

European Journal of Arts

Nº 1 2018

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 1 2018

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Cultural Studies
Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences
Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History
Yakonyuk Natalia Pavlovna, Ukraine, Doctor of art sciences
Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

Email:

pub@ppublishing.org

Homepage:

www.ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://www.ppublishing.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:



© **Premier Publishing s.r.o.**

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Art

*Maltseva Lyudmila Valentinovna,
doctor of pedagogical sciences, professor,
The Art and Graphic Department,
Kuban State University, Krasnodar*

*Pikavtsov Andrey Dmitrievich,
student, The Art and Graphic Department,
Kuban State University, Krasnodar
E-mail: ludmilamalceva@mail.ru*

MODERN SOCIETY, REGIONAL COMPONENT, ART

Abstract: Modern society is characterized by the growth of national self-awareness, the desire to understand and to know the history, culture of its people. Particularly acute is the question of the deep and scientific justification of national and regional factors in the education of youth, the preservation and revival of the cultural heritage begins from its land and plays an important role in the upbringing of the younger generation.

Keywords: culture, regional component, art, food, history, traditions, customs, society.

*Мальцева Людмила Валентиновна,
д.п.н., доцент, профессор кафедры ДПИ и дизайна,
художественно-графический факультет, КубГУ, г. Краснодар*

*Пикавцов Андрей Дмитриевич,
студент, Художественный и графический факультет
Кубанского государственного университета
E-mail: ludmilamalceva@mail.ru*

СОВРЕМЕННОЕ ОБЩЕСТВО, РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ, ИСКУССТВО

Аннотация: Современное общество характеризуется ростом национального самосознания, стремлением понять и познать историю, культуру своего народа. Особенно остро встает вопрос глубокого и научного обоснования национально-региональных факторов в воспитании молодежи, сохранение и возрождение культурного наследия начинается со своего края и играет важную роль в воспитании подрастающего поколения.

Ключевые слова: культура, региональный компонент, искусство, воспитание, история, традиции, обычаи, общество.

В современном обществе для воспитания молодого поколения в системе художественно-эстетическом воспитания необходимо применять региональный компонент и искусство — это стороны взаимоотношения человека с действительностью. Они отражаются в понятии молодежи, как добро, справедливость, ответственность, моральные отношения между ними.

В тоже время искусство и воспитание охватывают широкий круг методов и приемов формирования эстетического отношения к природе, предметам труда, быта, к общественным явлениям и человеку. Это — воспитание или формирование чувственного бескорыстного отношения к указанным предметам и явлениям в отличие от утилитарного и потребительского отношения к ним. Многовековая традиция народа определило предмет эстетического отношения — это форма с ее структурными и цветовыми актами.

И поскольку форма присуща любым природным и общественным предметам, то эстетический аспект присущ им с различной степенью интенсивностью и выраженностью. История общественного производства, начиная, с ремесел и вплоть до изделий промышленного дизайна выделяло, и выделяет и в наше время форму любых изделий, сочетая ее с их утилитарной целесообразностью. Отсюда и происходит гармония полезного и красивого в них.

В искусстве эта гармония приобретает целостное единство духовного и эстетического, иными словами содержания и формы. В духовном мире человека основным его содержанием являются его нравственные качества, которые и определяют его жизненные цели и средства их достижения и появляются в его конкретных поступках, то неизбежно при изображении человека в изобразительном искусстве в его выражении лица, позе конкретных действиях через эстетическую, телесную фактуру выражаются нравственные характеристики.

Нравственное это одно из форм общественного сознания, выполняет функцию регулирования

поведения людей во всех без исключения областях общественной жизни. Интересы общества выражаются в привычках, обычаях, общественного мнения. Эти требования имеют относительно устойчивый характер. Они отличаются от простого обычая или традиции, поддерживаемых силой устоявшегося порядка, тем, что получают идейное обоснование в виде представлений о том, как подобает человеку жить и поступать.

Нравственное не может заменить эстетическое или подменить его в искусстве. Нравственное — как феномен духовного и нематериального может воплотиться и предстать перед нами для его восприятия и оценки только через материальное, каковым в жизни является конкретная личность, а в искусстве — ее изображение.

В эстетическом воспитании с помощью искусства можно выделить:

- 1) развитие восприятия, чувства;
- 2) развитие суждений, вкуса. На этом этапе — главное оценка, анализ, размышление, сравнение;
- 3) развитие практических умений художественной деятельности, творческих способностей, пережить, оценить увиденное.

Для художественно-эстетического воспитания человека важны все элементы и особенности изобразительного, декоративно-прикладного искусства и народных промыслов: целостная форма, композиция как ее структурная организация, цвет. И естественно — содержание изобразительного искусства и в какой — то опосредованной мере — предназначение декоративно-прикладного искусства. Большое воспитательное значение имеют и сам процесс творчества, который организует внимание, воспитывает волю, терпение, нацеленность на совершенное исполнение поставленной задачи.

В результате развиваются образное мышление, способность улавливать и оценивать нюансы формы, композиции и эстетически выразительные цвета, умение их гармонического сочетания.

Современное общество характеризуется ростом национального самосознания, стремлением

понять и познать историю, культуру своего народа. Особенно остро встает вопрос глубокого и научного обоснования национально-региональных факторов в воспитании молодежи, сохранение и возрождение культурного наследия начинается со своего края и играет важную роль в воспитании подрастающего поколения. В последние десятилетия активизировалась тенденция к использованию традиционного народного искусства в учебно-воспитательном процессе образовательных учреждений Краснодарского края. С другой стороны, в связи с развитием дизайна, который сродни декоративно-прикладному искусству, в художественном образовании возникла необходимость в более глубоком, систематическом изучении основ изобразительного искусства, прикладной композиции, обновлении форм и методов ее преподавания.

Народное искусство – продукт многовекового опыта большого количества мастеров разных поколений и в нем наглядно воплощены основные принципы данного вида художественного творчества: стилизация, трансформация, плоскостность, декоративность, орнаментальность целого и его частей, отказ от всего случайного, малозначительного, акцентирование наиболее выразительного. В этом опыте неудачные и неорганичные решения не повторяются; остаются только проверенные, лучшие.

Обращение к этнокультурным традициям в воспитательном и образовательном процессе – одна из актуальных проблем современного образования, которая довольно активно разрабатывается в последнее время.

Эта задача является актуальной и для нашего региона. Традиционная культура Кубани помогает в творческом самовыражении, служит мощным средством эстетического, духовного и нравственного воспитания. Кубанское казачество снова в центре внимания. На их основе, при активном взаимодействии с культурой народов северокавказского региона, происходило развитие новой этнокультуры, имеющей свои особенности.

Эстетическое воспитание является основной воспитательной, идейной – преобразующей роли искусства в жизни каждого человека. Становления и возрождения национального самосознания через приобщение к культурному наследию своего народа. Чтобы все увидеть в Краснодарском крае построили этнографическую станицу Атамань. Этнографическая станица Атамань широко раскинулась на берегу залива. Как и положено, на самом высоком месте – часовня, при въезде майдан. Четыре улицы сбегают к морю. Каждое подворье неповторимо, оно несет свою смысловую нагрузку, представляет отдельную должность, специальность или промысел.

На территории в 68 гектаров расположились целые улицы, центральная площадь, рынок, сторожевые вышки, мельница, мост, колодцы, пасека, харчевня, коновязь, церковь, трактир, школа с неизменными атрибутами и персонажами. Здесь выстроены хаты кузнеца, шорника, винодела, рыбака, пожарного, дома станичного правления и войскового атамана, казака, оружейника, ткача, писаря и так далее. Каждая хата имеет свою историю и окружена легендами.

Побывав в станице Атамань, гости увидят произведения изобразительного, народного и декоративно-прикладного искусства народов Краснодарского края — это жилища, костюмы, обряды казаков. Все это вызывает эстетические переживания и формирует в сознании человека уважительное и бережное отношение к культурному наследию своего региона. Обращение к художественно-эстетическому воспитанию через приобщение к художественному творчеству, формирования высокой нравственности на традициях и обычаях своего региона.

На Кубани не забывают традиции своих предков изучают их. Как прекрасна кубанская свадьба со своими традициями и обычаями. Кубанскую свадьбу можно увидеть и принять участие приехав в станицу Атамань.

Казачи придавали большое значение этому событию. Свадебная обрядность и свадебный

фольклор кубанских казаков складывались, начиная с рубежа XVIII – XIX вв., и продолжали видоизменяться до конца XIX – начала XX вв. Основной формой заключения брака для кубанских казаков является развитый комплекс свадебных обрядов с обязательным присутствием православного венчания. Свадьба состояла из трех этапов: подготовительного, собственно свадьбы и послесвадебного периода. Первый этап включал сватовство, предсвадебный период заканчивался прощальным вечером в доме невесты, на второй день свадьбы можно было наблюдать шумные и красочные процессии ряженных.

Главным условием казачьей свадьбы считалось веселье, что сулило молодым счастливую семейную жизнь. Гости сидели и веселились до утра. В свадебном обряде имело значение форма каравая.

Комплекс состоит из нескольких улиц казачьей станицы, на которых каждое подворье представляет промысел гончара, сапожника, цирюльника, хат простых казаков, атамана, старосты. Для молодого поколения это путешествие в прошлое.

На Кубани возрождается наследие казаков к фольклорному искусству. На сегодняшний день изучается этот вид искусства. В процессе познания и изучения фольклора казаков погружаешься в национальную культуру, познаешь историю через традиции, обычаи. Важной составной частью традиционной культуры является фольклор. В его различных видах и жанрах нашли отражение общественное сознание, исторические события, трудовые и семейные отношения. Вместе с тем фольклор и сам составляет сферу традиционного народного быта казаков.

Немало важное значение для казаков было проводы молодых казаков на службу. Перед уходом казака на военную службу в доме собирались родные и близкие. Важным моментом проводов было благословение. За несколько дней до отправки на службу станичный атаман проверял снаряжение новобранца, за которое ответственность

нес отец казака. Мать, как правило, больше заботилась об оберегах. Служебная обязанность казаков составляла пять лет, однако призывали их много раз в течение всей жизни. Пока казак мог сидеть в седле, он был военнообязанным.

Даже самый лучший рассказ не заменит и доли впечатлений о посещении станицы Атамань.

Приобщаясь к традиционной культуре Кубани должно происходить на протяжении всей жизни. Культура оказывает огромное влияние, рождает и углубляет благородные, высоки чувства, активно формирует эстетические отношения к окружающей действительности. Народное и декоративно-прикладное искусство вводит каждого человека в поэтический мир образа, обогащает его художественное восприятие, развивая при этом фантазию и воображение. Традиционная культура кубанского казачества — это воплощение многовекового коллективного опыта народа и неисчерпаемая сокровищница красоты — таит в себе громадные, еще далеко не исчерпанные резервы для воспитания молодежи.

Во-первых, систематическое приобщение к декоративно-прикладному и народному искусству активно способствует формированию эстетического вкуса, понимания истинно прекрасного.

Во-вторых, изобразительное, декоративно-прикладное и народное искусство помогает воспитанию молодежи в духе глубокого уважения к лучшим национальным традициям.

В-третьих, занятия изобразительным, декоративно-прикладным и народным искусством, как составная часть не только в эстетическом, трудовом, но и художественном образовании и развитии творческого воображения.

В-четвертых, собирание и изучение произведений народного искусства, создание творческих работ на основе творческой переработки его лучших традиций, как правило, вызывает большой интерес. Широкое использование искусства придает эстетическому воспитанию и образованию необходимую конкретность и действительность.

Изучение народного искусства, собирание образцов, освоение технологии изготовления традиционных изделий – один из интереснейших и наиболее плодотворных видов работы. Традиционная культура кубанских казаков способно воспитывать и вместе с тем формировать внутренний единый и неповторимый наш мир о культуре, традиции. На современном уровне традиционная культура — это будущее, видение будущего в настоящем, всегда устремление вперед. Говоря о традиционной культуре Кубани, одновременно показывать подрастающему поколению это будущее в настоящем. Это обеспечивает не только цельность развития общества, но и многовековую преемственность культуры.

Необходимо прививать культуру молодому поколению. Все силы направить на укрепление традиций в семье. Во все времена именно семья играла самую важную роль в сохранении и передаче традиций. В каждой семье есть свои семейные реликвии, которые передаются из поколения в поколение.

Изобразительное, декоративно-прикладное и народное искусство всегда раскрывало, и будет раскрывать перед молодым поколением богатейший мир человеческих чувств. Оно не только

пробуждало чувство красоты, но духовно развивает их как личность. В тоже время региональный компонент в художественно-эстетическом воспитании имеет все предпосылки для решения проблемы комплексного эстетического воспитания молодого поколения средствами народного искусства своего региона с целью обеспечения эстетического, духовно-нравственного воспитания и творческого развития личности.

При этом эффективность комплексного художественно-эстетического воспитания определяется следующими показателями: во-первых, степенью эмоционального восприятия и выражения своего отношения к народному искусству, во-вторых, оценкой достигнутого уровня знаний о народном искусстве, в-третьих, формированием свободного применения практических навыков и умений в творческой деятельности.

Таким образом, можно сделать вывод о необходимости приобщения молодого поколения к художественным и эстетическим ценностям своего региона воспитывая, средствами изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства, способствующей эффективному и гармоничному развитию молодого поколения.

Список литературы:

1. Бондарь Н. И. Календарные праздники и обряды кубанского казачества. – Краснодар, – 2003.
2. История Кубани / Под. ред. Куб. ГУ Щетнева В. Е. Краснодар.: Кубанское книжное издательство, – 2004.
3. Мальцева Л. В. Кубановедение на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе. – Краснодар: Традиция, – 2010.
4. Мальцева Л. В. Методика обучения изобразительному искусству. – Краснодар: КубГУ, – 2016.
5. Педагогика / Под ред. Л. П. Крившенко. – М.: Проспект, – 2004.
6. Селиванов В. С. Основы общей педагогики: Теория и методика воспитания. – М.: Изд. центр Академия, – 2002.

Section 2. Museology

Gonçalves Juan Carlos,
Ph D., in Art Sciences and a master's degree
in Museology and Museography,
both from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon
master in Cultural Management, by the University of Madeira
E-mail: juanvgoncalves@gmail.com

THE LIQUID MUSEUM, A MUSEUM THAT SEEKS TO ADAPT TO ITS COMMUNITY

Abstract: This article explores the idea of a *liquid museum*: a museological paradigm that seeks to accompany Bauman's "liquid modernity", that gains space of operation when supported by a public administration based on autonomous and decentralized governance, and that seeks to adapt to the community in which it is inserted, through a relational process.

Keywords: museum, liquid, governance, community.

The accelerated social transformations were engines for the changes in the theoretical-methodological field of museology. Thus, in the context of the second half of the twentieth century, the museum became a center for expressing the social dynamics of groups that worked from memory and references from the past to build of their identity.

The definition of ICOM / UNESCO is the reference and basis of the plurality of approaches to the museum sector. It is a definition that has evolved since 1946, in the need for greater precision and comprehensiveness. According to the 2007 version (21st General Assembly in Vienna), the museum can be understood as a «non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment» [3]. This definition seems to emerge as a direct reflection of the many objections that have

been developing in museums since the beginning of the 1970s, influenced by the ideas and requirements of the intellectuals of the generation of 60 who called these spaces as evident bourgeois institutions.

As such, at a time when questions were intensifying about its capacity to make itself understood – questioning its social purpose and public projection, its internal functioning and its historical legitimacy, its authenticity and even the necessity of its own existence – in order to legitimize and validate its relevance, the museum started a continuous questioning about its addressee, using practices that aimed to open the institution to the outside, attract the public, seek its complicity and articulate with it a space of shared participation and protagonism.

Thus, if museums have been for decades regarded as symbols of modernity, progress and Western civilizational ideals, now they seem to be profoundly changing in the context of postmodern societies, currently occupying an ambivalent and contradictory position to questions such as power and knowl-

edge, authorship and cultural authority, identity and difference.

Bauman [1] tells us that this postmodern period is characterized by the fragmentation and hybridism of traditional, modern, and postmodern worlds, by the coexistence of continuities and discontinuities between the present social condition and previous formations, by the generalization of concepts such as emergence, creation, reinvention, participation, contestation, negotiation and transformation, as well as by the articulation of homogenization tendencies and global processes with heterogeneities and local particularisms. It is in this context that the sociologist advanced with the definition of a “liquid modernity” [1, 12], or postmodernity and later postmodern knowledge.

Based on this reality, we can contextualize the changes that occurred in cultural and social institu-

tions, specifically in museums, within the scope of the transition from a modern reality to a postmodern one. If by analogy we see that in the “solid modernity” [1, 7] the traditional museum manifested itself as a hermetic, fixed and stable element, that is, as a holder of a knowledge which corresponded wholly to the structure of its collection, in “liquid modernity” [1, 12] due to instability, uncertainty, acceptance of the ephemeral, discontinuous and chaotic, museums must assert themselves as spaces of active and direct participation, seeking to establish a commitment and an active and fluid relationship with their community. From this perspective, we observe the existence of a “solid modernity” [1, 7] that combines a so-called traditional museum and, in another dimension, a ‘liquid modernity’ [1, 12] that justifies the existence of a *liquid museum* (Figure 1).

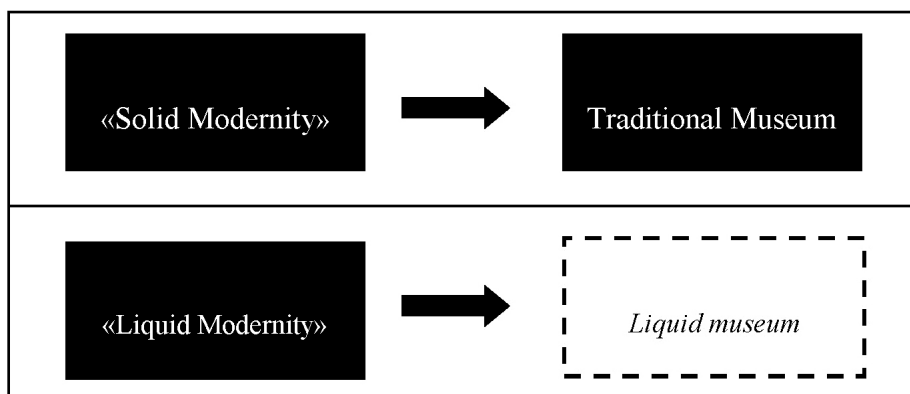


Figure 1. Correlation between types of modernity and museological typologies

Therefore, in adopting Bauman’s theory and adapting and positioning museological institutions in this conceptual redefinition, we observe that if in a “solid modernity” [1, 7]) the museum seems to be a traditional institution, by contrast, it becomes possible to interpret the postmodern museum as a *liquid* element from the moment it departs from its traditional format – that is, a categorically solid and static format – and assumes itself as an open element that seeks to follow its community, negotiating a permanent process of fluidity. In this way, we seem to observe that the *liquid museum* appears as a theological project of postmodernity, which aims to keep up

with the pace of the accelerated changes of society, trying to integrate them in its museological exercise. In other words, if society is seen as a “liquid” product [1, 7] that is not formalized and rapidly transformed, the museum will also have to lose its solid structure in order to adapt their social reality.

On the other hand, it is possible to consider that, as a rule, the format of a museum is decided by the governing bodies of each territory. As such, considering that many museological units are progressive and increasingly protected by the organs of power, the attitude and the exercise of these organs exerts a direct influence in the museological practices.

In this dynamic, González [2] points out the existence of 2 types of governmental actions that can be adopted by the organs of power: a traditional public administration that focuses on unilateral action, in which government and society interact separately, and a public administration based on governance that resorts to action centered on the interaction between government and individuals.

Thus, in making a correspondence between the modes of administration and the museum typologies, it is possible to observe that, if, on the one hand, the practices of traditional public administration present as a corollary a so-called traditional museology, and, in the other hand, governance practices seem to outline the development of a *liquid museum* (Figure 2).

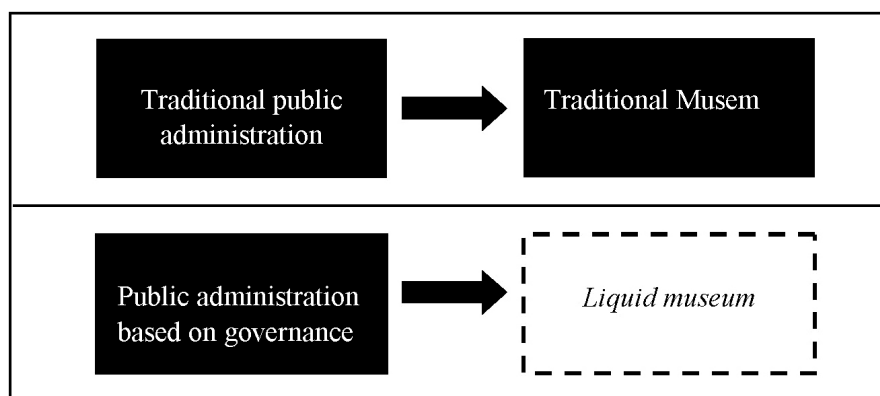


Figure 2. Correlation between types of administration and museological typologies

In this way, when a traditional public administration is practiced a traditional museum is cultivated and factors such as the hegemony of scrupulous fulfillment of institutional procedures are manifested in this relation; the total and hermetic dependence on the political decisions of the guardianship without consideration for contributions coming from outside the organization; a concern to ensure mere existence as opposed to achieving goals; the distance from citizenship that is seen as passive; and the hierarchy as opposed to the structural horizontality of the institution and the rigid and inflexible organization. On the other hand, in a public administration based on governance, a *liquid museum* can emerge, stimulating, in this association, factors such as the perception of social change and the need to adapt institutions to the contemporary conditions; the reconceptualization of the institutional social function; the process of institutional democratization; an approach to people and institutional openness to the environment and to society; the emphasis on participation and

involvement of the individual; the enhancement of the institution as an instrument for the creation of personal and critical consciences; the emphasis on service delivery; social co-responsibility; the use of new information and communication technologies to the individual; and the institutional contribution to community development.

