Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Нижневартовский государственный университет»

Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union

JEAN MONNET ACTIVITIES
30 YEARS OF EXCELLENCE IN EU STUDIES
Erasmus+

МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ И СОТРУДНИЧЕСТВО ЕС И РОССИИ

ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ ЖАН МОННЕ В НИЖНЕВАРТОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

г. Нижневартовск, 15–19 апреля 2019

Стандартизация в системе управления качеством продукции: опыт стран Европейского Союза и перспективы сотрудничества

Изучение взаимосвязи окружающей среды и здоровья человека с использованием опыта Европейского Союза

Развитие зеленых навыков в сфере предпринимательства и бизнеса на основе Европейского опыта

Продвижение передовых европейских практик по оценке и сохранению биоразнообразия в России

Социальная политика Европейского союза

Министерство науки и высшего образования РФ
ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет»

МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ И СОТРУДНИЧЕСТВО ЕС И РОССИИ: ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ ЖАН МОННЕ В НИЖНЕВАРТОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ЧАСТЬ 3

КУЛЬТУРА КАК СРЕДСТВО ЭКОЛОГИЗАЦИИ И ГУМАНИЗАЦИИ: ПРАКТИКА И ОПЫТ СТРАН ЕВРОПЕЙСКОГО СОДРУЖЕСТВА И РОССИИ

г. Нижневартовск, 15–19 апреля 2019

Сборник материалов международной научно-практической конференции «Межкультурный диалог и сотрудничество ЕС и России: опыт реализации проектов Жан Монне в Нижневартовском государственном университете» подготовлен в рамках реализации проекта Жан Монне «Культура как средство экологизации и гуманизации: практика и опыт стран Европейского Содружества и России».

Реализация проекта происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках проекта Jean Monnet Module «Культура как средство экологизации и гуманизации: практика и опыт стран Европейского Содружества и России», проект 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an en- dorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

Нижневартовск
2019

ББК 74.484ж(0)
М 43

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижневартовского государственного университета

Ответственный редактор:
Швецова Ольга Юрьевна, канд. культурологии, Нижневартовский государственный университет

М 43 **Межкультурный диалог и сотрудничество ЕС и России: опыт реализации проектов Жан Монне в Нижневартовском государственном университете**: материалы Международной научно-практической конференции (г. Нижневартовск, 15–19 апреля 2019 года). Ч. 3. Культура как средство экологизации и гуманизации: практика и опыт стран Европейского Содружества и России / отв. ред. О. Ю. Швецова. Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2019. 42 с.

ISBN 978-5-00047-575-1

В сборнике представлены материалы Международной научно-практической конференции «Межкультурный диалог и сотрудничество ЕС и России: опыт реализации проектов Жан Монне в Нижневартовском государственном университете», отделение «Культура как средство экологизации и гуманизации: практика: практика и опыт стран Европейского Содружества и России». Организация, проведение конференции и публикация результатов осуществлены при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках проекта Jean Monnet Module «Культура как средство экологизации и гуманизации: практика: практика и опыт стран Европейского Содружества и России» № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

Основное содержание статей сборника посвящено рассмотрению вопросов использования опыта европейских стран в развитии экологической культуры и формирования эстетического восприятия окружающей среды, гуманизации, а также возможностям интеграции подходов стран ЕС и России в создании экологически ориентированного человека.

Представленный материал будет интересен специалистам, преподавателям, студентам, аспирантам, руководителям организаций, а также всем, кто проявляет интерес к изучению вопросов опыта европейских стран и формированию экологической культуры в современных условиях глобализации.

ББК 74.484ж(0)

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 21.10.2019
Формат 60×84/8
Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. листов 5,25
Электронное издание. Заказ 2158

Нижневартовский государственный университет
628615, Тюменская область, г. Нижневартовск, ул. Маршала Жукова, 4
Отдел издательской политики и сопровождения публикационной деятельности
E-mail: izdatelstvo@nggu.ru

ISBN 978-5-00047-575-1
© НВГУ, 2019

Содержание

Е. С. Долгина, Т. Н. Патрахина
СПЕЦИФИКА МОТИВАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ

E. S. Dolgina,T. N. Patrakhina
SPECIFICS OF MOTIVATION IN EUROPEAN JOURNALISM 6

И. Н. Хазеева, С. Д. Подболотова
СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПОДХОДОВ К ПАТРИОТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ РОССИИ И ФИНЛЯНДИИ

I. N. Khazeyeva, S. D. Podbolotova
COMPARISON OF APPROACHES OF PATRIOTIC UPBRINGING IN MUSICAL EDUCATION OF RUSSIA AND FINLAND..... 11

А.А. Слинкина, О.Ю. Швецова
MASS Л. БЕРНСТАЙНА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АМЕРИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

A.A. Slinkina, O.Yu. Shvetsova
MASS L. BERSTEIN AS A REFLECTION CULTURES OF AMERICA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY..... 16

В.А. Лезьер, С.Г. Фархутдинова
МИФ В КУЛЬТУРЕ И МИФОТВОРЧЕСКАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ XX ВЕКА

V.A. Leziere, S.G. Farkhutdinova
MYTH IN CULTURE AND MYTH-CREATING ROLE MUSIC OF THE XX CENTURY 20

М. Гаджиева, В.А. Дмитриев
ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕЙ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ ТАНЕЕВА «ДВЕНАДЦАТЬ ХОРОВ А CAPPELLA ДЛЯ СМЕШАННЫХ ГОЛОСОВ НА СТИХИ ПОЛОНСКОГО»

M. Gadzhieva, V.A. Dmitriev
REALIZATION OF IDEAS OF RUSSIAN PHILOSOPHY IN THE CHORAL CYCLE TANEEVA “TWELVE CHOIRS A CAPPELLA FOR MIXED VOICES ON POPS OF POLONSKY”..... 25

Т.Е. Семенюк, В.А. Дмитриев
НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО

T. Semenyuk, V.A. Dmitriev
NEOCLASSIC FEATURES OF MUSICAL ART IN THE WORKS OF I. STRAVINSKY 30

М.Б. Муродов
МЕТОДЫ ВОСПИТАНИЯ ИНТЕРЕСА И ЛЮБВИ К НАЦИОНАЛЬНОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

M.B. Murodov
METHODS OF EDUCATION OF INTEREST AND LOVE TO NATIONAL AND CLASSICAL MUSIC 34

И.П. Савельева
ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

I.P. Saveleva
HISTORICAL ASPECT OF DEVELOPMENT VOCAL EDUCATION 37

КУЛЬТУРА КАК СРЕДСТВО ЭКОЛОГИЗАЦИИ И ГУМАНИЗАЦИИ: ПРАКТИКА И ОПЫТ СТРАН ЕВРОПЕЙСКОГО СОДРУЖЕСТВА И РОССИИ

КУЛЬТУРА КАК СРЕДСТВО ЭКОЛОГИЗАЦИИ И ГУМАНИЗАЦИИ

Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union

Реализация проекта происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках проекта Jean Monnet Module «Культура как средство экологизации и гуманизации», проект №587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

УДК 070.11

Е. С. Долгина
канд. культурологии
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия
Т. Н. Патрахина
канд. филос. наук
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

СПЕЦИФИКА МОТИВАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ

Аннотация. Развитие мотивационной структуры в современном мире позволило организациям в разные моменты ее развития помочь сэкономить время при «вложении» денег для повышения мотивации и предоставления удобств сотрудникам (материальная мотивация), или же сэкономить деньги и уделить больше времени на индивидуальный подход для сплочения всего коллектива (нематериальная мотивация). Нюансы каждого подхода по-своему влияют на сотрудников и требуют правильного исполнения во избежание проблемных ситуаций. Авторами рассмотрена система мотивации сотрудников масс-медиа в журналистике европейских стран. Сделан акцент на развитии журналистики Британии как основателю школы журналистики в мире.

Ключевые слова: мотивация, масс-медиа, творческий лидер.

E. S. Dolgina
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia
T. N. Patrakhina
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia

SPECIFICS OF MOTIVATION IN EUROPEAN JOURNALISM

Abstract. The development of the motivational structure in the modern world has allowed organizations at various points in its development to help save time when "investing" money to increase motivation and provide convenience to employees (material motivation), or to save money and spend more time on an individual approach to unite the entire team (non-material motivation). The nuances of each approach affect employees in their own way and require correct execution in order to avoid problematic situations. The authors consider the system of motivation of mass media employees in journalism in European countries. Emphasis is placed on the development of journalism in Britain as the founder of the school of journalism in the world.

Key words: motivation, mass media, creative leader.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE
происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне.
Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия
не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE,
is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions.
The European Commission support for the production
of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only
of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made
of the information contained therein.

В зарубежных странах присутствует проблема стереотипной журналистики, где исследователи так же, как и в России, стараются узнать, чем мотивированы студенты первых курсов, поступающие на факультет журналистики, и профессиональные журналисты. Несомненно, на причины выбора влияет менталитет той или иной страны, тем не менее, сами причины являются неизменными. Пожалуй, главным отличием зарубежной и отечественной журналистики является прогресс в поиске решений существующих проблем в профессии. И в зарубежной, и в отечественной журналистике есть свои уникальные методы, которые можно адаптировать под свои нужды.

Например, в зарубежной журналистике существует такое явление, как краудсорсинг — практика получения информации или распределения задач за счет обращения к большой группе людей, не являющихся сотрудниками организации, с платой или без [3]. Такой метод становится привычным среди профессиональных журналистов, поскольку журналист взаимодействует с обществом и делится с группами своими знаниями и умениями в журналистике. Это формирует в умах людей более четкий образ профессии и повышает их интерес к журналистике, при этом знакомство для них начинается сразу же с практики [1, с. 3524]. Для участия людей в краудсорсинге требуется своя мотивация, в основном в таких ситуациях мотивацией является проявление своих качеств, стремление оказаться в безопасной среде и получить удовольствие от участия — качества, которые часто проявляются в группах [1, с. 3526].

Журналистика — профессия творческая, а любое творчество направлено на определенную целевую аудиторию и предполагает донесение результатов своего творчества раньше других. В современной действительности количество качественных и актуальных новостей ограничено, в связи с этим редакторский коллектив в рамках жесткой конкуренции сжаты по срокам выпуска и стараются подать материал в эфир раньше других СМИ. Репортеры готовы следить за информационным потоком и днем и ночью только для того, чтобы запечатлеть удачный момент, который можно по-настоящему назвать сенсационным. Исполнительный редактор The New York Times Билл Келлер объяснил это так: «Когда ты смотришь на точки, которые видят все остальные, но ты первый, кто смог соединить их логическим путем, то это заслуживает внимания» [2].

Погоня за сенсацией актуальна и в России, но большинство российских изданий либо работают под общим покровителем (государственные, региональные издания), либо не обращают внимания на гонку за сенсацией. Крупным зарубежным изданиям чаще приходится сталкиваться друг с другом в поиске информации, забывая о том, что такой подход к публикациям может негативно сказаться на точности и достоверности фактов.

В зарубежной журналистике практикуется специфическая мотивация — награждение журналиста каким-либо призом за работу, результатом которой является решение какой-либо актуальной проблемы. Таким образом, журналисты мотивированы на дальнейшую качественную работу, поскольку своими материалами могут не только влиять на социум, но и извлекать из этого личную выгоду. Соответственно, данная мотивация способствует более глубокому погружению журналистов в исследуемую проблему.

Дэвид Брюа, журналист и консультант по медиа-стратегиям, предлагает редакторам следующие способы мотивации журналистов [4]: поощрение идей; вселение уверенности; похвала; коллективная работа; наслаждение успехом.

Делиа, африканский исследователь мотивационного поведения журналистов, приводит стратегии по мотивации журналистов, основываясь на опыте страны и классической школе менеджмента [8, с. 27]: положительные взаимоотношения; дисциплина и эффективные наказания; сбалансированное мотивирование каждого сотрудника вне зависимости от их

возраста и опыта; создание команды из членов организации; реорганизация предприятий для поиска лучших вариантов; награды за эксклюзивный материал.

Рассмотрим европейскую модель мотивации журналистов. Традиции европейской журналистики уходят корнями в прошлое, так как именно в Европе, а именно в Великобритании, появилась одна из первых ежедневных газет — The Daily Courant — первый выпуск был произведен 11 марта 1702 года [9, с. 296]. Британская школа журналистики и в современном мире является источником передовых исследований и теорий. Журналистами британской школы была выработана стратегия менеджмента в медийных организациях. В представлении британских исследователей, журналистика — это творческая профессия. Творчество в свою очередь подразумевает свободу действий. Представителей журналистской профессии в первую очередь интересует концентрация на творчестве. Тем не менее, любому творческому коллективу необходимо управление. Соответственно, возникает проблема выбора между творчеством, свободой и управлением. Так, в творческих коллективах встала проблема поиска не только корреспондентов и редакторов, но и управляющего звена — менеджера.

