Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство / Н. Н. Сычёва. – Текст : непосредственный // Человек и культура. – 2024. – № 1. – С. 1–21. – ISSN: 2409-8744.

2. Ran Dank. William Bolcom's "Twelve New Etudes" (1988): Theoretical and Interpretative Analysis. – dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts, The City University of New York, 2017. – URL : <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:193895303>.

УДК 781.6:784.5:78.041/.049

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

---

## СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ ОБРАЗА *DIES IRAE* В МУЗЫКЕ XVIII–XX ВЕКОВ

---

*Dies irae* – один из знаменитых текстов западно-христианской культуры, средневековая стихотворная секвенция на латинском языке. Содержание текста имеет апокалиптический характер. Самые ранние записи относятся к XII в. (конечная редакция приписывается Фоме Челанскому, датируется первой половиной XIII в.). К концу XV в. *Dies irae* регулярно исполняется на богослужениях как часть заупокойной мессы (Реквиема). Во времена Средневековья в реквиемах обязательно использовался и сам напев *Dies irae*. Зародившись в эпоху Средневековья, Реквием стал претворением христианской парадигмы о смерти как переходе от временного к вечному, преодолении страха, скорби и страдания, достижении покоя, света и надежды, что изначально определило его культово-мемориальную функцию.

Музыкальная теория различает стабильную, неизменяемую в процессе развития музыкально-церковного искусства традицию, и мобильную, которая, оставаясь в кругу церковных канонов, видоизменялась. Благодаря стабильным факторам (например, содержательно-смысловой комплекс), Реквием в своём духовно-интонационном единстве не утратил своей жанровой принадлежности в любых стилевых системах [5, с. 23]. С точки зрения процесса внутреннего преобразования жанра из «прикладного» в «художественный», он, не утрачивая своих содержательных качеств, обретает особенную глубину их философско-этического осмысления и эмоционального переживания [3, с. 76]. Тем не менее Реквием с течением времени подвергается значительным изменениям, обретая характерные черты концертного жанра. Это было связано, с одной стороны, с тем, что XVIII–нач. XIX вв. были связаны с общим угасанием религиозного чувства. С другой стороны, являясь жанром музыкального искусства, Реквием не мог не реагировать на эволюционный ход, совершающийся в мире музыки. В XVII–XVIII вв. наряду с мессой и другими церковными жанрами реквием претерпевает эволюционные трансформации, проходя этапы секуляризации. Под влиянием

музыкального театра и инструментализма он становится крупным циклическим произведением для хора, солистов и оркестра. Изменяется его интонационная основа. Процессы в развитии эстетики, стилистики, инструментовки всецело повлияли на то, что Реквием получает внекультовое значение, удаляясь в сферу концертной музыки.

Эпоха классицизма, выдвигая ценности рационализма, при развитии оперы, инструментального искусства, принципов сонатности положила начало трансформации как всего жанра, так и образа *Dies irae*. Яркий пример – сочинение Моцарта, в котором «день гнева» автор представляет впечатляющей «симфонизированной философской драмой», став началом пути к множеству оригинальных жанровых образований [1, с. 392].

Феномен романтического реквиема связан с переосмыслением и постижением таинственного смысла, заключённого в диалектике жизни и смерти. Причинами частого обращения романтиков к данному жанру стали: 1) интерес к теме смерти; 2) выразительность и конструктивность текстовой основы со скрытым психологизмом и личностным субъективизмом; 3) мобильность частей цикла, как уникальная особенность её композиции.

Отражение идей романтизма заключено в Реквиеме Дж. Верди с масштабным эмоционально-философским содержанием и впечатляющей внешней формой, где *Dies irae* выполняет функцию главной завязки. Применяя выработанный оперным творчеством музыкальный язык, композитор в своей интерпретации воплощает эту часть с глубоким эмоциональным наполнением и личностным переживанием [2, с. 10–11].

Апокалиптические настроения XX в. подпитывались политическими, социальными, экономическими, экологическими и духовно-нравственными кризисами, погружая человечество в состояние экзистенциального страха. Интерпретационный либерализм по отношению к жанру реквиема позволил не связывать его с церковными традициями. Жанр и текст заупокойной мессы осмысливается как символ. Композиторы отказываются от канонической словесной основы, либо объединяют его с другими, более современными текстами. Появляются непохожие друг на друга произведения, имеющие оригинальные концептуальные решения и стилистическую индивидуальность. К тому же достижения авангарда в области музыки предыдущего века способствовали эффектному воплощению образного содержания.

Характерный пример – «Военный реквием» Б. Бриттена. Оригинальность замысла в том, что вербальный материал произведения составляется из текстов мессы и девяти стихотворений английского поэта У. Оуэна. Также и в музыке автор синтезирует два стилистических пласта – «архаический» и «современный». На их сопоставлении автор выстраивает музыкальную драматургию [4, с. 222].

Композиторы разных эпох, используя образ средневекового *Dies Irae*, присущим им музыкальным языком в рамках собственного стиля рисуют их субъективный «день гнева». Они уводят слушателя от библейского сюжета Страшного Суда в плоскость настоящего времени, в котором он совершается ежедневно.

Образы смерти, Божьего суда и суда человеческой совести, страха перед будущим и надежда на милосердие всегда имели актуальность в мире искусства, побуждая и современных композиторов обращаться к этому сакральному жанру, активно воплощать его образы в своём творчестве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт : Часть вторая, книга вторая / Г. Аберт ; перевод с немецкого и комментарии К. К. Саквы. – Москва : Музыка, 1990. – 560 с. – ISBN 5-7140-0215-6. – Текст : непосредственный.
2. Алмазова, В. В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Алмазова Варвара Владимировна ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2013. – 27 с. – Текст : непосредственный.
3. Булавинцева, Ю. В. Церковная музыкальная традиция: обновление vs канон / Ю. В. Булавинцева. – Текст : непосредственный // Музыка. Искусство, наука, практика / Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. – Казань : ФГБОУ ВО КазГК им. Н. Г. Жиганова, 2021. – № 3(35). – С. 75–81. – ISSN 2226-3330.
4. Ковнацкая, Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – Москва : Советский Композитор, 1974. – 392 с. – Текст : непосредственный.
5. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания : художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – 2-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2010. – 429 с. – ISBN 978-5-8114-0600-5. – URL : <https://reader.lanbook.com/book/1975#3> (дата обращения: 21.03.2024). – Текст : электронный.

УДК 782/785

*Д. А. Кривошанко,  
Заслуженный деятель эстрадных  
искусств Украины, преподаватель-  
методист ПЦК «Теория музыки»  
факультета СПО Мариупольского отделения  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Мариуполь*

---

#### НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ – ПУТЬ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

---

Одной из ведущих тенденций мировой музыкальной культуры XX – начала XXI в. является стремление к сохранению культурной идентичности,

развитие отдельных жанров и творческих направлений народной музыки. Разностороннее взаимодействие академической музыки с фольклором – также одна из важнейших составляющих современной отечественной музыкальной культуры. Фольклорный мелос, передаваясь от поколения к поколению, образует свой неповторимый бытовой художественный диалект. При этом он не теряет первичного аутентичного начала, расширяя границы традиций и сближаясь с профессиональным, академическим искусством. Фольклоризм в музыкальном искусстве предполагает трансформацию, переосмысление традиционных фольклорных мотивов, образов, композиционных схем в канве авторского художественного текста. А неповторимый авторский композиторский стиль, сформировавшийся под глубоким влиянием национального мелоса, базируется на гармоничном сочетании общей народной интонационности и собственной высокохудожественной речи.

Как известно, основными формами взаимодействия композитора с фольклорным материалом являются: прямое цитирование аутентичного материала (без последующего развития); жанровые обработки народных тем (вариации, фантазии, сюита и т. д.); концептуальное обращение к фольклорной стилизации в конкретном музыкальном произведении (как правило, программном); фольклорная стилизация (гармоничное сочетание современных средств художественного высказывания с фольклорными) – как определяющее стилевое направление композитора.

На всех этапах развития русской музыкальной культуры существовала тесная связь профессионального и народного искусства. Истоки её – в самом процессе формирования (в XIX веке) национальной профессиональной композиторской школы, основоположником которой считается М. И. Глинка, начиная с многочисленных транскрипций народных песен и танцев (в основном клавирных и оркестровых), интересных вокально-хоровых и инструментальных обработок народных песен. Отечественная академическая музыка всегда выделялась общим национальным колоритом, создаваемым благодаря глубоким интонационным связям с народными первоисточниками и фольклорными «жанровыми обобщениями», представленными сквозь призму личного художественного видения.

В XX веке осознание необходимости опоры на фольклорные источники (в процессе формирования национального музыкального стиля) соединилось с новым осознанием и овладением архаичных пластов фольклора, с кардинальным обновлением на их основе выразительных средств. В мировом искусстве к этому времени уже проложила свой путь и утвердила позиции «новая» музыка: интересные музыкально-акустические эксперименты; пространственно-звуковые эффекты; полимодальные системы; алеаторика; сонористика; конкретная и электронная музыка; серийный пуантилизм. Сложность процесса адаптирования к «новой» музыке и формирования новых эстетически-профессиональных потребностей комментировал К. Пендерецкий, подчёркивая, что «...сегодня мы вступили в период великого синтеза. Переоценивая всё, что создано в нашем веке, я верю, что шанс выжить



имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая всё, что произошло за несколько последних десятилетий». [3, с. 15].

Творческие эксперименты с жанровыми перевоплощениями фольклорного первоисточника приводили композиторов – как родоначальников неофольклоризма Б. Бартока и И. Стравинского, так и их последователей (в частности, представителей Новой фольклорной волны – отечественных композиторов: Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина, Р. Леденёва, С. Слонимского, Э. Денисова) – к свежим, оригинальным результатам. Это, фактически, была работа с «моделью стиля» – создание музыкального материала, в котором гармонично сочетались современные композиторские приёмы письма и национальный колорит фольклорной темы. Мощной формой пробуждения национального сознания стала сопряжённая с фольклором, духовная тема в культуре.

Стилевой диапазон современного музыкального диалога «фольклор-композитор» также достаточно широк – от неоклассических, неоромантических направлений композиторского письма до авангардного композиторского языка. Наиболее распространённой тенденцией в современной отечественной музыке является фольклорная стилизация, а неофольклоризм становится определяющим стилевым направлением.

В условиях современной жизни неофольклоризм как целостное явление приобретает важнейшее значение в культурном и духовном возрождении страны, сохранении бесценного наследия народа, его культурной идентичности как внутри страны, так и за рубежом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балабан, О. В. О роли фольклора в современном музыкальном образовании / О. В. Балабан. – Текст : непосредственный // Образование в сфере искусства. – Магнитогорск, 2015. – № 1 (4). – С. 51-55.
2. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. – Ленинград, Москва : «Советский композитор», 1978. – 176 с. – Текст : непосредственный.
3. Лаврова, С. В. Кшиштоф Пендерецкий и «повороты судьбы» новой музыки / С. В. Лаврова. – Текст : непосредственный // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2007. – № 9. – С. 14–15.

*Т. В. Кувшинова,  
преподаватель факультета СПО  
Донецкого отделения ФГБОУ ВО  
ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## **ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ А. ШНИТКЕ НА СТИХИ Г. НАРЕКАЦИ В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

---

Огромный пласт музыкальной культуры России, уходящий своими корнями в глубины национального творчества, составляет хоровое искусство. За много столетий своего существования хоровая музыка сформировала особую художественную сферу, воплощающую чрезвычайно многоликие и сложные этико-философские идеи. Важнейшее место в жанровой палитре хорового искусства занимает хоровой концерт, который достиг своего расцвета во второй половине XVIII века благодаря своей пышности, яркости, фактурной красочности (Д. Бортнянский, С. Дягтерёв). В начале XIX века интерес к хоровому концерту угасает, и он на некоторое время уходит в «историческую тень», уступая место концептуальным светским жанрам, в частности, симфонии. Но уже на стыке XIX–XX веков возобновляется интерес к культовой музыке, а следовательно, и к жанру хорового концерта (А. Архангельский, А. Кастальский). К сожалению, этот процесс был искусственно заторможен воинствующим атеизмом, и только к концу XX века в связи с изменением социального климата хоровой концерт снова занял ведущие позиции в русской хоровой музыке.

Ярчайшим примером активного развития этой жанровой сферы является Хоровой концерт А. Г. Шнитке (1985), который написан на стихи средневекового армянского поэта, философа, богослова Григора Нарекаци. Композитор использует только одну, 3-ю главу из 95 песен-плачей «Книги скорбных песнопений». Точно следуя за отобранным вербальным текстом, он создаёт целостную основу четырёхчастого Концерта. Эмоциональная сфера сочинения соединяет скорбь и возвышенность, углубляющие друг друга. Первая часть «О повелитель сущего всего» определяет концептуальную идею сочинения и вводит слушателя в мир высокой духовности. Вторая часть «Собранье песен сих...» выполняет функцию лирического центра, овеянного сумрачным, скорбным, покаянным настроением. Третья часть «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов» – наиболее конфликтна и драматична. Четвёртая часть «Сей труд, что начинал я с упованием» – светлая кода, построенная на интонациях и приёмах хорового изложения предыдущих трёх частей.

