

Министерство образования и науки
Луганской Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Луганской Народной Республики
«ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»

Институт культуры и искусств

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Х. К. БЕРБЕКОВА»

*Современная культура и
образование: история, традиции, новации*



Луганск
2017

**Министерство образования и науки
Луганской Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Луганской Народной Республики
«ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

Институт культуры и искусств

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Х. К. БЕРБЕКОВА»**

**СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ:
ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ**

*Материалы
Международной научно-практической конференции*

8 декабря, 2016
Луганск

УДК [008+37](06)
ББК 71я43+74я43
С 56

Рецензенты:

Саидов Зиявудин Абасович – кандидат исторических наук, доцент кафедры всемирной истории и международных отношений Института истории, международных отношений и социально-политических наук ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Фунтикова Надежда Валентиновна – заведующий кафедрой педагогики ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля», кандидат педагогических наук, доцент

Шелюто Владимир Михайлович – доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, профессор кафедры мировой философии и теологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля»

Современная культура и образование: история, традиции, новации:
С 56 матер. Междунар. науч.-пр. конф. (г. Луганск, 8 декабря 2016 г.). – Луганск: Книта, 2017. – 283с.

В сборнике представлены материалы, посвященные различным аспектам проблемы современной культуры и образования. Рассматриваются проблемы взаимодействия культуры и цивилизации, а также цивилизации и мира духовной культуры, анализируются проблемы истории, теории и практики искусства в культурологическом измерении, анализируется культура и образование в условиях информационного социокультурного пространства.

Сборник предназначен для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, также может быть полезен для студентов культурологических направлений подготовки.

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей.

Материалы печатаются на языке оригинала.

*Рекомендовано Научной комиссией Луганского национального университета
имени Тараса Шевченко
(протокол № _____ от «» _____ 2017 г.).*

© Коллектив авторов, 2017
© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

СЕКЦИЯ 1 КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ЦИВИЛИЗАЦИОЛОГИЯ. ЦИВИЛИЗАЦИЯ И МИР ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ

Алехина Г.В.	Тоталитарные секты как социальная и культурологическая проблема	7
Афонин В.А.	Постмодернизм и информационная агрессия в культуре...	14
Блюмина О.В.	Религиозный язык – религиолект – конфессиолект. Объем понятия	19
Герасимов А.В.	Поликультурность и/или мультикультурализм в контексте социокультурной конфликтности глобальной системы высшего образования	24
Даренский В.Ю.	Инверсия цивилизационных типов как основа новых императивов образования	32
Дмитриева Ю.Л.	Современные подходы к исследованию культуры и языка	40
Камынин В.Е.	Особенности формирования гендерной осведомленности студенчества как составляющей их общей и профессиональной культуры	47
Никुльникова Е.И.	Культура в рамках проблемы поиска внутреннего духовно-ценностного ресурса личности в эпоху глобализации мира	52
Пиченикова С.Г.	Феминизм в контексте развития современного гуманитарного пространства	57
Склярва Е.А.	Способы представления реальности в телевизионной культуре	66
Скосырева Н.Ю.	Особенности социокультурной деятельности в молодежной среде	72
Токмачева М.А.	Реклама как средство атаки на ценностное сознание личности	75

СЕКЦИЯ 2

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Воеводина Л.П., Моисеенко А.Н. Забуга Н.Г.	Формирование художественного восприятия музыки как научно-педагогическая проблема	82
Кондратенко В.П. Кривуля И.А.	Роль учителя хореографии в воспитании эстетических взглядов школьников	86
Кондратенко В.П. Кривуля И.А.	Особенности и развитие грузинского народного танца	91
Кривуля И.А.	Влияние эстетизации деятельности салонов красоты на формирование эстетической культуры человека	99
Нестеренко Д.Ю.	Историко-теоретические аспекты проблемы народной художественной культуры Польши	102
Петченко А.Ф.	Исполнительское интонирование в инструментальной подготовке учителя музыки	110
Ревяков И.С.	Еврейские мотивы в творчестве Даниила Хармса	120
Сиренко Т.Н.	К вопросу формирования исполнительской культуры у студентов-вокалистов	127
Старовойтова Е.Е.	Этапы работы над исполнительской интерпретацией вокальных произведений со студентами в классе эстрадного вокала	133
Филимонова Е.Ю.	Истоки возникновения китайского народного танца юго-западного региона	137