Британский писатель и ученый Сноу в 1959 году при чтении лекции «Две культуры» в Кембриджском университете вынес предположение, сформировано два разных мира под давление естественных и общественных наук. Данные миры не способны понять друг друга из-за созданного информационного барьера. С десятилетиями эта проблема становилась все более заметной. Само появление профессии менеджера и ориентация массовых медиа на пользовательский контент говорит о том, что в эру цифровых технологий компании сами не знают, что нужно их потребителям и сотрудникам [6, с. 1].

Бывший руководитель телерадиокомпании Дании К. Ниссен назвал эту напряженную ситуацию в медиа организациях «битвой двух культур». Упор на профессиональный менеджмент привел в медиа компании менеджеров, изначально не имеющих никакого опыта в журналистике. Менеджеры понимают, что им нужно изучить культуру творчества журналистов, но они не хотят заходить слишком далеко. В результате чего журналисты чувствуют себя скованными и ограниченными в своем творчестве [5, с. 6]. Тем не менее, К. Ниссен уверен, что индивидуализация медиа разделяет информационный рынок на разные категории, способствуя лучшему формированию организаций. По его мнению, творческим организациям необходимы менеджеры, которые превратят сложные правила в простые задания, или другими словами, им нужны мотивационные лидеры.

Творческие люди важны для достижения высоких результатов, но организации, сами того не понимая, отпугивают их. В наши дни творческие люди — это так называемое поколение миллениума, которое может принести организации больше пользы, чем старое сформированное начальство. Потому что ими движет инновация, в то время как сфера журналистской деятельности еще не успела сбросить шаблонную организационную модель XX века.

Появление термина «мотивации» изначально предполагало, что человека можно мотивировать только наказанием либо вознаграждением. В 1940-х годах учеными Harry Harlow и Edward Deci данное убеждение было опровергнуто. Они провели ряд экспериментов, в результате чего было определено, что процесс выполнения задания и конечный результат порождает внутреннюю награду, которая имеет наиболее высокий процент мотивации, нежели наказание или вознаграждение [7, с. 7]. Это говорит о том, что представители творческой профессии мотивированы заниматься любимым делом, несмотря на физические и психологические неудобства.

Исследователь Daniel Hence Pink в своих трудах, анализируя систему мотивации, приходит к выводу, что результат плодотворной работы и высокой трудоспособности — это же-

лание человека руководить своей жизнью, расширение и улучшение своих способностей для достижения эффективного результата своей деятельности [5, с. 20].

Профессоры Лондонской школы бизнеса Rob Goffee и Gareth Jones — ведущие эксперты по организационной культуре в Европе, рассматривают функцию творческих лидеров следующим образом: создание для работников связи с рабочей сферой с помощью организационных заданий, совместной работы, коллективных собраний и прозрачности организации по отношению к сотрудникам; плавное направление сотрудника на актуальную и необходимую целевой аудитории тему; создать условия для сотрудника таким образом, чтобы он чувствовал себя уверенно и мог сконцентрироваться на своем творческом потенциале.

Тем не менее, творческий лидер в подобных коллективах не должен допускать полной свободы своих подчиненных. Авторитет творческого лидера должен быть непреклонен в интересах организации медийной сферы. Для успешного поддержания баланса в организации творческий лидер должен умеренным эгоизмом, строгостью и состраданием. В противном случае для сотрудников он будет либо тираном, либо вторым родителем, позволяющим делать своему ребенку все что угодно.

Таким образом, мотивация является объектом двусторонним и выступает как необходимость к действию человека за счет его потребностей, а также как способ управления сотрудниками с помощью удовлетворения их потребностей. Это было доказано многими зарубежными учеными в сфере менеджмента, на которых позже основываются российские трактовки и методы. Как было доказано исследователями, мотивация существует не только для удовлетворения потребностей сотрудников; это не акт милосердия, это «инвестиция» в работника, которая в будущем окупится повышением эффективности, лояльности, сплоченности работников. Все это предоставит организации преимущество на рынке бизнеса.

Поскольку основное развитие школы журналистики пришло из Британии, распространив свое влияние на всю Европу, то именно европейские исследователи предложили полноценно внедрить в медиа организации менеджеров, изучая и корректируя этот процесс. На личном опыте они убедились, что обычные менеджеры не могут работать в журналистской среде и руководить творческими рабочими. Британская журналистика создала новый вид менеджеров – творческих лидеров, которые создают максимально комфортную творческую обстановку для журналистов. Британия нацелена на ликвидацию устаревших правил и на привлечение инновационной молодежи.

Литература

1. Aitamurto T. Motivation factors in crowdsourced journalism: Social impact, social change, and peer learning // Social Change, and Peer Learning (October 16, 2015). International Journal of Communication. 2015. V. 9. P. 3523-3543. https://ssrn.com/abstract=2714730

2. Calame B. Scoops, impact or glory: what motivates reporters // New York Times. 2006. V. 3. http://www.nytimes.com

3. Crowdsourcing / Oxford Living Dictionaries. https://en.oxforddictionaries.com

4. How to motivate journalists – tips for editors. 20 March, 2012. http://www.mediahelpingmedia.org

5. Laura S. Herding the Cats – How to Lead Journalists in the Digital Age. University of Oxford, 2012. 65 p.

6. Nissen C. Organizational Cultures and Structures in public media management // Paper presented at the Danish Management Academy conference. 2011.

7. Pink D.H. The Surprising Truth About What Motivates Us. New York. Penguin Group (USA) Inc., 2012. 274 p.

8. Ringo Janerose R. The Impact of Motivation of Journalist's Performance. St. Augustine University of Tanzania. BAPRM 28424. 2014. 57 p.

9. The History and Proceedings of the House of Commons: V. 4, 1706-1713 (London, 1742). P. 294-334.

Refectnces

1. Aitamurto, T. (2015). Motivation factors in crowdsourced journalism: Social impact, social change, and peer learning. *Social Change, and Peer Learning (October 16, 2015). International Journal of Communication*, *9*, 3523-3543. https://ssrn.com/abstract=2714730

2. Calame, B. Y. R. O. N. (2006). Scoops, impact or glory: what motivates reporters. *New York Times, 3*.

3. Crowdsourcing / Oxford Living Dictionaries. https://en.oxforddictionaries.com

4. How to motivate journalists – tips for editors. 20 March, 2012. http://www.mediahelpingmedia.org

5. Laura, S. (2012). Herding the Cats – How to Lead Journalists in the Digital Age. *University of Oxford*, 65.

6. Nissen, C. (2011, December). Organizational Cultures and Structures in public media management. In *Paper presented at the Danish Management Academy conference*. http://www.christiannissen.com/

7. Pink, D. H. (2012). The Surprising Truth About What Motivates Us. New York. Penguin Group (USA) Inc., 274.

8. Ringo Janerose, R. (2014). The Impact of Motivation of Journalist's Performance. St. Augustine University of Tanzania. BAPRM 28424. 57.

УДК 37.014.53

И. Н. Хазеева
канд. пед. наук, Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия
С. Д. Подболотова
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПОДХОДОВ К ПАТРИОТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ РОССИИ И ФИНЛЯНДИИ

Аннотация. В статье раскрывается проблема патриотического воспитания в музыкальном образовании в России и Финляндии. Анализируются и сопоставляются основные компоненты системы общего музыкального образования на современном этапе. Анализ зарубежного опыта расширяет представление об особенностях нормативного и содержательного компонента программ по музыке, позволяет рассмотреть подходы к музыкальному воспитанию в Финляндии.

Ключевые слова: патриотизм, патриотическое воспитание, система образования, музыкальное образование, музыкальное развитие, музыкальная деятельность.

I. N. Khazeyeva
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia
S. D. Podbolotova
Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia

COMPARISON OF APPROACHES OF PATRIOTIC UPBRINGING IN MUSICAL EDUCATION OF RUSSIA AND FINLAND

Abstract. This article observes a problem of patriotic upbringing in musical education. The main components of the musical education system are analyzed and compared. An analysis of foreign experience extends the understanding of the features of the normative component of musical programs which allows considering approaches of musical education in Finland.

Key words: patriotism, patriotic education, educational system, music education, musical development, musical activity.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

Патриотическое воспитание всегда являлось одним из актуальных вопросов воспитания подрастающего поколения. Поэтому одной из важнейших задач, которые стоят перед обществом в целом, и перед образованием в частности, является воспитание ребенка — будущего гражданина, человека любящего свою родину, знающего свою историю, традиции, готового защищать свою страну. Сама значимость патриотического воспитания обоснована такими причинами, как: разобщенность российского общества и отсутствие общепризнанной национальной идеи.

Патриотизм является неотъемлемой частью общественного сознания во всех цивилизованных странах, так как его уровень является индикатором уровня развития гражданского общества, является основой государственности, поэтому и вячески поддерживается государственными и общественными структурами. Рассматривая понятие патриотизма, можно обратиться к словарю В. Даля, С Ожегова, которые толкуют это понятие примерно одинаково - «любовь к родине», как «одно из наиболее глубоких чувств, закрепленных веками и тысячелетиями обособленных обществ». На данном этапе понятие патриотизм с научной точки зрения связывают сознание человека с эмоциями на проявление воздействий внешней среды в месте рождения индивида, его воспитание, детских и юношеских впечатлений, становления как личность.

На сегодняшний день в обществе постоянно дискутируется проблема национальной идеи, о необходимости формировать и воспитывать чувство патриотизма. Речь идет не только об определении действий по отношению к государству, но и о вере в будущее России, возвращение к традициям народа, понимания таких понятий как: родители, родство, Родина.

Чувство патриотизма — термин многоаспектный, многогранный по своему содержанию: это и любовь к родным местам, и гордость за свой народ, и ощущение неразрывности с окружающим, и желание сохранить, приумножить богатство своей страны. Воспитание чувства патриотизма у молодого поколения должно проявляться в духе любви и преданности к Родине.

Патриотическое воспитание как часть целостного воспитания отмечал в своей работе В. В. Луховицкий. Он писал: «Если воспитание рассматривается в системной методологии, как система, то патриотическое воспитание — неотъемлемая ее подсистема, имеющая особую цель, свою структуру, совокупность внутренних связей, механизм развития. Как подсистема (частная система) по отношению к воспитанию, патриотическое воспитание связано со всеми другими направлениями воспитания. Это — основной духовный стержень целостного воспитания, базирующийся на богатстве разнообразных ценностей, накопленных отечественной цивилизацией, придающий им особую ориентацию — служения» [4, с. 212].

В Федеральных стандартах начального и основного общего образования определены личностные результаты в плане воспитания гражданственности и патриотизма, что говорит о системном подходе к данному вопросу. Особое внимание стоит обратить на то, что обучающиеся общего среднего образования обладают базовым объемом знаний, имеют соответствующий их возрасту уровень духовного и интеллектуального развития. Поэтому особое место в воспитании чувства патриотизма у ребенка занимает музыка. Музыка это живое искусство, рожденное в результате слияния разных видов деятельности в области искусства. Следовательно, урок музыки является мощным средством воспитания чувства патриотизма, который закрепляется путем глубокого и яркого эмоционального воздействия на обучающихся.

По мнению С.А. Алиевой, задачами урока музыки являются не только формирование эмоциональной отзывчивости, воспитание любви к музыке и восприятия ее как части жизни человека, но и воспитание через музыку нравственных и патриотических чувств, а, именно, любви к родине, к ее истории [2, с. 18].

В программе Г. П. Сергеевой и Е. Д. Критской (1-4 классы) можно увидеть, что, что одной из основных задач музыкального образования и воспитания школьников среднего звена является «Воспитание интереса, эмоционально-ценностного отношения и любви к музыкальному искусству, художественного вкуса. А также нравственно-эстетических чувств: любви к ближнему, к своему народу и к Родине; уважения к истории, традициям, музыкальной культуре разных народов мира на основе постижения учащимися музыкального искусства во всем многообразии его форм и жанров» [5, с. 142]. Содержание программы основано на нравственно-эстетических пластах мирового музыкального искусства. Обучающиеся «входят» в мир музыки через интонации, темы и образы от родной русской музыкальной культуры, в мир культуры других народов.

Благодаря этому, исследование авторов подтверждает, что изучение народной музыкальной культуры, образцов музыкального фольклора, народных потешек, прибауток, игр, знакомство с культурой других народов, издавна проживающих на территории России, является основой воспитания патриотизма, традиционных ценностей, уважения к другим народностям, понимание и принятие ценностей других культур. [5, с. 144]. Начиная с первого класса, в детях закладываются основы патриотизма, нравственности и доброты. Школьники на уроках музыки знакомятся с произведениями отечественных композиторов, художников, поэтов, фольклором. На уроках музыки, через музыкальный материал и содержание урока, форм, приемов и методов, а также творческий подход учителя, будет воспитываться патриотизм у школьников. Для того, что бы ввести учащихся в героико-патриотическую тематику, начало урока музыки нужно начинать в серьезной и торжественной обстановке. Музыка, которая звучит в этот момент, должна быть связана с образом Родины.