Хоровые сочинения А. Г. Шнитке в настоящее время достаточно популярны – «это живое слово к современникам, сказанное на

“общечеловеческом” языке, едином для всех эпох» [2, с. 237]. Однако проблемы исполнения этой музыки всё ещё недостаточно изучены и требуют активного внимания. Одна из таких проблем – создание убедительной художественной интерпретации Концерта на стихи Г. Нарекаци. Дирижёру необходимо тщательно проработать хоровую партитуру, продемонстрировать углублённый подход ко всем выразительным элементам, выявить синтетическую природу жанрово-стилевых истоков произведения. В музыкальной стилистике сочинения органично сплелись черты западноевропейской средневековой и барочной музыки, армянских духовных песнопений и современных композиторских техник. Отсюда – столь свойственная творчеству А. Г. Шнитке полистилистическая основа музыкальной ткани. Это требует от исполнителя навыков для воплощения разнообразных стилиевых пластов.

Углубление в технические параметры сочинения должно протекать параллельно с осознанием логики драматургического процесса. В процессе работы над Концертом следует обратить внимание на гибкое соотношение двух интонационных сфер – медитативной, связанной с кантиленным началом, и речитативной, которой свойственны псалмодирование и оstinatность. Их семантическое наполнение раскрывает глубинную художественно-философскую идею произведения – противопоставление высокой духовности, идущей от искренней веры в Бога, и безысходной греховности, рождающей трагическое мироощущение. Особая сложность заключается в том, что эти сферы в Концерте тесно взаимосвязаны: одна, словно исподволь, проникает в другую, в результате чего меняется фактура, создаётся полипластовость, горизонталь плавно переходит в вертикаль, а монодия – в строгий хорал. Тщательной дирижёрской работы требует сочетание полифонического и мелодико-гармонического склада письма с дублированием в терцию, кварту, квинту, октаву, а также сочетание сонорных фрагментов и движущихся кластеров со строгими канонами. Столь гибкое смешение фактурных пластов сопровождается не менее сложной для исполнителя полиритмией.

Исполнение Хорового концерта А. Г. Шнитке на стихи Г. Нарекаци подвластно далеко не каждому коллективу. Камерным составом данное сочинение спеть невозможно. Композитор опирается на традиции больших русских хоров и использует *divisi* на 5, 8, 16 голосов, поэтому для качественного воплощения замысла необходима сильная в вокальном отношении мужская группа хора, особенно басовая (так как часто используется крайний нижний регистр). Коллектив должен владеть высокой вокально-хоровой техникой, культурой звука, а также быть психологически, интеллектуально и эмоционально зрелым, чтобы предельно точно отразить сложный идейный замысел композитора и доставить истинное художественное наслаждение слушателям.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение : Учебное пособие. – 2-е изд. / И. В. Батюк. – Санкт-Петербург : Планета

музыки, 2015. – 216 с. – ISBN 978-5-91938-131-0. – Текст : непосредственный.

2. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. – Москва : Советский композитор, 1990. – 346 с. – ISBN 5-85285-085-3. – Текст : непосредственный.

**УДК 780.8; 78.02:78.09**

*Л. Л. Курилова,  
концертмейстер кафедры  
академического пения и актёрского мастерства  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

## **О ПУТЯХ ОСМЫСЛЕНИЯ ОБРАЗА МАЗЕПЫ В ОДНОИМЁННОЙ ОПЕРЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

---

«Я не могу не склоняться перед памятью П. И. Чайковского, чья музыка заставила меня задуматься над музыкой», – так определяет своё отношение к творчеству великого русского композитора Б. Асафьев [2, с. 17]. В статье «Пути в будущее», характеризуя П. И. Чайковского как преемника Л. Бетховена и единственного в России подлинного симфониста, он настойчиво подчёркивает глубокие национальные корни его музыки. Эта черта творчества композитора явно недооценивалась многими критиками конца XIX – начала XX в., считавшими П. И. Чайковского чуть ли не «эклектиком», «эпигоном» западноевропейского искусства. Сегодня для всех очевидно стремление композитора к созданию своего, индивидуального русского музыкального стиля, в чём он родственен и М. И. Глинке, и гению русской литературы А. С. Пушкину.

Опера «Мазепа» – седьмая опера П. И. Чайковского – написана в зрелый период его творчества, когда основные принципы его композиторского письма были уже окристаллизованы. После «Евгения Онегина» с его интимным, камерным складом П. И. Чайковский направил своё внимание на поиски сюжетов драматического звучания. Тщательно изучая множество произведений русской и западноевропейской литературы, в поисках сильной и правдивой человеческой трагедии, композитор останавливает своё внимание сначала на «Орлеанской девице», затем – на «Мазепе» и «Чародейке». Вершиной его исканий стала созданная впоследствии «Пиковая дама».

Во всех крупных сочинениях П. И. Чайковского мы обнаруживаем излюбленную его тему – противопоставление живого человеческого чувства жестоким силам судьбы. И в содержании «Мазепы» находим её присутствие и гениальное воплощение. Из многогранной пушкинской поэмы в качестве генеральной, доминирующей драматургической линии П. И. Чайковский

выбирает личную драму Марии с её глубоким чувством к гетману Мазепе и последующим развитием конфликта между нею и Кочубеем. В противопоставлении страстной и грандиозной любви Марии (её образ – косвенная характеристика образа гетмана) и целей Мазепы, готового на всё злое ради их достижения, – основополагающий, глубинный конфликт оперы.

«Напряжённость натиска и углублённость надрыва» (Б. Асафьев) оперы позволяет переживать зрителю состояние острого любопытства в сочетании с чувством жалости. Драматически выразительные контрасты, наполняющие оперу, сродни шекспировским страстям, как в преломлении массовых сцен, так и сцен интимного плана. Контрастны, «многолики» и сами герои оперы, представленные в различных ситуативных обстоятельствах, раскрывающих истинную мотивацию их поступков.

В этом смысле особенно «многогранен», двойственен образ Мазепы. Для его претворения певцу следует ответить для себя на вопрос, что превалирует в гетмане: сила (и сила ли?) его последней любви или мощь устремлений к власти? Используя комплекс умений и навыков, достигая целостности воплощения образа – как внешнего «соответствия», так и внутреннего, – певец может добиться подлинного художественного звучания. Отметим некоторые пути осмысления образа Мазепы:

- большую значительность и холодноватую сухость вокальному образу придаёт матовость звука;

- усиление любовной составляющей образной характеристики Мазепы, с «исключением» оперного «злодейства» – художественная задача, способная раскрыть в вокально-сценическом облике героя его важную сторону;

- тщательная продуманность окраски звука, придание фразировке индивидуальной содержательности;

- насыщение образа Мазепы двойственностью, задуманной П. И. Чайковским.

Могучее средство выразительности – дикция – неотделимо от музыки, пения. Умение певцов гибко и органично сливать воедино музыку и слово в зависимости от содержания, эмоционально-смысловых, выразительных свойств мелодии и речи, является характерной особенностью русской вокальной школы, представители которой не стремились к громкости и силе голоса.

Очень важной чертой в исполнении русской музыки является живой пульс её звучания, свободное дыхание ритма. Эта традиция ведёт своё начало от широкой русской песенности, ритмики и образности русской речи, смысловых акцентов, «распевания» или «сжимания» гласных «сообразно смыслу произносимого» (Б. Асафьев).

В неспешной, вдумчивой работе над образом Мазепы следует учитывать не только вышперечисленные задачи, но и вокально-технические трудности партии гетмана, связанные с её широчайшим диапазоном и противоречивостью передаваемых в ней чувств. Певцу необходимо владеть мастерством интонационной выразительности и вокальной убедительности в передаче то жёстких, то фальшиво нежных чувств. Точное следование

«изгибам» фразы, реагирование тембром голоса на «события» пушкинского текста, использование характерных тембровых интонаций, нюансов и экспрессии, гибкой и психологически правдивой, способной передать всю богатейшую гамму переживаний героя-злодея, – всё это предопределяет, убеждены, художественную ценность создаваемого образа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский. / А. А. Альшванг. – Москва : Музыка, 1970. – 3-е изд. – 816 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского. Избранное / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1972. – 375 с. – Текст : непосредственный.
3. Протопопов, В. В. Оперное творчество Чайковского / В. В. Протопопов, Н. В. Туманина. – Москва : АН СССР, 1957. – 371 с. – Текст : непосредственный.
4. Ярустовский, Б. М. Оперная драматургия Чайковского / Б. М. Ярустовский. – Москва : Музгиз, 1947. – 241 с. – Текст : непосредственный.

УДК 780.7:78.2:78.07

*Н. И. Логвиненко,  
директор Муниципального бюджетного  
учреждения дополнительного образования  
«Школа искусств № 6 г. Донецка»,  
г. Донецк*

---

### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

---

В современном образовании, в том числе и в дополнительном, идёт активный процесс информатизации и компьютеризации. Это не только обогащает традиционные формы обучения, но и позволяет идти в ногу со временем, делая процесс обучения более увлекательным. Сложившаяся ситуация побуждает преподавателей повышать свою квалификацию, совершенствовать новые подходы, позволяющие активизировать творческие навыки учеников.

Процессу формирования у учеников коммуникативных способностей, умению работать с информацией способствует использование компетентностно-ориентированного обучения. Интегрирующая основа компетенций – информационная, которая опирается на воспитание у детей навыков работы с различными источниками информации.

Умелое использование информационных технологий открывает дополнительные возможности для овладения исполнительскими навыками. Стало нормой, что преподаватели фортепиано используют средства информационных технологий на разных этапах работы с учеником. Начиная с первых уроков освоение учебного материала (расположение нот на нотном стане, изучение основных длительностей и др.) можно перевести на новую ступень, используя различные музыкальные игры. Знания, представленные в игровой форме с учётом возрастных особенностей, лучше и прочнее запоминаются, они позволяют сделать уроки интересными и познавательными.

Процесс активизации работы учеников младших классов происходит путём применения эффективного способа работы над выполнением разного рода упражнений в занимательной форме, таких, как кроссворды, тесты. Введение их в урок способствует повышению мотивации и интереса к обучению, поскольку вызывает большой интерес.

На стадии разучивания произведения формированию компетентности ученика может способствовать знакомство с эпохой, в которой жил композитор, особенностями его творчества, а также прослушивание наиболее известных произведений. В работе над стилем, образом и характером произведения обращение к интернет-ресурсам поможет найти всю необходимую информацию о произведении: нотный материал, фото, аудио и видеоматериалы. Их использование позволит включить образное мышление учеников, будет способствовать повышению внимания и процессу запоминания.

Использование музыкально-компьютерных технологий на этапе подготовки публичных концертных выступлений учащихся возможно в виде презентаций, которые могут содержать информацию, организованную в единое целое, в виде сочетания текста, музыки, компьютерной графики и анимации. Также подобные презентации можно подготовить и использовать при проведении тематических вечеров, посвящённых, например, творчеству композиторов, на которых будут представлены достижения учащихся класса.

Существует скептическое мнение о том, что от использования компьютерных технологий ученики лучше не заиграют. С этим трудно не согласиться. Однако, нельзя не учитывать рост интереса учеников к образовательной деятельности, повышение эффективности уроков, повышение уровня познавательных возможностей именно благодаря использованию информационных технологий. Не являясь самоцелью, они способствуют достижению образовательных целей.

Подводя итог сказанному выше, следует отметить, что в процессе работы с учеником необходимо сочетать традиционные и инновационные методы работы. Это позволит воспитать творческую личность, обладающую не только сформированными исполнительскими навыками, но и навыками самостоятельного приобретения знаний. Делая процесс обучения интересным и доступным, информационные технологии облегчают восприятие учебного материала, что способствует повышению эффективности обучения.

Современное развитие общества нацеливает на повсеместное использование информационных технологий в разных жизненных сферах. Их применение в области музыкального образования – требование времени, оно объективно необходимо и актуально.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова, Т. С. Развитие творческих способностей учащихся в процессе обучения игре на фортепиано с использованием передовых педагогических технологий / Т. С. Евдокимова. – [30.05.2013]. – Текст : электронный // Образовательная социальная сеть. – URL : <http://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/razvitietyvorcheskih-sposobnostey-uchashchih-sya-v-processe>.
2. Исаева, Е. О. Особенности современного обучения игре на фортепиано / Е. О. Исаева. – Текст : электронный – URL : <http://ext.spb.ru/index.php/2011-03-29-09-03-14/17-music/1309---q-q.html>.
3. Селевко, Г. К. Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств / Г. К. Селевко. – Москва : НИИ школьных технологий, 2005. – 208с. (Серия «Энциклопедия образовательных технологий»). – ISBN 5-87953-203-8. – Текст : непосредственный.