- Н.Ф. Вишневецкий. – М.: Наука, 1993. – 346 с.
14. **Британшинский В.О.** Поэзия и Польша / В.О. Британшинский. – М.: Аграф, 2007. – 656 с.

УДК [78.011.3-051:78]:785/789

Петченко Анатолий Федорович,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории, истории музыки
и инструментальной подготовки
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Главной проблемой формирования исполнительского мастерства учителя музыки является овладение элементами художественной техники, исполнительской интонацией музыкального содержания, интонационно-выразительными возможностями инструмента. Концепция художественной техники включает органическое триединство музыкального мышления, микроструктурного интонирования, драматургического развертывания содержания произведения, сотворческого характера интерпретации.

Ключевые слова: исполнительская интонация музыкального содержания, микроструктурное интонирование, драматургическое развертывание содержания, сотворческий характер интерпретации.

The main problem of forming of carrying out trade of music master is the capture by the elements of artistic technique, carrying out intonation of musical maintenance, intonation-expressive possibilities of instrument. Conceptions of artistic technique are included by the organic triune of musical thought, microstructure intonation, dramaturgic development of maintenance of work, co-creative character of interpretation.

Key words: carrying out intonation of musical maintenance, microstructure intonation, dramaturgic development of maintenance, co-creative character of interpretation.

Коренные изменения экономической и политической структуры современного общества закономерно определяют необходимость перестройки всех сторон общественной жизни и, особенно, реализации государственной политики в гуманитарной сфере. Важные задачи встают перед отечественной музыкальной педагогикой, успехи которой убедительны и общепризнанны. Массовые масштабы музыкального образования,

рационально спланированная организация подготовки музыкально-профессиональных кадров, высокий уровень преподавания, которым характеризуется деятельность большинства учебных заведений, реально подтверждают эти успехи. О них красноречиво свидетельствуют многочисленные победы наших музыкантов на международных конкурсах, постоянный и интенсивный выход на авансцену музыкального исполнительства новых, блестящих артистических имен.

В нашей музыкальной педагогике имеют место нерешенные проблемы, которые касаются преподавания музыки в системе высших учебных заведениях. Одна из наиболее сложных и актуальных – проблема соотношения обучения музыке и музыкального развития студентов. Практика показывает существенный разрыв между обучением и развитием учеников-музыкантов. Становление художественного сознания, развитие общего и специального кругозора, кристаллизация музыкально-слуховой сферы, всего комплекса способностей и профессионального интеллекта студентов-инструменталистов осуществляется в ходе занятий спонтанно, идет как бы касательно к процессу приобщения учеников к «цеховым» секретам музыкально-исполнительской профессии. К сожалению, многие педагоги-практики, работающие в системе музыкального образования, уверены, что обучение и развитие есть понятия-синонимы, что ученик-музыкант продвинется в своём развитии, занимаясь на инструменте, ровно настолько, насколько он «научится». Отсюда многочисленные недостатки музыкального образования, диспропорции между обучением и развитием.

Развитие будущего музыканта, формирование его способностей, свойств и профессионально-интеллектуальных качеств, должно стать специальной целью в музыкально-инструментальной педагогике, более того, достижение этой цели должно стать для преподавателя заданием не менее важным, чем отработка у студента необходимого комплекса игровых, двигательных-технических умений и навыков.