Для эмоционального настроя, более ярких впечатлений при изучении вышеуказанных произведений лучше проводить урок в нетрадиционной методике: урок-путешествие, урок-экскурсия, урок-концерт, урок-исследование, урок-экспедиция, интегрированный урок, урок-игра.

Таким образом, работа над развитием и воспитанием патриотических чувств приносит хороший результат при исполнении новых методов, форм, приемов и средств обучения. Повышают активность обучения коллективные формы работы, самостоятельный подбор интересного материала при подготовке к уроку, исполнение полюбившихся произведений. Свои мнения и яркие впечатления от урока обучающиеся могут отразить в различного рода творческих работах: иллюстрациях, рисунках, проектах, стихах и песнях собственного сочинения.

Рассматривая патриотическое воспитание в Финляндии, необходимо уточнить, что значит для финнов патриотизм. Финны кажутся очень патриотичной нацией. С нашей точки зрения, это народ, обладающий повышенным чувством собственного достоинства и гордости за все, что есть финского на свете. Но исследования показали, что Финляндия не входит в десятку патриотичных стран мира. Такое исследование время от времени проводит Центр исследования общественного мнения (NORC) Университета Чикаго. Вопросы сосредоточены вокруг следующего: насколько респонденты гордятся проживанием в собственной стране и считают ли они свой народ лучше или хуже других народов [7].

Понятие патриотизма для русских и финнов оказалось разным. Вернее, не сам патриотизм, а многие его составляющие. Также в финской прессе уже несколько лет усиленно обсуждается вопрос положительного и отрицательного патриотизма. Финны обвиняют сами себя в «плохом» патриотизме, в том, что общество заметно перегнуло палку, и гордость за свою нацию переходит в открытую «негордость» за все другие народы. Для большинства финнов «писать про патриотизм» означает дискутировать на тему перегнутой палки.

Для кого-то патриотизм был сродни высшим эмоциям, а для кого-то имел простое жизненное выражение, что патриотизм — это проявление счастья, что ты живешь в этой стране.

Для многих финнов именно гимн пробуждает патриотический отклик. Некоторые чувствовали свой патриотизм в любви к языку и к финнам как к нации.

Для кого-то идея патриотизма утратила свою значимость и актуальность, т.к. в эпоху глобализма, привлечения иностранных инвестиций, иностранных граждан на низкооплачиваемой работе отношение к собственной стране претерпевает определенные изменения. Современный финский патриотизм означает привлечение большего количества иностранцев.

В свою очередь, государство отвечает взаимностью, чтит и награждает простых людей за достижения на благо страны. Самый главный праздник финского патриотизма – День независимости. Это своеобразный финский День всеобщего благодарения.

Абсолютное большинство финнов, где бы они ни находились, и что бы ни говорили о патриотизме, самым главным для себя считают сохранение финских традиций, любовь к языку и гордость за свой народ:

До сих пор финны испытывают разобщенность, что касается темы Второй мировой войны. Хотя Финляндия и выступала в качестве союзника гитлеровской Германии, при этом идеология фашизма была чужда финскому менталитету, как, впрочем, и в целом идеи войны.

Рассматривая проблему патриотического воспитания в Финляндии в музыкальном образовании, необходимо проанализировать систему музыкального образования в целом.

Анализируя систему музыкального образования в Финляндии, можно отметить сходство в целях и задачах музыкального образования, а это – воспитание творческой личности, воспитание любви к народной и отечественной композиторской музыке, развития интереса к музыке, музыкальности ребенка. Но при этом есть несомненное отличие от российского музыкального образовании в структуре организации общего, дополнительного и профессионального музыкального образования.

Музыкальная деятельность включена в программы как дошкольного, так и школьного образования. Что касается удельного времени, отводимого на раздел «Искусство и культура», то здесь есть несомненное сходство с учебными планами российских школ. «Музыка» является обязательным предметом в 1-7 классах (1 раз в неделю), в 8-9 классах — факультативом по выбору. Во многих школах имеются специальные музыкальные классы, где Музыке отводится 4 часа в неделю. Однако, уроки музыки ведут основные учителя класса, которые не имеют специального музыкального образования, а с 7 класса — учитель музыки [1, с. 241].

В программу обязательных уроков музыки входит: основы нотной грамоты, знакомство и изучение песенной культуры родной страны — от фольклора до церковных гимнов, освоение навыков игры на музыкальном инструменте. Однако, в отличие от отечественной, финская школа дает не столько теоретический, сколько практический опыт. Главная задача учителя не учить музыке, а мотивировать ученика на активное участие в музыкальной деятельности (индивидуального создания и прослушивания музыки) для поддержания уверенности в своих силах и получения удовольствия [1, с. 243].

В финской системе образования учителю музыки предоставляется свобода в выборе содержания, методов для достижения целей учебного плана и обязательного наличия музыки в учебных планах, учитываются «национальные особенности», языки, культура, в том числе, коренных народов и национальных меньшинств. Прослеживается этнопедагогический подход в образовании вообще, и в музыкальном в частности. В музыкальном образовании педагогов рассматривается возможность обучения на примерах музыки других культур, пригла-

шаются представители других национальностей, которые привнесут новый опыт преподавания, новые подходы в подготовке будущих учителей.

Таким образом, можно сделать вывод, что как таковой Концепции или программы патриотического воспитания в музыкальном образовании Финляндии не существует. Выявились схожие с современным российским образованием проблемы: недостаток часов на уроки музыки и стремление к их переводу в предметы по выбору при доказанном положительном влиянии музыки на всестороннее развитие детей; необходимость уточнения критериев оценки качества музыкального образования.

Литература

1. Абрамова Н. А. Патриотическое воспитание школьников во внеучебной деятельности в общеобразовательных учреждениях // Общая педагогика, история педагогики и образования. 2014. Режим доступа: http://naukapedagogika.com. (Дата обращения: 01.02.2019г.)

2. Алиева С. А. Психолого-педагогические предпосылки воспитания патриотизма у детей подросткового возраста // Воспитание школьников. 2017. №9. С. 17-20.

3. Кан С. Е., Варонская М. В. Патриотическое воспитание школьников путем приобщения к истокам русской народной культуры // Образование в современной школе. 2016. №9/10. С. 52-54.

4. Луховицкий В. В. Патриотическое воспитание: задачи, содержание, акценты // Народное образование. 2009. №7. С. 212-216.

5. Сборник рабочих программ по музыке к учебнику В.В. Алеева. 1-7 классы. М.: Просвещение, 2016. 328 с.

6. Anttila M. Problems with school music in Finland //British journal of music education. 2010. V. 27. №3. P. 241-253. https://doi.org/10.1017/S0265051710000215

7. Что мы знаем о финском патриотизме. URL: https://terve.su/finskii-patriotizm/

References

1. Abramova, N. A. (2014). Patrioticheskoe vospitanie shkol'nikov vo vneuchebnoi deyatel'nosti v obshcheobrazovatel'nykh uchrezhdeniyakh. In Obshchaya pedagogika, istoriya pedagogiki i obrazovaniya. Rezhim dostupa: http://naukapedagogika.com. (Data obrashcheniya: 01.02.2019g.)

2. Alieva, S. A. (2017). Psikhologo-pedagogicheskie predposylki vospitaniya patriotizma u detei podrostkovogo vozrasta. *Vospitanie shkol'nikov,* (9). 17-20. (In Russian)

3. Kan, S. E., & Varonskaya, M. V. (2016). Patrioticheskoe vospitanie shkol'nikov putem priobshcheniya k istokam russkoi narodnoi kul'tury. Obrazovanie v sovremennoi shkole, (9/10). 52-54. (In Russian)

4. Lukhovitskii, V. V. (2009). Patrioticheskoe vospitanie: zadachi, soderzhanie, aktsenty. *Narodnoe obrazovanie,* (7). 212-216. (In Russian)

5. Sbornik rabochikh programm po muzyke k uchebniku V. V. Aleeva. 1-7 klassy. (2016). Moscow. (In Russian)

6. Anttila, M. (2010). Problems with school music in Finland. *British journal of music education, 27*(3), 241-253. https://doi.org/10.1017/S0265051710000215

7. Chto my znaem o finskom patriotizme. URL: https://terve.su/finskii-patriotizm/

УДК 336

А.А. Слинкина
Нижневартовский социально-гуманитарный колледж
г. Нижневартовск, Россия
О.Ю. Швецова
канд. культурологии
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

MASS Л. БЕРНСТАЙНА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АМЕРИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается образные черты самого трагического, сложного и масштабного произведения американского композитора Л. Бернстайна. Месса композитора не традиционна, Бернстайн вносит в привычное произведение современный колорит, разнообразие жанров и стилей. Главную роль в масштабном произведении играют авторские ремарки, написанные композитором почти во всех номерах.

Ключевые слова: Л. Бернстайн, месса, культура Америки II половины XX века.

A.A. Slinkina
Nizhnevartovsk Social and Humanitarian College
Nizhnevartovsk, Russia
O.Yu. Shvetsova
PhD. Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia

MASS L. BERSTEIN AS A REFLECTION CULTURES OF AMERICA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Abstract. The article discusses the figurative features of the most tragic, complex and large-scale work of the American composer L. Bernstein. The mass of the composer is not traditional; Bernstein introduces contemporary color, a variety of genres and styles into a familiar work. The main role in the large-scale work is played by the author's remarks written by the composer in almost all the numbers.

Key words: L. Bernstein, Mass, American culture of the II half of the XX century.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

.

Выдающий дирижер и композитор второй половины XX века Леонард Бернстайн — человек невероятной энергии, выдающийся деятель искусства, значимая фигура в музыкальной культуре США, чья музыка глубоко самобытна. В своих опусах композитор соединяет сферу «высокого» искусства и современной популярной музыки — он «играет» мелодией, ритмами и гармонией.

Одним из самых знаменитых и значимых произведений Л. Бернстайна является “Mass” как пример слияния классической и современной музыки. Сам композитор называет ее: «театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров».

Композитор активно интересовался различными религиозными практиками — от иудейских, христианских до языческих, ему хотелось воплотить их все в одном произведении. Л. Бернстайн восхищался текстами ординария католической мессы, по словам младшей дочери музыканта, Нины Бернстайн: «он считал, что в них заложен огромный потенциал для театрального воплощения» [2, с. 167]. Момент для сочинения настал тогда, когда Жаклин Кеннеди-Онассис, заказала композитору в 1968 году произведение для открытия Центра исполнительских искусств имени Джона Кеннеди в Вашингтоне.

После премьеры спектакля в 1971 году в прессе возникло много вопросов о Мессе: «чем ее считать? Необычайно глубоким, правдивым, трогательным произведением или профанацией сегодняшнего дня?» Публика неоднозначно отреагировала на спектакль и причин тому несколько. Во-первых, в Мессе Бернстайна было показано критическое отношение к религии, кризис веры; во-вторых, образ Священника, который впервые появляется в одежде хиппи и с гитарой вызвал возмущение; в-третьих, хор уличных людей — эстрадных певцов иронично, грустно или злобно комментирует канонический текст. Они приходят к выводу, что Бог не замечает происходящее на земле (людские страдания, войны, разочарования и смерть) [4, с. 157].

Для середины произведения, композитором был выбран ординарий католической мессы, так как, Кеннеди был первым американским президентом-католиком. Но Бернстайн, обогатил текст мотивами испытания веры и кризиса религии в то время. Стихи для мессы писались самим автором, но позднее, к нему присоединился бродвейский композитор и поэт Стивен Шварц, который работал в тот период над мюзиклом о жизни Христа. Либретто следует структуре традиционной католической Мессы, но к ординарию Л. Бернстайн добавил пролог Моления (Devotions before Mass). Часть самой литургии открывает номер — Kyrie eleison и далее звучит после окончания пролога. Характерными в Мессе являются те части, которые обычно не требуют музыки, но в своем спектакле Бернстайн их озвучивает: Confiteor, Эпистола и Отче наш. В центре Мессы находится сцена Gospel-Sermon, жанр, который характерен для протестантской церкви США. Структура всего произведения указывает, что композитор стремился не просто создать обычную традиционную службу, а воплотить нечто драматическое.

Автор называл Мессу не произведением, а спектаклем со специфическими национальными акцентами, лирико-философскими комментариями его самого. Е.Кальченко, определяет жанр спектакля Бернстайна как «театрализованную мессу». Она пишет: «”Театрализованная” месса Леонарда Бернстайна отразила «дух времени» современной ему американской культуры с ее конфронтацией религиозных воззрений, сосуществованием жанров серьезной и развлекательной музыки» [2, с. 138].

В самом начале Мессы Бернстайн показывает основной конфликт спектакля, в котором содержится модель последующего действа. В первом разделе «Моления перед мессой» и антифон “Kyrie eleison” вступают друг за другом разнохарактерные фрагменты: партия сопрано в сопровождении колокольчиков и тарелки; партия баса в сопровождении литавр, тамтама; дуэт сопрано и альта, тенора и баритона в сопровождении еще одной группы ударных

инструментов. Эти четыре фрагмента соединяются структуру, где практически ничего невозможно разобрать, несмотря на то, что каждый материал интересен и выразителен.