УДК 7.78.021.2

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

---

### ШУМОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В КЛАССЕ КОМПОЗИЦИИ ИЛИ «ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ» ДОНБАССА

---

Двадцатый век в искусстве принято ассоциировать с невероятными экспериментами в области формы архитектуры, литературы и музыкального текста. С первого взгляда может показаться, что рисунок или текст – это новая форма, и она призвана отражать электронный способ взаимодействия с текстом, однако, именно в этих экспериментах следует рассматривать экспериментальную музыку, как результат линейного развития музыкальной истории. Чтобы глубже понять специфику развития экспериментальной музыки, необходимо обратиться к первоосновам, заложенным в культурно-исторической почве, которая подготовила появление этого культурного феномена. Конечно же, речь идёт о творчестве таких американских композиторов как Ч. Айвз, и Г. Кауэлл, и Дж. Кейдж. Эмансипация немusикальных звучностей приводит композиторов к поискам новых



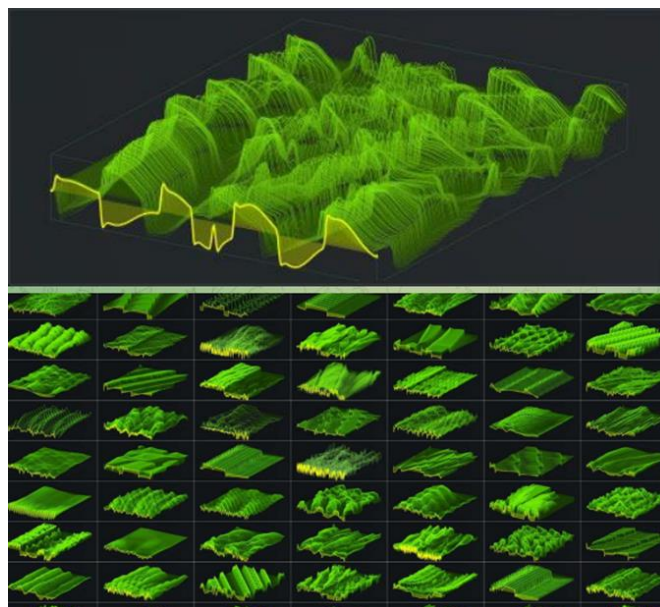
экспериментов в области экзотических звуков, ритмических структур и графических нотаций.

Целью исследования является: разработать и провести музыкальный эксперимент по дисциплинам «Композиция» и «Теория современной композиции» с целью улучшения знаний и наглядного примера.

На первом этапе создания был выбран метод, используемый Д. Кейждом в сочинении «Эклиптического атласа (1962). При разработке сочинения такого вида, была предпринята попытка использовать карту Донецка, с последующим наложением нотных листов. Этот метод наиболее прост для исполнения, в качестве базового инструмента был выбран инструмент фортепиано.



На втором этапе в качестве базового инструмента были выбраны компьютерные программы, позволяющие перевести картинку или изображённый рельеф в звуковую волну. В ходе разработки были использованы технологии *PreSonus Studio\_One 6 Pro* и цифровая звуковая рабочая станция *DAW*. Для повышения заинтересованности студентов была применена технология перетаскивания элементов, позволяющая перемещать объекты к нужным ячейкам.



В результате эксперимента были рассмотрены различные литературные источники, основные понятия алеаторики, разработан алгоритм работы совместно со студентами.

Одним из главных преимуществ предложенного эксперимента является возможность представить студентам реалистичный и увлекательный учебный опыт для дальнейшего его изучения и исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова, И. Б. Музыкально-компьютерные технологии в общем и профессиональном музыкальном образовании / И. Б. Горбунова. – Текст : непосредственный // Современное музыкальное образование. – Санкт-Петербург, 2004. – Материалы международной научной конференции. – С. 52–55.
2. Переверзева, М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : монография / М. В. Переверзева. – Москва : Русаки, 2006. – 336 с. – ISBN 5-93347-220-4. – Текст : непосредственный.
3. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – Москва, 1973. – 448 с. – Текст : непосредственный.
4. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества / А. С. Соколов. – Москва : Музыка, 1992. – 231 с. – Текст : непосредственный.

УДК 78.071

*А. И. Матвеева,  
кандидат искусствоведения,  
помощник проректора по научной работе  
ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства  
имени В. С. Попова»,  
г. Москва*

---

## МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ИМПЕРИЯ ЕФИМА ДОЛИНА

---

Музыкально-театральная империя Ефима Михайловича Долина (Когана) – известного антрепренёра, артиста императорских театров<sup>12</sup> и режиссёра – отдельной графой выделяется в кругу российской театральной жизни конца XIX начала XX века. Творческий путь Е. М. Долина начался в дореволюционный период и охватывал разрозненные регионы страны,

---

<sup>12</sup> Изначально Долин был актёром и режиссёром. Его современники вспоминают: «как актёр он начал выступать в составе опереточной труппы <...> Знание и глубокое понимание искусства привели его к режиссёрской работе, а затем и к антрепризе» [4].

которые простирались от центральной России до Сибири, Забайкалья и Дальнего Востока. Из архивных материалов известно, что в Забайкалье в 1896 г. Долин сформировал театральную труппу, а в 1897 г. силами Долина был открыт «Общедоступный театр» [2]. При его участии в Чите в 1911 г. открыт Мариинский театр – 1-й специально построенный драматический театр» [2]. Уже в 1904 г. Е. М. Долин был директором «Могилёвского, Белецкого и Архангельского театров»<sup>13</sup>. Антрепризам Долина рукоплескали в городах Сибири: в Архангельске (1904 г.), Омске (1905–1907 гг.), Ижевске (1910 г.) и городах Дальнего Востока: Благовещенске, Владивостоке (1909) и Харбине (1914) [3, с. 164–168]. В период революции география влияния его музыкально-театральной империи была сфокусирована на городах Дальневосточной республики (ДВР)<sup>14</sup>: Благовещенск, Владивосток, Никольск-Уссурийский, Хабаровск, Иркутск, Чита; и городах ближнего зарубежья: Порт-Артур (ныне – Люйшунькоу), Харбин, Дальний (ныне Далянь).

Помимо частной антрепризы Е. М. Долин возглавлял Военно-драматический театр<sup>15</sup>. В театре устраивались музыкальные вечера и сольные концерты [3, с. 164].

Через несколько месяцев после упразднения Дальневосточной республики (1922 г.), «национализированный театр “Золотой Рог” (в г. Владивостоке) был возведён в статус гостеатра» [4], главным режиссёром которого оставили Долина. Стоит отметить, что в период с 1909 по 1922 годы этот театр был сдан Е. М. Долину в аренду. Новые запросы советского государства потребовали новый репертуар, который отличался от прежних спектаклей театра миниатюр и «включал крупные жанры: пьесы, драмы, комедии. На бенефис Долина была дана постановка комедии Н. В. Гоголя “Ревизор”» [4].

Эпоха советизации ДВР вынудила Е. М. Долина в 1926 г. покинуть Россию. В Хрониках этого времени читаем: «Долин перебрался в Шанхай, где поставил несколько интересных спектаклей и отпраздновал в 1928 г. в “Лайсеум-театре” 30-летний юбилей своей артистической деятельности» [4]. Незадолго до смерти<sup>16</sup> Е. М. Долина, 7 октября в Харбинской прессе появилось сообщение об активизации всех артистов города Харбина для Гранд-концерта в пользу «большого известного артиста и антрепренёра Сибири и Дальнего Востока – Ефима Михайловича Долина».

Основой многогранной управленческой деятельности антрепренёра Е. М. Долина стали разнообразные виды занятий: 1) аренда площадки (театра) для выступлений и временного жилья для труппы, 2) заботы о билетах и перемещении труппы в случае гастролей, 3) обеспечение актёров костюмами и реквизитом, 4) реклама спектаклей (в том числе создание афиш),

---

<sup>13</sup> РГАЛИ Ф.641 О.1 Д.2068 Л. 2 (Письма в бюро).

<sup>14</sup> Дальневосточная республика (ДВР, Дальне-Восточная Республика) независимое демократическое государство, существовавшее с апреля 1920 года по ноябрь 1922 года.

<sup>15</sup> МПК 3372/1/Г.8146 Подшивка газеты «Красное Знамя» за ½ полугодие 1920 г. – 1920. – №2. – 9 февраля. – С. 4.

<sup>16</sup> Скончался Ефим Михайлович Долин 4 ноября 1930 г. в Циндао.

5) распространение билетов на представления, 6) ведение бухгалтерского и налогового учёта, 7) уплата налогов и гонораров артистам. Всё это составляет тот профессиональный минимум, который выделяет сегодня наука о менеджменте в искусстве. Ею обозначены функции менеджера культурных мероприятий: «прогнозирование, определение целей, планирование, организация деятельности, мотивирование персонала, контроль, учёт и анализ» [1], которыми успешно владел Е. М. Долин.

Музыкально-театральная империя Ефима Долина в культурном ландшафте страны стала уникальным явлением, в рамках которого формировался управленческий опыт руководителя. Этот опыт открыл возможность частно-государственного сотрудничества между Императорским русским театральным обществом, членом которого состоял с 1914 г. Долин Е. М., и его частной антрепризой. Приведённые факты свидетельствуют об активной музыкально-театральной жизни регионов, обеспеченной результатом этого партнёрства. Репертуар музыкальной империи Долина вполне соответствовал тем спектаклям, которые шли в центре России. Он отвечал духу времени и тому общекультурному театральномызыкальному спросу, который был близок российской публике.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воротной, М. В. Менеджмент музыкального искусства : учебное пособие / М. В. Воротной.– Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 2-е изд., стер. – 256 с. – ISBN 978-5-8114-1576-2. – Текст : непосредственный.
2. Дележа, Е. М. Формирование русского театра в Забайкалье (2-я пол. XIX–нач. XX в.) / Е. М. Дележа. – [Улан-Удэ, 1997]. – Текст : электронный // Электронный портал «Энциклопедия Забайкалья». – URL : <http://ez.chita.ru/encycl/person/?id=1488> (дата обращения: 05.05.2021).
3. История русской музыки: в 10-ти томах / под общей научной редакцией Е. М. Левашёва. – Москва : Языки славянских культур, 2011. – 10В т. – (1890–1917. Хронограф. Кн. II) – 1232 с. – ISBN 978-5-9551-0508-6. – Текст : непосредственный.
4. Уфимцев, Ю. А. Антрепризы Долина / Ю. А. Уфимцева. – Текст : электронный // Новостной портал “Konkurent.ru”. – URL : <https://konkurent.ru/article/15491> (дата обращения: 26.06.2021).

*Д. Ю. Молчанов,  
помощник депутата НС ЛНР,  
аспирант кафедры культуры ФГБОУ  
ВО «Луганская государственная  
академия культуры и искусств  
имени Михаила Матусовского»,  
г. Луганск*

---

## СМЕРТЬ И ИГРА: КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ЭПОХИ «ВОЙНЫ ДРОНОВ»

---

Беспилотные летательные аппараты (БПЛА) стали ведущей ударной силой в Специальной военной операции (СВО) [1]. При этом культурологи разных стран начали активно изучать проблематику трансформации этических и аксиологических норм эпохи «гибридных войн», обнаруживая ряд новых феноменов социально-психологического характера. Автор исходит из тезиса, утверждающего, что данную проблему следует рассмотреть, как относящуюся к сфере культурного феномена игры, ведь игры бывают и военными, и смертельными. Перспективы массового применения дронов подробно исследовал в книге «Теория дронов» Грегуар Шамаю [2, с. 97]. Стоит отметить, что Роже Кайуа отмечает, что наличие игрового компонента ярко выражено в эпохе так называемых «куртуазных войн» [3, с. 15–16]. В настоящее время множество зарубежных и отечественных учёных уделяют внимание этой теме. Среди них стоит отметить работы М. Калдор [4, с. 32–33], С. Клименко [5 с. 109–112.], Н. Ссори́на-Чайкова [6], пр.

Приведём несколько общепризнанных аспектов, характеризующих игру как культурный феномен. Во-первых, это наличие игрового пространства, обладающего собственными правилами-конвенциями. Второй аспект: разграничение сакрального пространства игры и профанного пространства обыденной жизни. Следующий аспект: мы можем наблюдать феномен ритуала, который при наличии веры во влияние событий игрового пространства в качестве субъекта на пространство неигровое, порождает культурно-психологический феномен магизма. Также игре свойственна возможность попытки отыгаться. Важный аспект игры – это подразумеваемая конвенциональностью справедливость. Что же из этих свойств характерно для практики применения дронов? Оператор дрона в процессе работы погружается в диегетическое пространство телеметрии дрона, в его «игровое пространство», отличное от обыденной жизни вне службы. Но в отличие от культуры магизма, он объективно знает, что его действия имеют доказанные последствия в обыденном мире, при этом аксиологический аспект этого акта определяет высочайшую цену – жизнь. Сам же оператор зачастую жизнью не рискует и, в случае потери дрона, может применить в последующих циклах новый.