Главной проблемой формирования исполнительского мастерства музыканта-инструменталиста является овладение составными элементами художественной техники - выявление специфических аспектов музыкально-исполнительского мышления, исполнительской интонации музыкального содержания, а также интонационно-выразительных возможностей инструмента. Исполнительское мастерство музыканта неотделимо от выразительного произнесения музыки. Осознанию концепции художественной техники способствует глубокое изучение её первоисточников, куда включаются в органическом единстве теоретические знания, специфический исполнительский слух, музыкальное мышление, процесс микроструктурной интонации, динамика общей драматургической направленности развертывания произведения, исполнительский тонус, сотворческий характер интерпретации.

Качественный рубеж развития музыкальной науки в исполнительском музыковедении возник в связи с созданием Б. В. Асафьевым учения об

интонации. В трудах Б. В. Асафьева интонационная природа, суть музыкального искусства, интонационная специфика музыкального мышления, понятие «интонация» были радикально переосмыслены и разработаны, а проблемы исполнительской интонации составили логически необходимую часть теории интонации.

Включив музыкальное исполнение в систему идей и положений своего учения, Б.В. Асафьев обосновал и раскрыл диалектику связи исполнения музыки с двумя другими видами музыкально-интонационной деятельности: композиторским творчеством и слушательским восприятием. Тем самым он проложил пути к изучению специфики исполнения как «явления интонации» и исследования природы исполнительского творческого мышления. Интонация определяется Б.В. Асафьевым как сложный и целостный процесс творческого воссоздания исполнителем музыки, который вбирает широкий спектр разных взаимосвязанных вопросов художественного исполнения - эстетических, теоретических, психофизиологических, инструментально-технологических. Таким образом, понятие интонации поднимается на новый категориальный уровень, занимает центральное место в теоретической системе музыкального исполнительства.

Опираясь на теорию интонации Б.В. Асафьева, проблемы исполнительской интонации рассматривались выдающимися музыкантами-теоретиками и педагогами-пианистами Г.Г. Нейгаузом, Л. А. Баренбоймом, Г.М. Коганом, Д.Б. Кабалевским, А.А. Николаевым, А.Д. Алексеевым, С.И. Савшинским, А.В. Малиновской, Е.М. Орловой, Г.М. Цыпиным, О.Ф. Шульпяковым, а в области баянного исполнительства и педагогики Н.А. Давыдовым, В.З. Самитовым, Ю.Т. Акимовым, Ф.Р. Липсом.

Представление об исполнительской интонации, которыми оперирует современная методическая мысль, можно сформулировать таким образом: исполнительская интонация – это раскрытие образного содержания и выявление логики развития мелодии с помощью мотивно-фразировочного расчленения, динамически-агогического нюансирования, подчеркивания выразительных, опорных тонов и оборотов, ладовых притяжений, альтерации и т.п. Сюда примыкают представления об интонационной энергии чередования фаз подъёмов и спадов в движении мелодии, о повышении-понижении эмоционального тонуса, об изменениях дыхания в паузах, цезурах.

Исходя из актуальности отмеченной проблемы, нами ставились задачи: проанализировать разработанность в музыкальной литературе проблемы исполнительской интонации; обобщение педагогического опыта развития интонационно-исполнительского мастерства и организации учебно-воспитательного процесса в классе музыкального инструмента будущих учителей музыки.

Инструментальная подготовка занимает одно из ведущих мест в музыкальном воспитании и образовании. Анализ деятельности современного учителя музыки в школе подтверждает, что значительная часть его работы

связана с игрой на инструменте. Музыканту, работающему в школе, необходим целый комплекс практических умений и навыков, которые включают чтение с листа, аккомпанирование, и многое другое. Это возможно только на базе общего исполнительского мастерства. Работать в современной школе невозможно, не достигнув весьма высокой степени владения инструментом, что вытекает из задач, поставленных перед общеобразовательной школой программой по музыке, разработанной под руководством Д.Б. Кабалевского.