Therefore, if the *liquid* hypothesis advocated here approach the fluidity of the frontiers of the museological institution and the extension of its performance and social position, governance presupposes, in the scenario of permeability of the borders between society, state and economy, the adoption of a new philosophy of political action centered on the principle of horizontal and solidarity relations between rulers and groups of individuals promoting, as a last resort, the capacity for sustained territorial development. Following this approach, we can highlight 2 significant aspects that come directly from the principle of governance and which are indispensable for the exercise of an institution that wants to be *liquid*: decentralization and autonomy.

Decentralization seems to be as a democratic requirement of contemporaneity, and this can be affirmed at the center of public administration action. It will be through a decentralization of decision-making that the distance between power and the individual is reduced, stimulating the proximity between them and the effectiveness of services in the pursuit of the interests of individuals while encouraging their participation. In terms of autonomy, and following decentralization, we can see that from the implementation of a growing autonomy, reinforced the idea that administration is not an end *per se*, but rather a means to achieve the democratic objectives of a development. Autonomy may, in turn, lead to the promotion of the emancipation of the community and individuals in their human development process centered around the question of identity.

The museological action of this *liquid museum* should reflect the work and effort of the members of the community, making sure that their involvement allows them to provide the means of recognizing themselves. In this model of museum, the entire institution team plays a major role as actors of territorial development, being militants of a community action that recognizes that in the perspective of the integral development of the population, the first obligation of the museum and its professionals is to detect the and respond to them in a correct and effective way.

In this perspective, distancing itself in broad steps from the action promoted by the traditional model, the museological action promoted by the *liquid museum* seeks to reveal other concerns that incite the

participation and involvement of the whole community, serving as an intervention tool capable of mobilizing wills and efforts for resolution of common problems within the community in which they are located. Although in this proposal of a *liquid* model spaces and collections do not necessarily fall into the secondary plane, the individual and / or collective person assumes the primary role in the museological process.

Being anchored in the context of “liquid modernity” [1, 12] and in the context of a public administration based on governance, which relay in aspects such as decentralization and autonomy, the *liquid museum* competes for the image of a disconnected space in any form or rigid structure, a naked space that becomes changeable and constantly adaptable. Hence the importance of a current reflection on the image that the museum tries to formulate of itself, but also an observation on the image that the museum tries to produce in its community and the relations that tries to establish with them.

It is for this reason that to feel properly represented and provisioned, the *liquid museum* will have to correspond in a logical follow-up to the expectations of the community where it belongs. Essentially, we consider that the museum should open itself to the environment that surrounds it, leaving its own walls and searching the surrounding community, allowing it to participate democratically in the cultural (material and intangible) heritage that belongs to it: a museum that does not live in parallel with the community, but rather seeks to submerge in the daily life of the community.

References:

1. Bauman Z. *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets Editores,– 2007.
2. González G. *A Gestión de Museos: Análisis de las políticas Museísticas en la Península ibérica*. University of Murcia,– 2011.
3. ICOM, Museum definition. [ONLINE] Available at: URL: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx. [Accessed 12 february 2018],– 2007.

Section 3. Musical art

*Burambaeva Maryam Nurgalievna,
senior teacher of the Kazakh State Women's Pedagogical University
Darcembaeva Assia Bekturovna,
senior teacher of the Kazakh State Women's Pedagogical University
E-mail: bntb@mail.ru*

SPATIAL UNDERSTANDING OF MUSIC

Abstract: This article discusses music, affecting the mind, associated with the acoustic characteristics of the component sound. The study of the nature of music made it possible to focus on the analysis of musical associations closely related: the picture of the world – the human body – the sound structures – their materialization in space, the structural features of the structure of the instrument.

Keywords: sound palette, spatial categories, world picture, magic role of sound.

*Бурамбаева Марьям Нургалиевна,
старший преподаватель,
Даркембаева Асия Бектуровна,
старший преподаватель,
кафедра теории и методики музыкального образования,
Казахский государственный женский педагогический университет
E-mail: bntb@mail.ru.*

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ПОНИМАНИЕ МУЗЫКИ

Аннотация: В данной статье рассматривается музыка, воздействующая на сознание, связанная с акустическими характеристиками составляющего звука. Изучение природы музыки позволило сосредоточить внимание на анализе музыкальных ассоциаций, тесно связанных между собой: картина мира – тело человека – звуковые структуры – их материализация в пространстве, структурные особенности строения инструмента.

Ключевые слова: звуковая палитра, пространственные категории, картина мира, магическая роль звука.

Музыка, являясь особым феноменом, своими корнями уходящая в глубину древних эпох, способна передавать информацию о пространстве. Сохранившиеся мифы, легенды и древние манускрипты свидетельствуют об этом. Из них мы

узнаем, что музыка, обладающая своеобразным, неповторимым языком, передавая представление о пространственных категориях, является полем, в котором это пространство, как онтологическая реальность, создается.

Первые исследования музыки, как отражения пространственного ее понимания, принадлежат А. Швейцеру, Б. Аманову, А. И. Мухамбетовой, Г. Орлову, В. Мартынову, В. Холопову и др. Анализируя западноказахстанские кюи, Б. Аманов впервые выстроил цепь: *мифосознание – структура человеческого тела – музыкальная форма – музыкальный инструмент*. Автор считает, что все составные части голографическим образом связаны между собой [1]. В исследованиях В. Холопова и Ю. Холоповой, В. Мартынова дан анализ музыки с точки зрения структур звездных сочетаний, как выражение особого течения времени [2]. По мнению А. Мухамбетовой музыкальная традиция и культура в целом являются выражением Картины мира, которая фокусируется в Тенгрианском календаре – узле, в котором отражены жизненный уклад, представления о структуре пространства и времени, возрастная стратификация общества, жанровая система и типы носителей музыки [3]. Фундаментальному свойству материи – симметричности и ее выражению в структурах музыки, посвящены работы Б. Каракулова [4]. И. Мациевский ввел в музыковедческий обиход термин «контонация», дополнив асафьевское понятие «интонация» пониманием музыки как выражения ощущений пространственных объемов [5]. О тембровой эстетике кобыза, образной структуре его звучания, которая строится не только по вертикали (основной опорный тон и его обертоны), но и в сочетании основного тона и его шумовых призвуков, (шип от трения пучка волос смычка о пучки волос струн), – писал Б. Т. Аманжол [6]. По утверждению автора, обертоны ассоциируются с вертикалью тела или – мироздания, а тон и шумовые призвуки с телом и его тонкими уровнями – аурой, ментальным телом. Возникает ориентировка «вглубь» пространства, в сторону более тонких слоев материи, что может служить для ассоциаций перспективной связи с мировоззренческими уровнями, имеющими религиозные значения сакральной связи, – связи с пространством других измерений.

Природная среда создавала свою специфическую звуковую палитру, которая определяла особенности и характер рождаемой музыки. Звуковое восприятие окружающей природы наложило существенный отпечаток на логику звукового мышления кочевников. Проблемы взаимосвязи географической среды и специфики звуковых представлений исследовали Михайлов (1990); Каратыгина (1990), Кыргыз (2002); Алпатова (2009; 2011); Карелина (2009); С. Утегалиева (2015). Звуки, выполнявшие магическую функцию, отличающиеся разными диапазонами звучания: объемностью, многократностью, пространственностью звукового потока, были сигналом, зовом, кличем, передающими на далекие расстояния особую информацию.

Многочисленные мифы тюркских народов связывают появление музыки с высшими божественными силами. Согласно мифу Коркут прилетает на землю на белой птице и, приземлившись на берегу Сыр-Дарьи, вонзает свой кобыз в её середину. Тем самым открывая акт Претворения, задавая «первоначальные параметры Мироздания из Небытия», «через посредство музыки возникает жизнь» [7]. Обладая системной организацией, богатством выразительных средств, передавая природу своеобразного мира в сложных, тонких, глубоких проявлениях, музыка, как художественная ценность, ключевой миромоделирующий элемент, способна удовлетворять эстетические потребности этноса, определять его картину мира.

Из мифов мы узнаем, что Коркут был легендарным патриархом, талантливым музыкантом, сказителем, создателем первого в мире музыкального смычкового инструмента – кобыза. Его имя было известно многим тюрко-язычным народам, молва о его музыке, обладающей таинственной силой, способной остановить время, завораживала всех: людей, животных, птиц, саму Смерть, даже Сырдарья на время задерживала свое течение, умолкали птицы. Музыка в мифе о Коркыте представляется как некая дверь – портал, через

которую можно выйти в пространство с другим измерением, где не «работает» логика смерти [6]. Коркут обладал абсолютным звуком, его музыке питали космические и жизненные ритмы, собрав в своем сердце все людские страдания, он в уединении играл на кобызе, выпуская накопленную в сердце боль.

В древнегреческом мифе Орфей погружается с помощью музыки в пределы смерти. Божественный Камбар ехал вдоль гор и увидел оленя, который, прыгая со скалы на скалу, разбился. Его кишки растянулись между камнями. В это время потянул ветерок, и они зазвучали как струны. «Күнүн басы – Камбар-кан» («Начало света – Камбар-хан») – произнес Камбар. Под музыкой понимают не только то, что воспринимается слухом, но и неслышимые вибрации, понимание сочетания природных вибраций как божественной музыки сфер, частью которой «является и то, что мы воспринимаем как собственно музыка» [8].

Сохранилось множество легенд и рассказов о музыке и музыкальных инструментах, звуки которых сравнивали с шумом ветра, по своей силе не уступающим отдельным природным явлениям, функция которых заключалась в посредничестве между миром людей и миром богов, чья антропологическая конструкция строения подтверждала «связь с космической гармонией, где «дека и расположенные на ней два колка, регулирующие две струны, означают Верхний мир. Выдолбленная часть кобыза, как две половинки мозга, представляют Срединный мир. Нижний мир – низ кобыза, есть не что иное, как воды – Хаос. Соприкосновение смычка и двух струн, как двух видов энергии – солнечной и лунной, мужской и женской» [3].

Музыку, как первопричину рождения Мира, мы рассматриваем в единстве с картиной мира казахского этноса, какой она сформировалась у протоказахов к VII веку (времени демиургической деятельности Коркута.) Музыка представляла определенные культурные установки, ориентации: целостность познания мира человеком, его

жизнь в нем, специфическое единство человека с миром, не выделение человеком себя из этого мира. От того как человек видит мир, воспринимает его, как репрезентирует в своей деятельности, зависят особенности формирования этноса, его культуры. Специфические особенности музыки сформировались на почве традиционного уклада жизни казахского народа. Представления о пространстве и времени дают возможность понять, какими особенностями обусловлена модель мира, запечатленная в традиционной музыке. Доминантой жизненного поведения кочевников является понимание сопричастности, взаимосвязи земного бытия с вселенскими, космическими сферами. Сам по себе уровень такого осмысления вызывает чувство глубокого пиетета, но еще больше впечатляет одухотворенность обыденной жизни человека гармонией этих отношений, она, в известном смысле, лежит в основе философии жизни древних кочевников.

Пространственное понимание музыки способствует раскрытию системы взглядов на мир, на Космос, представленный в сознании древних кочевников «как взаимосвязь многомерного вертикального (трехчленная модель мира) и горизонтального пространства». Подобная двойственность мира находит выражение в материальных и бытийных формах, послуживших в дальнейшем основой духовно-созидательного начала. Как носитель духовности, творческого начала и ряда философских осмыслений, роль музыки заключается в передаче тонкости интонирования, изощренности ритма, импровизационности, реализуемые в народном исполнении. Музыка, став вечным «аккомпанементом» жизни в условиях кочевого общества, помогает познать и понять душу народа. Музыка гармонизирует двойственность Мира, Космоса с помощью сакральных функций: космогонических, демиургических, охранительных, ритуальных, медиативных и т.д., предстает как одухотворенный Универсум, как форма творческого сознания, как источник и начало всех остальных

гармоний: Человек и Мир, Человек и Социум, как творец – исполнитель – слушатель, порождая тем самым целостность и устойчивость традиционной культуры [9].

Итак, мифы дают общее представление о том, что музыка – есть: выражение представлений о пространстве Мира; человеческого тела; является информационным полем, через которое возможен переход в другие измерения и уровни материи; взаимосвязь музыкальных звуков

с пространственными понятиями; физическими и психологическими характеристиками. Общение музыканта с не проявленной частью Вселенной проходило через музыкальное искусство, эстетическое воздействие, оказываемое на духов, способствовало успеху «общения», раскрытию души человека, божественного духа. Фундаментальными свойствами музыки устной традиции, является поразительная устойчивость, безошибочно «маркирующая» этническую принадлежность.

Список литературы:

1. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, – 1985.
2. Холопов Ю. Н., Холопова В. Н., Веберн Антон. Жизнь и творчество. – М.: Советский Композитор. – 2013.
3. Мухамбетова А. И. Календарь и особенности времени в казахской культуре // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс. – 2002. – 564 с.
4. Каракулов Б. И. Симметричный подход к ритмической структуре одноголосной песни // Сб. материалов и статей памяти В. П. Дерновой. – Алма-Ата. – 2003. – С. 98–101.
5. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс. – 2007. – 518 с.
6. Аманжол Б. Т. Основы преподавания музыкальных предметов в аспекте эстетики казахской культуры // Сб. трудов. Вып. 2. – Алма-Ата. – 2011. – С. 3–39.
7. Аязбекова С. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. Монография. – Изд. 2-е. – Астана, – 2011. – 284 с.
8. Шестакова И. Н. Музыкальная эстетика Востока. – Л.: Музыка, – 1967.
9. Аязбекова С. Ш. Аль-Фараби и традиционные представления протоказахов о Вселенной. – Астана, – 2013.

*Gafurbekov Tukhtasin Batirovich,
doctor of Arts,
Professor of Uzbekistan State Conservatory
E-mail: z.venera-10@mail.ru*

POLYMONIUM IS THE PHENOMENON OF AUTHORS' MONO-CREATIVITY IN THE NEAR AND MIDDLE EAST

Abstract: The article is devoted to the polymonody – the phenomenon of the musical-theoretical interpretation of author's mono-creativity of the Near and Middle East. The interinfluence of the European and Uzbek traditions of musical cultures, was evident in the twentieth century, this was facilitated to renovation of the bastakors art, which filled their compositions with new genres, several polyphonic techniques and timbral properties. Based on this, the bastakor's compositions, with keeping the monodic nature, is acquired a multiple musical and stylistic expression and appeared to the special form of musical-creative process, which we called the polymonody.

Keywords: polymonody, monodic art, bastakor, composer, polyphony, professional creation, national melodies.

The onset of XXI century is not only a new century, but also it is another Millennium, that all of humanity met hope. The beginning of the new era, it requires us experts in creative thinking, take a closer look at the further and recent past of musical art and particularly, considering the availability of undiscovered resources, determining the true artistic value of created works simultaneously or different time.

It is not a secret that over the past 150 years, especially during the recent 75–80s, we have four layers of musical creativity: folklore, classical heritage works, creativity of bastakors and works of composers, there were focused on only to the last one.

As a result, many masterpieces of the national melodies embodied the spirit of time and breath of our ancestors, their thoughts and feelings, a wise worldview. Tens and hundreds of author's monodical works were pushed aside and are still considered as allegedly originating without "authors", although they sound for already over 15 centuries (!), are the legacy of specific bastakors, the earliest of which is belonged to the first decade of great Islamic culture.

Unfortunately, despite the fact that we did not succumb ordeals of the centuries, until we reached

a highly artistic vocal and instrumental works of monodical authorship, in the last century, they were forced to give pathway to the polyphonic style, exported from Europe, which were forcibly implemented for several decades. Moreover, from four above-mentioned layers, the first three have become directly dependent on the latter that is the composer's creativity and practically turned into his endless "storehouse" of inspiration.

The most insulting is that, having lived up to the XXI century, musicology is still not even found logical terms and concepts that are scientifically relevant to the professions of the authors of monogenic works. Instead, our scientists – musicologists went the very easy way, and began to apply artificial European terms such as "composer-melodist" (used in Uzbekistan, Tajikistan), "kyuyshi-composer" (in Kazakhstan) and other similar "connections".

Today, firstly, in our opinion it is necessary to revive the local definitions that have been recognized for centuries in the context of the cultures themselves, such as Bastakors (used in Uzbekistan, Tajikistan, Azerbaijan, Turkey, Iran), Mulakhyn (Egypt and other Arab countries), Akyn (Kazakhstan, Kyrgyz-

stan), Bakhshi (Uzbekistan, Turkmenistan, Karakalpakstan), Ashug (Azerbaijan, Georgia, Armenia, Turkey). Note that the name of each of them emphasizes certain facets of this culture, and in a broad sense – the semantic features of its national creative thinking.

However, these creative realities has evolved, embodying the culture of a wide range of peoples, calculated not in millions and billions of people in the twentieth century, and had to compete unequally with the works of composers of European thinking. Honestly, this struggle has not been without difficulties; in addition, except for success there were losses, and sometimes even creative impersonality. However, it is possible and necessary to be traced, undoubtedly, positive and creative interaction, the results of which positively affected both monodical and polyphonic thinking the middle of the last century. It is noteworthy that the rich intonational traditions primary (Monodical) copyright work in the subsequent music of composers of Uzbekistan had an important tempo-forming significance in the development of new genres and forms. Moreover, in the process of searching for each composer they had a basic function of deeply national “Achilles” support. Moreover, we can say that there is practically no European genre, the introduction of which in Uzbekistan could be imagined without both folklore, and verbally professional heritage, and selected works created by bastakors in the further and near past.

There is a natural question, was there an opposite process? To what extent compositional thinking, could influence author's mono-creative work? To find answers for these questions, it is not so easy, as this is the question for our colleagues, it will be very difficult to trace and analyze the process and even more so to draw conclusions on the creativity of bastakors, in contrast to the conventional music composers.

If composer's works can be clearly and without difficulty, to identify where and how he used this or that quoted melody (which sometimes, as ozonizing “island” comes from the depths of modern compositional styles, the latest trends and the most fashion-

able technologies of “high and low frequencies”), the same clarity cannot be found and the works created by bastakors.

Primary from European culture, Uzbek bastakors accepted only some signs of genres (such as suite or marching), separate polyphonic techniques, timbral parameters.

Since the mid-twentieth century, the use of the recent realities of the composer creativity was the Uzbek bastakors, individual musicologists (T. Visgo), and composers (S. Babaev) called “primitive polyphony”, and from the end of the century called “monodical polyphony” (N. Yanov-Yanovskaya).

Fundamentally, new stylistic realities in the national Bastakor's work began to appear in the middle of the XX century and they are primarily associated with the name of the unsurpassed performer (on Chang, dutar) and the refined bastakor Fakhridin Sadikov. In his ensemble instrumental works, beginning with “Uzbek Waltz”, you can see special beauty colored timbre of the sound of each instrument, sometimes separated from the whole ensemble.

Subsequently, there was a whole tradition of such multi-colored, but monodical inherently style, through the research of F. Sadikov and his contemporaries who bastakors are Kamildjan Jabbarov, Nabijan Khasanova, Mukhammadjan Mirzaev. It is gratifying that the first of these authors have begun to work at the Department of Oriental music at the Tashkent State Conservatory, in the process of teaching specialization and ensemble performance, started to implement this timbre-polyphonized style of performance, both as instrumentalists, and singers of traditional orientation.

In the process of such a similar, creative, practical and fundamentally new model of learning, such well-known performers, and further outstanding bastakors as Abdukhoshim Ismailov, Ulmas Rasulov, Akhmadjon Dadaev got deep knowledge and real skills for a new creative direction monodic thinking.

Naturally, the authors of new generation, relying on the experience of their predecessors, seek

to enrich and significantly expand the genre-style framework of monodical creativity. Today, the tradition began to take shape half a century ago, namely, rainbow-like timbral polyphony and its branches, are improving day-by-day.

However, until now, musicology of Uzbekistan or Central Asia, and even scientists and colleagues overseas have not been undertaken retrospectively analytical study of modern monodic thinking, which has been determined on the level of a particular creative phenomenon of the East in twentieth century.

For this reason, since 1980 we have sought to find a natural, logically adequate concept like terms this phenomenon.

Given that the phenomenal feature of this author's creativity in the main starts from the reality of monodic deploy freely intenal intonation system, we considered that possible to call it polymonode.

It is known that, in sectorial encyclopedic dictionaries, there are a number of terminological combinations, based on Greek, the number of which is increasing from edition to edition. So, if in the second (revised and enlarged) edition of the "Encyclopedic Musical Dictionary" (Moscow: 1966), in such combination were given 7 terms (Polyhymnia, polymetria, polyserially, polythematism, polytonality and polyphony), VI volume of "Musical encyclopedia" (Moscow: 1978) along with these, there are 5 terms (polyharmony, polyakkaord, polymodality, polystylistics and polyfunctionality).