Таким образом, нарушается одна из базовых конвенций игры – справедливость. Это отягощается фактором наличия у оператора неких «божественных» атрибутов – всеведения, бессмертия и властью над жизнями людей, что приводят к психологическим травмам операторов дронов стран НАТО. Гастерсон [7, с. 21], изучив данные Пентагона за 2011 год отмечает: из 840 операторов 17% имели клинические расстройства психики. Психика очевидно не выдерживает «комплекс бога». Журналист “*The New York Times*” Эяль Пресс [8], цитируя слова оператора дрона ВВС США Джеффа Брайта: «Я буквально только что вышел, сбросив бомбы на врага, а через 20 минут получил сообщение: «Ты не мог бы купить немного молока по дороге домой?»».

По результатам бесед со знакомыми военнослужащими, можно на данный момент однозначно утверждать: российские военнослужащие не страдают «комплексом бога». Если резюмировать их ответы, то можно свести их к следующему. Становясь свидетелями многочисленных военных преступлений вооруженных формирований Украины, российские военнослужащие воспринимают свою службу как священную войну за свою землю, семьи и отечество. Именно эти традиционные ценностные ориентиры и понимание того, что они участники справедливой войны позволяют сохранить восприятие мира нашими бойцами в границах аспекта справедливости конвенциональной плоскости «игрового пространства».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Заквасин, А. «Сможет вести разведку автономно»: какими возможностями будет обладать ударный беспилотник ВКС «Охотник» / А. Заквасин. – [04.08.2019]. – Текст : электронный // RT («Россия сегодня»). – URL : <https://russian.rt.com/russia/article/655955-ohotnik-bespilotnik-ispytaniya> (дата обращения: 05.04.2024).
2. Шамаю, Г. Теория дрона / Г. Шамаю ; перевод с французского Е. Блинова. – Москва : Издательство Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 280 с. – ISBN 978-5-911035-19-8. – Текст : непосредственный.
3. Кайуа, Р. Игры и люди:/ Р. Кайуа ; перевод с французского С. Зеленкина. – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 288 с. – ISBN 978-5-17-149056-0. – Текст : непосредственный.
4. Калдор М. Новые и старые войны: организованное насилие в глобальную эпоху / М. Калдор ; перевод с английского А. Апполонова, М. Дондуковского // под редакцией А. Смирнова, В. Сафронова. – Москва : Издательство Института Гайдара, 2015. – 416 с. – ISBN: 978-5-93255-451-7. – Текст : непосредственный.
5. Клименко, С. М. Теория и практика ведения «Гибридных войн» (по взглядам НАТО) / С. М. Клименко. – Текст : непосредственный // Зарубежное военное обозрение. 2015. – № 5. – С. 109–112.
6. Ссорин-Чайков, Н. В. Гибридный мир: этнографии войны / Н. В. Ссорин-Чайков. – [Москва, 2022]. Текст : непосредственный //

- Философско-литературный журнал «Логос». – № 3 (148). – С. 33–62. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/gibridnyy-mir-etnografii-voyny> (дата обращения: 05.04.2024).
7. Gusterson H. Drone Warfare in Waziristan and the New Military Humanism // Current Anthropology, 2019, vol. 60, № 19.
8. Press E. The Wounds of the Drone Warrior // The New York Times. – [13.06.2018]. – URL : <https://www.nytimes.com/2018/06/13/magazine/veterans-ptsd-drone-warrior-wounds.htm> (дата обращения: 05.04.2024).

УДК 82.0

*Н. И. Никитюк,  
учитель русского языка и литературы  
МБОУ г. Горловки «Школа № 55»;  
аспирант кафедры истории русской  
литературы и теории словесности ФГБОУ  
ВО «Донецкий государственный университет»,  
г. Донецк*

---

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ НАЗВАНИЯ ЦИКЛА «СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

---

Название любого произведения является одним из наиболее изучаемых компонентов любого текста, так как именно название порой либо задаёт тон и поэтическую окраску произведения, либо служит «отвлекающим» звеном на пути к художественной разгадке текста. Кроме того, название так или иначе является одним из компонентов интерпретации и непосредственно влияет на неё. Обратившись к работам учёного А. Ф. Лосева отмечаем, что название произведения представляет «энергию сущности самого произведения» [2, с. 218]. Имя произведения являет онтологическую реальность читателю произведения.

Обратившись к названию «Северной симфонии» Андрея Белого, отмечаем, что краткость и чёткость формы самого названия и богатство лексических единиц, которые входят в его состав, создаёт сложность в трактовке и восприятии названия на семантическом уровне. В названии раскрывается лишь контекстуальная конкретика, которая не даёт возможности для прямой трактовки и прогнозирования замысла автора. Кроме того, слово *симфония* [1], отсылает нас прямо к музыкальной форме большого произведения, что наталкивает на мысль об объёме произведения и, при компетенции в музыкальной области, может служить намёком на композиционное построение текста. Также название даёт намёк на музыкальную составляющую сюжетной наполненности. Подзаголовок произведения разделён на две номинации: «1-я героическая» [1], и посвящение Э. Григу, такое разделение предоставляет читателю конкретику и своеобразное уточнение. Также в этом контексте можно говорить об

аллюзивной составляющей названия, а именно отсылке к творчеству Эдварда Грига и Бетховена. Обращаясь к музыкальной компетентности читателя, при её отсутствии – название текста представляется читателю отчуждённым от текста (лишь перед прочтением). Рассматривая заголовок как элемент прогнозирования, можно также обозначить, что отчуждённость заглавия в данном случае играет ассоциативную роль, то есть даёт установку для художественного восприятия, порождает некую художественную «загадку» текста, ключ к которой присутствует лишь у компетентного читателя, знакомого с музыкальными формами и некими теоретическими познаниями в этой области.

Слово симфония в названии произведения Андрея Белого даёт ориентир на иррациональную и музыкальную составляющие текста. Обращаясь к философским взглядам самого автора, очевидным является обращение к слову *симфония*, так как даже в древнерусской церковной литературе это слово трактуется как «*справочная книга энциклопедического типа, в которой изложены в алфавитном порядке все слова какого-либо сочинения или всех сочинений одного автора, объединённые одной богословской темой*» [2, с. 115]. Таким образом, можно сформировать тезис о том, что симфония Андрея Белого – это своеобразная музыка жизни и философский воззрений самого автора, сложена в хронологической последовательности изложения самого автора.

Кроме «Северной симфонии» автор написал «Вторую симфонию, драматическую», которая была второй по времени создания, хотя дебютировал автор именно со «Второй симфонией, драматической». Возвращаясь к употреблению слова *симфония*, укажем, что весь цикл Андрея Белого ознаменовывался этим словом. Автор упоминает *симфонию* не просто как название текста, но как конкретную жанровую характеристику произведений. По биографическому контексту очевидным является отсылка двух номинаций *симфония* и *вторая* [1], к одному из любимых музыкальных композиторов Андрея Белого Людвигу Ван Бетховену. Наличие в названии как бы комментария «драматическая» подчиняется принципу суггестии в тексте, а именно намёка, комментария. Если говорить о первой симфонии, то, обратившись к сюжету, следует вывод о том, что симфония раскрывает некий сказочный мир. Само слово «героическая» даёт отсылку как к средневековому направлению, к рыцарскому пафосу, героическому эпосу, так и к романтизму – непостижимому и великому направлению, служащему идеалу и героическому стремлению через преграды достигнуть романтической мечты. Слово драматическая во второй симфонии служит контрастом, некой антитезой к названию первой симфонии, ведь сюжет раскрывает нам московскую повседневную жизнь, бытовые зарисовки.

Третья симфония автора под названием «Возврат. 3 симфония» имеет наибольшее значение в плане художественном. Номинация *возврат* сопоставляется с нетипичной структурой наряду с другими симфониями цикла – трёхчастной. Первая часть олицетворяет вечный мир, гармоничный и обобщённый. Вторая часть – это мир реальный и бытовой, в нём царит



дисгармония, а третья часть как раз служит тем возвратом к первоисточнику, к подлинному мирозданию. Название третьей симфонии цикла, таким образом, даёт читателю сжатый смысл произведения, его цель, направленность и путь построения композиции.

Четвёртая и последняя симфония цикла – это «Кубок метелей». Главная тема симфонии – это тема метели. Составные части четвёртой симфонии соответствуют и соотносятся по принципу музыкальных форм. Эти контрасты и порождают кубок метелей, где в вихре музыкальной поэтики, употреблении музыкальных форм автор попытался довести до совершенства слово нового жанра симфонии в литературе.

Проанализировав музыкальный контекст названия цикла Андрея Белого «Симфонии», можно сделать вывод, что названия всех четырёх симфоний бесспорно являют собой суггестивный смысл к общему содержанию текста. Составные номинации названий каждой симфонии дают отсылку к биографическому контексту произведения, а также к музыкальной составляющей каждой части цикла.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белый, А. Симфонии / А. Белый. – Ленинград : Художественная литература, 1991. – 524 с. – Текст : непосредственный.
2. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – Москва, 1982. – 480 с. – Текст : непосредственный.
3. Маслов, Н. В. Православное воспитание как основа русской педагогики / Н. Ф. Маслов. – [Москва, 2007]. – 510 с. – URL : [https://rvb.ru/20vek/belyi/symph\\_toc.htm](https://rvb.ru/20vek/belyi/symph_toc.htm) (дата обращения: 31.03.2023). – Текст : электронный.

УДК 168.522

*М. В. Олейникова,  
преподаватель кафедры театрального  
искусства ФГБОУ ВО «Луганская  
государственная академия культуры и  
искусств имени Михаила Матусовского»,  
г. Луганск*

---

#### ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА ЛУГАНЩИНЫ

---

Праздник – это форма культурной памяти, которая закреплена в культурной традиции официально признанного действия, формирующего символически переработанный образ прошлого и в то же время выполняющего функцию отображения содержания и трансляции значений культурной памяти.

Многие философы и исследователи (Платон, Аристотель, Конфуций, Й. Хейзенга, В. Ф. Миллер, М. М. Бахтин, В. В. Розанов, А. Я. Гуревич, Г. Ю. Семигин, В. В. Бартенев, А. Макаренко, П. А. Городцов, М. Е. Сидорова) привлекали своё внимание к праздничной культуре. По словам В. Даля, праздновать – значит «проводить такой день торжественно, с житейскими обрядами во славу или в память события» [3, с. 397].

В сознании народа праздник – это ценность, подтверждающая её культурную тождественность, оригинальность, приверженность традициям, наследию, доказательство обладания собственными национальными, этническими, региональными художественными образцами, достижениями искусства, обнаруживающими себя именно в праздничной форме. Социальную роль и сущность данного культурного явления отмечал М. С. Каган: «социальная сущность праздника связана с коллективной природой его восприятия и участия», и подчёркивал, что «коллективность является зрелищем самим по себе» [1, с. 206].

Типология праздничной культуры Луганщины разнообразна: народные (национальные), религиозные, профессиональные, международные, государственные. Исследователи трактуют праздник как зеркало всех изменений государственного миропорядка: «...исторические сюжеты заполняют пространство, задаваемое праздником, как своеобразным зеркалом, в котором современное общество хочет видеть себя» [2; с.8].

Государственный праздник как структурный компонент системы национальной культуры Луганской Народной Республики возникает в русле её традиций. Государственные праздники современной Луганщины формируются посредством новых историко-политических событий и социально-культурных отношений. 30 сентября по итогам референдумов на освобождённых территориях В. В. Путин подписал указ о вхождении Луганской Народной Республики в состав Российской Федерации, состоялось долгожданное единение культур братских народов. Сложившиеся на протяжении истории общие духовно-нравственные и культурно-исторические ценности заложили основы национальной идентичности и культурной преемственности народов: у Российской Федерации и Донбасса единые корни, общие традиции.

Праздники, важные исторические события и даты отмечаются народом разными способами: граждане празднуют дома, что способствует сплочению семьи; в церкви, что говорит о родстве по вере; массовое празднование на площади, что объединяет народ. Эти способы направлены на осуществление глубокой философии праздника – единение в общем устремлении, преобразование социума и окружающего мира, приобщение к духовным и культурным ценностям. Праздник появляется в том государстве, в котором существуют неизменные культурные связи между людьми; совместное празднование, в свою очередь, эти связи упрочняет.