Музыкальное развитие может иметь место в разных видах музыкальной деятельности, например при систематическом прослушивании музыки, изучении музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин. Опыт свидетельствует, что процессы развития студента протекают особенно эффективно в тех случаях, когда он практически, а не умозрительно, собственноручно оперирует материалом. Именно такую возможность и предоставляет ему музыкальное исполнение. Педагогическая психология подтверждает, что подкрепление интеллектуальных операций деятельностью, с практическим воссозданием усваиваемого материала (иначе – обучение с помощью живых, собственноручных действий), оказывается наиболее эффективным. «Лучший способ понять и усвоить явление – это воспроизвести его», – пишет С. И. Савшинский [2, с. 7]. Современная научная концепция трактует музыкально-исполнительский процесс как диалектическое триединство: внутренне-слуховое представление интерпретатора (создаваемый в воображении звуковой прообраз), двигательно-моторное воплощение этого прообраза на клавиатуре, реальное звучание инструмента, контролируемое и корректируемое слухом играющего.

Действие двигательно-моторных автоматизмов на слуховую функцию, на игровой процесс в целом – объективная закономерность музыкально-исполнительского искусства. В деятельности высококвалифицированных музыкантов в полной мере используются все преимущества, которые даёт исполнителю прочно закреплённый навык, который одновременно нейтрализует негативные влияния, предоставляемые слуховым сознанием. В массовой инструментальной педагогике, в частности, в музыкально-педагогических заведениях, приходится сталкиваться с явлениями другого рода. Негативные последствия, порожденные избыточным давлением двигательно-моторных автоматизмов на слуховую сферу исполнителя, часто превышают здесь допустимые нормы. Опасности «внешней механики» принимают более чем тревожные контуры. Английскому педагогу и исследователю Л. Маккиннон принадлежит известное высказывание: «Думать – это как раз и есть то, чего средний ученик не хочет делать» [2, с. 42]. Правильности этого высказывания не повредит, если слово «думать» заменить на слово «слушать», поскольку слушать себя, свое собственное исполнение – это действительно то же, что обычно тяжело дается ученику средних музыкальных способностей. Суть в том, что играть, отдав власть

пальцевым автоматизмам, находясь как бы в «слуховой полудреме», значительно проще, чем в условиях постоянного, неослабного слухового напряжения. «Творческая работа над произведением требует проявить внимание, инициативу и фантазию: она более «тяжелая», чем механическая тренировка», – обоснованно замечал С.Е. Фейнберг [2, с. 2]. Не является случайным, что мера и степень усталости на занятиях по музыкальному инструменту находятся в прямой зависимости от слуховых усилий, потраченных играющим, и только во вторую очередь от усилий физического порядка, как признают ведущие преподаватели-практики, потому-то значительная часть учеников и употребляет приёмы, которые идут не от слуховой инициативы, а от элементарных, сугубо механических действий на клавиатуре, – приёмы, которые сводятся к однообразным и громким проигрываниям репертуара в замедленных темпах «...Один из самых распространенных недостатков их работы – слабое участие в ней слуха, – пишет А.Д. Алексеев, – ...Ученики, особенно ревностные к технической работе, стремятся немного лучше «выдолбить» тяжелые места и долго играют их, иногда «выбивая» каждую ноту грубым форсированным звуком» [3, с. 31].

В большинстве музыкальных произведений мелодия – важнейшее выразительное средство. Поэтому работе над ней обычно приходится уделять самое пристальное внимание. Этот процесс допускает изучение ведущего голоса, вслушивание в него, стремление почувствовать его выразительность. Нужно представить себе мелодию как последовательность звуков, их органический сплав. Важно понять логику мелодического развития, почувствовать движение мелодической энергии, интонационные притяжения, кульминации, изменения фаз эмоционального напряжения и ослабления. В репертуар студента входят мелодии самых разных типов (песенные, танцевальные, скерцозные и другие). Особого внимания требует работа над напевными мелодиями, которые знакомят с важнейшими элементами выразительности, вошедшими в инструментальную музыку из вокального искусства. Мелодии этого типа вовлекают в искусство «пения на инструменте».