В номере Священника «Простая песня» основной конфликт — это столкновение академического, ученого и популярного, простого и сложного религиозного чувства. Священнику необходимо привести две стороны к некому согласию и общему знаменателю. Спектакль посвящен достижению результата взаимоотношения двух противоположностей (музыкальных и религиозных), которые заявлены в прологе. Конфликт между ними проявляется не сразу. Каждый из интроита наполнен радостной и подвижной музыкой. Например, рондо “Kyrie eleison” вырастает из Kyrie — мотива, который представляет собой изящный марш, наполненный звукоподражаниями. Самым драматичным в разделе традиционной мессы — Credo, является участие академических вокалистов, так как хоровая партия выстроена текстом практически без пауз и необходимых цезур.

Самой яркой и разнообразной музыкой отличаются уличные Люди, несмотря на то, что они высказываются в эстрадном ключе. Первый раз они берут на себя инициативу в произношении латинского текста, в результате чего образуется тематическое обрамление, с первым актом неповиновения в спектакле мелодия звучит в качестве припева в разделе Confiteor.

В своем произведении композитор дает сценические пожелания для каждой группы исполнителей, которые характеризуют их функцию в пьесе, образ костюмов и расположение на сцене. Например, самый драматичный эпизод Мессы: окончание кульминационной части Agnus Dei обозначено следующими указаниями автора: «На последней ноте он (Священник) швыряет поднятые таинства на пол. Чаша разрушена; Дароносица разбита» и др. комментарии, которые использовал Л. Бернстайн несут важную функцию. Таким образом, картина становится яркой, пьеса приобретает особый замысел и несет в себе основу, которую создал композитор.

В завершении Мессы появляется мальчик (дискант) со свечой в руках и поет начальную песню Священника «Простой песни», но с другими словами «Пойте простую песню, славьте Господа!». В заключительном разделе интересным является то, что мальчик начинает обряд причастия с певучей, лирической мелодии, к которой постепенно присоединяется весь исполнительский состав и Священник. После чего они допевают канон и звучит повторение хорала «Всемогущий отец» со всеми участниками спектакля.

В музыкальной культуре XX века музыка Л. Бернстайна была одной из самой популярной. В Мессе, он смог соединить несоединимое. Многие искусствоведы проводят параллели между Мессой Л. Беренстайна рок-оперой «Иисус Христос — суперзвезда» Э. Уэббера и «Военный реквием» Б. Бриттена. С первым произведением разница между созданием два года. Бернстайн начал работать над Мессой в 1968 году, а Уэббер — в 1970. Эти два масштабных по своему содержанию произведения объединяет немногое: у Э. Уэббера произведение по сути представляет собой рок-ораторию, где популярные песни композитор соединяет с традиционными оперными ариями. С произведением Б. Бриттена больше общего: во-первых, схожесть во взаимодействии оркестровых и вокальных групп между собой; во-вторых, Б. Бриттен использует заимствования мотивов из разных смысловых пластов принцип (который использовал в Мессе Л. Бернстайн) и объединяет все составы в финальном номере [1, с. 101].

В Mass раскрывается весь талант композитора. «Театрализованная Месса» — это не только произведение высокого нравственного, но и музыкального значения, попытка соединить два полюса, две полярности.

Литература

1. Дектярева Н. И. Музыкальная культура западноевропейского Средневековья. СПб.: Композитор, 2018. 164 с.

2. Дубов Н. А. Месса Леонарда Бернстайна: краткий анализ и слово в защиту // Musicus. 2015. №1. С. 21-30.

3. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: дисс. … канд. искусствоведения. М., 2016. 281 с.

4. Сергеева Л. А. “Месса” Л. Бернстайна. К проблеме жанрово-стилевого синтеза // Стилевые искания в музыке 70-80-х гг. XX века. Ростов н/Д, 1994. С. 146-160.

References

1. Dektyareva, N. I. (2018). Muzykal'naya kul'tura zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ya. St. Petersburg, Kompozitor. (In Russian)

2. Dubov, N. A. (2015). Mass by Leonard Bernstein: a Short Analysis and a Speech for Justification. *Musicus*, (1), 21-30. (In Russian)

3. Kal'chenko, E. V. (2016). Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona: diss. … kand. iskusstvovedeniya: Moscow. (In Russian)

4. Sergeeva, L. A. (1994). “Messa” L. Bernstaina. K probleme zhanrovo-stilevogo sinteza. *In Stilevye iskaniya v muzyke 70-80-kh gg. XX veka*. Rostov n/D, 146-160. (In Russian)

УДК 008

В.А. Лезьер
д-р культурологии
президент центра культуры и познания
г. Бринель, Франция
С.Г. Фархутдинова
канд. культурологии
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

МИФ В КУЛЬТУРЕ И МИФОТВОРЧЕСКАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению роли мифа в культуре и музыке XX века, определены существенные черты мифа как материала искусства художественно-мифологической картины мира и мифотворческой роли в культуре и музыке XX века. Открытые музыкальные формы, транслируют возможность множественности интерпретаций в произведениях искусства, что говорит об особом пути мышления современного композитора-творца в эволюционном изменении музыкально-композиционных форм сочинения.

Ключевые слова: миф, мыслеформа, мифотворчество, мифема.

V.A. Leziere
Dr. habil., Brinell, France
S.G. Farkhutdinova
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia

MYTH IN CULTURE AND MYTH-CREATING ROLE MUSIC OF THE XX CENTURY

Abstract. The article is devoted to the consideration of the role of myth in the culture and music of the 20th century, the essential features of myth as material of the art of the artistic and mythological picture of the world and the myth-creating role in culture and music of the 20th century are determined. Open musical forms convey the possibility of multiple interpretations in works of art, which indicates a special way of thinking of the modern composer-creator in the evolutionary change of musical and compositional forms of composition.

Key words: myth, thought form, myth-making, myth.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

Обращение и привлечение исторического опыта позволяют обнаружить и воссоздать картину эволюции пространственно-временных закономерностей в искусстве в ее теснейшей связи с эволюцией научно-художественного мышления. Многовековой комплекс мировоззренческих разработок, понимается сегодня как система художественного и научного видения (слышания) мира. Поэтому интерес к мифу вызван не только его архаичностью связанный с «первоосновами» человеческой ментальности, но и его исключительной роли в образовании всевозможных вариантов смешений и слияний множества композиционных форм мышления, как в музыке, так и в культуре XX века. Понимание мифа как внеисторического прошлого сегодня трактуется как символический первообраз значимый во все времена. В центре мифа лежит утверждение фундаментальных законов космического и социального порядка, их незыблемости и абсолютной устойчивости. Исторические катаклизмы, социальные и духовные кризисы в обществе XX века привели к осознанию этих вопросов в их наиболее острой форме. Неудивительно, что их разрешение устремлено к существующим тысячелетиями объяснительным мифологическим моделям.

Рассматриваются формы понимания сущности мифа, поскольку именно в XX веке ее трактовка оказывается весьма значимой. Так, в первую очередь миф рассматривается в традиционном понимании — как явление культуры (в том числе — художественной). В таком качестве миф выступает как материал искусства, в котором образуется представление о мифе как определенной форме мышления, актуальной для разных эпох и направлений.

Истолкование мифа дает нам исследование К. Леви-Стросса. В исследованиях ученого о представлениях мифа утверждается определенная (природная) форма мышления, которое обозначено им как архаическое мифотворчество — это психический процесс, направленный преимущественно на объяснение происхождения культуры из природы, таким образом, этот процесс способствует постепенному выделению человека из состояния первоначального единства с природой в результате развития его самосознания. Теснейшую связь музыки с мифом, обосновывает К.Леви-Стросс: миф изначально «музыкален», музыка же мифологична, поскольку усвоила структурные нормы мифа (контраст, повтор, ритм, цикличность и др.) возможно поэтому музыка постоянно использует мифологические сюжеты и глубинные мифологические модели. В частности, знакомая всем форма рондо восходит к мышлению мифологического типа: контраст/оппозиция рефрена и эпизода; повтор как идея цикла, ритуального движения по кругу; изменение рефрена как архетипный принцип вариативности [2, с. 56].

Идея цикличности в музыкальном развертывании содержания непосредственно касается глубинного, абстрактного аспекта общности мифа и музыки; как истинный приверженец структурализма, К. Леви-Стросс исследовал за поверхностной, непосредственно данной наблюдению оболочкой мифологического внутри структуры музыкального текста как систему чистых, отвлеченных от материальной оболочки «значимостей» [4, с. 114].

Музыка, транслирующая текстовые коды способна выполнять функцию носителя информации мифологического порядка; это происходит, когда отдельные структурные элементы музыкального текста наделяются условным значением. Таковы лейтмотивы музыкальных драм Р.Вагнера, не только в структурном, но и в содержательном смысле сопоставимые с леви-строссовскими мифемами (мифемы — основные структурные элементы мифа, сопоставимые с понятием «мотив» или другими понятиями этого же ряда в музыке) [5, с. 177].

Интересным и логичным принято считать методологию Леви-Стросса, так как утверждается мифотворческая роль музыки, ее цивилизационной сущности базирующейся на своеобразной функциональной системе тонов, соотнесенных друг с другом по высоте, связывая в них исходный природный континуум в звуках, по существу. Такая музыка моделирует «природу» средствами присущего ей «культурного» музыкального языка.

Близкое понимание к теории К. Леви-Стросса изучение мифа Э. Кассирера, в своей теории «культурных форм», следуя точке зрения К. Леви-Сторсса в структурном анализе мифа, Э. Кассирер выявил основные константы мифического мышления и рационально исследовал миф как форму творческого упорядочения и познания реальности.

Свою теорию исследования мифа Э. Кассирер объясняет как фантасмагорию духа, в которой скрыт не только миф, искусство и язык, но и само теоретическое познание становится фантасмагорией, что обозначает нагромождение причудливых образов, видений, фантазий; хаос, сумбур, гротеск. Нагромождение причудливых образов есть сущность мыслеформ, суть образования и создания мышления. Мыслеформы, как следствие создаваемых сознанием или мышлением схем, теоретически начинают упорядочивать, расчленять, обозревать бытие, действительность явлений, в конечном итоге просто оформляются в трафареты — воздушные создания духа, в которых находит свое выражение не столько природа вещей, сколько его собственные свойства, тонкие планы природы. Таким образом, «и знание становится, подобно мифу, языку и искусству, своего рода фикцией, полезной для практического использования, но не допускающей применения строгого масштаба истины, которое сразу превращает ее в *ничто*» [1, с. 331].

К мифологическим моделям обращается и постмодернизм, в данном направлении транслируются вневременные тексты, в которых (не автор), представляет особые формы содержания, а нечто абстрактное используя принадлежащие другим смысловые коды. В европейской философской традиции возникает иллюзия авторства, представляющая собой продукт другой иллюзии, которая продуцирует содержание автономной субъективности. Фундаментальной основой новоевропейской философии становится абстракция — «трансцендентальный субъект», в котором заложено понимание о признании права мыслящего индивидуума, находящегося вне времени и пространства. В эстетике Г. В. Ф. Гегеля, музыкальное пространство представляет собой подлинное средоточие того изображения, которое как своим содержанием, так и своей формой создает субъективное начало, так как является выражением музыкально-смысловых кодов подходящих только во внутреннем мире, лишенном объектов.

Познание сущности мифа, создание его своеобразной философии в опоре на представления философов XIX-XX века сочетается со стремлением показать специфику архаического механизма мифотворчества, которое сформировало явление «мифологического неоархаизма». Это разговор об искусстве, в котором все разнообразие красок современного оркестра служит построению модели мира способом, диктуемым логикой современного мифа. Художественное пространство или «текст» музыки, возникшее в итоге переплава (через взаимодействие и качественную переработку явлений действительности в художественных образах) жизненных реалий, раскрывает миру природные закономерности музыки как искусства.

Размышления о природе и содержании искусства между мыслителями материалистической и идеалистической эстетик особенно затруднителен по отношению к музыке, так как музыка из всех искусств, самое эфемерное создание. Смысл и содержание музыкального творения больше, чем «чистая форма», но творение это и не сводимо к жизненным проявлениям, аналогам жизненных ситуаций, к человеческим эмоциям, хотя опосредованно связано с действительностью. Для Шеллинга главный аспект сущности искусства представлен понятием символа.