Finally, in the authoritative "Seven-lingual Dictionary of Musical Terms" (1978) prepared by the publishing house of Hungarian Academy of Sciences, these 12 terms are filled by five more, such as polychorals, polystrophs, polissoir, polythematics, polytext.

Such an increasing progression of polyterms in modern musicology, gave me more confidence in the proposed and published in a whole series of my works (monograph "Creative resources of national

monody...") (T.: 1987); "Materials of International Symposium dedicated to 1400th anniversary of Borbad" (Dushanbe: 1990); National Encyclopedia of the Republic of Uzbekistan. Volume VII. (T.: 2004) and volume XI. (T.: 2006) a new concept.

As a bright, creative model example of genuinely Uzbek polymonodies can cite the work of Abdukhashim Ismailov entitled "Holim so'rma" ("Don't ask me") for gijjak and the ensemble of traditional Uzbek folk instruments. It does not only demonstrate the technical arsenal of one of the most advanced stringed instruments, but also demonstrates the multimodal possibilities follow-up activity and it is deeply focused on Koranic thoughts – monologue (soloist) in the opening section and more generalized presentation in the main sections.

Somewhat different, to a certain extent, the chamber view of polymonody can be traced to the work of Ne'matjon Kulabdullaev "O'ylamang" ("Don't think") performed on a gijak and rubab.

Interestingly, at the turn of XX–XXI centuries the specific features of polymonody take place in the works of famous Western (O. Messiana and his pupil L. Nono), as well as a number of Armenian (Komitas, S. Agadjanian), Azerbaijani (F. Amirov, N. Aliverdibekov) and of course uzbek bastakors and individual composers.

Convinced that the bright samples of polymonody, is rich traditional music of many neighboring countries in Central Asia and other regions of the Middle East. In particular, getting acquainted with the first volume of "Anthology of Kazakh Music", we happily discovered many examples of this (Volume I: № 12 and 14, etc., Volume II: No.130, 252, 255, etc.). As well as in the great works of Azerbaijan (mugham) and Armenian (works for duet of duduk players) by word of mouth-professional creativity, regularly tuned in the programs of the International Festival "Sharq Taronalari".

References:

1. Yano-Yanovskaya N. Uzbek music and XX century.– Tashkent,– 2007.
2. Gafurbekov T. Creative resources of national monody and their refraction in Uzbek music.– Tashkent,– 1987.
3. Seven-lingual Dictionary of Musical Terms.– Budapest,– 1978.
4. National Encyclopedia of the Republic of Uzbekistan.– Volume VII.– Tashkent,– 2004. – Volume IX.– Tashkent,– 2006.

*Djamalova Dildora Abduvahabovna,
Candidate of the pedagogical sciences,
director RSMAL name V.A.USPENSKIY
Tashkent, Republic of Uzbekistan
E-mail: dildoradjamalova@mail.ru*

TO QUESTION ABOUT INTERACTION NATIONAL MUSIC TRADITION AND MODERN COMPOSER CREATIVE ACTIVITY UZBEKISTAN ON EXAMPLE OF THE PRODUCT YANOV-YANOVSKIY)

Abstract: Given article is dedicated to one of the the most actual problems modern art – an interaction national tradition and modern composer creative activity. The object of the study are chose personality and creative activity of the known composer Uzbekistan F. Yanov-Yanovskiy.

Each of offered making the composer offers its reading the question of the interaction: quote, materialization separate devil uzbek music, entailment general philosophical context, draft on funds modern composer of the technology. Besides, compositions of the composer are performed both in Uzbekistan, and in all world, and can serve the its figurative by creative landmark for young composer.

Keywords: music, tradition, performer, contemporaneity, composer, trend, national, tembr, genre.

*Джамалова Дильдора Абдувахабовна,
Кандидат педагогических наук,
директор РСМАЛ имени В. А. Успенского
Ташкент, Республика Узбекистан
E-mail: dildoradjamalova@mail.ru*

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА УЗБЕКИСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЯНОВ ЯНОВСКОГО)

Аннотация: Данная статья посвящена одной из наиболее актуальных проблем современного искусства – взаимодействию национальных традиций и современного композиторского творчества. Объектом исследования выбраны личность и творчество известного композитора Узбекистана Ф. Янов-Яновского.

Каждое из предложенных произведений композитора предлагает своё прочтение вопроса взаимодействия: цитирование, претворение отдельных черт узбекской музыки, воплощение общепhilosophического контекста, использование средств современной композиторской техники. Кроме того, сочинения композитора исполняются как в Узбекистане, так и во всём мире, и могут служить своеобразным творческим ориентиром для молодых композиторов.

Ключевые слова: музыка, традиция, исполнитель, современность, композитор, тенденция, национальное, тембр, жанр.

Взаимосвязи и взаимодействие богатейших духовно-творческих традиций народа и композиторского творчества всегда были и остаются важнейшими факторами музыкальной жизни Узбекистана. Сочинения М. Бурханова, С. Юдакова, М. Таджиева, Т. Курбанова, Р. Абдуллаева, М. Бафоева, Д. Саидаминовой и многих других композиторов глубоко и органично претворяют мелодические, ритмические, тембровые черты народных и изустно-профессиональных жанров в симфониях, операх, кантатах и ораториях, камерной музыке. Они прочно вошли в репертуар исполнительских коллективов республики, различных стран мира; им посвящены многочисленные исследования. Особенно хотелось бы отметить включение произведений узбекских композиторов в программы музыкальных учебных заведений. К примеру, в РСМАЛ имени В. А. Успенского на всех отделах (фортепианном, струнном, духовом, народном, дирижёрско-хоровом) регулярно проводятся конкурсы на лучшее исполнение сочинений узбекских авторов; репертуар Юношеского симфонического оркестра лица украшен опусами наших мастеров.

Пути претворения национального материала бесконечно разнообразны: цитирование, обработка, акцентирование тех или иных особенностей мелодии, ритма. Порой это едва поддающееся определению ощущение времени, интонации, красочности звуковой ткани. Каждый из авторов предлагает своё «видение» ситуации, порой очень неожиданное, новаторское.

Для известного композитора, профессора, заслуженного деятеля искусств Узбекистана Феликса Марковича Янов-Яновского национальное и современное неотделимы друг от друга. Композитор родился на узбекской земле, он, как пишет исследователь, «изначально погружён в стихию узбекского мелоса» [1]. Музыкант открывает

новые грани в трактовке узбекского материала. Пытливым слухом художника, через восприятие современных тенденций мировой музыки он обнаруживает ещё нереализованные возможности воплощения. Композитор отмечает своеобразный парадокс: в мировой практике увлечение восточными культурами привело к активному исследованию и использованию нетемперированной музыки, в то время, как «композиторы, живущие и работающие в Узбекистане, нередко проходят мимо того, с чем постоянно соприкасаются...».

Для данной статьи мы выбрали некоторые работы Ф. Янов-Яновского, наиболее ярко демонстрирующие подход автора к претворению узбекского национального материала: Концерт для гобоя и камерного оркестра: «Рубайят» – кантату для баритона и оркестра на стихи Омара Хайяма; камерные произведения «Прелюдию и фугетту» для альта соло, «Настроения» для виолончели и фортепиано. Критериями для отбора послужили также успешная исполнительская судьба сочинений и оригинальность замысла.

Концерт для гобоя и камерного оркестра обращает на себя внимание свежим взглядом на тембры инструментов оркестра, которые начинают звучать как национально-характерные. Автор воспринимает тембр гобоя с неожиданной стороны: перед слушателем – сурнай, традиционный узбекский инструмент. Его голос словно парит над остальными инструментами; монолог гобоя воспроизводит образ философского размышления, долгого и бесконечного одиночества. Национальный характер музыки подчёркнут многими чертами: диатоникой с чертами ладов народной музыки, мелизматикой. Мотив гобоя трансформируется, особенно трагично звуча в сольных каденциях – смысловых кульминациях обеих частей. Во второй части композитор претворяет такой приём народной музыки, как постепенное восхождение

к кульминации-ауджу. Каждое новое проведение темы начинается с более высокой ступени.

«Рубайят» впервые был исполнен в Москве солистом Сергеем Яковенко и симфоническим оркестром под управлением Александра Ведерникова. В поэзии великого восточного поэта композитор нашёл многие созвучные своему творчеству темы: вечность человеческого страдания, борьба мудрости и глупости, боль одиночества. Ещё одним стимулом к появлению произведения послужило впечатление, которое произвело на него посещение концертов традиционной музыки. На одном из них чтение стихов происходило в сопровождении струнного инструмента (рубаба) и чередовалось с собственно пением. Композитору захотелось использовать яркий драматургический и тембровый приём в новом сочинении.

Ф. Янов-Яновский выбрал для воплощения следующие стихотворения Хайяма: «Книга жизни моей перелистана», «Опасайся плениться красавицей, друг», «Сокровенною тайной с тобой поделюсь», «Я знаю этот вид напыщенных ослов», «Если тот или этот дурак», «Пей вино», «За мгновеньем мгновенье – и жизнь промелькнёт». Сложный замысел привёл композитора к использованию вокальной и инструментальной сонорики. Свою лепту в усиление эффекта сонорности звучания внёс также исполнитель опуса Сергей Яковенко.

Трагический тон задаётся с первого звука первой части: медленное звучание голоса, то ли пение, то ли стон. Оркестровые краски тихи и почти незаметны. Мелодия баритона не «подогнана вплотную» к слогам текста, содержит множество распевов. Средний раздел резко контрастен, светлый, ослепительный: «Юность – птица». Он решён алеаторически, вне рамок метра. Вторая часть кантаты «Опасайся плениться красавицей, друг» иронична по характеру. Партия голоса больше напоминает речь, чем пение; значительна роль ударных инструментов. Музыкальное решение третьей части подсказано фразами стихотворения

«С любовью к тебе я в земле растворюсь», «Из праха с любовью к тебе поднимусь. Два символа, восхождение и нисхождение, обретают здесь почти зримое воплощение. Следуя тексту, музыка запечатлевает некоторые иллюстративно-изобразительные детали. Так, образ кружащихся мелких длительностей в партии струнных звучит на словах «прах», «песок».

Третья и четвёртая части представляют новую область содержания – гротеск, сарказм. Отталкиваясь от «подсказки» в тексте «Пусты, как барабан, а сколько громких слов!», автор создаёт динамичную картину, когда и голос, и инструменты словно один «долбят» фразы стихотворения.

Шестая часть резко контрастирует с предыдущими двумя. Это лирическое воспоминание. Поначалу образ светел, энергичен. Словам «Пей вино!» сопутствует быстрый темп, танцевальный ритм. Но энергии хватает ненадолго. После фразы «Цветение весны и прошедшие лета» движение замедляется, долго тянутся басы. Седьмая часть завершает линию, связанную с лирическими воспоминаниями. Текст проговаривается, а не поётся. Композитор полагается на богатство звучания голоса и интуицию исполнителя. Произносимые слова «За мгновеньем мгновенье – и жизнь промелькнёт» сопровождаются только трагическими ударами литавр и выразительным монологом солирующей виолончели. Созданный образ ярок и силён, хотя достигается лаконичными средствами. Заключительная восьмая часть – возвращение первой. Так композитор подчёркивает, что трагизм происходящего вечен, неизменен, предопределён с самого начала.

«Рубайят» Ф. Янов-Яновского следует назвать одним из ярких сочинений композитора, где ему удалось воплотить восточный колорит музыки новыми выразительными средствами. Таков богатый спектр звучания голоса, обильное использование соло инструментов. Особенно запоминается воздушность фактуры, свобода изложения и развития музыкального материала.

Среди камерных работ Ф. Янов-Яновского ярко выраженным национальным колоритом отмечены «Прелюдия и фугетта» для альта соло и «Настроения» для виолончели и фортепиано. В первом сочинении автор применяет натуральные лады, синкопированную ритмику, мелизматику. Но особенно интересно, что композитор воплощает форму, свойственную узбекской музыке, то есть так называемую форму «пешрав», чередование меняющихся элементов (*хона*) и неизменных (*бозгуй*). Как и должно быть, каждое следующее проведение хона звучит выше предыдущего, постепенно приближаясь к кульминации, самой высокой мелодической точке произведения.

Цикл пьес «Настроения», по мнению музыкальной общественности, – один из наиболее удачных примеров «вживания» в природу узбекской музыки и претворения её черт в творчестве композитора. Оригинальна идея цикла. В нём четыре части, две из которых песенные, а две – танцевальные. В каждой из пар одна часть основана на подлинной народной мелодии, а вторая – на похожей, но «своей», авторской.

В первой части композитор использует известную мелодию «Савти Абдурахмонбеги». Тема песни разворачивается свободно, как диалог виолончели и фортепиано. Отметим «гудящую» квинту усуля. С каждым новым проведением мелодия звучит выше, устремляясь к кульминации. Вторая часть имеет подзаголовок «Элегия». Тема *Andante* близка мелодии «Савти Абдурахмонбеги». Но общий облик пьесы бо-

лее жёсткий, современный. Иначе трактована и кульминация. Теперь это взволнованный речитатив виолончели на фоне словно «замершего» аккорда у фортепиано.

Третья часть, *Allegro moderato*, – самая светлая, игриво-танцевальная. Виолончель звучит разнообразно, то как щипковый инструмент, то ударный (чередование штрихов *col legno*, *arco*, *pizzicato*). Иногда её звучание приближается к высокому духовому инструменту (свистульке, наю). Четвёртая часть также песенно-танцевальная. Но музыкальный образ становится более строгим, в нём нет кокетства, игривости. На первый план выходит полифоническое начало.

О композиторе Ф. Янов-Яновском говорят, что он открыт ко всему новому, что появляется в музыкальном искусстве, находится в постоянном поиске. Музыкант – один из самых глубоких знатоков музыкального искусства, в том числе искусства XX века. Он претворил в творчестве элементы додекафонии, алеаторики, сонористики, обратился к выразительности минимализма, безусловное воздействие на него оказали музыкальный импрессионизм, неоклассицизм. Но важно другое: новые выразительные средства важны для него как возможность более глубоко и интересно раскрыть замысел каждого нового сочинения. Пытливым ухом художника, через восприятие современных тенденций мировой музыки он ищет и обнаруживает новые возможности взаимосвязей и взаимодействия композиторского творчества и национальных традиций.

Список литературы:

1. Азимова А. Нить (Штрихи к двойному портрету) // Музыкальная академия. – М., – 1992. – № 3.

Islam Aida,
Ph D., in Music, Faculty of Pedagogy,
UKIM Skopje

E-mail: aidaislam25@gmail.com

Leshkova Stefanija Zelenkovska,
Ph D., in Music, Music Academy
UGD, Stip

E-mail: stefanija.zelenkovska@ugd.edu.mk

WOMAN AND MUSIC TRADITION: VOCAL SINGING IN THE RITUAL OF HENNA NIGHT

Abstract: The paper research traditional female singing among the Turkish population in the western rural parts of the R. Macedonia. Due to the location, high level of physical, cultural and linguistic isolation contributed to the strong cohesion of this woman with the community and inherited patriarchal matrix. Although the acceptance of some urban elements of living narrow the repertoire, female singing in the henna night is still a vital factor because of its context of woman's contribution in maintaining the social life and cultural integration.

Keywords: Female traditional singing, Turkish population, R. Macedonia.

Introduction

Musical tradition of the Turkish population in the western rural parts of the Republic of Macedonia is still one of the vital factors that continuously sublimate and bring forth the events of the rich long-lived history. The high degree of physical, cultural and linguistic isolation, due to geographical location (high mountain area – 1170 m), resulted in more pronounced community cohesion and greatly contributed to longer preservation of musical heritage.

If music practice is considered as a special tool for maintaining and stimulating the basic gender values, then the pillar of vocal music in this population is precisely the woman. Female vocal tradition has been unchanged for centuries and contributes to maintenance of social life and community integration. Still, each generation accepts music tradition in consistency with inherited social patterns and passes it through the filter of changes created by current social conditions. However, migration from village to city, migrant work, acceptance of new technological tools greatly contribute to the faster changing of

this musical repertoire, replacing the local traditional songs with the popular Turkish folk music.

The field research showed that in practice the women's labor and lament songs are almost forgotten, while lyric traditional local songs are still living and they are transmitted as an unavoidable segment in the weddings. This most important secular event still consists of the largest number of ritual (Coloring, Taking the dowry, Henna night, Taking the bride, Shaving the groom, etc.) based on the apotropaic character in which the music contributes to emphasizing the dramatic nature of these rituals.

In this paper, we are focusing precisely on the local music repertoire in the Henna night, because, the traditional female singing has still formally and functionally preserved its authenticity. The methodology of this case study included participatory observation of multiple collective gatherings, digitization, melography, data analysis process and application of a visual method. The survey also used a non-direct interview, conducted individually and in groups with a large number of informants.

1. Henna night

On Henna night of the Turkish population in the western rural parts of the Republic of Macedonia, only women participate in the act of placing, called *burning of henna* on hands and feet (Tur. *kına yakmak*). They sing songs with sad content as a symbol of sadness because of the girl's departure from her father's house. The ritual that is performed in the bridal home is ex-

tremely important considering that it has its own distinctive elements and can also be used as a distinctive traditional ritual symbolizing protection against spells. The belief of a woman concerning the dominance of the red color of henna, as well as the bride's veil and the wrapping materials around hands, is explained with an apotropaic and visual meaning – warm, bright and full of vividness, the color of the life force and energy.



Photo 1. Burning henna

The repertoire, which is usually sung with a rhythmic accompaniment of one or more daïres (tambourines), consists of the following songs: My henna hend (*Kınalı Elim*), Come on bride, come on daughter (*Ayde Gelinim Ayde Be Kızım*), Beautiful bride (*Güzel Gelinim*), My rose, aman (*Oy Gülüm Aman Aman*), To plant a rose at vineyard (*Gül*

Dikeyim Bağlara), Trays with candies (*Tepsi Tepsi Şekerler*), Why are you sad (*Ne Mahzun Durursun*), Mother, they took me away (*Aldiler Beni Annem*), I shall come to you, beautiful bride (*Gelirim Sana Güzel Gelinim*). These songs are with attributes intended for capturing ambient function and are characterized by a special style of singing and aesthetics

Performer: group of women

Collected by: Ertan İzeti

Musical notation: A. İslam

Şa şır mi şı - mi yol la - ni - mi
Hey mo - re Er - tan - a ga
Kı - na li e lim se nin ol sun
Hey mo - re Er - tan - a ga

Figure 1. Kınalı Elim (My henna hand)

Characteristic of this repertoire is that the melody creates foundation of the performance and dominates the text. Therefore, pronunciation of some words becomes incomprehensible, which represents a stylistic feature of a group singing. Also, this repertoire is sung in some of the rituals of the pre-wedding preparations, such as traditional bread kneading, painting the hair of the bride, wearing gifts, and so on. (informer S. Gotak, April 2015).

2. Musical characteristics of the repertoire

Observed from the aspect of music performance, this repertoire consists of vocal music in

the form of a turku (Turk. *türkü*). According to its origins, this musical repertoire consists mainly of local songs, some Rumelian and Turkish folk songs from the wider region.

The traditional songs are spiritual monuments of the events and emotional states which during the history have left a strong impression on daily life of the population. Many of them are the basic foundation for female singing, which is most pronounced in the wedding rituals, especially on the Henna night.



Photo 2. Women singing and dancing

The form turku in the traditional songs of Kodzazik differs from the turku in the Rumelian music of urban provenance, in terms of the poetic content and structure, as well as the musical structure.

Regarding the musical form, most of them are one-part, and there are also several two-part songs, and from the poetic forms of folk literary work, the turk and mani are represented. These are works whose authors are anonymous and are transmitted through oral tradition. According to thematic content, they are mostly lyric and have their own story of creation.

The songs are sung on the authentic Rumelian Yuruk dialect as a result of their isolated way of living far from the cities. The texts have a regular and

irregular syllabic structure. Some of them lack coherence in terms of the syllable structure or rhyme, as a result of spontaneous expressions of ordinary person's emotions, resulting in subtraction, addition of new or changing of some words in various interpretations, because of which the poetic shape as a whole is shifted. In some cases, the text change is due to adapting to the melody of the song. This phenomenon is a result of deformations that occur over time due to oral transmission of the work. Most characteristic songs of this kind are: Come on bride, come on daughter (13–11–15–11, 15–10–15–10), etc. As for the language of the songs, almost the whole repertoire is performed on a local Turkish dialect.

Performed: Emmine Adem

Collected by: A. Islam

Melody notation: A. Islam

Ni - je gi der - sin gü - zel
Tru - pi bur..... da - dir ge - li

oğ lum o yi - rak yer de
ni min a kli - dir sen de

gü - zel oğ lum
gü - zel oğ lum

o a yi - rak yer de
a kli - dir sen de

Figure 2. Güzel Gelinim (Beautiful bride)

The songs are based on the modal tonal sequences – makams characteristic of Turkish music, and they contain rather primitive melodic patterns, i.e. unprocessed modal melodic structure typical of Yuruk music. Unlike the songs from the wider urban Rumelian repertoire which most often contain the entire tonal range of the makam, and some of them even contain extensions, these songs do not contain all the tones of tonal sequences, i.e., the songs that are in the range of the initial part of the tonal sequence, tetrachord or pentachord, prevail, and some of them do not rely on a concrete makam.