«Пение» на инструменте – одна из прекрасных традиций русского и мирового музыкального искусства. Её нельзя возводить лишь к достижению напевности звука. Это понятие органически включает одухотворенность исполнения, «поиски инструментальной выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу», – отмечает Б.В. Асафьев [3, с. 77].

Для массовых слушателей требование «задушевности», «искренности» было издавна неотъемлемой границей художественного пения. Одна из важнейших задач педагога – научить молодого исполнителя «петь» на инструменте, «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая содержание произведения. Убедительная выразительность при этом не должна подменяться игрой «приглаженными» отдельными фразами, которая мельчит

исполнение, придаёт сладковато-сентиментальный отпечаток. Лучшим средством противодействия плохому вкусу служит непрестанное стремление к широкому охвату мелодической линии на протяжении крупных разделов формы. Это способствует не только большей целостности, но и простоте, естественности исполнения.

Проявления мелодического слуха связаны с чистотой интонации, точностью восприятия и воссоздания звуковысотных соотношений, но сводить полностью к этим моментам, а временами и исчерпывать ими многогранное понятие мелодического слуха нецелесообразно. По убеждению ряда авторитетных деятелей музыкального искусства, чистота интонации, точность воссоздания музыкантом звуковысотного движения – суть элементарные слуховые представления. Более высокие из этих проявлений органически связаны с категориями художественного порядка, с тем, насколько глубоко содержательно интонируется «мелос» как носитель определенного поэтического значения, насколько полно и убедительно раскрывается эмоционально-психологическое содержание однозначно выраженной «музыкальной мысли». Другими словами, мелодический слух может и должен непосредственно отражаться в восприятии и воссоздании мелодии не «просто как ряда звуков, а как ряда интервалов, которые передают известное настроение и являются выражением известного содержания в определенной форме. Короче, можно сказать, что мелодический слух оказывается в восприятии (и воссоздании) именно «...как музыкальная мелодия, а не как ряд следующих друг за другом звуков», – пишет Б. М. Теплов [2, с. 52].

Кристаллизация и профессиональное развитие мелодического слуха осуществляется в инструментальном обучении по двум основным направлениям. Одно из них прямо и непосредственно ведет к работе над музыкальной интонацией – важнейшим элементом звуковысотных образований. «...Интонация - первостепенной важности фактор: осмысление звучания, а не простое отклонение от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонации и вне интонации музыки нет» (Асафьев) [2, с. 3]. Мелодический слух интенсивно формируется в процессе эмоционального постижения-переживания «горизонтальной части» музыки - интонации, проникновения в её экспрессивно-психологическую суть, а затем адекватного воссоздания (голосом, на инструменте) «услышанного» в данной интонации. Можно сказать, что если отправной точкой мышления человека служит осознание слов-понятий, то мелодическое «звуковое мышление» берет свое начало от осознания интонации. Отсюда чем глубже и более содержательно интонационно-смысловое «проникновение» музыканта в сопутствующие исполнительские действия, тем гибче и совершеннее оказываются высшие художественные качества его мелодического слуха.

Конкретизируя проблему интонации относительно исполнительского искусства, Игумнов «Константин Николаевич... главным средством музыкального воссоздания считал интонацию. Именно на интонацию как

ядро музыкального образа, как средство выявления психологического характера музыкального языка и было направлено его внимание. - Он прямо говорил, что основным при изучении музыкального произведения считает интонацию, что «от умения передать интонационное значение произведения» во многом зависит содержательность исполнения» [2, с. 53].