За имманентно-музыкальной специфичностью закрепился термин «художественное содержание». Музыкальное содержание связано с определенными историческими, мировоззренческими, национальными и эстетическими идеалами того или иного времени, с личностью создателя, а также «экспрессивно-выразительными» способами отражения «личност-

ных отношений» человека к действительности (С. Х. Раппопорт). Специфика музыкального познания и мышления осуществляется в системе исследований о музыке. Классическая модель видения музыки, как искусства, раскрывается с точки зрения эстетических идей. И. Кант, А. Шопенгауэр, Ф. В. Й Шиллер вскрывают эстетические основания музыки и ее способности передавать чувственно — аффективные, духовно-созерцательные, рассудочно-интеллектуальные, психофизиологические процессы с одной стороны, с другой философия иррационализма, символизма открывает суть «особого познания». И потому смысл музыкального образца, как художественного творения, во многом сакрален и представляет собой иную реальность. Неслучайно многие умы связывают природу музыки с природой абсолютного духа – приближение глубин духа к поверхностям сознания (А. Белый).

Еще в эстетических взглядах Ф.Ницше подчеркивается мифотворческая роль музыки, философ ставит ее в особое положение, по сравнению с искусством слова. Именно музыка придает трагическому мифу такую проникновенную и убедительную метафизическую значимость, какой без ее помощи никогда не достигли бы только слово и образ. В конце XIX–начале XX вв. в образный строй философии русских символистов А. Белого, А. Блока, Вл. Соловьева, В. В. Розанова вливается идея Мистерии. Образ Мистерии в философских прозрениях русского символизма (Вл. Соловьев, А. Скрябин) исповедали веру в силу искусства. Гениальность проекта была направлена на поиски путей конкретного воплощения великих задач искусства в жизнь. Мыслители видели в мистериях живой религиозный смысл, путь, в конце которого человек обретет вселенское бытие, а исповедание «всесветской мистерии» определится как мифически доминирующая в метафизике всеединства. С появлением в XX веке музыкального авангарда и новых стилистических направлений, когда в качестве художественного «произведения» начал выступать исходный материал музыки — нетрадиционным образом организованный во времени звук и ритм — обрели новый философски-художественный смысл различные концепции музыки. Она получила эпохальное определение «современной» (модерн), отделяясь от классической и старинной.

Происходит переосмысление жанров и открытие непривычных типов выразительности. Начинают возрождаться совершенно новые жанры, в которых едва угадываются очертания старых, что прослеживается в названиях «Сюита прелюдий», «Две прелюдии для постлюдии» и многое другое. Открытие в композиторской практике «сочинения жанров» представлено с появлением многочисленных «мемориалов». Музыкальный мемориал, жанр, в котором воплощены черты нового миропонимания, передающий переживания человека XX века, выводящий на проблемы, рожденные социально-психологической ситуацией настоящего времени. Отличительная черта жанра «музыкальный мемориал» это непосредственная связь различных стилей, эпох и индивидуальностей. Мемориал основывается на подчеркнутых связях с традицией, в нем часто используется «техника припоминания», символика, создаются устойчивые ассоциации с «прошлым», «чужим словом» [3, с. 159].

Следует заметить, что построение теории мифа с самого начала чревато трудностями. В своем подлинном значении и сущности миф нетеоретичен. Миф, прежде всего это вымысел (бессознательное), поэтому сложно сказать есть ли в нем логика, даже если и есть, то она не сопоставима с эмпирическими и научными истинами. Теоретическое исследование тонких планов природы в функционировании человеческого разума, обнаружено под неисчислимыми масками подлинного образа. Научный анализ обнаруживает их в двух направлениях: возможностью применить объективный и субъективный методы. В первом случае нужно попытаться классифицировать объекты мифологической мысли; во втором — классифицировать ее мотивы. Углубляясь в классификацию мифологической мысли и ее мотивов идет процесс упрощения, тем самым совершеннее и прозрачнее становится теория. Концептуальный анализ позволит найти один – единственный объект или один простой мотив, которые содержат

в себе, вмещают все другие, то цель ее будет достигнута и задача полностью решена. Современная наука — этнология и психология изучают пути решения объективных положений мифа в культуре и его роль в художественном пространстве музыкальных композиций XX века. Поэтому очень важно обратить внимание на объективный центр мифологического мира.

Таким образом, в поисках единства границ мифа и музыки, условно различаем: во-первых, профессиональное музыкальное искусство XX века, предлагает своеобразную интерпретацию музыкальных композиций: усиливается тенденция к смешению стилей, жанров, индивидуальностей, появляются новые жанры, композиционные приемы. Возрождается множественный выбор формообразований в намеренном сочетании в одном произведении разнородных стилистических элементов в форме цитаты, псевдоцитаты, аллюзии, коллажа. Во-вторых, явление «мифологического неоархаизма», реализует закономерности архаического мифологического мышления во всей их полноте: это касается таких явлений как «чужое» становится «своим» порождаемых собственным изобретением в музыкально-композиционных сочинениях. История и искусство новоевропейской культуры есть история, в которой бразуются сложно организованные пространства, способные по-разному взаимодействовать. Рассматривая различные интерпретации мифа в музыке, мы находим своеобразие авторских концепций, так в русле европейской культуры совершается попытка восстановить первоначальную архаику мифа в совокупности его структурных элементов. Но все они есть яркое выражение основных свойств мифа: отсутствия противопоставлений между реальностью и вымыслом; переживания цикличного или стационарного времени, ритуального пространства, где все взаимосвязано и каждый объект, каждое действие сопричастно другим объектам и действиям. Музыка схожа с мифом, ибо проживается как реальность возникающая у слушателя, когда, оставив суждения, он теряет в ней свое «Я», отождествляется с ней, перестает воспринимать ее как нечто внешнее, иное, чем он сам, — становится частью, тождественной целому.

Литература

1. Кассирер Э. Избранное. Индивид и космос. М., СПб., Университетская книга, 2000. 654 с.
2. Леви-Стросс К. Путь масок. Пер. с фр. А. Б. Островского. М., 2000. 399 с.
3. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. М., 1990. 312 с.
4. Соссюр Ф.де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
5. Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Appro ach to the Aesthetics of Mythin Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica. 11. 1978.

References

1. Kassirer, E. (2000). Izbrannoe. Individ i kosmos. Moscow, St. Petersburg. (In Russian)
2. Levi-Stross, K. (2000). Put' masok. Per. s fr. A. B. Ostrovskogo. Moscow. (In Russian)
3. Lobanova, M. N. (1990). Muzykal'nyi stil' i zhanr. Moscow. (In Russian)
4. Sossyur, F.de. (1977). Trudy po yazykoznaniyu. Moscow. (In Russian)
5. Tarasti, E. (1978). Myth and Music. A Semiotic Appro ach to the Aesthetics of Mythin Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica. 11.

УДК 008: 781

М. Гаджиева
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия
В.А. Дмитриев
канд. пед. наук
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕЙ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ ТАНЕЕВА «ДВЕНАДЦАТЬ ХОРОВ А CAPPELLA ДЛЯ СМЕШАННЫХ ГОЛОСОВ НА СТИХИ ПОЛОНСКОГО»

Аннотация. В статье рассматривается хоровой цикл С.И. Танеева на стихи поэта-символиста Я.П. Полонского. Хоровая музыка С.И. Танеева с ее богатством образного содержания, философской глубиной мысли, мастерством полифонической фактуры выступает как отражение русской культуры рубежа XIX-XX вв. и определяет ключевые смысловые и стилевые парадигмы творчества композитора.

Ключевые слова: С.И. Танеев, Я.П. Полонский, хоровой цикл.

M. Gadzhieva
Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia
V.A. Dmitriev
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia

REALIZATION OF IDEAS OF RUSSIAN PHILOSOPHY IN THE CHORAL CYCLE TANEEVA “TWELVE CHOIRS A CAPPELLA FOR MIXED VOICES ON POPS OF POLONSKY”

Abstract. The article considers the choral cycle of S.I. Taneyev to the verses of the symbolist poet Y.P. Polonsky. Choral music S.I. Taneyeva with its richness of figurative content, philosophical depth of thought, the skill of polyphonic texture acts as a reflection of Russian culture at the turn of the XIX-XX centuries. and defines the key semantic and style paradigms of the composer's work.

Key words: S.I. Taneev, Y.P. Polonsky, choral cycle.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

Характерной особенностью хоровой культуры XX века было возрождение интереса к искусству мастеров полифонического письма и эстетике классицизма. Благодаря особому отношению к полифонии, Танеев открыл композиторам XX века важнейшие принципы развития музыкального мышления. С его творчеством связан расцвет хоровой музыки в последней четверти XIX — начале XX века. Интерес Танеева был связан с таким свойством хоровой музыки, как способность выражать крупные «идеи», высокие помыслы, как бы «поднимающиеся» над уровнем переживания отдельного человека. Именно поэтому излюбленным жанром Танеева являлась хоровая музыка, композитор понимал этот жанр как сферу высокого обобщения и философского размышления. Произведения Танеева написаны крупным штрихом, его хоры поистине монументальны.

Особенностью хорового стиля композитора является свободное сочетание гармонических и полифонических приемов изложения. Текст, звучащий в гомофонно-гармоническом складе, затем получает дальнейшее раскрытие в полифоническом развитии. Свободный переход от одной фактуры к другой базируется на интенсивной мелодизации голосов в гармонической основе полифонического склада. Характерная черта танеевского хорового стиля — стремление к максимально полному раскрытию выразительных возможностей вокальной полифонии. Сам композитор считал, что контрапункт дает возможность каждому голосу спеть ту мелодию, которая выражает данное настроение, и таким образом извлечь из хора наибольшую выразительность, на которую он способен. Композитор вводит принцип подголосочности, тем самым придавая ей национальный колорит. Также к основным особенностям музыкального письма можно отнести живописность образов, картинность, выраженную полифоническими средствами (имитационная, контрастная полифония).

У композитора существовал особый стиль написания произведений, он сочинял не такт за тактом, сцена за сценой, а писал от целого к частному и двигался к деталям дедуктивным путем. Данный способ позволяет заранее определить пропорции будущего произведения, выделив наиболее важные эпизоды, на которые должно быть устремлено главное внимание композитора. Метод письма Танеева немного напоминает метод сочинения Моцарта — сначала увидеть произведение целиком, а потом перенести его на нотный стан. Этот метод Танеев разрабатывал длительное время и довел до автоматизма.

Весьма критично Танеев подходил и к выбору авторов литературного текста. На первый план Танеев выносил образно-эмоциональное созвучие и художественное качество поэтического текста. Излюбленными поэтами Танеева были А. Фет, А. Хомяков, Ф. Тютчев, В. Бальмонт, Я. Полонский, в стихах которых композитор видел образы стихийности, грандиозности картины мира. В хорах композитора обобщенно трактуется поэтическое слово, которое не детализируется. Для автора были важными эмоциональность, настроение стихотворения, композитор же всегда его сохранял, оставлял неизменным и усиливал благодаря музыке.

Хоровой цикл «Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов на стихи Я. П. Полонского» С. И. Танеева — музыкальное воплощение философских идей, созвучных русской религиозной философии. Интонационный анализ цикла показывает созвучие музыкальной интонации словами поэта, утверждающего красоту как явление истины в человеческом сердце. На раннем этапе своего творчества С.И. Танеев полагал, что истинно национальный художник должен освободить русское искусство от искусственности, манерности, бесцельности, которые вызваны подражанием западным инструментальным формам. О преданности своему предназначению в музыкальной культуре свидетельствует его музыкальное творчество, в том числе ор. 27 на стихи Я. Полонского.

Ведущим содержательным мотивом поэзии Я. Полонского была вера в неодолимости человеческого духа. При выборе поэтического текста С.И. Танеев руководствовался драматическим замыслом. В стихотворном цикле Полонского три тетради: первая — созерцание

природы человеком («На могиле», «Вечер», Развалину башни, жилище орла…», Посмотри — какая мгла…»); вторая тетрадь — главное действующие лицо — человек, который обращается к разным стихиям (природа, Бог, любовь); к этой тетради относятся стихотворения «На корабле», «Молитва», «Прометей», «Из вечности музыка вдруг раздалась!»; третья тетрадь – состояние внутреннего покоя, умиротворенности («Увидел из-за тучи утес…», «Звезда», «По горам две хмурые тучи…», «В дни, когда над сонным морем…»). Эта тетрадь наполнена образами солнца, весны, звезд, моря, овеянными благодатью.

В хоровом цикле Танеева мелодическое развитие осуществляется по принципу интонационного «роста». Размышления о противоречиях и тайнах мира (тетрадь №1) проводит к осмыслению того, что тьма страха — главная причина дисгармоничности бытия. Образная сфера тетради №2 требует духовного подвига, которое преодолеет дисгармоничность бытия. Образная сфера тетради №3 открывает перед человеком мир в удивительной гармонии.

Тема вступления к первому хору «На могиле» является импульсом интонационного развертывания всех двенадцати хоров как отдельно, так и цикла в целом. Фактура, ритмическая размеренность в сочетании с внутренней устремленностью настраивают на философское повествование. Осуществляемое по принципу «прорастания» с постоянным интонационным обновлением, мелодическое развитие цикла следует его сюжетно-поэтической логике. С помощью этого появляется возможность проследить формирование линеарного развития на мелодических фигурах, имеющих символическое содержание. По принципу текста «Сто лет пройдет…» образно-интонационные нити связывают весь хоровой цикл.