These tonal sequences have certain function and esthetics in creating a melody which sometimes sounds so melodious, although moving in only four or five tones, and sometimes, it is so lyrical as if it contains all the colors of nature – modest, and yet rich.

In most of the songs prevails the makam *Ushak* (Arab. *aşık* – in love), due to its character that is characterized by a warm lyricism. The second in representation is *Hidjaz*, which appears only in the form of tetrachord and pentachord. This makam is suitable for expressing warm feelings and it contains an increased second, which is a characteristic interval in the Turkish music.

In the musical repertoire are represented symmetric and asymmetric usuls with the dominance of asymmetric rhythms – Turk Aksak 5/8, Devr-i Hindî 7/8; symmetric – Sofyan 4/4 and Nims Sofyan 2/4. In general, the prevalence of asymmetric rhythm in the Rumelian music is largely due to the fact that this rhythm follows best the prosodic structure of poetic forms represented in the songs.

3. Conclusion

Weddings represent the most important secular act of the Turkish population in the western rural parts of the R. Macedonia, which originate from the distant epoch of the patriarchal marital union. In all the complexity of the wedding, the henna night is an important ritual and still a vital factor because of the context of woman's contribution in maintaining social life and cultural integration as well as the inherited music performance. Hence, the female singing in the Hanna night is strictly preserved in the original function which makes the woman a pillar of the music tradition.

This repertoire consists of vocal music in the form of a turku mainly of local songs, some Rumelian and Turkish folk songs from the wider region. The local musical repertoire consists mainly of *monodic lyrical songs* that have been transmitted for centuries

through oral tradition. Regarding the *musical form*, the majority of songs are one-part, and of the *poetic forms* are represented *turku* and *mani*. The songs are sung on the authentic Rumelian Yörük dialect. In most of the songs the makam *Ushak* prevails, with the domination of asymmetric usuls.

These songs have their own physiognomy which is reflected, above all, not in the external features of the folk melody, but in its inner emotional nature, and it fully corresponds to the ethno-psychological type of woman from this region.

References:

1. Bose F. Ethnomusicologija. Beograd: Univerzitet umetnosti.– 1975.
2. Bowie F. The Antropolgy of Religion. Blackwell Publishing Limited.– 2006.
3. Gökbilgin M. Tayib. Rumeli’de Yörükler, Tatarlar ve Evladı Fatihan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. İstanbul,– 1957.– No. 748, 338.
4. Gökçen İ. Makedonya Yörük Folkloru, Türk Folklor Araştırma, 1. c. 17. sayı 3 c, İstanbul,– 1951.– P. 52–61.
5. Ivanova R. Svadba kao system znakova. Kodovi slovenskih kultura. Srbija, Beograd. – 1998.
6. Islam A. Tonskiot system na turskata muzika so kratok pregled na istorijata na turskata muzika I muzickite formi. Skopje: Kultura.– 2007.
7. Islam A. & Leskova S. Muzickata tradicija vo Kodzadzik – kolepkata na semejstvoto na Ataturk. Skopje: RI-Grafika.– 2013.
8. Kartal N. Atatürk ve Kocacık Türkleri. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.– 2002.
9. Kartal N. Makedonya’nın Kocacık Türk Yerleşim Yerinde Nevruz Geleneği. Türksoy Dergisi. Mayıs.– 2003.
10. Matkovski A. Jurucite od Makedonija vo neкои turski dokumenti. Etnogeneza na Jurucite i nivnoto naseluvanje na Balkanot. Skopje: MANU,– 1986.– P. 39–47.
11. Mirchevska P. M. Verbalni i Neverbalni etnichki simboli vo Gorna Reka. Skopje: – 2007. Institut za etnologija I antropologija, UKIM.
12. Nasretinoglu U. I. Slichnost pomegu svadbarskite obichai kaj turcite vo Bitola i istite vo Andolija. Folklorot i etnologija na Bitola i Bitolsko. Bitola: MANU; DNU -Bitola I UNK Ilindenski denovi-Bitola,– 1981.– P. 481–491.
13. Palikrusheva G. “Etnografskite osobenosti na Makedonskite Juruci”. Etnogeneza na Jurucite i nivnoto naseluvanje na Balkanot. Skopje: MANU,– 1986.– P. 69–74.
14. Signell L. K. Makam. Modal Practice in Turkish Art Music, Asian Music Publications, Seattle.– 1977.
15. Sims M. & Stephens M. Living Folklore – Introduction to the Study of People and their Traditions. Skopje: Akademski pechat.– 2010.
16. Toelken B. Dynamics of Folklore. Utah State University Press.– 1996.
17. Truhelka Dr. Ch. O makedonskim Jurucima. Zbornik za istoriju juzne Srbije I susednih oblasti, book 1, Skopje: Skopsko naucno drustvo,– 1936.– P. 327–354.
18. Velichkovska R. Makedonskoto tradicionalno narodno peenje hrestomatija so melopoetska analiza. Skopje: Maska.– 2012.

Oral Resources

Sebatah Gotak (43 y.), housekeeper
Shekirye Boshnak (46) housekeeper
Sibe Durmish (45), housekeeper

Ilmije Ajdaroglu (61), housekeeper
Emmine Adem (65), housekeeper
Gulsume Asan (70), housekeeper

*Matviyiv Georgiy Vasilevich,
teacher of the Department of Folk Instruments
of the Odessa National Music Academy named A. V. Neжданова,
E-mail: got1999@yandex.ua*

MODERN BANDURA IN THE EUROPEAN JAZZ ORCHESTRA: A SYNTHESIS OF THE PERFORMING EXPERIENCE

Abstract: The article analyzes the figurative-stylistic, textural-functional, timbre and sonic features of the application of modern concert bandura in the score of the European Jazz Orchestra. Performing and musicological analytical approaches are applied. Orchestral perspectives of the bandura are revealed.

Keywords: bandura, orchestra, jazz orchestra, orchestral functions of instruments, score.

*Матвиив Георгий Васильевич,
преподаватель кафедры народных инструментов
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой,
E-mail: got1999@yandex.ua*

СОВРЕМЕННАЯ БАНДУРА В СОСТАВЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ДЖАЗОВОГО ОРКЕСТРА: ОБОБЩЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОПЫТА

Аннотация: В статье анализируются образно-стилистические, фактурно-функциональные, темброво-звуковые особенности применения современной концертной бандуры в партитуре Европейского джазового оркестра. Применяются исполнительский и музыковедческий аналитические подходы. Выявляются оркестровые перспективы бандуры.

Ключевые слова: бандура, оркестр, джазовый оркестр, оркестровые функции инструментов, партитура.

Современная концертная усовершенствованная бандура с конца XX века прочно заняла свое место в семье академических музыкальных инструментов, проходя в своеобразной «стреттной» форме (в течение нескольких десятилетий) практически все периоды развития, на которые у академических инструментальных культур традиционно уходит до нескольких столетий. Особенность бандурной инструментальной культуры обусловлена локальным характером распространения (территория Украины и отчасти украинской диаспоры в Канаде), а также генетикой вокально-инструментальной природы: бандуристы – сегодня

единственные представители музыкально-академической сферы с «законным» исполнительским синкретизмом одновременного пения и игры на инструменте, что проявляется в методике обучения, концертной деятельности и репертуаре. При этом в учебном, конкурсном и концертно-исполнительском форматах естественно оформились две специализации: бандуристы-инструменталисты и бандуристы-вокалисты. Следует отметить, что в последние два десятилетия эта дифференциация становится все более условной, требования к обеим сферам творчества постоянно повышаются и исполнители вынуждены им соответствовать,

повышая исполнительскую сложность как вокальной, так и инструментальной технологий. Сразу оговорим, что **объектом** нашего исследования выступает бандурный инструментализм, имеющий собственную специфику исполнительского мышления и слышания. **Цель** статьи – выявление оркестровых функций и перспектив усовершенствованной концертной бандуры в оркестровом целом джазовой стилистики.

Сегодня бандура переживает период активного поиска новых выразительно-звуковых средств, становления жанровой системы, выхода за пределы традиционной исполнительской практики в сольном (инструментальном и вокально-инструментальном), ансамблевом (в самых разных, «немыслимых» сочетаниях) и оркестровом форматах. Репертуарный «бум» концертного творчества бандуристов включает как переложения музыкальной классики разных жанров и стилевых направлений (с преимуществом барочных и постмодернистских, а также усиливающимся интересом к «третьему пласту», по В. Конен [3]) и оригинальные (написанные специально для этого инструмента с учетом его возможностей и особенностей) композиции в широком жанрово-стилистическом спектре – от типичных вариационных циклов и миниатюр до использования новейших композиторских техник и форм. Среди них имеются произведения бандуристов с выраженной композиторской рефлексией (такой этап прошли в своем становлении абсолютно все инструментальные культуры) – О. Герасименко, Р. Гринькив, Г. Матвиив, Т. Старенков, Т. Гордийчук, Н. Хмель и др., а также композиторы-симфонисты, не владеющие бандурой, но создающие свои произведения для этого инструмента в тесном творческом тандеме с исполнителями ввиду мощной актуализации специфических приемов игры-звучания – Н. Дремлюга, К. Мясков, В. Зубицкий, Ю. Гомельская, В. Власов, Е. Милка и др.

Автор данной статьи активно применяет в своем композиторском творчестве непривыч-

ные для бандуры стилистические и технологические инструментальные приемы джазового, джаз-рокового и некоторых других актуальных сегодня направлений, такие как синкопы, тернарный принцип, септ-, нон-, терцдецимаккорды, самостоятельность-индивидуализация фактурных линий («сольные» голоса фактуры, импровизационность мелодических линий и импровизационность как первая стадия рождения композиции), что, с одной стороны, расширяет художественные и исполнительские возможности инструмента, в целом способствуя повышению статуса бандуры в сфере профессиональных музыкантов; с другой стороны – вносит свежую темброво-звуковую струю в традиционные и новые стилистические пласты музыки.

Так, в 2012 году был произведен успешный творческий эксперимент по введению бандурного тембра в состав (партитуру) Европейского джазового оркестра. Следует указать, что особенностью данного оркестра с 1998 года (от времени его основания) является ежегодная принципиальная смена оркестрантов (по одному участнику из одной европейской страны) и дирижера. Обычно дирижер, отобранный Европейским вещательным союзом (в 2012 году это был украинский композитор, дирижер, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Украины Игорь Стецюк), набирает на конкурсной основе исполнителей, руководствуясь их профессионализмом, своими творческими задачами, а также идейно-творческой платформой данного оркестра по исполнению и пропаганде музыки современного «третьего» пласта, что зафиксировано в названии коллектива – джазовый оркестр. Цель проекта – «стирание границ», по заявлению председателя Евро-радио П. И. Боле. Организатор данного проекта – European Broadcast Union (Европейский вещательный союз) – был создан в 1950 году двадцатью тремя телерадиовещательными организациями из Европы и средиземно-

морского региона на конференции в г. Торки, графство Девон, Великобритания. Европейский вещательный союз является организатором конкурсов семейства «Евровидения» (песенного конкурса «Евровидение», Детского песенного конкурса «Евровидение», Танцевального конкурса «Евровидение» и других), а также проекта «Магическое Цирковое Шоу» (2010 году). ЕВС также является распорядителем лицензий на трансляцию таких событий как: Чемпионаты мира по футболу, турниров УЕФА (Лиги Чемпионов, Лиги Европы и Суперкубка УЕФА, Чемпионата Европы по футболу (Евро)), зимних и летних Олимпийских игр, ралли «Дакар» и других мировых событий. Украина впервые и пока единственная среди восточно-европейских государств завоевала право стать соорганизатором проекта.

Состав Европейского джазового оркестра включает три трубы, три тромбона (в том числе, бас-тромбон), четыре саксофона (сопрано, альт, тенор), флейту и кларнет (на которых играет один из саксофонистов), электро-духовой инструмент с кларнетовой механикой, два клавишных синтезатора, рояль, гитару (акустическую или электро-), бас-гитару, ударную установку, два набора перкуссии, в 2012 г. – бандуру. В последних концертах сезона 2012 года в Киеве оркестр дополнился смычковым оркестром (камерный оркестр Дома Звукозаписи Национальной Радиокomпании Украины). Отбор оркестрантов (18–30 лет) осуществляется на основе прослушивания дирижером аудиозаписи нотного фрагмента соответствующей оркестровой партии под метроном (предварительно авторам заявок высылаются по электронной почте ноты и компьютерная аудиозапись этого фрагмента). После определенных рекомендаций дирижера в результате первого заочного прослушивания с точки зрения интонации, акцентуации, динамики, тембральных свойств звучания, исполнитель высылает вторую – «идеально» выверенную версию своей партии, и если звучание не устраивает дирижера, поиски претен-

дента на данную партию продолжают. Таким образом, отбор участников производится тщательно и профессионально (в том числе, с учетом понимания оркестрантами дирижера), но экономически мало затратно и довольно быстро. Далее в Дании, где находится репетиционно-студийная база оркестра, осуществляется несколько блиц-репетиций и – большое турне по Европе.

Дирижер Европейского джазового оркестра сезона 2012 г. и автор-аранжировщик музыки И. Стецюк – талантливый и «разностилевой» композитор в сферах симфонической, камерной, джазовой и джаз-роковой, популярной, театральной, электронной, телешоу- и кино-музыки. Соответственно, и его художественно-эстетические композиторские принципы опираются на сочетание контрастных средств музыкальной выразительности, включая традиционные симфонические и джазовые, фольклорно-архаические (прежде всего, украинские) и электронные тембрально-фактурные. Таким образом, привлечение дирижером бандуры в джазовый оркестр было необычным с точки зрения джазовой стилистики, но органичным с указанных композиторских позиций. К тому же И. Стецюк уже был знаком с творчеством автора данной статьи, активно применяющим стилистические и технологические инструментальные приемы джазового, джаз-рокового и этно-джазового направлений.

Поскольку И. Стецюк предполагал в гастрольном туре оркестра презентовать, в том числе, достижения украинской культуры, в аранжировках дирижера были достаточно серьезно представлены стилистические направления фолк- и этно-джаза. Собственно, приглашение исполнителя-бандуриста в оркестр первоначально было продиктовано именно такими задачами. Впрочем, после серьезного ознакомления дирижера с достижениями современной бандурной инструментальной школы в художественно-эстетическом, музыкально-языковом, инструментально-технологическом, темброво-звуковом аспектах, он

убедился, что бандура органично вписывается в общую фактуру и звуковой образ Европейского джазового оркестра. Следует указать, что украинская бандура (в сегодняшнем концертном формате усовершенствованная, разумеется, но с выраженной кобзарской генетикой) обнаруживает определенные поля родственных модусов с джазом: здесь и «корневые» фольклорные истоки, и коммуникативные ресурсы музыки; и импровизационность, и вокально-инструментальный синкретизм (первые проявления джазового вокала имели место в среде инструменталистов-исполнителей – Л. Армстронг); наконец, синтез различных художественных систем – европейской и неевропейской, универсальной и специфической, процессы взаимовлияния с академической музыкой в целом и даже параллельность исторического становления бандурной и джазовой культур в начале XX века. Что же касается стремления современного джаза к «максимально возможной... творческой свободе, активности, стилевой эксклюзивности, профессиональной виртуозности и художественно-драматургической обусловленности» [1, 72] – и современные исполнительские интенции, и фактурно-технические возможности бандуры демонстрируют и здесь свои совпадения. И это тот случай, о котором Е. Назайкинский сказал, что с развитием профессионализма «как раз особую ценность представляют случаи, где малыми средствами достигается художественный эффект» [5, 84]. И если, говоря о проекте 2012 г. в целом И. Стецюк указал на «элементы джазовой музыки, симфонической, базирующейся на интонациях древнего и не очень древнего славянского мелоса», чем она «будет интересна европейскому слушателю», то о бандуре в проекте выразился так: «во-первых: бандура – воплощение национальной ментальности, что весьма необходимо и уместно в контексте той музыки которую я делал; во-вторых: бандура у нас неизвестна как джазовый инструмент, и это будет очень неожиданно» [2]. Итак, элементы национальной

символики, свежести тембра и указанных нами модусов родства бандурного творчества и джаза определили введение бандуры в партитуру джазового оркестра.

Перейдем к анализу функционально-фактурных и функционально-звуковых взаимосвязей оркестрового джазового звучания с бандурой.

Типовыми можно назвать новое тембрально-функциональное сочетание гитары (акустической или электро-) с бандурой в исполнении смежных функций аккомпанемента или подголосков (синкопированные аккордовые риффы, различные подголоски, небольшие контрапункты, фигурации). В то же время при наложении эти функции выявляют тенденцию к квазиполифоническому «расщеплению» родственной щипковой тембральности специфического многострунного сонора бандуры и традиционно гармонического сонора гитары. Под «бандурным сонором» мы понимаем специфическое резонирование длинных, близко расположенных в секундовом поступенном соотношении струн инструмента, реагирующих определенной совместно-сонорной вибрацией на извлечение звука одной или нескольких струн, что в целом оказывает влияние на характерную «звонность» (и звонкость) бандурного звучания. Тонкое расщепление с гитарной щипковостью с одновременным «родственным» слиянием тембров создает особое внутриоркестровое квазигрупповое образование. По аналогии с термином И. Малофеевой, исследующей «оркестровое фортепиано», подобный прием можно назвать уплотняющим, дублирующим, хотя налицо здесь и одновременная «колорирующая» функция [4, 17].

Довольно «массивно» представлена в Европейском джазовом оркестре ударная группа – два перкуссиониста с несколькими десятками различной перкуссии и один – на ударной установке. Партия бандуры в аккомпанирующих типах джазовой фактуры (например, характерных синкопах) в некоторых эпизодах накладывалась на партию

ударных, обогащая эту функцию звуковысотными гармоническими интонациями (в том числе, септ- и нон-аккордов) с заметным тембральным расщеплением внутри функции. Подобная дублировка также усложняется колорирующей.

Подобный инструментальный прием имел место и в сочетании бандурного звучания с медными инструментами, но скорее, как исключение, где колорирование преобладает над дублировкой-утолщением (бандура, как и остальные инструменты джазового оркестра, была усилена электронными средствами, что придает щипковому звучанию дополнительный блеск, звонкость и «металличность» тембра).

В заключительных концертах оркестра в партитуру вводилась смычковая группа, которая функционально представляла как мелодико-сопранные функции, так и джазовый аккордовый аккомпанемент (в том числе, с медной группой), а также педаль. Здесь сочетание с бандурой выражается как в дублировках, так и в противопоставлении (когда бандура может вести собственную линию аккомпанемента).

В целом отдельная мелодическая функция поручалась бандуре в оркестре нечасто (возможно в силу иных традиционных мелодических предпочтений в джазе), однако активно использовались бандурные полиритмические гармонические *фигурации* (как традиционно бандурные, так и приемом «пицикато» – прижав ребро ладони к подставке) и *арпеджированные аккорды* (прежде всего, синкопированные риффы), *глицсандо* по звукам определенного лада (это возможно на усовершенствованной бандуре с полутоновыми переключателями), *подголоски*. Свежий для джаза тембр многострунного инструмента, его характерные отличия от традиционной меди и ударных, дает возможность усиления рельефности музыкальной ткани в оркестре. При этом джазовая исполнительская стилистика требует, как правило, трансформации естественно-го «педального» звукоизвлечения на бандуре

в сторону «артикуляционного сокращения». Презентацию этого инструмента в джазовом стиле художественный руководитель решил за счет представления бандуры в сольном качестве (между оркестровыми номерами) в выбранном джазовом стилевом направлении с применением джазовых приемов импровизации (квазиимпровизации), тернарного принципа, брейков, риффов и т.д.

Выводы. Таким образом, введение в состав джазового оркестра щипковой многострунной бандуры предстает, с одной стороны, фольклорным элементом, а с другой – интересным инструментальным приемом с точки зрения обновления звукового образа оркестра в джазовом стилевом направлении в целом.

В темброво-фактурном и идейно-звуковом целом оркестровой партитуры бандура художественно убедительно исполняет полиритмические гармонические фигурации и аккорды (как традиционным звукоизвлечением, так и приемом «пицикато» – прижав ребро ладони к подставке), глицсандо по звукам определенного лада, мелодико-подголосочные линии и т.д. Однако почти все они, как правило, требуют специфического «артикуляционного сокращения» в звукоизвлечении – демпфирования струн. Подобное «обандживание» педального по природе инструмента в аккомпанирующих функциях сочетается с сохранением его эмлематично ассоциированной звуковой сущности звонко-протяжных тонов и аккордов в функциях мелодических (собственных риффах и подголосках). Характерной особенностью использования бандуры в джазовом оркестре можно считать наложение дублирующей и колористической функций.

Инструментальная дивергентность использования оркестровой бандуры свидетельствует о ее перспективах в оркестрах разных составов. Об этом же свидетельствует и современная концертная практика.

Список литературы:

1. Давыдов С. П. Фактурная организация джазового произведения (на материале фортепианного искусства): дис... канд. искусств.: 17.00.03 / Харьк. нац. ун-т иск. им. И. П. Котляревского.– Харьков,– 2015.– 187 с.
2. Европейський джазовий оркестр – 2012. Презентація. Відео с сайта телеканала «Tonis». Програма «Страна советов». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IpS6EsDKeWA&feature=youtu.be>
3. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века.– М.,– 1994.– 160 с.
4. Малофеева И. В. Фортепиано в составе симфонического оркестра: дис... канд. искусств.: 17.00.02 / Рос. гос. спец. акад. иск.– Москва,– 2016.– 136 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции.– М.: Музыка,– 1982.– 320 с.