Исполнительское мастерство музыканта неотделимо от выразительного произнесения музыки, Осознанию концепции художественной техники способствует глубокое изучение её первоисточников, к которым принадлежат теоретические знания, специфика исполнительского слуха и музыкального мышления, процесс микроструктурной интонации в органическом единстве с динамикой общей драматургической направленности развертывания произведения, исполнительский тонус и сотворческий характер интерпретации.

Проблему смысловой интонации, (под «смысловой интонацией» – понимается исполнительское воссоздание логики мелодической структуры музыкального произведения в её определенной интерпретации), следует рассматривать с двух сторон: во-первых, как обобщение уже достигнутого высокохудожественного опыта в исполнительском искусстве; во-вторых, как одного из важнейших аспектов в формировании музыкального мышления музыканта-интерпретатора, как средство последующего повышения художественной культуры в этом жанре.

Для формирования музыкального мышления молодых музыкантов плодотворным является трактовка всей суммы средств музыкальной выразительности и инструментально-выразительных средств в аспекте создаваемых ими напряженности и сонапряженности, то есть как динамики процесса музыкального развития непосредственно в исполнительстве.

Существуют три вида процессуально-динамических притяжений как комплекса средств смысловой интонации музыкального содержания при его исполнительском воплощении, а именно: ладотональное притяжение в мелодии и функциональное в гармонии; взаимодействие темпо-метро-ритмики; соотношения в агогике, динамике, артикуляции, штрихах, тембрах, акцентуации, фактуре и тому подобное. Таким образом, исполнитель в процессе игры на инструменте мыслит не только идейно-образно и ассоциативно, но и ладово, гармонически-функционально, метроритмически, а также темброво, динамически, артикуляционно, агогично, двигательно, тактильно, но и в экстремальных условиях непрерывного на определенный период времени реализуемого процесса-действия, своими специфическими исполнительскими средствами сводит к такой триаде: темпо-метро-ритм (сюда входит и агогика); динамика (как напряженность и сонапряженность, достигаемая разными средствами); артикуляция (включая штрихи).

Художественная содержательность и культура исполнения невозможны без развития исполнительского мышления, под которым понимается всесторонний контроль конкретного звучания в действии, фонической глубины и педальности, процессуальности динамики в единстве

с логикой мелодической структуры, разнообразной акцентуации, темпо-метро-ритма, агогических оттенков, пульса направляющего движения ритмичных единиц наименьшего масштаба, самых нежных тембровых оттенков в пределах заданной звучности и сопоставления тембровых регистров, выразительности воссоздания мелизматике, контроля меры реальной длительности звука, весомости атаки, связности и раздельности, характеристики звучания и тому подобное.

Первоисточником смысловой интонации музыкального содержания является микроструктура музыкального произведения. Логика построения мелодичных горизонтальных линий в произнесении интервалов, мотивов, музыкальных фраз и предложений перерастает в постепенное расширение мелодической структуры произведения вплоть до целостной формы. Сопоставление горизонтальных линий и фонической глубины вертикальных построений составляет всю полноту исполнительского мышления, связанного с озвучиванием нотного текста. Сфера образно-ассоциативного мышления и психомоторного комплекса связана с интерпретацией композиторского замысла в условиях сценического самоощущения, как подчёркивает академик Н.А. Давыдов [4, с. 33]. Синтез всех выразительных средств воплощения музыкально-образного содержания произведения, интерпретации замысла композитора составляет содержание исполнительского музыкального мышления в его широком значении.