Центром образно-интонационного развития в цикле является хор «Молитва». В нем запечатлены две интонационные сферы: первая сфера представлена мажором (As, Des, F-dur), основа — речевые интонации обращения (взывание); вторая интонационная сфера — минор (f, a, b-moll), основа – выражение печали о грехе. Чередование тем двух сфер — надежда и упование, образуют симметричную композицию. Если ранее сопоставление образных сфер строилось по принципу диалога, в котором каждая сфера представлялась относительно самостоятельной, то в центральном хоре, кульминационной точке, взаимодействие преобразуется в собеседование, согласование ума и сердца в душе: «Размыслите в сердцах ваших… и утешитесь» [1, с. 21]. Центральный хор в цикле является высшей точкой образно-тематического развития: идея-мысль-содержание.

Следующий после «Молитвы» хор «Из вечности музыка вдруг раздалась…» - «молитвование», которое зажигает луч, что освещает путь духовного восхождения танеевского «Прометея», интонационный комплекс которого содержит фигуры восхождения — преодолевание земных страданий на пути к вечному свету [1, с. 23]. Таким является смысловая, идейно-образная сфера второй части цикла. Во второй части, как и в первой, главенствуют поэтические образы природы. Композитор будто «вчитывает» свои видения духовного Света, присутствующего в красоте природы.

Идейно-образное содержание третьей части (образы Солнца, Весны, Звезды, Моря) создают настроение внутреннего покоя, умиротворенности. Объемное, уравновешенное и глубокое звучание мужских голосов «р» в начале хорового произведения «Увидал из-за тучи утес…» создает впечатление наполненности пространства теплым солнечным светом. Со вступлением женского хора на фонефактуры мужских голосов возникает хоровой окрас, полный легкости, мягкости, воздушенности звучания. Контраст женского и мужского хоров является характерной особенностью формообразования хоров «Увидал из-за тучи утес…» и «Звезды». Ранее в цикле почти не встречается смешение двух хоров (мужского и женского). Этот тембровый диалог, сопровождающий имитации мелодической линии, распределенной между однородными голосами, служит для достижения идеальной слитности, ровности звучания, кантилены и частоты тембровых красок.

Интонационную основу третьей части цикла образуют: терцовая мелодическая фигура равновесия и квинтовый нисходящий мотив. Терцово-квинтовое соотношение всех фактурных линий в их очертании, в горизонтальном плане обуславливает единый принцип вертикальной организации — «трезвучие». Совершенным образцом «поющей гармонии», описанной выше, является заключение цикла, хор «По горам две хмурых тучи…», где имитационное проведение главной темы во всех партиях хора (мужского и женского) создает эффект вибрации, благодаря которому хоровая партитура словно пронизывает благозвучием.

В этом отношении трезвучие предстает в качестве интонации по отношению к идейно-смысловому образу, тематизму третьей части. Эта роль ярко проявляется в последнем хоре «В дни, когда над сонным морем…». Гармония трезвучий, выполняющая функцию фона в начале хора и сопровождающая двухголосную тему, создает особый настрой умиротворенности, безмятежности. Контрапункт темы в восьмиголосной фактуре приводит к окончательному, заключительному тематическому развитию свертывания интонации — «куполообразную фигуру». Куполообразная фигура — значение равновесия, симметрии, гармоничности, который дополняется существенными значениями — духовный подъем, «освещенным умным светом истины как сущего всеединства [1, с. 25]. Прием симметричного расположения идейно-образных сфер, выделяется тематическими «арками» вокруг центра, образующего номерами их цикла «Молитва» и «Из вечности музыка…». Наиболее яркие интонационные связи между хорами «Вечер» и «Звезды», похожие по симметрии тематического строения, по фактуре с характерным уплотнением верхний линии, как бы «воспаряющей» над тоническим органным пунктом.

«Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов на стихи Я. П. Полонского» С. И. Танеева — развернутый музыкально-хоровой цикл. Красота этого произведения достигается мастерством композитора в использовании тембровых возможностей хорового звучания. Хор Танеева звучит как оркестр: композитор оперирует тембральностью голосов подобно инструментальным тембрам. Он называл данный прием вокальный оркестр, особая выразительность которого заключается в уникальной способности человеческого голоса выражать настроение и смысл интонируемого слова. Танеев отбирает слова и фразы несущие наибольшую смысловую и образную нагрузку, различными приемами делает для слушателей наиболее выпуклыми [2, с. 246].

Б. Асафьев, говоря о поэзии Я. П. Полонского в стихотворениях — романсах С. И. Танеева, отметил в них «совершенно новый аспект», касающийся отношения музыки со словом. Поего мнению, сплошное взаимодействие и неразрывность звучания вполне проявлены и в хорах ор. 27. Танеев, изучая певческое творчество, овладел гимнографическим принципом, характерным для интонации распева: мысль заключается в слове, слово в напеве, и наоборот, напев раскрывает значение слова, заключенный в нем замысел, идею [3].

Несмотря на законченность каждого произведения (хора), их образно-смысловая целостность позволяет говорить о едином для всего цикла образе Красоты. Благодаря интонационному созвучию поэта и композитора-музыканта, в ор. 27 «Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов на стихи Я. П. Полонского» С. И. Танеева воплощена идея Любви и Красоты, побуждающих волю человека к духовному подвигу.

Литература

1. Аминова Г. У. Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева: Автореф. дисс… д-ра искусствоведения. М., 2013. 57 с.

2. Аминова Г. У. Национальное в хоровом и инструментальном творчестве С.И. Танеева // Вестник МГУКИ. 2008. №5. С. 243-246.

3. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Л.: Музыка. 1980.

References

1. Aminova, G. U. (2013). Idei i intonatsionnyi stroi muzyki S. I. Taneeva: Avtoref. diss… d-ra iskusstvovedeniya. Moscow. (In Russian)

2. Aminova, G. U. (2008). Natsional'noe v khorovom i instrumental'nom tvorchestve S.I. Taneeva. *Vestnik MGUKI*, (5). 243-246. (In Russian)

3. Asaf'ev, B. V. (1980).O khorovom iskusstve: Sb. Statei. Sost. i komment. A. Pavlova-Arbenina. Leningrad, Muzyka. (In Russian)

УДК 781

Т.Е. Семенюк
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия
В.А. Дмитриев
канд. пед. наук
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается неоклассический период в творчестве композитора И.Ф. Стравинского: стилевые черты и через них процессы развития современного искусства XX века.

Ключевые слова: И. Стравинский, неоклассицизм, музыка XX века.

T. Semenyuk
Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia
V.A. Dmitriev
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, Russia

NEOCLASSIC FEATURES OF MUSICAL ART IN THE WORKS OF I. STRAVINSKY

Abstract. The article considers the neoclassical period in the work of composer I.F. Stravinsky: style features and through them the processes of development of contemporary art of the XX century.

Key words: I. Stravinsky, neoclassicism, music of the XX century.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

Будучи с юных лет тесно связанный с Францией, Игорь Стравинский фактически обосновался там еще до Первой мировой войны. Отрыв от России стал важнейшей причиной радикального сдвига в его творческой ориентации. В 1923 году был создан Октет для духовых, начиная с которого обычно ведется отсчет так называемого «неоклассицистского» периода в творчестве композитора.

Под неоклассицизмом понимается направление в музыке XX века (и шире в современном искусстве вообще), для которого характерно обращение к принципам эстетики XVII-XVIII (реже XIX) веков и стремление адаптировать формы европейского искусства прошлого к социально-психологической атмосфере современной жизни. Неоклассицизм возник в качестве «отрезвляющей» (термин Ферруччо Бузони, итальянского пианиста, композитора, дирижера, музыковеда и музыкального критика, педагога) реакции на такие течения искусства XIX – начала XX века, как романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм.

Стравинский — один из лидеров этого направления, посвятивший ему более 30 лет творчества. Официальное начало его неоклассицизма — Октет для духовых (1923). Его модели – немецкое барокко (в инструментальной музыке), немецкая оратория, французский классицизм (балеты «Аполлон Мусагет», «Орфей», мелодрама «Персефона»), классицистская опера («Похождения повесы» в традициях Моцарта) и мн. др. Традиционные элементы музыкального языка избранных моделей использовались в несколько измененном виде. Например, сохранялось тональное мышление, но это была новая, расширенная тональность, включавшая в себя полифункциональность, политональность, линеарную логику мышления, преобладавшую над вертикальной. При этом нарушалась квадратность структуры, усложнялся метроритм и т.п.

Среди образцов музыки прошлого, служивших «стилистическими моделями» для неоклассицизма Стравинского — оратория эпохи барокко (опера-оратория «Царь Эдип», 1927), опера конца XVIII века («Похождения повесы», 1951), в этом произведении Игорь Федорович Стравинский вновь обратился к сюжету о сделке человека с дьяволом, придворный балет эпохи Людовика XIV (балет «Аполлон Мусагет», 1928), английская духовная музыка XVI-XVII веков (кантата на тексты староанглийских поэтов, 1952), музыка Петра Ильича Чайковского (балет «Поцелуй феи», 1928), жанры симфонии и концерта для солирующего инструмента с оркестром в их разнообразных исторически сложившихся разновидностях (концерты для фортепиано и духовых, 1924, для скрипки с оркестром, 1931, «Каприччио» для фортепиано с оркестром, 1928, Симфония in C, 1940), жанровая форма concerto grosso (концерт для камерного оркестра Dumbarton Oaks, 1937, «Базельский концерт» для струнного оркестра, 1946) и т. д.

Дух язвительной пародии, неотъемлемо присущий неоклассицизму Стравинского, был особенно ярко выражен в балете «Игра в карты» (1937). Кроме того, Игорь Федорович отдал дань джазу («Черный концерт» для кларнета и джаз-бэнда, 1945) и цирковой музыке («Цирковая полька» для оркестра, 1942). В наиболее значительных образцах, таких, как «Симфония псалмов» для хора и оркестра на латинский текст (1930), симфония в трех частях для оркестра (1945), балет «Орфей» (1948), месса для хора и духовых (1947) элемент игры с моделями музыки прошлого отошел на второй план; тем самым полнее выявился глубинный философский смысл этой музыки, воплощенная в ней тоска по высшим, вневременным духовным ценностям.

В целом неоклассицизм — антиромантическое явление, хотя иногда встречаются и романтические модели (балет «Поцелуй феи» на темы Чайковского). Каждый концерт неоклассицистского периода имеет свою концепцию цикла. Например, в Скрипичном проступают черты сюиты: Токката — Ария I — Ария II — Каприччио; в Концерте для двух фортепиано — синтез классицистских и барочных элементов: Con moto — Ноктюрн — 4 вариа-

ции — Фуга. То же разнообразие — в симфониях: «Симфония псалмов» близка духовной кантате, «Симфония в трех движениях» приближается к большой классико-романтической симфонии (в ней отражены впечатления о войне) + влияние кино + принцип концертности в духе concerto grosso.

Неоклассицистские черты — и в тематике. Это античный миф, трагедия рока («Царь Эдип», «Персефона», «Аполлон Мусагет», «Орфей»). На смену красочным «русским» балетам приходит «белый» балет, основанный на классическом танце.

Этот композитор, проживший удивительно долгую творческую жизнь и испробовавший многие стили, стал одной из самых удивительных фигур в музыке XX в. и оказал на нее огромное влияние. Секрет в том, что он ничего декларативно не отрицал и не отвергал, специально ничего не изобретал, а отнесся ко всему прошлому и настоящему музыки как к действительности, достойной внимания и воплощения. Когда он создал для «Русских сезонов» в Париже балет «Жар-птица» (1910), получился русский импрессионизм со стилистикой его учителя Н. Римского-Корсакова. В балете «Петрушка» (1911) совершенно по-новому и свежо зазвучал русский фольклор, а в феерической «Весне священной» (1913) русская архаика в оригинальном инструментальном решении и ошеломляющей ритмической стихии была поначалу непонятна даже Дебюсси. Казалось бы, разрыв с импрессионизмом и найденная новая «тема» явили новую зрелость. Но в годы Первой мировой войны Стравинский, фактически эмигрировавший во Францию, делает неожиданный стилевой «кульбит». После экзотической пышности русских балетов он погружается в музыкальные стили прошлого, за что его станут называть основателем «неоклассицизма». Начинается все с балета с пением «Пульчинелла» (1920), где объектом стилизации становится музыка итальянского композитора XVIII в. Дж. Перголези; в балете «Поцелуй феи» (1928) звучат аллюзии на музыку Чайковского. Но обращения к музыке конкретного композитора — единичны. Стравинский создает свой современный, совершенно оригинальный стиль, в котором неповторимо переплетается творческое наследие прошлого — барочные, классицистские и романтические жанрово-стилевые модели. В опере-оратории, например, «Царь Эдип» (1927) мелодика восходит к традиции итальянского бельканто. В фортепианном концерте (1924) — сугубо романтическом жанре — из оркестра исключена струнная группа, а пристальное внимание к духовым инструментам, возможно, обусловлено интересом композитора к джазу, который впоследствии отражен в Эбеновом «Черном» концерте (1945) для джазового кларнетиста Вуди Германа. Но вообще чуткий к инструментальным тембрам Стравинский исключает скрипки и в одном из самых упоительно красивых и экспрессивных своих сочинений — Симфонии псалмов (1930), посвященной 50-летию Бостонского оркестра. Композитор признавался, что писал ее «в состоянии религиозного и музыкального восторга», что не было свойственно этому «олимпийцу», человеку оптимистичному, уравновешенному и в большой мере рациональному. Одно из последних сочинений 84-летнего композитора - замечательно светлые и трепетные “Requiem Canticles” («Заупокойные песнопения») для солистов, хора и камерного оркестра (1966). В них отточенность и индивидуальность неоклассицистского аскетизма средств и искренняя глубина переживания-созерцания представляют квинтэссенцию стиля Стравинского, бывшего для современников столь многоликим, а для последующих поколений слушателей столь цельным и органичным.