По нашему мнению, социально-экономические изменения в государстве могут принести изменения в праздничные формы и направления, изменения праздничного календаря. Некоторые праздники могут исчезнуть, некоторые –

поменять свое значение, другие могут трансформироваться в зрелище, отдых, развлечение.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Каган, М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа / М. С. Каган. – Москва : Политиздат, 1974. – 328 с. – Текст : непосредственный.
2. Калинин, И. А. Государственный праздник: обряды единства и ритуалы различий» / И. А. Калинин. – Текст : непосредственный // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2015. – № 2 (100). – С.5–8.
3. Толковый словарь живого великорусского языка : избранные статьи / В. И. Даль ; совмещенная редакция изданий В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ. – Москва : Олма-Пресс : Красный пролетарий, 2004. – 700 с. – ISBN 5-224-04281-X. – Текст : непосредственный.

УДК 65.011.56

*А. А. Первый,  
инженер-электроник ФГБОУ  
ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк*

---

### ЦИФРОВИЗАЦИЯ БИБЛИОТЕЧНЫХ ПРОЦЕССОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ЗАВЕДЕНИИ

---

Библиотека ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» пополняется разнообразными документами, среди которых преобладают ноты и книги о музыке, музыкантах, а также ВКР, статьи преподавателей и многое другое.

В связи с этим возникает острая необходимость внедрения электронно-библиотечной системы.

Существует множество автоматизированных библиотечных систем, которые характеризуются различной функциональностью и разными методами взаимодействия с пользователями.

Проведённые исследования рынка библиотечных систем позволили выделить автоматизированную интегрированную библиотечную систему «МегаПро».

«МегаПро» – это web-приложение, которое может размещаться непосредственно на сервере, либо в виде облачного сервиса. Данная система может интегрироваться с внешними системами и сервисами, такими как ЭБС Лань, ЭБС Iprbooks, Библиопоиск, Руконт, Антиплагиат и другие [1].

Библиотечная система включает в себя 7 библиотечных модулей, которые реализованы на web-интерфейсе и открывается в любом браузере в локальной сети или сети Интернет.

1. Модуль «Электронная библиотека» предоставляет доступ читателям к электронным ресурсам (книги, ноты, журналы и т. д.) через интерфейс к поисковой системе с разными видами поиска.

2. Модуль «Каталогизация» обеспечивает редактирование и загрузку/выгрузку библиографических записей.

3. Модуль «Книгообеспеченность» предоставляет информацию о имеющейся литературе для учебного процесса, кафедр и осуществляет её распределение по группам.

4. Модуль «Регистрация» предоставляет возможность регистрации читателей в библиотечной системе и доступ к разным литературным изданиям.

5. Модуль «Обслуживание» обеспечивает возможность выдачи читателям литературы, а также обработку запросов читателей, отбор и заказ зарезервированной литературы, книговыдачу, отслеживание статуса книг, находящихся в фонде.

6. Модуль «Комплектование» производит автоматизацию работ, связанных с заказом и приходом литературы.

7. Модуль «Администрирование» предназначен для создания учётных записей пользователя, выдачу прав для взаимодействия и управления с каждым модулем библиотечной системы, а также добавление и редактирование функциональных возможностей библиотечной системы.

Простота использования, полная библиотечная функциональность, большое количество положительных отзывов, уже имеющихся отзывов эксплуатации, а также мощное внедренческое сопровождение, определило возможность использования АИБС «МегаПро» в ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Документация АИБС «МегаПро» : сайт. – URL : <https://data-express.ru/aibc-megapro/> (дата обращения: 05.02.2024 г). – Текст : электронный.

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

---

## ЭМАНСИПАЦИЯ ДИССОНАНСА В ЦИКЛЕ «СЕМЬ ВАРИАЦИЙ НА НОТУ ДО» ИВАНА ВЫШНЕГРАДСКОГО

---

Произведения для двух фортепиано, настроенных в  $\frac{1}{4}$  тона по отношению друг к другу, сочинялись разными композиторами на протяжении всего XX века [См. об этом: 2, 3]. Но самыми многочисленными они явились в творчестве *Ивана Вышнеградского*. Автор в своём дневнике однажды написал: «...необходимость  $\frac{1}{4}$ -й тонов обосновывается не столько тем, что старыми средствами нечего сказать, ...сколько глубоким музыкально-психологическим кризисом, царящим в настоящее время в музыке и нашедшим своё выражение в Скрябине и его продолжателе и завершителе Обухове, – кризис, проявляющийся не только в музыке, но и во всех сторонах культурной и общественной жизни, ищущих новых путей. И из этого нового рождается и рождается в музыке новый язык» [1, с. 136]. По мнению Вышнеградского, четвертитоновая музыка способствует возникновению предельно авангардистского, отличающегося совершенно новыми содержательными и языковыми качествами.

Именно Вышнеградский создал первое подобное сочинение в рамках жанра фортепианного дуэта – «*Семь вариаций на ноту До*» (1920). В этом цикле автор средствами специфического подхода к трактовке соотношения двух фортепиано стремился доказать возможность тембрального, ритмического, темпового, артикуляционного и агогического варьирования звучания лишь одной ноты. Диалог в этой композиции не становится главным показателем дуэтной игры. Идея Вышнеградского отрицала бытовавшие ранее диалогические отношения между партиями дуэта. Необычность четвертитонového соотношения двух фортепиано не является единичным новаторским приёмом, использованным в вариациях Вышнеградским. Данный цикл может стать также примером весьма *необычной трактовки вариаций как формы*. В качестве исходного элемента для последующих вариаций композитором взят один звук. Поскольку, с его точки зрения, четвертитоновая гамма, как и традиционная гамма, должна была начинаться с ноты *до*, он выбрал именно эту ноту для своих вариаций. Тема включает в себя лишь длительно удерживаемый (целая нота на фермате) звук *с*, после чего сразу же возникает Первая вариация. Её основным признаком является внедрение данного звука в поток ультрахроматических акустических движений, в

которых, в связи с четвертитоновой настройкой двух фортепиано, преобладают септима или септаккорд, увеличенная октава и тритон. Именно эти интервалы и аккорды будут главенствовать на протяжении всего цикла. Кроме того, в этой же вариации представлены основные структурные и фактурные элементы цикла: звук *c*, аккорд и арпеджированный пассаж. Таким образом, Первая вариация – есть комплекс элементов вариаций в целом. Можно даже предположить, что произведение Вышнеградского является, скорее, вариациями на Первую вариацию, нежели на тему, скудно представленную одним звуком. Это подтверждается дальнейшим развитием. Так, например, во Второй вариации действует тот же структурный и фактурный комплекс. В заключительных трёх вариациях (Пятой, Шестой и Седьмой) всё развитие также построено на соотношении звука *c*, интервалов септимы, тритона, увеличенной октавы и септаккорда. Особо необходимо выделить достаточно развёрнутые Третью и Четвёртую вариации, стоящие в цикле особняком. В Третьей вариации ничего кроме сонористического расщепления звука *c* не происходит: он беспрерывно тремолируется, порой динамически насыщаясь. В этот процесс консонантного, диатонического спокойствия постепенно «пробиваются» звук *des*, а также звук *b des* (*pe* дважды бемоль), располагающийся между двумя первыми. Постепенное расширение звука *c* проистекает до интервала тритона. Последний, в сочетании с тремоло на звуке *c*, привносит диссонантную неустойчивость. Трудно не согласиться с мнением Е. Польдяевой, опубликовавшей дневники композитора, что конструктивная идея Третьей вариации, «обнажённая до схематизма, заключается в постепенном расширении сонорного поля звука *c*. Тематизм состоит из двух элементов: статического тремолирующего звука и вращающейся, раздвигающей диапазон фигурации» [1, с. 161]. Всё движение проходит симметричный «путь»: 12 тактов расширения звука *c*, 4 такта господство тритона и 12 тактов сужения звука *c* до унисона. Четвёртая вариация продолжает фактурно и динамически насыщать материал Третьей вариации. В таком аспекте рассмотрения в «Семи вариациях на ноту До» Вышнеградского на уровне формообразования целого можно выявить закономерности *трёхчастной формы*: Тема-звук (как сверхлаконичное вступление) – Первая и Вторая вариации, построенные на одних и тех же структурных и фактурных элементах – Третья вариация, привносящая временное успокоение и выполняющая функцию лирического отступления (средний раздел) и Четвёртая, являющаяся кульминационным моментом цикла – Пятая, Шестая и Седьмая вариации, возвращающие господство первоначальных элементов (звука *c*, трёх интервалов и септаккорда). Следовательно, в произведении Вышнеградского необычайность трактовки цикла вариаций заключается не только в обращённости к одному звуку как теме для дальнейшего развития, но и в сочетании в одном сочинении двух форм – собственно вариаций и трёхчастной репризной формы.

Следует отметить, что четвертитоновость не является в дуэтных сочинениях композитора тотальной: в некоторых произведениях преобладает субдоминантовая или доминантовая функциональность («Прелюдия и фуга»),

в других наблюдаются традиционные соотношения гармоний («Две пьесы»), казалось бы, невозможные в условиях ультрахроматики. Однако, что должно быть признано, во всех них происходит эмансипация диссонанса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания / перевод с французского и немецкого Е. Полядьевой. – Текст : непосредственный // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. – Москва : Композитор, 2001. – Кн. 2. – 320 с.
2. Петров, В. О. Бытование фортепианного дуэта в XX веке: основные признаки жанра / В. О. Петров. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2020. – № 8. – С. 3–9.
3. Петров, В. О. Микротональность в условиях жанра фортепианного дуэта / В. О. Петров. – Текст : непосредственный // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 5. – С. 27–34.

УДК 7.071.2

*Ю. Н. Политанская,  
аспирант кафедры сольного пения  
ФГБОУ ВО «Академия хорового  
искусства имени В. С. Попова»,  
г. Москва*

---

## МАСТЕР ОПЕРНОГО ПЕНИЯ И ЕГО СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ ВОКАЛИСТАМ: ИЗ ОПЫТА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ЭНРИКО ДЕЛЛЕ СЕДИЕ

---

Энрико Делле Седие – итальянский оперный певец. Современники артиста – Джулио Роберти (*Giulio Roberti*), Филиппи (*Filippi*), Дж. А. Биаджи (*G. A. Biaggi*) называли его выдающимся интерпретатором оперных партий XIX века. Творческий путь певца – баритона, воплотившего множество ярких и разнохарактерных ролей в операх В. А. Моцарта, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди в лучших театрах Европы (“*Théâtre Italien*” в Париже, “*Argentina*” в Риме, “*La Scala*” в Милане, “*Imperiale*” в Вене) неразрывно связан с его педагогической деятельностью. Являясь профессором Парижской Консерватории, Седие обрёл славу известного вокального педагога не только в Европе, но и в Америке. Он внёс в преподавание вокала важнейшие положения о качестве стиля, вкуса, выражения и личной связи с персонажем [1, с. 36]. Свои методы работы над голосом и сценическим образом маэстро систематизировал в вокальном трактате «Искусство и физиология пения» [2]. В труде обращает на себя внимание специальный раздел под названием «Советы певцам, которые планируют посвятить себя

преподаванию». В нём даны практические советы начинающим вокалистам для правильного выстраивания работы с голосом. Они основаны на собственном успешном певческом и педагогическом опыте маэстро и «на доказанных и актуальных достижениях науки, где физиология голоса стала основой исследований голосового аппарата» [2, с. 235].

Приведём основные из них:

- 1) Профессор должен иметь глубокие познания в области искусства;
- 2) Важен индивидуальный подход к каждому голосу;
- 3) Вокальные упражнения должны подбираться с учётом индивидуальных особенностей голоса;
- 4) Профессор пения не должен придерживаться исключительно одной системы;
- 5) Чтобы сформировать правильное представление о природе голоса, необходимо начать с изучения диапазона голосов;
- 6) Умение различать типы голосов;
- 7) Умение различать два вида тембра: открытый и закрытый;
- 8) Осторожность и последовательность в процессе постановки голоса;
- 9) Отсутствие злоупотребления в пении крайних нот диапазона, даже если они звучат хорошо и свободно.

Относительно первых четырёх пунктов мнение маэстро сводится к обязательной опоре обучающего на знания в области истории вокального исполнительства, театра, репертуара, физиологии голоса. Важно разбираться в стилях, жанрах, композиторских школах. Седие убеждён: это знание позволит применить к каждому ученику необходимый метод для развития голосового аппарата и исправления, имеющихся в нём дефектов.

В 5 п. «Советов...» Седие акцентирует внимание на том, что тип голоса можно определить, проверив его диапазон. Маэстро рекомендует использовать простую гамму (*scala semplice*), исполняя её со средней интенсивностью от самой низкой ноты до самой высокой. Эти звуки должны быть спеты естественно и без усилий. Кроме того, автор подчёркивает: «гаммообразное упражнение позволит оценить эластичность и способность к расширению его лёгких. А от того, как звуки начнут более или менее вибрировать, можно рассуждать и о состоянии мышц гортани» [2, с. 235].