*Oliynyk Alina Valentinovna,
the post-graduate student,
PreCarpathian Vasyl Stefanyk National University (Ukraine),
E-mail: alinafrankiwnsk@gmail.com*

GEGENWÄRTIGE POLITIK DER BUNDESLÄNDER DEUTSCHLANDS IM BEREICH DER MUSIKALISCHEN HOCHSCHULAUSBILDUNG

Abstrakt: Der Artikel untersucht die Kulturpolitik der modernen deutschen Bundesländer in der Musikerziehung, ihre Rolle und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Landes. Ein Überblick über Geschichtsschreibung und Quellen zur musikalischen Bildung als einem Bestandteil der zeitgenössischen Kulturpolitik in Deutschland wurde unternommen. In Anbetracht der Kulturpolitik der Bundesländer Deutschlands wurden ihre Rolle, Hauptaufgaben, die vorrangigen Ziele, Trends und Grundprinzipien im Bereich der Musikerziehung skizziert. In diesem Zusammenhang wird auf die Besonderheiten der höheren musikalischen Bildung in den Bundesländern hingewiesen. Die Autorin untersucht die Rolle und die Bedeutung der höheren Musikausbildung in Deutschland, betrachtet einige von ihren Funktionen, Problemen und Perspektiven. Eine Studie der Erfahrung von der höheren Musikausbildung Deutschlands in ihrer progressiven Transformation nach allgemeineuropäischen Standards wurde durchgeführt.

Schlüsselwörter: Deutsche Musikausbildung, Kulturpolitik der Länder, Hochschulen, Kultur- und Bildungsbereich Deutschlands.

In den heutigen Bedingungen, wenn das Bildungssystem vor qualitativ neuen Herausforderungen steht, ist es sehr wichtig, die Ausbildung der schöpferischen Persönlichkeit, Entwicklung ihrer Fähigkeiten voranzutreiben, die Bedingungen für die Offenlegung ihrer Kreativität als eine wichtige Komponente der künstlerischen Bildung zu schaffen. Die vorrangige Rolle bei der Entwicklung einer kreativen Person spielt der Erwerb der musikalischen Bildung. Die Aktualität der Erhöhung von der Rolle der Musikerziehung in der Ukraine und auf der ganzen Welt wird heute durch die Notwendigkeit der Humanisierung der Menschheit in Bezug auf die totalen Bedrohungen verursacht. Besonders relevant ist für die Ukraine die Erfahrung der Länder, die bereits Reformen in der Hochschulbildung eingeführt haben, insbesondere gilt es für Deutschland. Dieses Land ist ein bedeutender Exporteur von

Bildungsdienstleistungen und erhöht jährlich die Zahl der Studierenden durch die Gewinnung einer großen Anzahl von ausländischen Studenten. Dies ist vor allem auf das gut entwickelte System der beruflichen Bildung, insbesondere der musikalischen, zurückzuführen. Eine Vielfalt vom kulturellen und künstlerischen Leben in Deutschland in der gegenwärtigen Zeitperiode und der Zustand der Musikerziehung dieses meistentwickelten westlichen Landes ist heute ein echtes Vorbild. Derzeit ist die musikalische Bildung einer der Schlüsselfaktoren im internationalen Wettbewerbsumfeld. Deutschland bietet zahlreiche Möglichkeiten für Ausbildung und Forschung. Ihre Musikhochschulen sind auf der ganzen Welt bekannt, haben den guten Ruf und bieten den Studenten die besten Voraussetzungen für erfolgreiches Studium. Die Bildungspolitik in Deutschland besteht darin, dass die BRD als ein wirtschaftlich

entwickeltes Land nicht an der Bildung spart und jährliche Bildungsausgaben aus dem Staatshaushalt erhöht, um damit seine zukünftige Entwicklung zu gewährleisten. Die Musikausbildung in Deutschland gilt zu Recht als eine der besten in Europa, was durch die lange Geschichte der Bildung und die neuesten Trends unterstützt wird. Das Erlernen, Verstehen und die Einführung von Erfahrungen Deutschlands in ein modernes System der musikalischen Ausbildung in der Ukraine ist eine wichtige Aufgabe für die Forscher und praktische Lehrer. Heute gibt es in der Ukraine einen dringenden Bedarf an der Erforschung neuer Mittel und Wege zur Entstehung und Entwicklung der Fachkompetenz der künftigen Fachleute auf dem Gebiet der Musik und Musikerziehung im Besonderen. Für die Ukraine ist es wichtig, die progressive internationale Erfahrung zu studieren, um die Ausbildung von Studenten der nationalen Musikhochschulen zu verbessern.

Die Ausbildung des zukünftigen professionellen Musikers, berufliche Entwicklung vom intellektuellen und kreativen Potential bei Studenten, Entwicklung von Fähigkeiten für die praktische Anwendung vom gewonnenen Wissen ist, unserer Meinung nach, eine der wichtigsten und dringendsten Probleme der modernen Musikerziehung. Es muss den neuen, hochwertigen Ansatz zur beruflichen Entwicklung von zukünftigen Fachleuten schaffen, dies betrifft vor allem die Entwicklung der geistigen und schöpferischen Tätigkeit des Einzelnen: die Verbesserung von Formen und Methoden der Unterrichtsfächervermittlung, Konzentrieren auf den Wissenserwerb, Absolutisierung der geistigen Leistungsfähigkeit, kognitiver Aktivität, kreative Selbstbehauptung und intellektuelle Selbstverbesserung.

Entwicklungsstand des Problems. Analyse von Forschung und Publikationen. State of the art.

Die moderne Entwicklungsstufe der Bildung in Deutschland, einschließlich der musikalischen, ist geprägt von intensiven, dynamischen Formationsprozessen. Die Analyse der Literatur und Forschungen legt nahe, dass die Fragen der Rolle und

Stellung der Hochschulbildung in Deutschland relevant bleiben. Das macht es erforderlich das bereits Untersuchte systematisch zu ordnen und die Verbesserungsmöglichkeiten zu skizzieren. Insbesondere heben ukrainische Wissenschaftler Kulturpolitik und Kunsterziehung hervor (I. Bezhin [1]), Hochschulsysteme in verschiedenen Ländern, darunter in Deutschland, im Rahmen der Integration in den europäischen Bildungsraum (Bilozerova M., I. Stashevskaja [2; 11]), das System der Lehrerausbildung in Deutschland (N. Machynja [5]), die Trends der Hochschulbildung in Deutschland, einschließlich ihre aktuellen Modelle (T. Nastych [7]), die Interaktion der Hochschulbildung und Kultur im Kontext der Globalisierung (J. Nikolchenko [8]). Russische Kollegen charakterisieren das System des Bildungsmanagements in Deutschland (O. Kananikina [4]). Deutsche Wissenschaftler analysierten die kulturelle Aufklärung in Deutschland (M. Fuchs [12]), die Aktivität der professionellen Musikschulen in Bayern (E. Berning [13]), die Probleme der Hochschulen in Deutschland – Geschichte, Reformen usw. (J. Rekus, D. Hintz, W. Ladentin [16]).

In den Jahren der Unabhängigkeit der Ukraine hat sich das Interesse der einheimischen Wissenschaftler, das deutsche Hochschulsystem zu studieren, intensiviert. Doch trotz einer erheblichen Quellenbasis und einer Reihe von Forschungsarbeiten besteht die Notwendigkeit, die gesammelten Informationen über kulturelle- und Bildungspolitik der Bundesländer Deutschlands, ihre Auswirkungen auf die musikalische Hochschulbildung in Deutschland zu vertiefen und zu systematisieren. Einen Beitrag zur Lösung dieses Problems versuchen wir durch die Offenlegung der Funktionsbesonderheiten der Länderpolitik in der heutigen höheren Musikausbildung in der BRD zu leisten.

Das Fehlen der Untersuchung der reichen pädagogischen Erfahrung von Deutschland erfordert die Studien des Entwicklungsprozesses der beruflichen Ausbildung zukünftiger Lehrer, Musiker und Künstler. Die Wichtigkeit und Dringlichkeit der

weiteren Ausarbeitung dieses mehrdimensionalen Problems hat die Wahl des Gegenstands der Studie vorbestimmt.

Das Ziel des Artikels ist die Eigenschaften der höheren Musikausbildung in Deutschland zu analysieren, den Werdegang der Musikerziehung in Deutschland zu verfolgen und Trends in der Entwicklung und Modernisierung von heute zu identifizieren. Entsprechend den Zielen der Arbeit sind die Aufgaben wie folgt: die Besonderheiten der musikalischen Bildungspolitik der Regierung hervorzuheben; Identifizierung der Besonderheiten der Organisation des musikalischen Bildungsprozesses in der Bundesrepublik Deutschland; die Möglichkeit zu bestimmen, deutsche Erfahrungen zu nutzen, um den Musik- und Bildungsbereich in der Ukraine zu verbessern.

Deutschland, das heute eines der meistentwickelten Länder der Welt ist, ist nicht nur wirtschaftlich hoch entwickelt, sondern hat auch den Bildungsbereich, der zum Studium junge Menschen aus verschiedenen Ländern anlockt. Bei der Beschreibung des nationalen Bildungssystems in Deutschland, sollte betont werden, dass die Leitungsgremien des Bildungssystems in diesem Land die Bundes- und Landesministerien für Bildung und Wissenschaft und der Verband der Rektoren der Hochschulen, sowie die Ständige Konferenz der Minister für Bildung und Kultur der deutschen Bundesländer sind.

Deutschland hat keine wirklich allgemeinnationale Kulturpolitik. Die Verfassung des Landes besagt, dass Kultur eine Angelegenheit der deutschen Bundesländer ist, die die Souveränität im Bereich der Kultur haben. Erst 1999 wurde das Berliner Amt des Staatsministers für Kultur und Medien und die Abteilung im Bundeskanzleramt gegründet und ein gewisses Thema auf dem Gebiet der Kultur wurde seitdem als ein Problem gesehen, das die gesamte Nation betrifft. Die Kultur-, Bildungs- und Wirtschaftspolitik sowie klassische Diplomatie sind die drei Hauptbestandteile der deutschen Außenpolitik. Ihr Zweck ist es, das Bild des modernen Deutsch-

lands zu demonstrieren, den Prozess der europäischen Integration und das gegenseitige Verständnis zwischen den Völkern zu fördern. Das Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten führt nur teilweise eine eigene Kulturpolitik. In den meisten Fällen überträgt es diese Arbeit auf Vermittlerorganisationen [1, 25].

Deutschland hat einen föderativen Staatsaufbau. Das Land hat einen dezentralisierten und demokratischen Weg zur Entwicklung eines nationalen Bildungssystems gewählt. Die Hochschulen in Deutschland sind rechtlich selbständige Einrichtungen mit dem Selbstverwaltungsrecht. Daher haben sie jedes Recht, die Struktur der Hochschule, Lehrmethoden und Inhalte, die Organisation der Forschung zu bestimmen [2].

Elena Kananikina weist darauf hin, dass die Verteilung der Verantwortung für Bildungspolitik und Entwicklungsplanung auf die föderale Struktur Deutschlands zurückzuführen ist. Die Aufteilung der Zuständigkeiten zwischen dem Bund und den Ländern beruht auf der rechtlichen und faktischen Abgrenzung ihrer legislativen, exekutiven, finanziellen, Haushalts- und sonstigen Befugnisse. Das Grundgesetz (die Verfassung) der Bundesrepublik Deutschland vom 23.05.1949 zeichnete die Umsetzung der Bundesgesetze von Ländern als ihrer eigenen und deren Umsetzung „im Auftrag“ des Bundes aus. Wie in der spezialisierten Rechtsliteratur festgestellt wurde, ist in den 1950er Jahren „Der Schwerpunkt in der Gesetzgebung auf den Bund und der Schwerpunkt in der Umsetzung von Bundesgesetzen und der Verwaltung im Allgemeinen auf die Länder verschoben“ [4].

In der deutschen Verfassung gibt es keine solchen staatlichen Ziele wie Kultur und Bildung, obwohl kulturpolitische Verbände seit vielen Jahren Kultur als Aufgabe des Staates betrachten. Aber in jedem Land der BRD gilt eine eigene Verfassung. Deutschland hat große Anstrengungen unternommen, um bei der zentralen Regierung so wenige Befugnisse wie möglich zu behalten, wenn man die negativen

Erfahrungen der zentralisierten Organisation des nationalsozialistischen Staates berücksichtigt. So ist jetzt die Bundesregierung nur für die Bereiche zuständig, die in der Verfassung klar reflektiert werden. Da die Fragen der Kultur und Bildung nicht in der Bundesverfassung widerspiegelt sind, bleiben sie vollständig im Verantwortungsbereich der Bundesländer. Im Bereich der Kulturpolitik gibt es kein einheitliches Bundesgesetz. Die Verantwortung für kulturelle Institutionen liegt vor allem bei den Gemeinden, die hauptsächlich für die Aufrechterhaltung der kulturellen Aktivitäten verantwortlich sind. Wegen des Fehlens eines einheitlichen gesetzlichen Rahmens werden von den Gemeinden freiwillige Kulturvorschläge [12] eingereicht.

Die deutsche Kulturpolitik basiert auf einem föderalen Modell, dessen Hauptprinzipien Dezentralisierung, Subsidiarität und Pluralismus sind. Alle Regierungsebenen arbeiten in kulturellen Fragen miteinander zusammen (Kulturföderalismus). In der Praxis herrscht ein hoher Wettbewerb zwischen Ländern, Kommunen, Kultureinrichtungen und anderen Intermediären. Die Bundesländer und Kommunen sind hauptverantwortlich für die Kulturpolitik Deutschlands. Alle Bundesländer haben eigene Parlamente – Landtage – und parlamentarische Kulturausschüsse sowie Ministerien, die für die Kultur zuständig sind. Auf der Ebene der Ministerien wird Kultur mit anderen Bereichen kombiniert, meist mit der Bildung oder Wissenschaft. Auf kommunaler Ebene bezieht sich die Kultur auf das Amt der Kulturdezernenten, die für die Programme, staatliche Kulturinstitutionen (wie Theater, Bibliotheken, Museen, Musikschulen, etc.) verantwortlich sind. Kommunal- und Bezirksräte haben Kulturausschüsse. Die Bundesländer können die Kommunen nach eigenem Ermessen mit Haushaltsmitteln für kulturelle Bedürfnisse ausstatten. Das Gesetz „Über die Kulturräume des Freistaates Sachsen“ ist ein Beispiel in diesem Sinne. Nach dem Gesetz sollte der Landeshaushalt mindestens 86,7 Millionen Euro für den Kulturbedarf von 5 ländlichen und 3 städtischen

Gebieten bereitstellen, um Kulturinstitutionen und Veranstaltungen von regionaler und überregionaler Bedeutung zu unterstützen. In anderen Ländern hat die Unterstützung einiger Sektoren der Kultur, wie Theater, die Form der Kofinanzierung mit einer Rate, die auf einem festen Prozentsatz der Gesamtausgaben der Gemeinde basiert [3, 3].

Im Jahre 2006 trat die Reform des föderalen Systems in Kraft, wodurch es in einigen Bereichen zu einer Neuverteilung der Zuständigkeiten zwischen Bund und Ländern kam. Im Bereich der Kultur hat die Bundesregierungsebene mehr Befugnisse bezüglich der Kultur in der Hauptstadt (Berlin) und für den Erhalt von Kulturdenkmälern erhalten. Da die Bundesbehörden nicht an der Kofinanzierung von Kulturprojekten teilnehmen dürfen, sind die Möglichkeiten zur Unterstützung kultureller Bildungsprojekte begrenzt geworden.

Im Allgemeinen gibt es in Deutschland keine Vorschriften, die die Größe, das Verfahren und die Methoden für die Zuweisung öffentlicher Mittel an die Kultur bestimmen. Eine Ausnahme bildet das bereits erwähnte Gesetz „Über die Kulturräume Sachsens“ (Sächsisches Kulturraumgesetz). Einzelne Normen finden sich in den Gesetzen zur Schaffung staatlicher Fonds, insbesondere des Bundesfonds für Kultur. Es gibt auch spezielle Gesetze oder Verordnungen bezüglich relevanter kultureller Fonds auf der Landesebene. Darüber hinaus wird die Finanzierung kultureller Einrichtungen und allgemeiner kultureller Aktivitäten durch den Bund oder die Bundesländer durch den jährlichen Haushalt geregelt [3, 6].

Das Grundgesetz über Bildung in Deutschland gibt jedem Bürger das Recht, seine Persönlichkeit frei zu entfalten und den Studienort nach seinen Fähigkeiten zu wählen. Dieses politische Ziel in der Bildung ist jedem Menschen eine optimale Unterstützung zur Verfügung zu stellen und ihm die Möglichkeit zu geben, qualifizierte Ausbildung zu erhalten, die seinen Interessen und Bedürfnissen entspricht. Die Bundesregierung ist interessiert an

der qualifizierten Ausbildung des Fachpersonals und vergibt jährlich erhebliche Mittel für die Entwicklung des Bildungssystems, einschließlich der Musik.

Auf der Landesebene leiten die Landesministerien den Bildungsprozess. Jedes Land hat ein eigenes Bildungsgesetz, das auf der Grundlage des Bundesgesetzes gebildet wird. Das Bildungssystem in Deutschland ist eine klassische Mehrebenenstruktur.

Deutschland ist eine Bundesrepublik, die aus 16 Bundesländern besteht. Jedes von ihnen delegiert bestimmte Befugnisse an die nationale Ebene. Gleichzeitig verbleiben einige Kompetenzen auf der Bundesebene, darunter auch in der Bildung. Das bedeutet, dass jedes Land seine Bildungspolitik hat. Es gibt verschiedene Arten von Bildungseinrichtungen und Programmen, unterschiedliche Dauer der Ausbildung und Standards. So betont Max Fuchs, dass das Bildungsmanagement in diesem Land dezentralisiert ist [12].

Wie bereits I. Stashevskaja betonte, „werden Aktivitäten von Bildungseinrichtungen in Deutschland durch das Grundgesetz, die Landesverfassungen, die Statute von jeder der Institutionen, Lehrpläne, Ministerialdekrete und Richtlinien geregelt. Die Arbeit der Hochschulen und Universitäten wird auch von der Ständigen Konferenz der Rektoren koordiniert. Das Funktionieren des Musikpädagogiksystems wird von den Regierungen der Bundesländer und teilweise von der Bundesregierung finanziert. Die Zuweisung erfolgt auch auf Kosten privater Quellen (gemeinnütziger Stiftungen, freiwilliger Bareinlagen usw.) „[11].

Für die deutsche Kulturpolitik ist laut M. Sawelowa die Idee des Staates als Garanten der Redefreiheit und künstlerischer Unabhängigkeit relevant. In Deutschland gilt die Regel der „Armlänge“: öffentliche Mittel sollten nicht die Art und Weise des Ausdrucks beeinflussen, und deshalb sind deutsche Kulturorganisationen selbst verwaltet. In Deutschland bleiben die drei Grundprinzipien unverändert: Dezentralisierung, staatliche Unterstützung und Vielfalt. Die Kulturpolitik in Deutschland konzentriert

sich auf den Staat. Sie ist vollständig dezentralisiert. Hier gibt es kein Bundesministerium für Kultur und Kulturinstitutionen erhalten Zuschüsse von Regierungen der Bundesländer und Kommunen, dabei ist die Rolle der Städte oft bedeutender [10].

Das Bildungssystem in Deutschland, dessen Charakteristikum der Föderalismus ist, befindet sich seit mehr als zwanzig Jahren im Erneuerungsprozess. Die Bildungspolitik der Bundesrepublik Deutschland wird auf der Ebene des Landes entschieden, so dass die besten Universitäten in jeder Region die besten Bildungsstrategien haben. Sie sind es, die Erfolg haben.

Volodymyr Medjanyi weist darauf hin, dass es traditionell in Deutschland eine sehr große Anzahl von Universitäten verschiedenster Art gibt. Dies sind: Universitäten und so genannte Fachhochschulen – Musik- und Kunstuniversitäten. Die meisten gehören zum Staat. Private Universitäten haben auch staatliche Anerkennung, was für die Qualität von Forschung und Lehre sehr wichtig ist [6]. Tatiana Ogarkova betont, dass „es in Deutschland die Regel der „Autonomie der Universitäten gibt“ (Hochschulautonomie), aber das Niveau der Autonomie innerhalb des Bundeslandes kann sehr unterschiedlich sein“ [9].

Das moderne Ausbildungsmodell ist nicht einheitlich für alle 16 Bundesländer. Wie N. Machynja betont, hat jedes von denen seine eigene Struktur der Bildungseinrichtungen, seine Eigenschaften des differenzierten Ansatzes zur Lehrerausbildung, unter Berücksichtigung vom Zustand der allgemeinen Bildung im Land, und ihre Form der Finanzierung. In Deutschland wird die Vielfalt der Ausbildung für Lehrkräfte bewahrt, die an Universitäten, Hochschulen, Akademien der Künste studieren. Jede Art von Ausbildung hat ihren eigenen Status, ihre Studienbedingungen sowie die Qualität der Ausbildung [5].