Процесс смысловой интонации опирается на обязательное соблюдение определенных предпосылок: во-первых, интерпретаторского подхода не только к музыкальному содержанию произведения, но и к трактовке исполнительских выразительных средств в условиях конкретной инструментальной специфики; во-вторых, максимальной целеустремленной мобильности слуха исполнителя и определенной специализации инструментально-исполнительского слуха. Поэтому чрезвычайно плодотворными для культуры исполнительского творчества и музыкальной педагогики являются теоретические положения о *произнесении микроструктуры* как первоисточника для логически верного, эмоционально-образного воссоздания целостной музыкальной формы, и о *процессуальности динамики* как адекватной структуре исполняемого произведения и динамике выявления человеческих эмоций. Различают два значения динамики: узкое (звуковое) и широкое (напряженность и соннапряжённость, энергия), достигаемое в музыке всей совокупностью выразительных средств. Важным моментом является формирование специфического исполнительского слухо-моторного комплекса представлений, навыков и умений, единство предвосхищения и слухомоторных (контролирующих и корректирующих) действий исполнителя в процессе игры, где ведущим для осмысления музыкального содержания является предвосхищение, темброво-экспрессивная процессуальность, фоническая глубина и перспектива, исполнительский тонус, сотворческий характер исполнительского искусства. Концепция художественной техники

является предметом отдельных разделов теории формирования исполнительского мастерства баяниста.

Названные здесь положения следует отличать от так называемых «аппликатурно-клавиатурных» или «эмоционально-двигательных» подходов, которые отвлекают внимание исполнителя от сути авторского замысла и его интерпретации. На это противоречие в музыкальном искусстве указывал Б. Асафьев, говоря о «гармонии от клавиатуры» и «гармонии от мелоса, от дыхания, от ощущения меры напряженности того или другого интервала» [4, с. 172]. В исполнительской практике музыкантов в одних случаях формируется техника «от интонации», от нюанса, от наполненности, стаккатности, широты, сжатости, связности, полётности, покоя. В других случаях техника формируется «от клавиатуры», «от пальцев» без надлежащего контроля вышеназванных художественных признаков звучания, то есть без интонации смысла. Главным признаком «техники от клавиатуры» является отсутствие согласованности слуха и физических действий. В то же время, следует учитывать, что формирование исполнительской техники, художественного мастерства связано с выработкой также и чисто двигательного мышечного контроля игровых действий. Этот спортивный аспект мануальной техники, по принципу обратной связи, способствует активизации художественно-слуховых представлений.

Техника, происходящая от интонированного смысла, - явление сложное, многогранное. Она обязательно включает аспект музыкальной выразительности, поскольку каждое новое произведение имеет неповторимое художественное содержание. Каждое выученное произведение увеличивает объём выразительной интонационной техники исполнителя. Отсюда очевидна безграничность развития и совершенствования художественного мастерства музыканта-исполнителя, вытекающая от интонированного смысла, от слуха.

Овладевая музыкальным исполнительством, студент совершенствует профессиональное мастерство на лучших образцах мировой классической музыки. Исполнитель не только воспринимает и генерирует исполнительский аспект, но и композиторскую концепцию музыкального произведения. Исполнительское и композиторское начало осознаются исполнителем одновременно и дают возможность воспринимать двойную эмоционально-рациональную информацию. Исполнительский процесс направлен на конечный результат, который включает интерпретацию музыкальных произведений выученной программы, совершенное владение материалом, психологическую раскованность в концертном выступлении. Для достижения этой цели исполнитель выполняет многочисленные задачи. Условно эти задачи можно сформулировать как: аналитические – вхождение в образно-эмоциональную сферу исполняемого произведения; технологические – средства исполнительской выразительности и методы их воплощения в реальный звуко-художественный образ; психологические.

Психологические задачи имеют две составляющие: психологически-исполнительскую *личностную направленность* на стабильное исполнение и *самоконтроль* за эмоциональным состоянием во время игры, импровизационность исполнения на сцене в зависимости от обратной реакции слушателя на реальное звучание музыкального произведения.