В голосе Э. Д. Седие выделяет четыре качества: диапазон, тембр, силу и насыщенность. Тип голоса различается в зависимости от диапазона и тембра. Качество, наоборот, от силы и насыщенности. При этом Седие предостерегает не путать одно с другим. Тип или природа вокального звука не меняется. Маэстро считает уместным предупредить, что природа хотя и неизменна, она никогда не повторяет сама себя. Таким образом, два голоса, одного и того же типа, далеки от того, чтобы быть идентичными. Соответственно, подход к работе с такими голосами должен быть исключительно индивидуальным.

Под качеством голоса Седие подразумевает силу (*forza*) и насыщенность (*intensità*) звуков, которые, в отличие от типа голоса, могут изменяться в зависимости от вибрации и степени интенсивности. Согласно автору «каждый отдельный звук имеет особый тембр, и благодаря согласным он претерпевает



изменения, свойственные артикуляции. Каждая гласная также обладает тембром, которая, в зависимости от различных движений, на которые способна ротовая полость, подчиняется важным модификациям...» [2, с. 236].

В п. 7 профессор выделяет два отдельных тембра: «открытый и закрытый. Первый, по мнению Седие, обычно используется для пения в нюансировке *pianissimo*. Во втором – гласные звуки выходят наполненными и округлыми. Он позволяет облегчить исполнение высоких нот» [2, с. 14].

Энрико Делле Седие придерживается принципа осторожного и неспешного обучения. Одновременно рекомендует искать наиболее подходящие средства для исправления природных дефектов голоса: «те, кто не обращают внимание на эти недостатки, рискуют закрепить их, а также сделать их более негативными, делая голос навсегда непослушным к интонациям и мягкости, необходимой для выражения чувства» [2, с. 236].

В последнем пункте маэстро предостерегает молодых учителей не увлекаться пением низких и высоких нот. Совершая такую ошибку, молодой профессор рискует навсегда испортить, возможно, отличный инструмент, повредив средний регистр, поставив под угрозу их насыщенность (*intensità*), интонацию (*intonazione*) и точность (*precisione*). Автор пишет: «Утомлённый чрезмерными усилиями, такой голос не прослужит долго и не будет способен к исполнению каких-либо оттенков или интонаций» [2, с. 236].

Советы молодым педагогам и певцам, сформулированные Энрико Делле Седие в трактате «Искусство и физиология пения» не теряют значимости по сей день. Они позволяют актуализировать знания в современной вокальной практике. Осмысление принципов работы старых мастеров пения над голосом является эффективным подспорьем в работе современных вокальных педагогов, стремящихся постоянно совершенствовать собственные профессиональные педагогические и исполнительские навыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова, Н. И. Учение Энрико Делле Седие о дефектах голоса / Н. И. Ефимова, Ю. Н. Политанская. – Текст : непосредственный // Голос и речь. – 2014. – № 1 (11) – С. 34–41.
2. Delle Sedie E. Arte e fisiologia del canto. Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra: R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876. – 279 p.
3. Delle Sedie E. Artista, Insegnante, Scrittore. Giudizi della stampa italiana e straniera. Livorno: Tipografia di Frang. Vigo, 1875. – 67 p.

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

---

## **ИНФОРМАТИЗАЦИЯ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛАХ ИСКУССТВ**

---

Закономерность информатизации современного обучения обусловлена изменениями в информационном поле. «Одна из основных задач музыкознания сегодня – осмысление на новом уровне функций музыки, осознание современной культуры и культурных процессов, влияние информационных технологий на формирование творческой личности, способной осознанно воспринимать различные музыкальные явления» [2, с. 415].

Изменения в области музыкального образования обусловлены введением музыкально-компьютерных технологий (ИКТ) в его сферу. «Музыкальный компьютер уже сегодня становится незаменимым в деятельности композитора, аранжировщика, музыкального оформителя, музыкального редактора и всё шире применяется в преподавательской деятельности» [1, с. 148].

Обращение к ИКТ в работе современного преподавателя повышает уровень качества обучения учащихся. Стремление к использованию ИКТ неизбежно приводит преподавателя к необходимости освоения компьютерных программ, повышению общеобразовательного и профессионального уровня, а также профессиональной компетенции.

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

Изучение новых образовательных технологий и современных методик позволит преподавателю выстроить отношения с детьми, живущими в новом информационном обществе, сгладит языковой барьер, сделает возможным общение с детьми на одном языке, позволит взять на себя роль координатора информационного потока.

Введение в урок компьютерных технологий связано с открытием новых возможностей, что позволит учащимся быстрее воспринимать учебный

материал, разовьёт умение переработки ими большого объёма информации благодаря использованию в обучении многочисленных цифровых ресурсов, мультимедийных презентаций.

Одна из перспективных областей ИКТ – мультимедиа-технология. В настоящее время ситуация с оснащением школ искусств специализированными мультимедийными средствами обучения изменяется к лучшему. Школы получают необходимое для информатизации учебного процесса оснащение: интерактивные мультимедиа-доски, панели, видеокамеры, оборудование для студий звукозаписи и другое. В последние годы также решена проблема оснащения необходимым программным обеспечением – издательство «Музыка» выпустило ряд интерактивных пособий по предметам «Сольфеджио», «Музыкальная литература», «Слушание музыки».

В отличие от традиционного источника информации – печатного текста, формирующего мыслительную деятельность учеников линейно и последовательно, визуализация на примере мультимедиа позволяет включать разные анализаторы – слуховые, зрительные, способствуя визуализации образовательного процесса.

В качестве заключения отметим, что умение использовать ИКТ стало в современных условиях необходимым требованием. Применение ИКТ на уроке способствует:

- эффективному распределению времени урока;
- ускорению процесса получения знаний;
- повышению мотивации к обучению;
- предоставлению учебной информации в разнообразном, интересном и наглядном виде и др.

Использование на уроках новых видов информации – интерактивных проектов и мультимедийных пособий – позволяет выстроить обучение детей с опорой на взаимодействие разных видов искусств.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беличенко, В. В. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования / В. В. Беличенко, И. Б. Горбунова. – Текст : непосредственный // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. – 2012. – № 2 (78). – С. 148–151.
2. Помазенкова, М. С. Проблемы формирования творческой личности музыканта в условиях функционирования высокотехнологичной информационной среды / М. С. Помазенкова. – Текст : непосредственный // Научное мнение. – Санкт-Петербург, 2014. – № 8 – С. 414–418.

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

---

## **НАЧАЛО НОВОЙ СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ РОССИИ – ПЕРВЫЙ СЪЕЗД СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР**

---

Первый съезд Союза композиторов РСФСР состоялся 4 – 7 апреля 1960 года. На съезд прибыло 135 делегатов от 673 композиторов и музыковедов, являвшихся членами 16 российских организаций. В целом, в прениях поднимались следующие проблемы:

- Отсутствие профессиональных симфонических оркестров и композиторов столичных школ в союзных республиках (Н. Жигнов, Ф. Лукин);
- Открытие консерваторий, музыкальных театров, филармоний и композиторских организаций на периферии (А. Артамонов, Б. Шварцштейн);
- Открытие композиторских отделений в региональных консерваториях (Л. Христиансен).

Что касается географического статуса членов Союза, то в основном в него входили представители Московской (самой крупной) и Ленинградской организаций, а также Татарской, Свердловской, Горьковской и Сибирской. В докладе мандатной комиссии, который читал М. Чулаки, указывалось, что СК РСФСР должен стимулировать открытие композиторских организаций в Воронеже, Ярославле, Орле, Кирове, Вологде, Архангельске, Астрахани и других городах СССР [1, с. 19]. В сообщении В. Богданова-Березовского особый акцент делался на главной цели новой организации – творческого объединения композиторов и музыковедов республик, областей, городов.

На съезде также было отмечено (в докладе секретаря ЦК ВЛКСМ А. Капринского), о некоторых отрицательных явлениях в воспитании молодых кадров. Капринский указывал, что музыка молодых современных композиторов далека от жизни страны, масштабов индустриальных побед, несмотря на программные названия (в пример была приведена симфоническая поэма А. Караманова «Ангарстрой»), а это напрямую связано с тем, что молодые композиторы находятся вдали от значительных строек страны.

Итак, создание новой организации стало важной вехой в сохранении высокого мирового статуса музыкальной культуры России. Начиная с 20-х годов по конец 50-х, музыкальная система России претерпела серьезные изменения. С одной стороны, большевики всячески санкционировали масштабное привлечение масс к музыкальному искусству – открывались

музыкальные школы, училища, центры самодеятельного творчества, оттачивалась общеобразовательная музыкальная педагогика, с другой стороны – музыка рассматривалась, прежде всего, как элемент идеологического влияния на массы. Именно поэтому усилился статус самодеятельного творчества, история которого начинается с 20-годов. Выросши из литературных монтажей, сатирических частушек, самодеятельное движение постепенно превратилось в мощную альтернативу профессиональному искусству со своими концертными площадками, конкурсами, фестивалями, смотрами и коллективами, многие из которых получили всесоюзную известность и звание «народных». Репертуарный план этих коллективов составляли классические произведения, произведения советских композиторов на советскую патриотическую тематику и народные песни. Благодаря вовлечённости простых людей в самодеятельность, границы музыкальной культуры расширились, но можно ли сказать, что она обогащалась новыми идеями и тенденциями? Самодеятельность как бы дублировала профессиональную культуру, но зачастую на более низком упрощённом уровне, что не способствовало формированию вкуса и высоких эстетических притязаний у населения. Поэтому СК РСФСР стало организующим центром современного на тот момент музыкального искусства, и его активная деятельность была направлена, прежде всего, на создание мощной музыкальной системы, охватывающей все, включая самодеятельный, блоки. В журнале «Советская музыка» (№ 11, 1961) даётся оценка первого года деятельности СК РСФСР: «Многочисленные встречи со слушателями, шефство над самодеятельностью, участие в массовых музыкальных праздниках и т. д. и т. п. – всё это становится неотъемлемой частью творческой практики многих музыкантов» [1, с. 33]. Нужно отметить, что в «Советской музыке», начиная с 1960 г. систематически публиковались отчёты о заседаниях Секретариата СК РСФСР.

В любом случае, из материалов съезда видно, что данная музыкальная организация была нацелена на активнейшую деятельность по поддержке развития музыкального искусства в регионах и созданию региональных композиторских организаций, что стало новой вехой в музыкальной истории нашей страны.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Союз композиторов России. 40 лет / составители Е. С. Власова, Д. Г. Дараган. – Москва: Издательский Дом «Композитор», 2000. – 391 с. – ISBN 5-85285-000-0 – Текст : непосредственный.
2. 50 лет Союзу композиторов России / редколлегия : В. И. Казенин, В. В. Задерацкий, А. М. Цукер. – Москва : Композитор, 2010. – 223 с. – Текст: непосредственный.

**С. А. Стасюк,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор, заведующая кафедрой  
истории, теории музыки и композиции  
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,  
г. Донецк

---

**ОПЫТ ОНТОЛОГИИ В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ ГЛИНКИ И  
РИМСКОГО-КОРСАКОВА: К 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
М. И. ГЛИНКИ И 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

---

«Гении рождаются, когда заблаговременно вложенный в них (врождённый) талант соединится с небесным откровением по согласию свободной воли художника», – так говорит о «чуде русского XIX века», пославшем России Пушкина и Глинку, В. В. Медушевский [1, с. 310]. Именно с Глинки и Пушкина начнётся в русском искусстве проникновение в онтологический смысл русской жизни, истории и веры, святости прошлого и прозрений будущего. Свыше данный пророческий дар направил гениальных художников на путь творческих озарений, выводящих русскую поэзию и музыку на небывалую ранее высоту. Ряд удивительных талантов в следующих поколениях продолжит их начинания, составив «золотой» фонд гениальных творений русской культуры.