Gegenseitige bewusste Verantwortung für die Musikerziehung definiert politische Aktivitäten in diesem Bereich, sowohl auf der Bundes- als auch der Landesebene, sie wird in den Dokumenten des

Deutschen Muskrates und der Konferenz der regionalen Muskräte widerspiegelt. Sie betonen, dass „musikalische Bildung als ein Teil der kulturellen Bildung eine öffentliche Funktion der gesellschaftlichen Verantwortung ausübt. Für die Musikerziehung, wie der Muskrat betont, sind die Mitglieder der Zivilgesellschaft im Bereich der Bildung und Kultur, professionelles Personal und die Zuständigen Personen für die Entscheidungsfindung in dem Bildungsbereich verantwortlich [15, S. 3]. Aus dieser Sicht ist klar, dass es eine allgemeine soziale Verantwortung für die musikalische Bildung im Land gibt.

Die Musikerziehung als ein System der musikalischen Ausbildung in der BRD ist ein Prozess des Erlernens vom Wissen, Können und den Fähigkeiten, die für die musikalische Aktivität erforderlich sind, sowie ein Korpus des Wissens und der damit verbundenen Fähigkeiten, was aus der Ausbildung oder in der Arbeit erhalten wurde.

Die Musikschule in Deutschland wird als der notwendige fundamentale Teil der Bildung für die persönliche Entwicklung und für die Zukunft der Gesellschaft betrachtet, als gezielte Maßnahmen für die effiziente Nutzung von Ressourcen. Die Qualität und Kontinuität der Bildung sind wichtige Wegweiser und eine Voraussetzung für effektives Lernen [15, 3].

Das Dokument des Deutschen Muskrates betont: „Jeder Mensch muss, unabhängig von seiner sozialen oder ethnischen Herkunft, eine breite Palette von qualifizierter Musikerziehung bekommen können, die auch Musik von anderen ethnischen Gruppen umfasst. Musik ist der Wert von sich selbst und darüber hinaus – für die individuelle und soziale Interaktion, sie ist der Eckpfeiler der menschlichen Gesellschaft. Der Schutz und die Förderung des kulturellen Erbes, zeitgenössischer künstlerischer Ausdruck, einschließlich die populäre Musik und Kultur anderer Länder in Deutschland bilden die Grundlage für die Identität, den Zusammenhalt und die Stabilität unserer Gesellschaft. Der Deutsche Muskrat arbeitet daran, die Bedingungen musikalischer

Bildung zu verbessern. Die Qualität und Kontinuität sind Voraussetzungen für die Gestaltung musikalischer Bildung – von Anfang an und während des gesamten Lebens“ [15, 5].

Laut Yu. Nikolchenko, ist die Hochschulbildung die wichtigste soziale Institution der Übertragung von kulturellen Werten, Normen, Idealen, eine Form national-kulturelle Welt wiederzugeben. Die Möglichkeit der höheren Bildung, Koordinaten von kulturellen Wertesystemen zu erhalten und zu etablieren, erlaubt sie nicht nur als soziale Institution der beruflichen Ausbildung anzusehen, sondern auch als ein wirksames Instrument der Geopolitik und der Gewährleistung von geistiger Sicherheit der Nation [8, 78].

Die höhere Bildung in Deutschland, einschließlich in der Musik, zielt darauf ab, die Vielfalt der Kultur im allgemeinen menschlichen und nationalen Reichtum zu entwickeln. Ihre Grundidee, die die grundlegenden Anforderungen des Staates an seine Bürger widerspiegelt, ist – moralischer Regler in dem Prozess der Konsolidierung der Gesellschaft zu sein. Unglücklicherweise ist die Hochschulbildung heute zu einem Mittel geworden, um ausschließlich ein Fach zu erwerben, und dies ist bereits kein nationaler Faktor mehr, sondern der des Berufslebens. Unter solchen Bedingungen haben Bildung und Kultur in der modernen Welt jedes Risiko, sich voneinander zu entfernen. Daher muss die kulturelle Funktion der Hochschulbildung aktiv weiterentwickelt werden.

Die Hochschuleinrichtung muss nicht nur eines der wichtigsten Zentren der nationalen Kultur sein, sondern auch eine wichtige Funktion ausführen – die zukünftigen hoch qualifizierten Fachleute, unabhängig vom Grad der Hochschulbildung und ihrem gewählten Fachbereich, zu engagieren. Höhere Bildung ist in ihrer Qualität mit Kultur verbunden, in der sie als Bestandteil der nationalen Kultur wirkt.

Gemäß Y. Nikolchenko, sollte die Hochschulbildung ein integraler Bestandteil der Kultur des Individuums werden. Es ist unmöglich, die Struktur, die Funktionsweise und die Entwicklung von pro-

fessionellen und wissenschaftlichen Erkenntnissen zu verstehen, ohne ihre Berücksichtigung in einer breiten kulturellen Perspektive. Die Höhere Bildung schafft beim Studenten ein Verhaltensmuster und die Richtung der Weltansicht, beeinflusst die Person durch die erworbenen Fähigkeiten, Beratung, Einschätzung, die sie fast für alle Gelegenheiten ausgearbeitet hat. In der Kultur der Informationsgesellschaft ist die Hochschulbildung ein Schlüsselfaktor. Es ist eine grundlegende Komponente der Methodologie des Jugenddenkens und seiner Ansichten über die Welt, den Menschen und die Gesellschaft. Darauf basiert die Technologie und Feststellung eines zukünftigen Lebensstils, der den Studenten als ein Beispiel angeboten wird. Der Spezialist, dessen Geist vom Wissen in der Hochschule bereichert ist, hat die Möglichkeit, verallgemeinert zu denken, sich nicht nur in der Ausbildung auszukennen, sondern auch, die Folklore, Literatur und Kunst als eine humanistische Mission der Kultur wahrzunehmen [8, 76–77].

I. Stashevska stellt fest, dass die Entwicklung der Musikerziehung in den deutschen Hochschulen sich heute durch den erweiterten Bereich der musikalischen Disziplinen kennzeichnet, wie Konzertpädagogik, Musikmanagement, Musikjournalismus, Musiktherapie, elementare Musikerziehung, etc. Dies wird durch die tatsächlichen Interessen der Bevölkerung und die Erweiterung des Inhalts der Ausbildung verursacht (durch eine stärkere Praxisorientierung der Ausbildung, die Rolle der modernen Wissenschaft, der populären-, Jazz-, außereuropäischer Musik, Multimedia-Technologien, etc.) aufgrund der neuen Anforderungen für Spezialisten im Bereich der musikalischen Kultur und Bildung [11].

Das moderne Hochschulsystem in der Bundesrepublik Deutschland ist demnach nach dem Prinzip der „akademischen Freiheit“ aufgebaut, nach der die Freiheit von den Hochschulen nicht nur im Management, sondern auch bei jedem Studenten geleistet wird. In Deutschland gibt es kein starres Unterrichtssystem auf die allgemeine obligatorische Weise. Das

heißt, viel hängt von der Autonomie, der Verantwortung und der Selbstdisziplin des Studierenden ab. Deutsche Wissenschaftler behandeln komplex die Lösung des Problems einer qualitativ hochwertigen professionellen Musikausbildung, die durch die intensive Einführung neuer Bildungskonzepte, innovativer Ansätze zur Organisation des Bildungsprozesses im Hochschulbereich verwirklicht wird.

In den beruflichen Musikakademien – Konservatorien und Musikinstituten Bayerns haben in den letzten Jahren grundlegende organisatorische Veränderungen stattgefunden. Berufliche Akademien, mittlere Musikinstitute, die als Vorbereitung auch für die weitere Musikausbildung an Hochschulen als ergänzendes Studium dienen, wurden Anfang der 90er Jahre in die meisten Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland eingegliedert. Musikalische Akademien in Nürnberg und Augsburg wurden in die Münchner Musikhochschule in Nürnberg-Augsburg umgewandelt. Das Hermann-Ziller-Konservatorium in Würzburg wurde in die Hochschule für Musik in Würzburg eingegliedert, die Kirchenkonservatorien in Bayreuth und Regensburg wurden als kirchliches Institut eingestuft [13, 2].

Infolgedessen hängen der Zustand und die Perspektiven für die Entwicklung der Bildung in hohem Maße von der staatlichen Politik in diesem Bereich ab. Die staatliche Bildungspolitik Deutschlands besagt, dass ein hohes berufliches und allgemein kulturelles Niveau der Bevölkerung eine wichtige Voraussetzung für die Schaffung einer hochmoralischen Gesellschaft, die wirtschaftliche Entwicklung des Landes, Sicherheit und soziale Stabilität ist [14]. Eine der wichtigsten Aufgaben der Bildung in Deutschland ist es, Werte zu vermitteln, das Individuum auf der Grundlage universeller Werte zu bilden und ihm Grundlagenwissen beizubringen. Die notwendigen theoretischen und praktischen Fertigkeiten, Fähigkeiten und Kenntnisse zu erwerben und sich universelle Werte anzueignen sind wichtige Elemente des Bildungsprozesses, die sich gegenseitig ergänzen. Dies wird durch die Tatsache bestätigt,

dass der wichtige Bestandteil des Lehrplaninhalts verschiedener Länder in Deutschland universelle allgemeinmenschliche Werte sind. Besondere Bedeutung kommt der Verantwortung zu (Baden-Württemberg); dem Vertrauen, der Unabhängigkeit und dem Individualismus (Hamburg); der Menschlichkeit und Toleranz (Niedersachsen); der Verantwortung im privaten, kulturellen, politischen und sozialen Leben, kritischer konstruktiver Selbstentwicklung, der Selbstanalyse, Werte- und Normenanalyse (Nordrhein-Westfalen); der Entwicklung individueller Fähigkeiten und Interessen, Erziehung zur Freiheit und Toleranz im religiösen und sozialen Leben (Sachsen); der Entwicklung vom produktiven und kreativen Denken, sozialen Handeln, der Toleranz gegenüber anderen Völkern (Sachsen-Anhalt); der Unabhängigkeit (Schleswig-Holstein); der Freiheit, Toleranz, verantwortungsvollem Umgang mit Umwelt und Menschen (Thüringen) [16, 159–170].

Die Hochschulausbildung in Deutschland zeichnet sich laut T. Oharkova durch zwei Hauptmerkmale aus: erstens, durch den starken Wettbewerb zwischen Hochschulen um die besten Studenten, ums Geld für die Forschung und um internationales Ansehen. Auf der anderen Seite gibt es ein „unternehmerisches“, kooperatives Element, das für alle Studierenden die gleichen Standards bietet – zum Beispiel bei der öffentlichen Förderung. Die Mittel, die der Staat für die Ausbildung der Studierenden bereitstellt, werden für jeden Studenten jeder Universität im Land gleich sein [9].

Nach T. Nastych, dauern in Deutschland weiterhin die Reformen der Hochschulbildung mit dem Ziel, die Ausbildungsorganisation in den Hochschulen zu aktualisieren. Sie konzentrieren sich auf die Entwicklung von Fähigkeiten und Neigungen zukünftiger Fachleute, die Identifizierung begabter Studenten und Differenzierung des Lernens. Die Praxis der Lehre begabter Studenten in Deutschland ändert sich auch im Sinne der Bologna-Erklärung. Der Schwerpunkt liegt auf ihrem schnellen Tempo, der Mobilität begabter Studenten an der Universität

in ihrem Land und in dem Europäischen Bildungsraum, man erhöht den Anteil der unabhängigen Arbeit, den individuellen Ansatz, den extensiven Einsatz von Lehrmitteln und Computernetzen. In Deutschland bildete sich ein Hochschulsystem, das die Hochschuleinrichtungen des staatlichen Eigentums umfasst, mit dem Fokus auf die Ausbildung, Umschulung und Kompetenzentwicklung, angepasst an die Bedürfnisse der Wirtschaft. Die Entwicklung der Hochschulbildung hängt weitgehend von der sozioökonomischen Struktur des Landes ab und von der aktuellen wirtschaftlichen und politischen Lage im Land [7].

Fazit. Die Höhere Musikausbildung in Deutschland reagiert angemessen auf die Herausforderungen der internationalen Wettbewerbsumwelt, um ihnen gerecht zu werden und zu versuchen, eine Führungsposition zu übernehmen. Das deutsche wissenschaftliche System neigt dazu, die cleversten und talentiertesten Studenten anzulocken, um auf einem hohen Wettbewerbsniveau zwischen den Ländern zu bleiben. Folglich fungiert ein effektives System der Musikerziehung in den Bundesländern Deutschlands und es gibt ein buntes Musikleben, das von der Regierung unterstützt wird, es finden facettenreiche musikalische und pädagogische Aktivitäten zahlreicher Profi- und Amateurmusikverbände, Bildungseinrichtungen statt, es wird die Prävalenz von der Heimat- und Familienmusik, ein hohes soziales Niveau von Musikern und Musiker-Lehrern beobachtet. In Deutschland gibt es ein komplexes System von der Musikerziehung, es besteht aus der primären, sekundären und zweistufigen Hochschulbildung. Das deutsche allgemeine Bildungssystem, einschließlich im Bereich der Musik, ist jetzt in dem Prozess der kontinuierlichen Entwicklung und es bringt den Erfolg – Deutschland ist eines der beliebtesten Länder für die Ausbildung in den Hochschulen.

Die Überprüfung des Trends der Musikerziehung in den Bundesländern Deutschlands führt zu dem Schluss über das Verstehen von Politikern,

Pädagogen und der Öffentlichkeit des Landes der Bedeutung der Potentialverwendung der künstlerischen und kulturellen Bildung, einschließlich Musik, für die Erhaltung und Entwicklung des kulturellen Erbes in seiner ganzen Vielfalt, auch für die kulturelle Entwicklung und Bildung der kreativen Person.

Die Ausbildung der Musikmitarbeiter in Deutschland hat einen erstrangigen Platz in der Bildung und entspricht den allgemeinen europäischen Normen und Standards. Die Ukraine, als eines der Länder des Europäischen Bildungsraums, sollte das Know-how der deutschen Hochschulen studieren und ihre fortschrittlichen Ideen an die lokalen Gegebenheiten anpassen.

Deutschland ist aktiv in den europäischen Integrationsprozessen und bemüht sich durch den Bologna-Prozess um die Schaffung eines einheitlichen europäischen Hochschulraums. Da die Universitäten der Ukraine auch mit dem internationalen Bildungsraum der Hochschulbildung verbunden sind, kann sie die europäische Erfahrung, nämlich die der Musikhochschulen in Deutschland übernehmen und bei der Reform der Hochschulbildung in der Ukraine verwenden.

Die wichtigsten Merkmale des höheren Musikausbildung Deutschlands sind: eine große Anzahl von Musikschulen, eine breite Palette von Fachrichtungen in verschiedenen Bereichen der Kultur und Kunst, das Vorhandensein von seltenen einzigartigen Fachrichtungen, Gelegenheit für ausländische Studenten zu studieren. Die Bildungsaktivitäten in den Musikhochschulen in Deutschland basieren auf der Übereinstimmung der Musikerziehung mit dem Bedarf der kulturellen und geistigen Entwicklung der Gesellschaft, der Sicherung der kreativen geistigen Entwicklung der Persönlichkeit, dem Erwerb der effektiven Methoden der unabhängigen Lernaktivitäten, der Bildung bei den jungen Menschen von hohen moralischen und geistigen Qualitäten auf der Basis von universellen und nationalen Werten, der Entwicklung von der hohen ästhetischen Kultur und so weiter.

In der höheren Musikausbildung der BRD sind in den letzten Jahren die Trends bevorzugt, die für alle Länder gemeinsam sind: *Humanisierung* (besteht in der Behauptung der Person als des höchsten Wertes, der persönlichkeitsorientierten Ausbildung, setzt die Schaffung eines neuen Modells der Musikerziehung durch, das auf den einzelnen Studierenden konzentriert ist), *Fundamentalisierung* (bietet die Vielseitigkeit, Erweiterung in verwandte Bereiche, Empfänglichkeit für die Innovation, Fähigkeit zur Kreativität), *Liberalisierung* (ist berufen, geistige Identität des Individuums herauszubilden, ein Leitfaden der Humanisierung ist die Selbstbestimmung der Persönlichkeit in der Musikkultur), *der nationale Fokus* (die organische Verbindung von Musikerziehung, Geschichte und Traditionen der Menschen in der Erhaltung und Bereicherung der nationalen Werte), *der Übergang von informativen zu aktiven Methoden der Musikerziehung* (umfasst die Nutzung der wissenschaftlichen Forschung, innovative Modelle, Multimedia, die die geistige Tätigkeit aktivieren), *Schaffung der Bedingungen für die Realisierung von kreativen Studenten, die Kontinuität der Musikerziehung, organische Verbindung von Musikausbildung, Erziehung und Entwicklung* (fördert die Entwicklung der integrierten harmonischen Persönlichkeit), *offenes System der Musikerziehung*.

Die Faktoren und Bedingungen der Entstehung von der Hochschulbildung in Deutschland stehen im Einklang mit der Regierungspolitik und werden von der Gesellschaft unterstützt. Durch die Umsetzung ihrer Anforderungen an die Qualität der Ausbildung der Fachleute, beinhaltet die höhere Musikbildung in Deutschland in sich sowohl die für alle EU-Länder geltenden Faktoren als auch spezifische historische Bedingungen und Möglichkeiten, die den Musikinstitutionen ermöglichen, erfolgreich auf dem Bildungsmarkt zu konkurrieren. Deutschland als führendes europäisches Land hat spezifische Eigenschaften und positive Leistungen in der Theorie und Praxis der Musikerziehung, was die Erfahrung der Ukraine auf diesem Gebiet bereichern kann.

Referencz:

1. Bezgin I. O. Kulturpolitik und künstlerische Bildung: Prozessmodellierung / Autoren: [Bezgin A. I., Bernadska A. E., Kocharyan I., Uspenska O.]. Kiew: Institut für Kulturwissenschaften der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine, – 2013. – 176 p. (in Ukrainisch).
2. Bilozeroва M. V. Analyse der europäischen Hochschulsysteme im Zusammenhang mit der Integration in den europäischen Bildungsraum (in Ukrainisch). URL: <http://kbuapa.kharkov.ua/e-book/tpdu/2013-2/doc/5/05.pdf> 3. Dezentralisierung im Kulturbereich in den EU-Mitgliedstaaten. Informationsvermerk, erstellt vom Europäischen Informations- und Forschungszentrum auf Ersuchen des Komitees der Werchowna Rada der Ukraine. (in Ukrainisch). URL: <http://euinfocenter.rada.gov.ua/uploads/documents/29037.pdf>
3. Kananikina E. S. Managementsystem für Bildung in Deutschland. NB: Verwaltungsrecht und Verwaltungspraxis. – 2013. (in Russisch). – Nr. 7. – S. 100–136.
4. Mahinya N. V. Das System der Lehrerausbildung in Deutschland: Entwicklungstendenzen und Entwicklung. E-Journal „Pädagogische Wissenschaft: Geschichte, Theorie, Praxis, Entwicklungstendenzen“. – Nr. 1, – 2008. (in Ukrainisch). URL: http://intellect-invest.org.ua/pedagog_editions_e-magazine_pedagogical_science_arhiv_pn_n1_2008_st_30/
5. Medjany Wladimir. Für das Studium in Deutschland – die wichtigsten Voraussetzungen. (in Ukrainisch). URL: <http://www.dw.com/uk/%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%B4%D0%BE-%D0%BD%D1%96%D0%BC%D0%B5%D1%87%87%D1%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%96-%D0%BF%D0%B5%D1%80%B5%D0%B4%D0%D1%83%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8/a-4.284.839>
6. Nastych T. P. Aktuelle Trends im Hochschulbereich in Deutschland, Polen und der Ukraine (vergleichende Analyse). Theoretical and Practical Aspects of Economics and Intellectual Property, – 2015. Issue 2(12), – Volume 3. (Theoretische und praktische Aspekte der Wirtschaft und Intellectual Property. – 2015. – Nr. 2 (12), Band 3) (in Ukrainisch). URL: <http://journals.uran.ua/index.php/2225-6407/article/viewFile/95889/91381>
7. Nikolchenko Yu. M. Interaktion der Hochschulbildung und Kultur in den Bedingungen der Globalisierung: Probleme und Perspektiven. Nationale Kulturen in einer globalisierten Welt: Materialien von der Allukr. praktischen Wissenschaft. Konf, Kiew, 6–7 April – 2017. – Kiew: KNUKiM, – 2017. – S. 75–78. (in Ukrainisch).
8. Oharkova T. Leben der Europäer: Hochschulbildung in Deutschland (in Ukrainisch) URL: <http://lifepravda.com.ua/society/2014/10/23/182590/10>. Savelova M. O. Das Wesen der kulturpolitischen Strategie der Bundesrepublik Deutschland. Gilea: Wissenschaftliches Bulletin. – 2016. – Vol. 104. – S. 82–86. (in Ukrainisch).
9. Stashevskaya I. O. Musikhochschulbildung Deutschlands im Rahmen der europäischen Integrationsprozesse (in Ukrainisch). URL: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/14.pdf>
10. Fuchs M. Kulturelle Aufklärung in Deutschland: eine Hommage an die Mode oder ein dringendes Bedürfnis? Bericht an der Konferenz «Kulturelle Erleuchtung. Dialog zwischen Russland und Deutschland», St. Petersburg, 12.05.2015. (in Russisch) URL: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/kub/dos/ru14821726.htm> 13. Berning E. Die Berufsfachschulen für Musik in Bayern. Ausbildungsleistun-

gen der Schulen und Musikalische Karrieren ihrer Absolventen. Bayerisches Staatsinstitut für Hochschulforschung und Hochschulplanung. Monographien: Neue Folge, Band 62 München, – 2002. URL: <http://ids.hof.uni-halle.de/documents/t510.pdf>14. Bildung auf einen Blick – 2004. URL: <http://www.oecd-ilibrary.org/docserver/download/eag-2004-sum-de.pdf?expires=1511203272&id=id&accname=guest&checksum=12372048891C8376F412D3F429E4DD89>

11. Musikalische Bildung in Deutschland. Ein Thema in 16 Variationen. Verabschiedet von der Mitgliederversammlung des deutschen Musikrates am 2 Oktober – 2012. URL: http://www.miz.org/dokumente/2012_DMR_Grundsatzpapier_Musikalische_Bildung.pdf
12. Rekus J., Hintz D., Ladenthin V. Die Hauptschule. Alltag, Reform, Geschichte, Theorie. Weinheim, – 1998. – 352 s.