Стравинский принадлежит к числу ведущих новаторов XX века. Он одним из первых открыл новые музыкально-структурные элементы в фольклоре, ассимилировал некоторые современные интонации (напр., джазовые), внес много нового в метроритмическую организацию, оркестровку, трактовку жанров. Лучшие сочинения Стравинского существенно обогатили мировую культуру и оказали воздействие на развитие музыки XX века.

Стиль Стравинского становится в них все более аскетичным, конструктивно-нейтральным, хотя сам композитор говорит о сохранении в его творчестве национальных истоков: «Я всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это — в ее скрытой природе». Одним из последних сочинений Стравинского был канон на тему русской песни «Не сосна у ворот раскачалася», использованной ранее в финале балета «Жар-птица».

Так, завершая жизненный и творческий путь, композитор возвратился к истокам, к музыке, олицетворявшей далекое русское прошлое, тоска по которому всегда присутствовала где-то в глубинах сердца, прорываясь иногда в высказываниях, и особенно усилилась после посещения Стравинским Советского Союза осенью 1962 г. Именно тогда произнес он знаменательные слова: «У человека одно место рождения, одна родина – и место рождения является главным фактором его жизни».

Литература

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Смирнов В. В. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) // Вестник Академии русского балета им. АЯ Вагановой. 2015. №5. С. 206-215.
3. Друскин М.С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.-М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
4. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980. 287 с.
5. И. Ф. Стравинский: Влияние на музыку XX века // Boutique project. URL: https://www.boutique-project.ru/reading/articles/319
6. Стравинский И. Хроника. Поээтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.

References

1. Asafiev, B. V. (1977). The book of Stravinsky. Leningrad. (In Russian)
2. Smirnov, V. V. (2015). Stravinsky. Verge of creativity (to the problem of periods). *Bulletin of Vaganova Ballet Academy* (5), 206-215. (In Russian)
3. Druskin, M. S. (1974). Igor' Stravinskii: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady. Leningrad. Moscow. Sovetskii kompozitor, 221. (In Russian)
4. Zaderatskii, V. (1980). Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo. Moscow. (In Russian)
5. I. F. Stravinskii: Vliyanie na muzyku XX veka. Boutique project. URL: https://www.boutique-project.ru/reading/articles/319
6. Stravinskii I. Khronika. Poeetika. (2004). Moscow, 368. (In Russian)

УДК 37.022

М.Б. Муродов
Самаркандский государственный университет
г. Самарканд, Узбекистан

МЕТОДЫ ВОСПИТАНИЯ ИНТЕРЕСА И ЛЮБВИ К НАЦИОНАЛЬНОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. В статье идет речь о психолого-педагогических методах и подходах рекомендуемых для применения в воспитании у детей интереса и любви к музыке в семье и в образовательных учреждениях. Поднимается ряд актуальных вопросов и ответов на них.

Ключевые слова: музыка, музыкальное воспитание, любовь и интерес к музыке, дети, семья, образование, психика.

M.B. Murodov
Uzbekistan, Samarkand State University
Samarkand, Uzbekistan

METHODS OF EDUCATION OF INTEREST AND LOVE TO NATIONAL AND CLASSICAL MUSIC

Abstract. The article deals with psychological and pedagogical methods and approaches recommended for use in raising children 's interest and love for music in the family and in educational institutions. A number of pressing questions and answers to them are being raised.

Key words: music, musical education, love and interest in music, children, family, education, psyche.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

Наряду с умственным и физическим развитием подрастающего поколения несомненно важно эстетическое, культурное, нравственное развитие. Одним из прекрасных искусств которое развивает эстетическое воспитание — является музыка.

Общеизвестно воодушевляющее, вдохновляющее облагораживающее, влияние музыки на жизнь человека. «Мы являемся сегодня свидетелями того, что музыка создала звучащую атмосферу, окружающую человека, открыла возможности наслаждаться шедеврами, созданными композиторами прошлого и настоящего в различных странах. Она усиливает влияние театра, кино и других искусств, входя с ними в контакт, сопутствует многим сферам де-

ятельности людей, например, спортивным состязаниям, она позволяет отдохнуть интересно: попеть, потанцевать…» [1, с. 4]. Поэтому музыкальному воспитанию с раннего детства нужно уделять особое внимание.

Постоянное расширение сети детских школ музыки и искусств, умножение числа кружков, детских ансамблей и хоров, разрабатывание и внедрение программ по обучению музыке детей в дошкольных образовательных учреждениях приводит к созданию системного музыкального воспитания детей и молодежи.

Важное звено в этой системе — музыкальное воспитание детей в семье. Однако возникают ряд вопросов у родителей: с какого возраста, где и как учить музыке? Зачем нужна вообще ребенку музыка? Кого учить музыке — всех или только ребенка с хорошими музыкальными данными? С какого возраста можно начинать музыкальное воспитание? Какой музыкальной специальности учить? И так далее.

Музыке надо привить любовь и интерес с раннего детства всем детям. Неважно музыкально одаренный или неспособный ребенок. Одно из распространенных заблуждений — музыкой должны заниматься только одаренные дети. Правильно то, что с музыкально одаренным ребенком стоит заниматся индивидуально, учитывая его данные и возможности. Но при этом не надо забывать о нравственных и психологических аспектах воспитания. Надо осторожно расточать похвалы в адрес таких детей, не ставить в положение, обособляющее от коллектива.

Другой ошибочный подход это, когда узнав о низких музыкальных данных ребенка, родители закрывают двери в прекрасный мир музыки. Этим они возможно зарывают в землю не проявленный еше талант ребенка. Ведь сроки проявления музыкальных способностей сугубо индивидуальны. Невнимательность к интересу и музыкальным способностям детей со стороны родителей губительны.

Целью музыкального воспитания является не обучение музыкальному инструменту или пению, а воспитанию любви к музыкальному искусству. А через любовь и понимание музыки воспитываются все важные и нужные аспекты социального и психологического поведения человека. В том числе любовь к жизни, к близким, к природе, к Родине.

Как пробудить интерес к музыке, как развить музыкальные способности, задатки которые есть у каждого ребенка? Как добиться, чтобы дети полюбили музыку, чтобы занимались ею с охотой, без принуждений?

Для достижения этих целей необходимы следующие условия: правильная организация музыкального воспитания в семье и качественное музыкальное обучение в образовательных учреждениях, начиная с детского сада и заканчивая высшим учебным заведением.

Правильная организация музыкального воспитания в семье означает, это когда дома создаются условия занятия музыкой для детей, когда родители не отказывают, не запрещают ребенку игре на инструменте или пению, когда слушают музыку вместе и делятся своими впечатлениями. Если ребенок занимается музыкой профессионально, то следует уделять ему больше внимания, расширять удобства для занятий.

В образовательных учреждениях, в особенности — в музыкальных, преподаватели должны находить индивидуальный подход к обучаемому ребенку, следить за музыкальным развитием слуха, памяти, чувства ритма, техники исполнения, не задавать воспитаннику, ученику задания выше его возможностей, оценивать объективно, поощрят стремления обучающихся и вести к вершинам знаний, умений в области музыкального искусства.

Какую музыку должны слушать, играть, петь дети? Конечно же это должна быть высокохудожественная музыка, лучшие произведения национальной и мировой музыкальной культуры.

Самое понятное и чувствительное — народная музыка. Народная, национальная музыка быстрее осваивается и запоминается. «Национальный характер запечатленных в музыке картин быта легко улавливается через народные песни и пляски» [2, с. 14].

И еще, музыка, которую исполняет или слушает человек, должна соответствовать его возрасту, психическому и эмоциональному уровню.

Настрой и настроение детей тоже играют большую роль при слушании или игре музыки. Одна и та же музыка, доставляющий удовольствие и радость может вызвать раздражение, негодование у ребенка не настроенного на характер или стиль данной музыки. Для того чтобы ребенок полюбил музыку не надо его заставлять, принуждать, а дать волю. С пониманием относиться к его чувствам, интересам, стремлениям. Принуждение может дать отрицательный эффект и ранить психику ребенка.

Обучение музыке, особенно в раннем детском возрасте больше должно проводится в игровой форме. Если системно заняться с ребенком, он сам «созреет» психически для серьезных музыкальных занятий.

Так же как пение или игра на музыкальных инструментах, дети любят танцевать. Движения под музыку вызывают у них радость, веселье. Танцы, как и пение, помогают полнее и глубже воспринимать музыку.

Рассказы о музыке и музыкантах увеличат интерес к музыкальному искусству. Жизнь и творчество великих композиторов и музыкантов может стать примером, за которым захочет последовать маленький музыкант. Это будет стимулировать его к серьезным занятиям музыкой.

Важно развивать у детей музыкальное воображение, которое достигается рассказами о выраженных в музыкальных произведениях образах. Многие пьесы для разных инструментов, ансамблевые, оркестровые произведения программные рассказывают про образы, темы и характер. Так же понятны песни, сценические музыкальные произведения. Но рассказчик, будь это член семьи или преподаватель, сам должен быть знаюшим и хорошим рассказчиком.

Если у ребенка есть способность сочинять, то можно развить и эти данные, давая ему различные задания и упражнения по композиции. Попросите юного музыканта придумать мелодию того или иного характера — веселую, грустную, шуточную и т. д., а так же название к этой мелодии. Или же можно начать импровизацию и попросить продолжить его. Такими, и вроде этих упражнениями можно привить начальные навыки сочинения музыки.

Посещение театров, концертов также увеличат интерес и любовь к музыке. Умножат позитивные впечатления детей, раскроют эмоции, привнесут удовольствие и радость в их жизнь.

Таким образом, применяя вышеизложенные методы и советы можно достичь цели зарождения в детских сердцах любви к музыке и развитие его до вершин, которое приведет к гармоничному развитию личности.

Литература

1. Панкевич Г. И. Искусство музыки. М.: Знание. 1987.
2. Шахназарова Н. О национальном в музыке. М.: Музыка. 1968.

References

1. Pankevich, G. I. (1987). Iskusstvo muzyki. Moscow. (In Russian)
2. Shakhnazarova, N. (1968). O natsional'nom v muzyke. Moscow. (In Russian)

УДК 37.022

И.П. Савельева
канд. культурологии
Нижневартовский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Автор статьи обращается к историческому аспекту возникновения и формирования вокального образования. Интерес к созданию системы вокального образования возникает в западноевропейской и отечественной культурной среде. В Западной Европе вокальное образование оформляется в виде вокальных школ, консерваторий. В отечественной культурной среде центрами музыкально-певческого образования становятся школы при монастырях. Методические взгляды на процесс вокального воспитания оформляются в научные труды.

Ключевые слова: вокальное искусство, музыка, вокальные школы, методы обучения художественному пению, методические сочинения о искусстве пения.

I.P. Saveleva
Ph.D., Nizhnevartovsk State University
Nizhnevartovsk, H

HISTORICAL ASPECT OF DEVELOPMENT VOCAL EDUCATION

Abstract. The author of the article addresses the historical aspect of the emergence and formation of vocal education. Interest in creating a system of vocal education arises in the Western European and domestic cultural environment. In Western Europe, vocal education is organized in the form of vocal schools and conservatories. In the Russian cultural environment, the centers of music and singing education are schools attached to monasteries. Methodological views on the process of vocal education are formalized in scientific works.

Key words: vocal art, music, vocal schools, methods of teaching artistic singing, methodical essays on the art of singing.

Реализация проекта № 587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE происходит при финансовой поддержке Европейской Комиссии в рамках программы Жан Монне. Содержание данного материала отражает мнение авторов, Европейская Комиссия не несет ответственности за использование содержащейся в нем информации.