От оперных «взлётов» Глинки нить постоянного поиска русской идентичности протянется через творчество Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Чайковского. Наиболее близким к онтологичным началам гения Глинки окажется Н. А. Римский-Корсаков, продолживший в своих операх погружение в мир народной обрядовости, жанровой поэтики и песенности. Начала первой эпической национальной оперы «Жизнь за царя», родились в соединении архетипов историко-героической трагедии и народной думы. Архетипы русского церковного и народного хорового пения послужили формой выражения «соборного» патриотического духа. Основы для русского *bel canto* открылись Глинке в русской лирической протяжной песне. Вместе с ней в оперу вошли и образы её поэтического мира с «полюсами» счастья и горя, как мира и войны, борений весны и зимней стужи, ожидания свадьбы и печали разлуки, жизни и смерти. В противостоянии «своего» и «чужого» миров русская сторона наполнилась отражениями узнаваемых жанровых архетипов: хоровой молитвы, лирики протяжной песни, романса, колыбельной, хороводных весенних и свадебных песен, «плача» Антонида, молитвенности арии Сусанина. Классицистская трагедия, приняв эмоциональный тон думы, как плача-славы погибшему герою, соединила, по пушкинскому обоснованию трагедии, «судьбу народную» и «судьбу человеческую». В финале трагедии, «шагнувшей в эпос» (В. Одоевский),

Глинка применил все типы русской торжественной музыки (попевку знаменного распева, кантовый и партесный стиль церковного пения, колокольные звоны). Святость подвига уводит Сусанина в вечность, и драматургическая вертикаль оперы выявляет онтологический смысл трагедии.

В конце 1890-х годов из стремления Н. А. Римского-Корсакова к показу «исчезающей силы нравственной» возникает замысел «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Предугадывая новый Апокалипсис России, композитор обращается к легендарным событиям прошлого. В «Сказание» вошли эпизоды русских летописей и воинских повестей, исторических песен и апокрифических памятников, духовных песнопений и мотивов русской иконографии. Принцип троичности и симметрии, характерный для древнерусского эпоса, согласуется с идеей «восходящей» драматургии: «клейма» «житийного повествования» выстраивают контрастные картины в направленности к кульминации духовного Восхождения в финале оперы. Символика круга и троичности, подобно иконописным образцам, предстаёт в драматургических линиях – лиро-эпической, психолого-драматической и народно-эпической, выделяя в центре оперы образы Великого Китежа и его духовного строителя – Князя Юрия. Нравственная онтологическая суть оперы выражена в моноscene Февронии первого действия, центральном монологе Князя Юрия «О, слава, богатство суетное...» и финальном «слове-письме» Февронии.

Три симфонических фрагмента – вступление «Похвала пустыне», как «духовный пейзаж» Февронии, списанный с «житийных» полотен М. Нестерова, «Сеча при Керженце» и «Хождение в невидимый град Китеж», звучат вне сценического действия, словно специально вынесены в сферу нематериального, духовного постижения. Важны в опере и знаки духовной символики: молитвенные эпизоды, «мотив креста» и колокольные звоны. Знаменные попевки и широкая распевность, также как в партии Ивана Сусанина, соединяются в мелосе Февронии, передавая высокую устремлённость души и постоянство пребывания «в круге Божьем». Соборное народное единение в хоровых финалах «Жизни за царя» Глинки и «Сказаниях» Римского-Корсакова утверждает силу святой жертвенной любви. Обе оперы, вобрав неизбывный потенциал духовной силы и мудрости от многих народно-поэтических источников, стали своеобразным пророчеством будущей судьбы России.

Сказочно-эпическая поэма Пушкина «Руслан и Людмила» стала основой второй гениальной оперы Глинки. Используя язык былинной речитации, свадебных приговоров-утешений, магических заклинаний и славлений композитор воссоздал картину славянского мира. Природа человеческих чувств отозвалась в лирической песенности партий Гориславы и Людмилы, хорах-плачах по Людмиле. Важную роль выполнил летний звукоряд, характерный для волочёбных календарных песен, связанный в народной памяти с образом «мужской ватаги, дружины» и приходом весны, в опере – с образами русского богатырства. Его тональность *D-dur* дала послы

оптимистично «солнечного» восприятия жизни<sup>17</sup>. Так онтологичная истина торжества Жизни, Света, Красоты и Любви открылась в сказочно-эпической опере Глинки.

Редкий дар к «наивной фантастике» М. Глинки (И. Лапшин), запечатлённый в красочных находках «Руслана», нашёл продолжение в лирико-фантастических операх Н. А. Римского-Корсакова – «Майской ночи», названной «действиями о весне» (Б. Асафьев), «были-колядке» «Ночь перед Рождеством», ряде опер-сказок, среди которых и пушкинская «Сказка о царе Салтане». В них – отражение целостности мира мифологической поэтики с красотой и одухотворённостью народных поверий, обрядов, песен. Музыкальные пейзажи Римского-Корсакова в картинах леса, моря, неба безмерно расширили границы пространства души человека. Топика мифа, легенды и сказки в биполярном пространстве Дня и Ночи, Зимы и Весны, мира реального и фантастического обрела в музыке опер Римского-Корсакова эпический характер спокойствия и гармонии.

Образы сказочного Востока явились у Глинки в подлинности ориентальных тем. Римский-Корсаков продолжил традицию их поэтизации. Отзывчивость русской души ко всему сущностно прекрасному привлекла Глинку и к испанской народной музыке. Его Испанские увертюры впервые вывели стихию народного танца и песни в мир профессионального освоения. «Испанское каприччио» Римского-Корсакова продолжило эту тему «открытости» сердца миру. Впервые выведенный Глинкой на сцену образ певца-сказителя нашёл многовариантное продолжение в операх Римского-Корсакова (образы Левко, Леля, Садко, Моцарта), затронув тему искусства, преображающего жизнь, наделяющего человека способностью любить и понимать мир. В этом – рассказ композиторов о своём понимании высокой миссии служения искусством людям.

В заключение отметим, что онтологизм музыки Глинки и Римского-Корсакова родился не только вследствие данного свыше природного дара, но в глубочайшей и осознанной устремлённости композиторов к обретению мастерства, в постоянстве неутомимого учения и труда.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Медушевский, В. В. Духовный анализ музыки : учебное пособие в двух частях / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 2014. – 632. с. – ISBN 978-5-4254-0067-3. – Текст : непосредственный.

---

<sup>17</sup> Вспомним, что в «цветовой» символике Римского-Корсакова – это также тональность Солнца, Золота и Света.



## **ТЕНДЕНЦИИ И ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННЫХ БИБЛИОТЕК**

---

Современная библиотека – это институт, предоставляющий доступ к информационным ресурсам, культурным ценностям и знаниям, а также предоставляющий разнообразные услуги своим посетителям. Такие библиотеки обычно оснащены современными технологиями, предлагают доступ к электронным ресурсам, организуют мероприятия и обучающие программы, а также активно развиваются и следят за тенденциями в области библиотечного дела.

**Цифровое преобразование:** библиотеки сталкиваются с необходимостью адаптации к цифровой среде, включая создание и поддержку цифровых коллекций, доступ к электронным ресурсам и развитие электронных услуг для пользователей.

**Развитие технологий:** у библиотек возникает вызов в области освоения и интеграции новых технологий, таких как искусственный интеллект, виртуальная реальность, блокчейн и т. д., для повышения эффективности и удовлетворения потребностей пользователей.

**Расширение роли библиотек:** современные библиотеки сталкиваются с необходимостью расширения своей роли в обществе, включая обеспечение доступа к информации, образованию, поддержанию гражданского общества и культурной разнообразности.

**Финансовые ограничения:** библиотеки часто сталкиваются с ограничениями в финансировании, что делает сложным обновление технологий, закупку новых материалов и обеспечение необходимых услуг для пользователей [1].

**Защита данных и конфиденциальность:** библиотеки сталкиваются с вызовом обеспечения защиты данных пользователей и сохранения конфиденциальности при использовании цифровых технологий.

**Мультикультурное общество:** библиотеки должны адаптироваться к мультикультурной среде и обеспечивать доступ к информации и ресурсам на различных языках и для различных культур.

**Конкуренция с другими информационными ресурсами:** библиотеки сталкиваются с конкуренцией со стороны других информационных ресурсов, таких как интернет, электронные книги и т. д., и должны развивать стратегии привлечения и удержания пользователей.

Удовлетворение потребностей цифровой грамотности: современные библиотеки должны обеспечивать доступ к компьютерам, интернету, электронным ресурсам и обучению в области цифровых навыков.

Развитие и поддержка цифровых коллекций: библиотеки должны предоставлять доступ к электронным книгам, журналам, базам данных, аудио и видео материалам.

Удовлетворение потребностей разнообразной аудитории: библиотеки должны создавать и предлагать программы и услуги, которые будут интересны и полезны для различных возрастных групп, культурных и социальных слоёв общества [3].

Интерактивные и инновационные программы и мероприятия: современные библиотеки должны уделять внимание разработке и внедрению новых форм обучения, развлечения и общения, таких как мастер-классы, выставки, лекции, игры и т. д.

Поддержка местного сообщества: библиотеки должны стать центром социальной активности, где люди могут общаться, обмениваться знаниями и идеями, учиться, учить и вовлекаться в общественную жизнь.

Будущее современных библиотек неразрывно связано с развитием информационных технологий и цифровизацией. В связи с этим можно ожидать следующих тенденций:

Цифровизация ресурсов: библиотеки будут активно развивать цифровые коллекции, предоставлять доступ к электронным книгам, журналам, базам данных и другим электронным ресурсам.

Развитие технологий: современные библиотеки будут использовать современные технологии, такие как виртуальная реальность, искусственный интеллект, блокчейн и другие для улучшения услуг, расширения доступа к информации и обеспечения более комфортной работы с пользователями.

Развитие образовательных программ: библиотеки станут активными центрами образования, предоставляя доступ к онлайн-курсам, обучающим программам, мастер-классам и другим образовательным мероприятиям [2].

Социокультурная деятельность: библиотеки будут оставаться центрами культурной жизни и общественной активности, организуя выставки, лекции, дискуссии, литературные вечера и другие мероприятия.

Повышение доступности: библиотеки будут стараться улучшить свою доступность для различных групп населения, в том числе для людей с ограниченными возможностями, мигрантов, молодёжи и пожилых людей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ванеев, А. Н. Миссия библиотеки / А. В. Ванеев. – Текст : непосредственный // Библиотечная энциклопедия. – Москва, 2007. – 1299 с.
2. Редькина, Н. С. Мировые тенденции развития библиотек: оптимизм vs пессимизм (по материалам зарубежной литературы). Часть 1 / Н. С. Редькина. – Текст : непосредственный // Библиосфера. 2018. – 1 ч. – № 4. – С. 87–94.

3. Соколов, А. В. Миссии и мутации библиотек. Раздумья интеллигент-книжника / А. В. Соколов. – Текст : непосредственный // Библиотечное дело. – 2009. – № 14 (104). – С. 2–10.

**УДК 78.071.1**

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

---

## **ТВОРЧЕСТВО АРТУРА ЛУРЬЕ В КОНТЕКСТЕ АВАНГАРДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ XX ВЕКА**

---

Музыкальное искусство первых десятилетий XX века отмечено бурным всплеском новаторских исканий, охвативших все стороны художественного процесса. Смелыми экспериментами отмечено творчество И. Вышнеградского, Н. Рославца, Е. Голышева, И. Шиллингера, В. Ребикова, М. Матюшина, А. Черепнина и др., которые стремились раздвинуть границы музыкального искусства за счёт введения новых техник композиции, принципов организации звуковой ткани. Появились сочинения с использованием микрохроматики, синтетаккордов, кластерной техники, свободной атональности, 12-тонового звукоряда и т. д.

В ряду мастеров русского авангарда первых десятилетий XX века достойное место занял Артур Сергеевич Лурье (1891–1966) – композитор, публицист, учёный, общественный деятель. Несмотря на оставленное им достаточно обширное наследие (108 опусов в жанрах симфонической, камерно-инструментальной, камерно-вокальной, оперной, балетной, театральной, хоровой музыки), его имя долгое время оставалось в тени, сочинения А. Лурье не исполнялись и не становились предметом исследования российских музыковедов.

Причина кроется в негативном отношении к русскому зарубежному авангарду, представленному композиторами-эмигрантами, в числе которых оказался и А. Лурье. Только в постсоветские годы на рубеже XX–XXI веков возрождается интерес к данному явлению, выходят публикации в виде отдельных статей, а также книга очерков И. Воробьёва и А. Синайской «Композиторы русского авангарда» [2]. Вместе с тем, до сих пор в наследии А. Лурье остаётся немало «белых пятен», да и сама фигура композитора нуждается в более широкой популяризации, привлечении к ней интереса широкой аудитории. Данные факторы и определили выбор темы доклада.

А. Лурье – яркий представитель бурного, насыщенного полярными явлениями, полистилистического XX века. Сама жизнь его воспринимается как увлекательный роман, наполненный многочисленными «сюжетными»

поворотами, знаменательными встречами, страстными увлечениями. Он был склонен к эпатажу, экстравагантности, дендизму как во внешнем облике, так и в характере поведения. В 1910-е годы входил в круг петербургской богемы, общался с Н. Кульбиным, В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Ахматовой, А. Блоком и другими представителями «современничества». Подписал манифест «Мы и Запад, созданный поэтом Б. Лившицем и художником Г. Якуловым, в котором декларировалась идея синтеза различных видов искусств и противопоставлялся русский футуризм итальянскому.