*Redko Anatoliy Maksimovich,
associate professor, candidate of pedagogical sciences,
Master of Business Administration (MBA)
in the industry of culture and art
FGBOU VO «The Perm state institute of culture» Perm. Russia
E-mail: Redko61@mail.ru*

MNOGOZHANROVOSTI'S PALETTE OF COLLECTIVES OF THE PERM REGION

Abstract: the analysis of speeches of performers and collectives of variety, national, academic genres of Perm Krai for the purpose of acquaintance of scientific community by results of the International multigenre competition of Alexander Pavlovich Nemtin is provided in article of informative character. Perm-2017. Main objectives: support and development of national traditions; development of professional and amateur performance; distribution of experience of the leading masters of art, exchange of pedagogical experience and increase of professional competence of heads of collectives; expansion of communications and social partnership of cultural institutions, art and art education of the region; promotion of the best works of the Russian and foreign literature in a general population, increase of interest in performance; development of the tolerant attitude towards culture of nationalities and faiths; improvement of professional music education of a support of culture. This action which was taking place within the International assembly of arts «Creativity, performance, pedagogics: present and prospect», founders Ministry of Culture of the Russian Federation, Perm state institute of culture, Regional office of the All-Russian choral society of Perm Krai.

Keywords: international competition, genre courses: master classes, lectures, s, nominations, art execution, mastery, professionalism, advanced training

*Редько Анатолий Максимович,
доцент, кандидат педагогических наук,
Master of Business Administration (MBA)
в индустрии культуры и искусства
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»
г. Пермь. Россия
E-mail: Redko61@mail.ru*

ПОЛИТРА МНОГОЖАНРОВОСТИ КОЛЛЕКТИВОВ ПЕРМСКОГО РЕГИОНА

Аннотация: в статье информативного характера приведен анализ выступлений исполнителей и коллективов эстрадного, народного, академического жанров Пермского края с целью ознакомления научной общественности по результатам Международного многожанрового конкурса имени Александра Павловича Немтина. г. Пермь-2017. Основные задачи: поддержка

и развитие национальных традиций; развитие профессионального и любительского исполнительства; распространение опыта ведущих мастеров искусства, обмен педагогическим опытом и повышение профессиональной компетентности руководителей коллективов; расширение связей и социального партнерства учреждений культуры, искусства и художественного образования региона; пропаганда лучших произведений русской и зарубежной литературы в широких слоях населения, повышение интереса к исполнительству; развитие толерантного отношения к культуре национальностей и конфессий; совершенствование профессионального музыкального образования опоры культуры. Это мероприятие, проходившее в рамках Международной ассамблеи искусств «Творчество, исполнительство, педагогика: современность и перспектива», учредители Министерство культуры Российской Федерации, Пермский государственный институт культуры, Региональное отделение Всероссийского хорового общества Пермского края.

Ключевые слова: международный конкурс, жанры, номинации, художественное исполнение, исполнительское мастерство, профессионализм, курсы повышения квалификации: мастер-классы, лекции.

Из телевизионных диалогов музыканта, актера и телеведущего Юлиана Макарова с российскими и зарубежными знаменитостями: «по наивности спросил директора образовательной школы, есть ли хор, уроки пения. Я человек в возрасте и забыл, что нет уже этой дисциплины. Есть мнение, что зачем эти занятия пением в школе, когда какую кнопку не нажмешь сплошные вокальные конкурсы и этих желающих петь, причем достаточно неплохо прудпрудит. Земля еще, слава богу, рождает ребятишек с голосами, но речь идет не о воспитании талантов, а речь идет о привитии музыкальной культуры нации на своем национальном репертуаре. Наши пращуры оставили нам богатейшее наследие в виде фольклора, музыкального в том числе. Это говорила о высочайшей культуре нации. Музыкальная культура нации была развита, появился Ф. Шаляпин. Была музыкальная основа, на ней пирамида из певцов, а на вершине пирамиды стоит Ф. Шаляпин. Вот для чего это нужно. Поэтому пока не поймут, о том, что пение это не забава, это средство, для того, чтобы, облагородить человека, заставить его рецепторы работать и конечно музыкальная культура нации. Древние считали пение обязательным предметом. У детей появится возможность воспринимать лег-

кую эстраду и совсем простые детские песенки, но и у них будет базис для того чтобы воспринимать более сложную, считай красивую музыку. В детстве делается прививка хорошего музыкального вкуса. Чем должны увлечься ребята перед выходом на сцену? Увлечься нет. Увлечься тогда когда они учат произведения или играют на концертных площадках. Увлекаться своей природой, своим талантом. На первом месте ни кто, а что – музыка. Ну, это действительно так. Те, кто хочет сделать своей профессией, любили музыку, а наше дело, сделать так чтоб понимали ее. Педагогика на вырост. Юный музыкант становится постарше. Педагог должен втиснуть максимум знаний, интереса, понимания, для того чтобы потом они могли самостоятельно быть своими собственными учителями и развивать себя» [17; 18].

В Пермском государственном институте культуры состоялся V (предыдущие по римскому счету (2014–2016) были соревнованиями инструментальных исполнителей (фортепиано, фортепианный ансамбль, орган, гитара) Международный многожанровый конкурс имени Александра Павловича Немтина – основатель электронной музыки в России. Окончил музыкальную школу, музыкальное училище в г. Перми, как пиа-

нист у заслуженного работника культуры России М. С. Антроповой, (педагога, воспитавшую плеяду музыкантов, среди них наш земляк, композитор Е. П. Крылатов, автор статьи А. М. Редько), и Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по классу композиции у М. И. Чулаки. В дальнейшем занимался как композицией, так и математикой (изучал теорию чисел). Имя композитора связано с творчеством А. Н. Скрябина.



Фото 1. Титульный лист буклета

Нынешние организаторы презентовали проект, замахнувшись сразу по трем номинациям: «Академический вокал» (см. фото 1.), «Народный вокал», «Эстрадный вокал», пользующихся массовой популярностью в Пермском крае как среди детей, (о чём свидетельствовали фестивали детского музыкального искусства организованным любимым детворой композитором Д. Б. Кабалеvским, а затем носящее имя композитора П. И. Чайковского, а заключительные этапы проходили по традиции раз в три года в г. Чайковском Пермского края), так и взрослым населением.

Перед членами Международного жюри, (в составе Бодяко Инесса Михайловна (г. Минск,

Республика Беларусь) заведующая кафедрой хорового дирижирования, доцент Белорусской государственной академии музыки, художественный руководитель студенческого хора Белорусской государственной Академии музыки, лауреат международных конкурсов (председатель); Ворона Нина Васильевна (г. Москва, Россия) заслуженная артистка России, солистка вокального ансамбля «Бабье лето», представитель общественного фонда «Русское исполнительское искусство»; Портяная Любовь Викторовна (г. Москва, Россия) доцент кафедры культуры и искусства Московского государственного университета, бэк-вокалистка телевизионного проекта «Точь-в-точь», солистка джаз-проекта Валерия Сюткина «То, что надо, бэнд», мастер по вокалу в академии кино и шоу-бизнеса Яны Рудковской «С.Т.А.Р.С.», певица кавер-группы «ДЕЖА ВЮ», лауреат международных конкурсов; Макарова Марина Юрьевна (г. Екатеринбург, Россия) заслуженный работник культуры Российской Федерации, дважды Лауреат премии Губернатора Свердловской области, руководитель «Джаз-хора» Свердловской государственной детской филармонии; Дьяков Андрей (г. Берлин, Германия) оперное агентство «Diakov Opera Management»; Иванова Татьяна Валентиновна (г. Пермь, Россия) проректор по художественно-творческой деятельности, заведующая кафедрой хорового дирижирования Пермского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, доцент, директор регионального отделения Всероссийского хорового общества) проявить при этом невероятную физическую выносливость за три полных двенадцатичасовых дня отсмотреть концертные номера более 297 исполнителей, 190 солистов, 60 ансамблей, 47 хоровых коллективов (2900 участников), /Приглашались учащиеся и студенты средних образовательных школ, непрофильных средних и высших образовательных учреждений, любительские коллективы, хоры ветеранов, учащиеся детских музыкальных

школ и школ искусств, центров детского творчества, музыкальных студий при средних образовательных школах (СОШ) и домов культуры (ДК), студенты музыкальных колледжей, колледжей искусств, регентских школ, духовных училищ, семинарий, творческих вузов, профессиональные исполнители. Принимали участие в возрасте от 7 лет, верхняя планка не имела возрастного

ограничения/, просмотреть по видео записям, подвести итоги очного-заочного прослушивания, а в четвертый день мастер классы, наградить дипломантов III, II, I степеней (синий диплом); лауреатов III, II, I степеней (красный диплом), два Гран-при (кубки) по номинациям «Эстрадный вокал», «Академический вокал» и денежная премия, что выражается в размере 11500 рублей.



Фото 2. Старшая группа вокальной студии «Ассоль»

Информирую, что один кубок у **вокальной студии «Ассоль»** (п. Полазна, Пермский край. МБУК «Полазненский центр творчества и досуга»). Категория «Ансамбль малой формы». Направление «Учебное». Группа А Юношеская возрастная группа. Руководитель: Е. Балаухина) с программой: С. Трофимов «За тихой рекою»; М. Минкова, сл. Д. Иванова «Старый рояль» (см.: фото2.). Неплохо, чисто, многоголосие девушек и юношей. Можно было репертуар усложнить, что-то спеть более интересное, например из спериочуэлса, мюзикла. Второе произведение чересчур запетое, и как-то ухо уже устает от знакомого мотива. Первое произведение тоже простое. Второй кубок у **академического хора ПГИК** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»). Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель: доцент Т. Иванова) с программой: Н. Дилецкий «Единородный

сыне»; З. Лукаш Пикассо № 3 из кантаты «Слава творцам»; Я. Перепелица частушки «Под язык» (см.: фото3.).

Подобрана конкурсная программа с учетом требований к международному хоровому конкурсу, а именно и духовное произведение, и зарубежное произведение, и русская народная песня. Профессионально не плохо, чувствовалось, что проведена большая скрупулезная работа хормейстера. Хотелось большего профессионализма, мастерства в художественном исполнении коллектива.

Хотя, по моему мнению, можно было только определить победителей: обладателей звания лауреата Международного конкурса I степени, остальные дипломанты. Все ровно без наград никто не остался. Церемония награждения при этом была больше продолжительности часа. Можно было сократить награждение раздачей только дипломов лауреата или церемонию сделать

в темпе Presto. Сама церемония закрытия прошла с участием ректора. Общие слова благодарности и поздравления членам Международного жюри, отмечая при этом согласованность оргкомитета по проведению сложного по скоплению многочисленных участников праздника, и что через два года мы вновь встретимся снова, т.к. цикл повториться. В свою очередь и гости ответно благода-

рили хозяев за налаженную организацию. В конце понравился музыкальный номер, спонтанно подготовленный после бурного обсуждения и подведения итогов, когда была уже глубокая ночь членами Международного жюри и исполненный четырехголосный канон, с сочиненным текстом, за основу которого была взята р.н.п. «Со вьюном я хожу».



Фото 3. Академический хор ПГИК

Венчал музыкальный праздник концерт мастеров искусств с участием солиста Академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова (г. Санкт-Петербург), лауреата Международных и Всероссийских конкурсов, выпускника кафедры сольного пения Пермского государственного института культуры (класс заведующей кафедрой сольного пения, заслуженной артистки России, профессора И.Р. Котельниковой) В. Куприянова (баритон) и виртуоза-пианиста А. Дьякова (г. Берлин, Германия). По мнению слушателей, прошел хорошо, видно, что певец профессионально растет, мастерство развивается. Базовое вокальное образование получил в Пермском музыкальном колледже (в классе заслуженного работника культуры России, обладателя специального приза «Лучший педагог II Межрегионального вокального конкурса детей и юношества «Cantabile»-2017. г. Пермь. Л.М. Сырвачевой), а затем солистом в Самарском академическом театре оперы и балета. Пианисту хотелось больше вокального извлечения звуков из

его пальцев, аккомпанирование к вокальному исполнению, чтоб был некий симбиоз оперного певца и концертмейстера, ведь именно в тендеме великих мастеров рождается профессиональное творчество.

География конкурса представлена городами: Москва и Московская область, Прага, Санкт-Петербург, Уфа, Омск, Екатеринбург, Свердловская область, Астрахань, Нижневартовск, Орел, Ижевск, Липецк и хозяйева принимающая сторона, а из зарубежных стран (из-за больших финансовых затрат) в номинации «Академический вокал» только коллектив из Чехии: **мужской камерный ансамбль** (Православный приход при храме Успения Пресвятой Богородицы г. Прага. Категория «Ансамбль». Направление «Профессиональное». Руководитель: А. Клепцин) с программой: А. Клепцин «Ныне отпускаеши»; А. Клепцин «Богородице Дево, радуйся». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). Правда, перечисленные города были только в заочной форме участия, поэтому, скорее всего, напоминало проходившие в на-

стальгические года краевой смотр художественной самодеятельности. Презентовать это мероприятие в статусе Международного по коллективу из-за рубежья в заочной форме участия?

Торжественное открытие началось с оглашений приветствий Министра культуры России В. Р. Мединского; Губернатора Пермского края М. Решетникова; Министра культуры Пермского края Н. Кокоулиной; Лауреата Международных конкурсов, Лауреата премии Пермского края в сфере искусства и культуры, Лауреата премии фонда «Русское исполнительское искусство», Заслуженного работника культуры России, Профессора Л. И. Дробышевой-Разумовской.

К сожалению, официальные лица, в том числе и ректор не смогли присутствовать, т.к. были на проходившем в эти же дни Международном культурном форуме-2017. г. Санкт-Петербург. На открытие организаторами была приглашена первый председатель хорового общества Пермской области (1949–1975), первый заведующий двух кафедр академического и народного хоров Пермского государственного института культуры (1975), доцент Тамара Петровна Редько (см.: фото 4.).

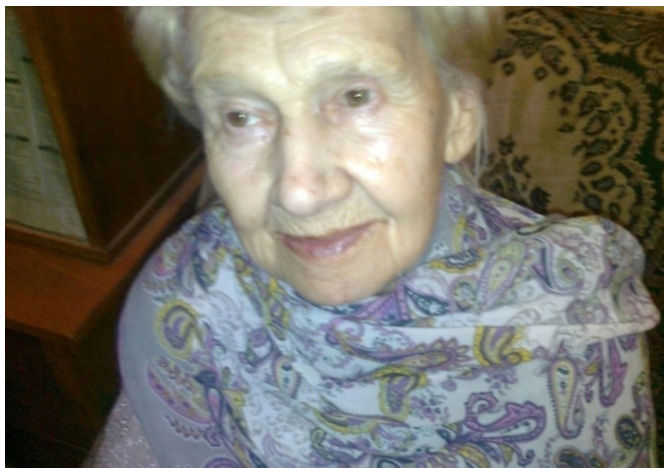


Фото 4. Тамара Петровна Редько

В год столетия выдающегося хорового дирижёра Александра Александровича Юрлова город Пермь гордится, и будет всегда вспоминать историческую творческую встречу в Пермском му-

зыкальном училище, мастер класс со смешанным хором учащихся дирижёрско-хорового отделения (художественный руководитель: заслуженный работник культуры России Редько Тамара Петровна) и совместный концерт с Государственной Хоровой Капеллой из произведений: Г. Свиридова, Д. Шостаковича, М. Коваля. Она обратилась с приветственными словами и словами напутствия в адрес самих участников, гостей, членов оргкомитета, а Иванова Татьяна Валентиновна на правах хозяйки произнесла официальные слова, что V Международный многожанровый конкурс имени Александра Павловича Немтина объявляем открытым.

Календарный план, расписанные на полные (двенадцатичасовые) четыре дня был насыщен конкурсными прослушиваниями, лекциями, мастер-классами (см.: фото 5.)

Международные ассамблеи искусств
«Таланты, искусство, педагогическое совершенство и патриотизм»
V Международный многожанровый конкурс им. А. Немтина
Наименование «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВОКАЛ»

V Международный многожанровый конкурс им. А. Немтина
Наименование «Академический вокал», «Народный вокал», «Студенческий вокал»
КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

17 октября	11.30 / ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ КОНКУРСА Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 12.00 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Народный вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 12.30 / МАСТЕР-КЛАСС Заслуженный работник культуры РФ, народный артист Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов, член оргкомитета «Юрий Владимирович Шендерович» (г. Минск, Беларусь) Юрий Владимирович ШЕНДЕРОВИЧ Тема: «Путь от фольклора к профессиональному исполнительству в духе академической культуры» 13.00 / МАСТЕР-КЛАСС Заслуженный артист Республики Беларусь, доктор педагогических наук, профессор кафедры «Музыкальное исполнительство» Национального государственного университета искусств Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов ИВЕССЫ МИХАИЛОВАНА БОДИН (г. Минск, Республика Беларусь) 17.00 – 21.00 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Академический вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20'
18 октября	10.00 – 10.30 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Академический вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 10.30 / ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА С творческим коллективом Республики Беларусь, народный артист Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов, член оргкомитета «Юрий Владимирович Шендерович» (г. Минск, Беларусь) ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ БОРИНОВ (г. Минск, Республика Беларусь) 14.00 – 20.00 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Студенческий вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 19.30 / ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА с творческим коллективом Республики Беларусь, народный артист Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов, член оргкомитета «Юрий Владимирович Шендерович» (г. Минск, Республика Беларусь) АНДРЕЙ ДАВЫДОВ (г. Минск, Республика Беларусь)
19 октября	10.00 – 10.30 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Народный вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 10.30 – 11.00 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Студенческий вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 17.00 – 20.00 / КОНКУРСНЫЕ ПРОСЛУШИВАНИЯ, Наименование «Академический вокал» Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20'
20 октября	10.00 / ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА с творческим коллективом Республики Беларусь, народный артист Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов, член оргкомитета «Юрий Владимирович Шендерович» (г. Минск, Республика Беларусь) ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ БОРИНОВ (г. Минск, Республика Беларусь) 10.00 / МАСТЕР-КЛАСС Заслуженный артист Республики Беларусь, народный артист Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов, член оргкомитета «Юрий Владимирович Шендерович» (г. Минск, Республика Беларусь) ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ БОРИНОВ (г. Минск, Республика Беларусь) 12.00 / ЛЕКЦИЯ «Музыкальное исполнительство в XXI веке» доктор педагогических наук, профессор кафедры «Музыкальное исполнительство» Национального государственного университета искусств Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов ИВЕССЫ МИХАИЛОВАНА БОДИН (г. Минск, Республика Беларусь) 12.00 / МАСТЕР-КЛАСС Заслуженный артист Республики Беларусь, народный артист Республики Беларусь, лауреат международных конкурсов, член оргкомитета «Юрий Владимирович Шендерович» (г. Минск, Республика Беларусь) ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ БОРИНОВ (г. Минск, Республика Беларусь) 17.00 / ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЗАКРЫТИЕ КОНКУРСА И НАГРАЖДЕНИЕ ПОКАЗАТЕЛЕЙ Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20' 18.00 / КОНЦЕРТ МАСТЕРОВ ИСКУССТВ: ВЛАДИСЛАВ СУТРИНОВ (гитара) и АНДРЕЙ ДАВЫДОВ (вокал) Слово от Ю.В. Дробышевой-Разумовской, 20'

Фото 5. Календарный план

Мне (автору статьи) довелось редактировать и дополнять положение [21], быть членом оргкомитета, принимать участие в рабочих совещаниях по организационным вопросам, делать порученные обязанности в дни проведения, т.е.

находиться изнутри, быть в самой ауре праздника. Было организовано, спланировано, проведено четко в плане специализированного менеджмента в сфере культуры и искусства.

Сложной работы профессионального жюри ничего не мешало, безусловно, все чувствовали себя комфортно. К сожалению, я не слушал заочных участников, т.к. по положению только они имели доступ к видеозаписям, поэтому об уровне мастерства коллективов и исполнителей не имел художественного представления, хотя конкурсная борьба шла среди них.