The project N587650-EPP-1-2017-1-RU-EPPJMO-MODULE, is co-financed by European Commission within the framework of Jean Monnet Actions. The European Commission support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents which reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsi-ble for any use which may be made of the information contained therein.

Вокальное искусство, выразительным средством которого является голос, существовало с глубокой древности, уже до нашей эры в Египте, Малой Азии, в Древней Греции. Так, по преданию, в святилище Аполлона в Дельфах существовала надпись: «Познай самого себя» [3, с. 5]. Процесс познания для древнего человека происходил через художественный акт. Так, античные греки тяготели к поиску истины и красоты, к науке и художественному творчеству. Римляне же «все оценивали с точки зрения пользы и пригодности» [3, с. 6]. Но именно в их совокупности явно прослеживается многоликое единство обоих народов. Пифагор полагал, что музыка содействует здоровью, если ею пользоваться в соответствии со свойствами ладов: «в весеннюю пору он практиковал такое исполнение песен: усаживал посередине кого-нибудь играющего на лире, а вокруг садились искусные в пении, и, пока тот играл, они пели какие-нибудь пеаны, благодаря которым, по их убеждению, проникались радостью, гармонией, ритмом… одни мелодии были против того, что порождает угнетенное состояние души, против уныния и терзаний. Другие против злобных и гневных порывов и против любого изменения разгневанной души … Отходя ко сну, пифагорейцы освобождали разум от смятения и шума, царящего в нем после проведенного дня, определенными напевами и специальными мелодиями, и таким путем обеспечивали себе спокойный, с немногочисленными, но приятными сновидениями сон. Пробудившись, пифагорейцы снимали сонную вялость и оцепенение при помощи другого рода мелодий. Иногда эти песни были без слов» [7, с. 249-250].

Пифагорейская концепция музыки сфер находит резонанс в трудах астронома, математика, физика и философа Иоганна Кеплера. По мнению ученого в гармонической шкале небесных движений скрыто сохраняется архетип мироустройства, где каждая планета соответствует не только определенному музыкальному ладу, но и даже тембрам человеческого голоса: «Сатурн и Юпитер звучат в басовом регистре, Марсу присущ тенор, Земле и Венере — альт, Меркурию — дискант» [4, с. 13].

Вокальное искусство Древней Греции, по всей вероятности, имело достаточно высокий исполнительский уровень. Свидетельством тому являются дошедшие до нашего времени имена певцов: Стехизор, Ксенокрит, Клеомен, Теон, певица Носсида из Локр и др. Известно, что в Древней Греции мужские голоса разделялись на следующие виды:

«1) netoide — высокий голос, характерный для виртуозов, исполнявший свободные, ариозного типа, напевы;

2) mesoide — средний голос, типичный для пения популярных песен и хоров;

3) iratoide – низкий голос, свойственный исполнителям трагедий» [6, с. 10-11].

Свидетельством высокой востребованности вокального искусства в Древне Риме было то, что преподаватели пения ранжировались по специализации:

«1) vociferarril — занимавшихся расширением границ диапазона и развитием силы голоса;

2) phonasci — работавших над дальнейшим улучшением качества голоса (учителя вокального резонанса);

3) vocalis – учивших правильной интонации и художественным оттенкам (вокальной эстетике)» [6, с. 11].

Кроме эстетической функции в античности музыка несла и этическую нагрузку. Платон в своих диалогах отмечал, что знание музыки, обучение музыке является необходимым компонентом образования [8, с. 234-235]. Интонационная основа музыкальных ладов, по мнению Аристотеля, способна воздействовать на воспитательный процесс молодежи.

Боэций (ок. 470-526 г.), разделяя музыку на три вида: музыку мировую (mundane), человеческую (humana), инструментальную (instrumentalis), видел, что и Вселенная, и природа, и все строение человеческой души и тела базируются на музыкальном согласии. Человече-

ская музыка воплощается во всем многообразии, в едином слитном звучании низких и высоких голосов. Также философ указывал на значение дыхания в пении и на качество голоса: «… звук есть сотрясение воздуха, достигающее слуха… Голос развивается множеством способов, смотря по тому, поют ли или говорят. Он более или менее расширяется (в диапазоне) и может иметь различные качества… Действие дыхания ограничивает продолжительность звука… Точно так же физическая организация устанавливает как внизу, так и вверху (диапазона) границы, которые человеческий голос не может перейти… Умение, основанное на науке, и слух, руководимый разумом, представляют как бы два органа, управляющие искусством пения» («Arithmetica, Geometria, Musica». Книга 1) [6, с. 12].

В эпоху Средневековья акт музыкального творения в трудах отцов церкви «предстает не только как преобразование бесформенной материи в устроенный космос, но и как таинство создания самого бытия из небытия» [4, с. 59]. Красота и устроенность мира становятся главным доказательством истинности Творца. Так и сама музыка, творимая из небытия, является самим «слышимым универсумом». Гармоничность, благозвучность, вокальность, напевность, тембровое спокойствие, ритмическая умеренность становятся олицетворением христианского бытия. Так, по мнению Афанасия Александрийского (295-373) «напевность псалмов способствует … достижению христианского идеала вечного блаженства» [4, с. 65]. Иероним Моравский (XIII в.) говорит о позиционном, регистровом и тембровом единстве: «Голос должен быть высоким, чтобы быть слышным издали, нежным, чтобы нравиться слушателям, ясным [светлым], чтобы наполнять уши». Фома Аквинский (XIII в.) выражает свое суждение весьма определенно: «Не уметь петь так же стыдно, как не уметь читать».

Востребованность вокального искусства способствует все большему распространению вокальных школ. Известно о существовании церковно-певческих школ в Метце, Суассоне[1], а также в Сен. Галльском и Турском монастырях в VIII веке (в Швейцарии), а в IX-X веках в Туле, Дижоне, Шартре, Камбрэ, и Невере (во Франции) [1. с. 15].

И новой ступенью в музыкальном образовании стало появление в Италии ряда консерваторий: «прежде всего в Неаполе (Ft. Maria di Loreto) (1537 г.) и еще три учреждения, объединенные впоследствии под названием Collegio reale di musica. Затем последовали — S. Onofrio a Capuana (1576 г.), Dei Poveri di Gesù Cristo (1589 г.) и ряд консерваторий в других городах» [1, с. 18].

В XVI–XVII вв. история западневропейской музыки обогатилась рядом сочинений, в которых наряду с общими теоретическими рассуждениями о музыке приводятся высказывания о технике художественного пения, делаются попытки научного обоснования процесса звукообразования и появляются первые изложения методов обучения художественному пению. Наиболее значительными такими сочинениями XVI–XVII веков, известными нам в настоящее время, были:

— Джозеффо Царлино “Istituzione harmoniche” («Основы гармонии»), в нескольких изданиях в 1558, 1562, 1573 гг.

— Людовико Цаккони “Prattica di Musica” («Музыкальная практика»), в нескольких изданиях в 1596, 1622 гг.

— Джулио Каччини “Nuove Musiche” («Новая музыка»), 1601 г.

— Оттавио Дуранте “Arie devote…” («Об истинном искусстве пения…»), 1608 г.

— Михаил Преториус “Syntagma musicum” («Общее учение о музыке»), 1614-1620 гг.

[1] Первыми учителями пения в школах Суассона и Метца были римские певцы Петр и Павел, присланные Карлу Великому папой Адрианом I.

Также существуют данные о бытовании отечественной певческой культуры еще в X-XII веках. Так, при киевском князе Владимире Святославиче (978-1015) существовали профессиональные певчие. «Степенная книга», составленная в XI веке при князе Ярославе, свидетельствует, что «начат быти в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмигласие… и самое красное демественное пение…» [6, с. 11]. Преподавание вокала (пения) в отечественных школах и монастырях уже в ту эпоху находилось на довольно высоком уровне. Имеются свидетельства того, что основанная в 1050 году Киево-Печерская лавра сыграла значительную роль в развитии отечественной вокальной культуры, воспитав многих выдающихся певцов.

Кроме того существуют упоминания в Первоначальной летописи о «доместиковом дворе», расположенном в Киеве: «Доместиками в Византии, а потом и на Руси, называли мастеров пения, совмещавших обязанности певца-солиста, дирижера хора и учителя пения» [2, с. 23]. Вероятно, «доместиков двор» был одной из первых певческих школ на Руси. Прогрессивную функцию взяли на себя многие монастыри, «оказывая большую помощь в просвещении, книжном и певческом деле» [2, с. 24].

В результате контактов, Русью из Византии заимствуются, переводятся и получают распространение певческие книги. Использование кондакарных песнопений свидетельствует о разделении в вокальном исполнительстве на высокое, изысканное, требующее специальной вокальной подготовки, и более демократичный вид пения, базирующийся на элементарных певческих формах.

Значительное влияние на формирование вокальной (певческой) культуры оказал Новгород, соперничавший с Киевом. Уже в XIV-XV веках город славился своими вокальными мастерами. В Москве и Новгороде складываются певческие школы, о чем можно встретить упоминание в Стоглавом соборе (1551 г.): « …прежде сего в российском царствовании на Москве и в Великом Новгороде и по иным городам многия училища бывали грамоте и писати, и пети, и чести учили и потому тогда грамоте и пети, и чести гораздых много было. Но певцы и чтецы добры и славны были по всей земле и до днесь» [2, с. 46].

Подлинным учебником церковного пения является Типографский устав — ценнейший источник для изучения музыкальной культуры Древней Руси XI-XII веков. Известный российский специалист в области церковной истории, древнерусского церковно-певческого искусства Успенский Николай Дмитриевич в своем труде «Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве» указывает на уже существовавшую методику обучения певцов. Известно, что певцы хорошо владели певческим дыханием, а соответственно со стороны педагогов уделялось большое внимание вокальному медиуму (среднему регистру), укрепив который переходили к освоению низкого и верхнего регистров. Музыкально-педагогический характер имеют «Азбуки», предназначенные для обучения искусству пения: «Упражняясь в пении … мелодий, будущие мастера приобретали навыки исполнения различных длительностей и интервалов, развивали слух и память, укрепляя ощущение диатоники и звукоряда, учась правильно интонировать, привыкали ощущать движение мелодии, запоминали типичные приемы голосоведения и приобретали навыки для создания новых мелодий по образцу разученных» [5, с. 136-137]. Фиты, из которых состояла «Азбука», служили своего рода вокализами, на основе которых ученики упражнялись в пении различных интервалов, работали над разными регистрами, развивали вокальное (певческое) дыхание, осваивали вокальную фразировку, познавали секвенционный колорит в мелодическом движении, динамический контраст, развивали диапазон вокального голоса, слух певцов, вокальную технику (подвижность), филировку вокального звука, колорит звучания одних и тех же интервалов в разных регистрах.

При Василии III существовал хор государевых певчих дьяков, основной обязанностью которых было участие в государевых богослужениях. Для подготовки певчих организовывались так называемые школы, где учащиеся приобретали серьезные духовно-музыкальные знания, развивали духовно-музыкальную культуру. Значительным событием стало учреждение Иваном Грозным в Александровской слободе аналогии высшей школы певческого искусства. Так была основана Московская певческая школа.

Таким образов, вокальная подготовка древнерусских певцов состояла не только из первоначальной постановки голоса, постепенного развития диапазона и укрепления певческого дыхания, но и совмещалось с музыкально-теоретическим и художественным образованием. Все указанные компоненты процесса вокального обучения древнерусских мастеров весьма приближены к раннеитальянскому bel canto.

Литература

1. Багадуров В. Очерки по вокальной методологии. Ч.1. СПб.: Планета музыки. 2019. 468 с.
2. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 472 с.
3. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 336 с.
4. Гудимова С. А. Музыкальная эстетика. М. 1999. 283 с.
5. Матвеев Н. В. Хоровое пение. М.: Изд-во Братства во имя св. князя Александра Невского. 1998. 287 с.
6. Назаренко И. К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. М.: Музыка. 1968. 622 с.
7. Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М.: Эксмо. 2004. 448 с.
8. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 2. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во Олега Абышко. 2007. 626 с.

References

1. Bagadurov, V. (2019). Ocherki po vokal'noi metodologii. Ch.1. St. Petersburg. (In Russian)
2. Vladyshevskaya, T. F. (2006). Muzykal'naya kul'tura Drevnei Rusi. Moscow. (In Russian)
3. Gertsman, E.V. (1995). Muzyka Drevnei Gretsii i Rima. St. Petersburg. (In Russian)
4. Gudimova, S. A. (1999). Muzykal'naya estetika. Moscow. (In Russian)
5. Matveev, N. V. (1998). Khorovoe penie. Moscow. (In Russian)
6. Nazarenko, I. K. (1968). Iskusstvo peniya. Ocherki i materialy po istorii, teorii i praktike khudozhestvennogo peniya. Moscow. (In Russian)
7. Pifagor. Zolotoi kanon. Figury ezoteriki. (2004). Moscow. (In Russian)
8. Platon. Sochineniya v chetyrekh tomakh (2007). St. Petersburg. (In Russian)