Далее следует резкий поворот, ознаменованный сотрудничеством с советской властью. С 1918 по 1921 год по рекомендации А. Луначарского А. Лурье возглавлял Музыкальный отдел Наркомпроса (Музо). Затем последовал длительный период эмиграции (с 1922 года – Берлин, Париж, с 1941 года – США, где провёл последние 25 лет своей жизни).

Наиболее радикальным в стилевом отношении оказался ранний, петербургский период творчества А. Лурье. Он чутко воспринимает все новейшие веяния, с увлечением разрабатывает «музыку будущего». обосновывает необходимость нового понимания звука, введения микроинтервалов в статье «К музыке высшего хроматизма» (1915). На практике работает с четвертьтоновыми ладовыми структурами, необычными звуковысотными и тембровыми сочетаниями. Эти опыты в дальнейшем развитии музыкального искусства приведут к сонористике и ультрахроматике. Композитор вторгается даже в сферу органологии – изобретает рояль с трёхцветной (тройной) клавиатурой.

Важным здесь представляется не столько художественный результат, сколько смелая апробация технических приёмов. Показательны в этом отношении фортепианные циклы «Синтезы» и «Формы в воздухе», в которых А. Лурье «весьма дерзко, в пику классическим нормам начинает использовать полиаккордику, политональность, атональность преддекафонного типа, элементы алеаторики» [2, с. 54]. Возникают параллели с новациями в сфере музыкального языка А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна. Вместе с тем поиски тончённого звучания, дифференцированная динамическая шкала, тонкая педализация вызывают ассоциации с музыкой А. Скрябина и импрессионистов, в частности, К. Дебюсси и М. Равеля. Показательно и использование новых форм нотной записи музыкального текста, что впоследствии приведёт к так называемой «графической музыке».

Итак, будучи лидером русского музыкального футуризма, А. Лурье в своих авангардных опусах во многом предвосхитил искания мастеров второй половины XX – начала XXI века в области переосмысления элементов музыкального языка, приёмов конструирования музыкальной ткани. Отсюда – значительный интерес к личности и творчеству этого неординарного человека.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – Москва : Практика, 2010. – 855 с. – ISBN 978-5-89816-092-0. – Текст : непосредственный.

2. Воробьёв, И. С. Композиторы русского авангарда / И. С. Воробьёв, А. Е. Синайская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 169 с. – ISBN 978-5-7379-0337-4. – Текст : непосредственный.

УДК 7.071.2

*О. А. Цыбулько,  
преподаватель кафедры сольного пения,  
аспирант ФГБОУ ВО «Академия хорового  
искусства имени В. С. Попова»  
г. Москва*

---

## ДЖАКОМО ГАЛЬВАНИ И ЕГО КЛАСС В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

---

Джакомо Гальвани<sup>18</sup> – приглашённый в Московскую консерваторию профессор сольного пения. Носитель традиции великой болонской вокальной школы, он преподавал в Москве 18 лет, с 1869 по 1887 гг. Богатый исполнительский опыт в европейских театрах, позволили маэстро делиться этим опытом со своими российскими учениками.

Его класс состоял из студентов разных типов голосов. Среди них: Антоновский А. (бас), Большка-Скомпская А. (лирическое сопрано), Климентова-Муромцева М. (сопрано), Власов С. (бас), Медведев М. (тенор), Коровина М. (драматическое сопрано), Эйбоженко З. (меццо-сопрано), Успенский А. (тенор), Тютюнник В. (бас), Люценко Л. (драматическое сопрано).

Наиболее известными учениками, получившими солидную подготовку у мастера и оставившими след в русской вокальной и педагогической школе, стали:

Александр Антоновский – первый бас Императорского Московского Большого театра, который дебютировал в роли Мельника в опере «Русалка» А. С. Даргомьжского. Изучение документальных материалов свидетельствует, что А. Антоновский был не только успешным исполнителем, но и ярким педагогом. С 1921 по 1923 годы он занимал пост директора Кишинёвской консерватории «Униря»;

Михаил Медведев – тенор, педагог, солист Императорского Московского Большого театра. Впервые в 1879 году исполнил партию Ленского в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в постановке под руководством Н. Г. Рубинштейна. В 1893–1894 гг. возглавлял оперные труппы Одессы, Херсона, Донецка. В 1898–1900 гг. концертировал по городам США и Канады.

---

<sup>18</sup> Тенор, учился у известного профессора пения Л. Дзамбони.

Мария Коровина – драматическое сопрано, которая в сезонах 1884–1890 годов была солисткой Императорского Московского Большого театра. Дебютировала в партии Антонида в опере М. И. Глинки «Иван Сусанин». Обладала редким по красоте и силе голосовым диапазоном и ярким сценическим мастерством.

Аделаида Большка-Скомпская – лирическое сопрано, вокальный педагог. Окончила консерваторию с серебряной медалью. Солистка Императорского Московского Большого театра, в котором в 1889 году дебютировала в партиях Памины «Волшебная флейта» В. Моцарта, Татьяны в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и Гориславы в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила».

Свой педагогический метод маэстро Джакомо Гальвани изложил в трактате «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*) [2], написанном для Московской консерватории и увидевшем свет в 1882 году. В нём педагог описал основные правила для развития певческого аппарата. Трактат имеет разделы, посвящённые механизму дыхания, ежедневным упражнениям, подаче и филировке звука; указания на смену механизма работы голосового аппарата на высоких нотах, на ровность и силу голоса; содержит замечания о том, как добиться идеальной интонации.

Отвечая общеевропейским трендам середины XIX века, трактат обращает внимание на междисциплинарные связи. Он впервые вводит в обиход российской педагогической науки о голосе имена широко известных в Европе исследователей: историка вокальной музыки Габриэля Фантони<sup>19</sup> (*Gabriel Fantoni*) и фониатра Франческо Беннати<sup>20</sup> (*Francesco Bennati*).

Любопытно, что «Ближайшими современниками трактата Гальвани оказались «Искусство и физиология пения» (*“Arte e Fisiologia del Canto”*, 1876) итальянца Энрико Делле Седие, «Школа пения» шведской певицы Генретты Ниссен-Саломан, написанная для Санкт-Петербургской консерватории в 1880 году, «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (1885) русского педагога Станислава Сонки, «Новая рациональная школа пения» (1894) русского профессора итальянского происхождения Осмонда Сеффери» [1, с. 109]. Названные труды отразили новации эпохи, включившей в свой арсенал знание об анатомии и физиологии певческого аппарата и органов дыхания. Эти знания способствовали продолжению диалога итальянской и русской вокальной школ, начатого А. Варламовым.

Сценический опыт и мастерство педагога Джакомо Гальвани, его широкая эрудиция и постоянное стремление к педагогическому поиску

---

<sup>19</sup> Публицист, историк мемуарист и архивист (1833–1913).

<sup>20</sup> Учёный медик (1798–1834), посвятивший себя изучению болезней гортани. Основные труды: «Исследования о механизме человеческого голоса» (*“Recherches sur le mécanisme de la voix humaine”*. Paris. 1832); «Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения» (*“Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant”*. Paris. 1833); «Физиологические и патологические исследования органов человеческого голоса» (*“Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine”*. Paris. 1833), за что Французская академия наградила его одной из премий по медицине [1].

сказались на формировании отечественной вокальной школы, обеспечив потенциал для её устойчивого развития.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Цыбулько, О. А. Метод пения Джакомо Гальвани, созданный для Московской консерватории, в объективе научных тенденций XIX века / О. А. Цыбулько. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 6 (89). – С. 107–118.
2. Galvani Giacomo. Observations pratiques sur l'organe de la voix. Moscou : Chez P. Jurgenson, 1882. – 14 p.

УДК 782

*М. Л. Чепрасова,  
аспирант кафедры культурологии  
ФГБОУ ВО «Луганская государственная  
академия культуры и искусства имени  
Михаила Матусовского»,  
г. Луганск*

---

### ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

---

Опера, как сценический вид искусства, возникнув в эпоху барокко, на рубеже XVI – XVII веков, достигла своего расцвета в конце XIX – начале XX века. В данный период опера предстаёт как синтетический жанр, который соединяет в себе разные виды искусства, такие как живопись, визуальные эффекты, танец, театральное искусство [2]. Следует отметить, что сама опера впоследствии положит начало возникновению новых художественных традиций в тех видах искусств, синтез которых обусловил её появление.

В конце XX века эволюция жанра оперы способствует возникновению и развитию информационного обмена оперных площадок с обширной аудиторией, а также оказывает благоприятное влияние на формирование положительной медиа-среды для оперных постановок [4]. Благодаря ассимиляции различных видов искусства в оперных постановках, усилилась способность выражения художественных смыслов в опере.

Во второй половине XX – начале XXI веков в отечественном оперном искусстве, в связи с появлением многочисленных жанровых конфигураций, одновременно с сохранением закономерностей и художественных норм классической традиции, произошёл кардинальный отход от типологических канонов оперы. Процесс так называемой «разгерметизации» оперы, происходящий сегодня, обусловлен её непосредственным контактом с другими музыкальными жанрами и внемузыкальными явлениями.

Именно в произведениях-микстах, созданных в отечественном музыкальном искусстве, опера вступает в непосредственный контакт с ораторией, вокальным циклом, кантатой, опереттой и балетом, рок-концертом, кинематографом и пр. [3]. Такое смешивание видов искусства, в котором нередко наблюдаются черты эклектики, имеет, тем не менее, положительный аспект: оперы-миксты демонстрируют свободу индивидуальных авторских художественных решений. Проанализируем некоторые из них.

В подобных постановках хотелось бы отметить неординарность трактовки сюжетного ряда, который имеет мало общего с так называемой литературной оперой. Далее можно выделить обогащение драматургии оперы принципами других музыкальных, театрально-сценических жанров и внемузыкальных явлений. Отличительными характеристиками таких оперных спектаклей является использование в них различных инструментальных составов, введение неакадемических инструментов и технических средств, таких как магнитная лента, динамики, современные электронно-акустические установки. Характерными также являются новации в области музыкальной формы, гармонии, мелодики и способах извлечения. К таким новаторским художественным прочтениям оперного жанра относятся: опера-концерт «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова, опера-пародия «Три грации» В. Тарнопольского, «Дети Розенталя» Л. Десятникова и другие. Данные сочинения предполагают соединение литературно-музыкальной композиции, вокального цикла, камерной кантаты и инструментального театра, что является яркой демонстрацией свободы индивидуальных композиторских решений. Их проявление прослеживается в условно-символическом развитии сюжетного ряда, использовании различных инструментальных составов, введении оригинальных инструментов, новаций в области мелодики.

Опера «Собачье сердце» А. Раскатова, написанная по одноимённому произведению М. Булгакова, является одним из последних крупных явлений современного оперного театра, в котором произошло соединение традиционного и ярко выраженного новаторского начал. По мнению самого композитора, данная опера является образцом тотального музыкального театра, который объединяет в единое целое новейшие приёмы авангардного вокала, хореографию и сценографию, а состав большого симфонического оркестра обогащён инструментами, характеризующими представленную эпоху, такие как военная «банда», балалайка контрабас, балалайка прима и домра. Рассматривая данное произведение с точки зрения жанрового определения, отметим, что опера «Собачье сердце» – острая драма-сатира, которая обличает людские пороки и господствующую политическую систему, а невероятно серьёзный сюжет, с затронутой социально-политической темой, вопросами нравственности, морали и духовной ответственности за содеянные поступки, мастерски экстраполирован автором на современное ему время [3].

В качестве выводов отметим, что неисчерпаемые ресурсы оперного жанра воплощают способность аккумуляции художественных тенденций меняющихся эпох и применения новых форм коммуникации со зрительской аудиторией.



В диалектически-динамическом процессе непрерывного развития и обновления жанра оперы, одновременно сохраняющего прочные связи с классическими художественными традициями, заключены перспективы развития данного вида театрально-сценического искусства как одного из значимых явлений в истории музыкальной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, А. И. О направлении развития музыкальной формы в опере второй половины XX–начала XXI века / А. И. Волков. – Текст : непосредственный // Вопросы оперной драматургии / А. И. Волков; под общей редакцией Ю.Н. Тюлина. – Москва : Музыка, 1975. – С. 66–78.
2. Комарницкая, О. А. Русская опера второй половины XX–начала XXI веков: Проблемы жанра, драматургии, композиции. Аналитические очерки / О. А. Комарницкая. – Москва : ПКЦ «Альтекс», 2011. – 306 с. – Текст : непосредственный.
3. Спорышев, В. П. Принципы визуализации в современных концепциях реформирования оперы / В. П. Спорышев. – Текст : непосредственный // Центр и периферия. – Саранск : НИИГН, 2020. – № 1. – С. 8–11.

*Научное издание*

**МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

**Материалы II Всероссийской  
научно-практической конференции**

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

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

**Донецк  
2024**