В исполнительской и педагогической практике существуют рекомендации относительно изучения музыкального материала. Одна из них: музыкальный текст уже «в руках», есть определенная степень овладения материалом (расставленная аппликатура, определенные интерпретаторские намерения и тому подобное), но темпы произведения виртуозного уровня не позволяют еще работать в их концертном режиме. Обычно, апробация указанных темпов периодически возможна, но работа должна продолжаться в средних и медленных темпах. Однако, эмоциональный тонус при медленных и средних темпах неадекватен эмоциональному тону образного содержания произведения в быстрых темпах. Одни специалисты считают, что исполнитель в медленных и средних темпах обязан работать с полной эмоциональной нагрузкой, поскольку этот вариант практической работы генерирует эмоциональную стабильность и эмоциональный запас для работы в быстрых темпах. Другие считают, что проработка в медленных и средних темпах не должна быть связана с эмоциональным наполнением исполнения, поскольку эмоции отвлекают от сугубо технологических заданий (работа над звукоизвлечением, работа методом «цепочки» по Н.А. Давыдову) и тому подобное [5, с. 13].

Исполнительская практика показывает, что названные методы не должны мешать друг другу. Эмоциональная атрофия при работе в средних темпах приводит к тому, что технические навыки, образованные и закрепленные без эмоционального подтекста, в быстрых темпах будут аморфными по своей выразительности. Это явление наблюдается у тех исполнителей, которые не владеют эмоциональной лабильностью – умением включать эмоциональный тонус, когда это необходимо, во время изменения темпов и контрастных мышечно-двигательных нагрузок. Исполнитель, у которого хорошая техническая база, знающий собственный игровой аппарат, свои эмоционально-технические возможности, ради экономии мышечной и психической энергии, может работать в средних и медленных темпах без особенных эмоциональных нагрузок. Для такого исполнителя бывает достаточным перед концертным выступлением проиграть несколько раз программу в полную физическую силу, с полной эмоциональной отдачей (нагрузкой) для того, чтобы иметь запас прочности как физических, так и эмоциональных сил.

Важность организации в учебно-воспитательном процессе будущих учителей музыки профессионального овладения техникой инструментальной интонации музыкального содержания можно подтвердить тем, что первоначально эта специальность называлась «учитель пения». Другими

словами, в основе работы учителя музыки в школе положены пение, мелос, интонация (вокальная, хоровая, инструментальная, оркестровая).

Таким образом, овладение интонацией музыкального содержания является ведущим направлением обучения будущих учителей музыки в классах инструментальной подготовки высших музыкальных учебных заведениях.

Список литературы

1. **Национальная программа** воспитания детей и ученической молодежи в Украине // Народное образование. – 2004. – № 94. – С. 2–26.
2. **Цыпин Г.М.** Обучение игре на фортепиано: учебн. пособие / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
3. **Алексеев А.Д.** Методика обучения игре на фортепиано: учебн. пособие. – Изд-е. 3-е, доп. / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
4. **Давыдов Н.А.** Основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н.А. Давыдов. – К.: Муз. Украина, 1983. – 72 с.
5. **Самитов В.З.** Специфика интерпретационного мышления музыканта-исполнителя (психофизиологический аспект): монография / В.З. Самитов. – К.: ДАКиМ, 2007. – 200 с.

УДК 821.161.1

Ревяков Иван Сергеевич,
старший преподаватель кафедры
мировой и отечественной культуры
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

ЕВРЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

Статья посвящена анализу еврейских мотивов в творчестве Д. Хармса и их влиянию на его поэтику, что дает возможность исследовать эзотерическую сторону его произведений.

Ключевые слова: еврейские мотивы, творчество, Даниил Хармс.

The article focuses upon the jew's motives in the D. Kharms's creation and their influence to his poetics. It promotes to esoteric interpretation his works.

Key words: jew's motives, creation, D. Kharms.

Целью настоящей работы является характеристика одного из самых важных пластов творчества Хармса: еврейских мотивов. Выяснение роли и места еврейских мотивов в творчестве Хармса будет способствовать «изучению генезиса и синхронических связей его творчества» [1, с. 3].