Конечно, просто физически все невозможно было посетить, но большую часть мероприятий (полностью, фрагментарно, либо это было во время акустических репетиций, в зале, из-за кулис, по прямой трансляции, передававшейся на фойе) мне удалось все-таки послушать. Особенно насыщенным по наплыву участников было воскресение. Хотелось с точки зрения музыканта посмотреть выступления конкурсантов представляющий мой в частности интерес и в Малом и в Концертном залах одновременно, при этом само же международное жюри разделилось на две ее половины.

Остановлюсь на своих впечатлениях, пусть фрагментарных (успел послушать только на акустических репетициях) конкурсных выступлений эстрадных исполнителей. Наплыв большого количества солистов, что среди детей популярна шоу «Голос. Дети». Правда, чтобы попасть на слепые прослушивания, нужно уже обладать неким профессионализмом, а именно театральная подготовка с хорошими вокальными данными, но к этому уровню нужно подтягиваться и стремиться.

Мне больше импонировало по вокальному звуку, по сделанной кульминации, по актерской подаче, по сценической свободе с использованием танцевальных движений, конкурсные выступления, представляющие эстрадное искусство: **Г. Имерова** (г. Лысьва, Пермский край. МБУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная

группа. Преподаватель: Л. Ситникова) с программой: муз.и сл. С. Савенкова «Вальс Шопена»; Е. Крылатова, сл. Ю. Энтина «Песня о шпаге». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **А. Винокуровой** (г. Лысьва, Пермский край. МБУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная группа. Преподаватель: Л. Ситникова) с программой: А. Петряшева, сл. И. Филимоновой «Детство не повторится»; А. Скрыгина, сл. А. Титаренко «Джаз для вас». (**Диплом и звание Лауреата III степени**). **М. Пирогова** (г. Оса, Пермский край. МБУ ДО «Детская школа искусств». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная группа. Преподаватель: О. Власова) с программой: О. Blackwell, J. Hammer О. Блэквелл, сл. Д. Хаммер «Great Balls of Fire» («Огромный шар огня»); Б. Фомин, сл. К. Подревского «Дорогой длиною». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Мужской вокальный ансамбль «Талисман»** (г. Красновишерск, Пермский край. Концертное агенство «Талисман». Категория «Ансамбль». Направление «Любительское». Группа Г Руководитель: Ю. Собянин) с программой: С. Ревтов сл. М. Гуцериева перел. Д. Батина «Улыбка Бога радуга»; С. Дьячков, Д. Батин, сл. М. Ножкина, перел. Д. Батина «Честно говоря». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). Следует сказать, что есть ребята с сильными, многообещающими голосами, с исполнением в различных оттенках, пением сердцем, душой и спасибо исполнителям. Прекрасно выходят высокие ноты, поэтому не бойтесь, позволяйте радоваться прекрасным мелодиям. Будете развиваться с хорошими вокальными данными и в будущем станете большими профессиональными певцами. У многих юных исполнителей были неточные ноты, и они были неточны не потому что не слышишь, а потому что небрежны к ним относишься. Точнее и внимательнее, будут по музыкански подходить к процессу. Если добавить этот интегрент в талантливый супчик, то цены не будет. Когда уверенно чувствовать на своей сцене,

когда будут свои зрители, будете гораздо спокойнее чувствовать. Необходимо впитывать в себя и собирать в свой конструктор, который будет называться личностью твоей. Конечно, можно делать переложения эстрадного низкопробного репертуара или сочинять песни под эстрадную манерность этого никто не запрещает, тем более у нас проблема с эстрадным материалом. Что петь? Что исполнять? Какие произведения выносить на конкурс такого уровня? Проблема с подбором репертуара. Раньше выходили нотные сборники, сейчас пришел интернет. Понравившийся эстрадный шлягер можно скачать. Проблема с вокальным репертуаром самая обсуждаемая. С репертуаром ошибки происходят очень часто. Щепетильно относиться к избранию вокальных произведений, по неопытности исполняют то, что не подходит или просто еще рановато.

Надо правильно выбирать репертуар. В который раз убедился я, когда поют абсолютно подготовленные дети с феноменальными голосами и, сужая спектр исполняемых эстрадных песен, попадают в графу «вам не сюда». Берут либо классику, либо реп, имеется в виду на узкого (т.е. любителя) слушателя. Надо пользоваться, чем одарила природа, тем, что ты наработал, приобрел вокальные навыки, распеваясь, занимаясь вокалом. Грамотно использовать выбор музыкального материала, как ни странно, как ни парадоксально, это важно в эстрадном детском жанре, что, безусловно, продемонстрировал эстрадный конкурс первого канала ВГТРК «Голос дети – 1–4» и стартовый «Голос дети – 5» (2018). Слепые прослушивания нового сезона показали, что ценятся шлягеры в запоминающемся исполнении юных эстрадных исполнителей на вкусы членов жюри для набора в свои команды, как например, броское выступление **Михаила Сандалова** (7 лет, г. Химки, Московская область) с песней «Очкитапочки» группы «ГрАсс-Мейстер» (альбом «Деревянный рокенрол» [19] или настоящий целый музыкальный спектакль с драматургическим замыслом по форме театра песни автора

слов и музыки неизвестен «Я милого узнаю по походке» в художественном исполнении **Гарехта Рутгера** (11 лет, г. Орел) [20]. В этой песне исполнитель нашел и драму, а слушателям грустно и весело было и вообще, какой крутой. Артиста сразу видно. В нем, в таком маленьком теле артист большой заключен. Спасибо за огонь, сколько экспрессии. Видно, что находится в своей тарелке, ему нравится сцена, такое ощущение, что сценическое пространство это его стихия.

Всероссийский конкурс юных талантов «Синяя птица-2017» на канале ВГТРК «Культура». Я прекрасно понимаю, что там выступают самые талантливые дети. Тем не менее, хотелось в пример обратить внимание на выступление **Ильи Кузнецова** (9 лет, г. Енакиево, Донецкая область) с песней Е. Мартынова на стихи И. Резника «Яблони в цвету» [14]. Свободно, раскованно, голосовой аппарат раскрепощенный, осмысленная подача слова подчеркнутая жестами рук, чувствуется, что у юного певца театральная основа подготовки, (продемонстрировал озвучение известного эпизода из художественного фильма Л. Гайдая: «Иван Васильевич меняет профессию») мягко, аккомпанемент не заглушал, а наоборот помогал. Песня идеально соответствовала его вокальным возможностям. В финальном соревновании [16] вместе с профессиональным народным «Теремквartetом» представил ремейк музыкального эпизода на музыку А. Зацепина на слова В. Дербенева «Разговор со счастьем» из того же шедевра комедийного жанра, в полной мере продемонстрировав не только блестящие вокальные но и театральные данные своих способностей (продемонстрировал озвучение популярного эпизода), продемонстрировав харизму или победительница кастинга **Карина Антипова** (с. Озерки, Белгородская область) в дуэте с народным артистом России С. Л. Гармашем в финальном соревновании [16]. Свободно, естественно, раскованно, подмигивая, обыгрывая театральную сценку, подходящую стопроцентно по репертуару вокальным данным

юной исполнительницы на музыку Г. Гладкова на стихи Ю. Энтина «Расскажи Снегурочка» из мультфильма «Ну погоди!» харизматичного по индивидуальности волка и зайчика как раз в канун новогодних праздников.

Прежде всего, остановлюсь о репертуаре. По положению конкурса они исполняли две разнохарактерные эстрадные песни. Именно разнохарактерных, а не одинаковых по настроению шлягеров, что прослеживалось у большинства. Должен быть контраст между произведениями, чтобы настроиться на художественное исполнение. А получилось, что исполнили одно произведение, тут же другое при этом, не перестроившись, не подумав о следующем. Большинство вокальных номеров было подобрано из интересов самих исполнителей при участии конечно педагогов. Но мне показалось, что вокальные произведения были физически непод силу неокрепшему в этом отношении организму. Я имею в виду песни из репертуара А. Пугачевой. Эти песни сложные по вокалу и дыханию, а также по драматургическому содержанию. **А. Купина** (г. Кунгур, Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная группа. Преподаватель: Э. Мальцева) не справилась с произведением: муз. и сл. Э. Димитров, Б. Баркас, П. Слободкин «Арлекино», произведение требующего основы хорошей вокальной подготовки, хотя и получила (**Диплом и звание Лауреата III степени**). **П. Порошина** (п. Майский, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств» Краснокамского муниципального района филиал п. Майский. Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Преподаватель: Н. Караулова) столкнулась с завышенной по сложности программой: Р. Паулс, сл. И Резника «Старинные часы»; А. Бабаджанян, сл. А. Вознесенского «Верни мне музыку», требующего драматургического проникновения в песню и владения ярких вокальных данных, что,

к сожалению, нет у исполнителя (**Диплом и звание Дипломанта II степени**), а также **Д. Мусина** (г. Пермь, Пермский край МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Преподаватель: М. Ключах) с программой: Р. Дакота «Живая вода»; Дж. Кандер, сл. Д. Эбба «Кабаре», требующей хорошего владения иностранным языком и театрального преподнесения (**Диплом и звание Лауреата II степени**).

Хорошо бы максимально увидеть возможности юных исполнителей. Да есть стержень, есть голосовые данные, но пока они не показывают владения на наш взгляд вокальной техникой, приемов интересных вместо этого сложные места в упрощенном виде, хотя справились наверняка, но это зависит от преподавательской деятельности вокальных педагогов. Да отретпетированные интервалы, но боялись на верхних нотах посмаковать. Единственный верный путь быть смелее, рисковать.

Мне показалось, что в Малом зале, где проходили конкурсные выступления по номинации «Эстрадный вокал» исполнители плохо слышали себя, а больше заглушавшее инструментальное сопровождение. Сольники не делали кульминации в песнях, не было развитие песни, а исполняли в одной манере на пределе своих возможностей от начала до конца, а ведь песня это своего рода мини спектакль. Были зажаты в плане вокального исполнения и в плане корпусного телесного зажима. Руки и плечи были зажаты, микрофон почему-то держали все в одном положении. Не было свободы в сценическом пространстве, понятно, что другая сцена, к ней нужно привыкнуть, а тут еще близко сидело жюри, но юные исполнители должны эти преграды преодолевать, проходить через огонь, воду и медные трубы. Многие не дотягивали до верхних звуков, не четкая дикция, слабая подача текста в зал, нервозность, ведь нужно показать свое нутро, проявить свою индивидуальность, донести до зрителей художественное про-

чтение текстов песен и на основе этого показать как можно больше красок в пении. Хотелось спросить многих, о чем поете, что вы хотите сказать. Страдала, безусловно, и вокальная и дикционная части исполнения. Если ты идешь на любой конкурс, то конкурсную программу вначале нужно было обкатать на публике, чтоб юный исполнитель уверенно чувствовал себя на сцене.

«Оценивать 7–9 летних исполнителей еще рано, вследствие неокрепшего организма, они не могут в силу своего возраста показать свое мастерство, не хватает дыхания, короткий звук,

слова плохо проговаривают, зато детская непосредственность для данного возраста, но только этого еще недостаточно. Пусть вокальные организмы наберут форму в физическом плане»- мнение заведующей кафедрой камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заслуженной артистки России, кандидата искусствоведения, профессора М. Г. Людько (II Межрегиональный вокальный конкурс детей и юношества «Cantabile»-2017. г. Пермь). /см.: фото б).



Фото б. Концерт М. Г. Людько

Мы согласны с мнением гостя и считаем, что возрастную категорию можно было убрать из положения.

Кроме того, мы обратили на слабых эстрадников по репертуару и по исполнительству: **П. Коваленко** (г. Кунгур, Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников»). **З. Федосеева** (п. Майский, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств» Краснокамского муниципального района филиал п. Майский). **К. Куриленко** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств» Мотовилихинского района г. Перми). **Е. Лотошникова** (г. Березники, Пермский край. МБУ ДО «Детская музыкальная школа

№ 2 «Камертон»). **Э. Серго** (г. Пермь, Пермский край. МАОУ «Гимназия № 2»). Студия эстрадного вокала «Sound of music»). **Ю. Трескова** (п. Майский, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств» Краснокамского муниципального района филиал п. Майский). **Вокальный дуэт «ДаНа»** (г. Кунгур, Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников»). **Вокальный ансамбль «Виктория»** (г. Кунгур, Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников»). **Вокальный дуэт: К. Боголюбова и Е. Кузнецова** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 10»). **Вокальный ансамбль «ГРОМОфон»** (г. Кунгур,

Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников»). **Вокальный ансамбль «Колокольчики»** (г. Кунгур, Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников»). **Вокальный ансамбль «Эльваро»** (г. Кунгур, Пермский край. МБУК «Дом культуры железнодорожников»). Например, обращая на **вокальный дуэт: К. Боголюбовой и Е. Кузнецовой** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 10»). Категория «Ансамбль малой формы». Направление «Учебное». Группа А. Средняя II возрастная группа. Руководитель: Заслуженный работник культуры России Г. Облиндер) с программой: Л. Томпсон и Д. Фостер «Tell Him»; М. О. Шей «Дороги», мы обратили на квалификацию педагога. Прежде чем обучать детей эстраднему искусству, должен сам быть специалистом в этой области, но зная долгое время педагога как руководителя детского хора в академическом направлении, не думаю, что быстро могла переквалифицироваться на эстраду со своей спецификой, о чем доказательно свидетельствует слабый результат. Балласт народников по исполнительству и по конкурсным программам: **А. Кылосова** (г. Оса, Пермский край. МБУ «Осинский центр культуры и досуга»). **Н. Лелькина** (г. Пермь, Пермский край. МАУК ЦДиТ «Радуга»). **В. Чегодаева** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 1»). **К. Гизатулина** (г. Асбест, Свердловская область. Отделение дополнительного образования детей ГБПОУ СО «Асбестовский колледж искусств»). **А. Умпелева** (г. Оса. Пермский край. МБУ «Осинский центр культуры и досуга»). **А. Хлопина** (г. Чайковский, Пермский край. МБУ ДО «Чайковская детская музыкальная школа № 2»). **Д. Васильева** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры»). **Э. Гайнутдинова** (г. Ижевск, Удмуртская Республика. БПОУ УР «Республиканский музыкальный колледж»). **Е. Заколюкина** (г. Чайковский, Пермский край. ГБПОУ «Чайковское му-

зыкальное училище»). **М. Костицына** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры»). **М. Тимофеева** (г. Чайковский, Пермский край. ГБПОУ «Чайковское музыкальное училище»). **М. Хлебников** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры»). **О. Чуканова** (г. Асбест, Свердловская область. ГБПОУ СО «Асбестовский колледж искусств»). **К. Шудегова** (г. Ижевск, Удмуртская Республика. БПОУ УР «Республиканский музыкальный колледж»). Та же картина наблюдалась у академистов по мастерству исполнительского искусства: **А. Еловинова** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 8»). **А. Казаринова** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 8»). **Т. Каликов** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств № 11»). **У. Конькова** (п. Сытва, Пермский край. МБУ ДО «Детская школа искусств»). **Д. Конюхова** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 8»). Д. Новикова (г. Кунгур, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств им. Р.Н. Розен»). **Д. Субботин** (п. Сытва, Пермский край. МБУ ДО «Детская школа искусств»). **Т. Андреев** (п. Сытва, Пермский край. МБУ ДО «Детская школа искусств»). **К. Морозова** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей»). **М. Паламожных** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 1»). **К. Радочина** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств № 13»). **А. Савельева** (г. Очер, Пермский край. МАОУ ДО «Очерская детская школа искусств»). **В. Скокло** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей»). **В. Тетенова** (г. Очер, Пермский край. МАОУ ДО «Очерская детская школа искусств»). **В. Фирулёв** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств № 11»). **Ю. Хотько** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств № 7»). **В. Каюкова** (г. Пермь.

Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 8»). **А. Окулова** (г. Краснокамск, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств»). **М. Баканина** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж»). **А. Гилева** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж»). **Д. Кирилюк** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж)). **Ю. Ковалева** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж)). **Г. Кунафина** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж»). **В. Нахратова** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж»). **В. Корчинская** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»). **М. Кутузов** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»). Жюри устала физически слушать номера не прошедшие сито. Безусловно, сделать предварительный отбор участников, выбрать лучшие номера на местах, но организаторы предпочли всех пропустить. Дать членам жюри колокольчик, с помощью которого останавливали выступления.

Тут, правда, можно сказать в защиту. Принять участие в Международном (с очень большой нагрузкой этого статуса) конкурсе, не выезжая за рубеж (т.к. нет денег и спонсоров, тем более вывезти коллектив в денежном плане очень дорого), поэтому это уже некий будем говорить творческий стимул. Приехали многочисленные коллективы и исполнители со всего Пермского региона, ведь получить награду Дипломанта, а тем более Лауреата Международного конкурса, прежде всего, необходимо для аттестации самих руководителей (курсы повышения квалификации для руководителей коллективов были платными (сертификаты участия), вступительный взнос конкурсного выступления тоже за свои деньги).

Хотелось в тезисной форме остановиться на мастер-классах членов Международного жюри,

которые мне удалось посетить, выкроив в плотном графике форума. Это «Приемы работы над произведениями современных композиторов в детско-юношеском коллективе» Макаровой Марины Юрьевны, заслуженного работника культуры Российской Федерации, дважды лауреата премии Губернатора Свердловской области, руководителя «Джаз-хора» Свердловской государственной детской филармонии и лекции Бодяко Инессы Михайловны заведующей кафедрой хорового дирижирования, доцента Белорусской государственной академии музыки, художественного руководителя студенческого хора Белорусской государственной Академии музыки, лауреата международных конкурсов. К сожалению, по причинам денежного плана мы не увидели воочию художественные коллективы, и нам пришлось через ноутбук слушать то, что нам показывали механические записи с вводным выступлением и последующими комментариями. Встречи скорее носили информативный характер, напоминая творческую встречу со студентами хорового отделения, хотя там были и руководители хоровых коллективов, после которого ответы на вопросы слушательской аудитории. Большой и разнообразный репертуар различных эпох. Коллективы имеют разнообразные творческие возможности работать с постановщиками-хореографами (симфония-действие «Перезвоны» для хора, солистов, гобоя и ударных В. А. Гаврилина), участвуют в современных фестивалях, по приглашению В. А. Гергиева, в конкурсных соревнованиях в рамках Ассоциации хоровых конкурсов на одном из четырех континентов земного шара. Хоровые олимпиады, чемпионаты мира по хоровому искусству. В репертуарном багаже коллективов джазовые обработки для детско-юношеского хора, хоровые обработки спериочуэлсов, детские мюзиклы.

Были показаны хоровые партитуры, где мы не увидели привычных музыкальных нот, а на нотном стане были только графические иероглифы обозначения управлением певческим голосом и дыханием

как предстаёт «Adepter» А. Мелниса (Швеция) на основе декламационного обращения к божественным силам, которые произносятся обычно древними племенами во время ритуального действия. Использование физических возможностей самих артистов направлены на внешний эффект, т.е. на воспроизведение древнего заклинания, а именно шипение, свист, топанье ногами [22].

Свои трудности, свои сложности в освобождении раскованности, свободы хоровых артистов, петь и одновременно показывать жестами, руками, уметь управлять корпусным телом в процессе художественного исполнения, это не просто и трудно, т.к. вначале обучения нового пополнения все приходит заторможенными и затем, используя театрализацию, начинаем с артистами хора заниматься азами театрализацией. Денежные средства сами зарабатываем сами, помогают спонсоры.

Возвращаясь к мероприятию, спонсорской поддержки не было, в денежном выражении это никак не подкреплялось, спонсоры не были заинтересованы в денежных вливаниях, а премий руководителям не было со стороны банков. На будущее необходимо продумать оргкомитету финансовую тему. К примеру, администрация Банка ВТБ «Банк Москвы» и администрация канала «Культура» ВГТРК заключили соглашение о выплате сразу трем победителям Всероссийского конкурса юных талантов «Синяя птица-2017» по 1000000 рублей, а лучшим педагогам по специальностям по 300000 рублей. Конечно в г. Москве больше возможностей в плане рычагов премирования, у нас (Пермский регион) на местах администрации учреждений дополнительного образования выпишут руководителям мизерные премии.

Но с другой стороны мы видим, что произошла девальвация награды. На любом концерте объявляют перед выступлением (коллектива) обязательно эту фразу. У нас (Пермский край) дошло до абсурда, если съездили на любой фестиваль, сразу автоматически руководитель повышает

статус коллектива, какая разница, все равно никто проверять не будет и это совершенно никого не волнует все равно на отчетные, а тем более на юбилейные концерты чиновники, курирующие образование или культуру не приходят, хотя на них делают красочные приглашения, рассылают по кабинетам, но им лень придти, чтобы оценить достигнутые успехи юных артистов.

Мне (т.е. автору статьи) удалось полностью послушать народный блок, самый большой по временной продолжительности (1,5 дня). Многочисленные народные коллективы в группе Д Ветераны. Конечно, оценивать мастерство не стоит. Хорошо, что смогли приехать на автобусах в г. Пермь, показать свои народные костюмы и не только спеть, но и станцевать, водить при этом хороводы, кружиться с шальями или платками, несмотря на столь преклонный возраст, ведь может голова закружиться, потеря равновесие на сцене, но на короткое дыхание, на дребезжащие голоса все это напрочь забываешь и не обращаешь на это никакого внимания. Да зачем обращать не забывают люди в таком уже солидном возрасте национальный фольклор, бережно хранят и преумножают народные традиции и стараются передать молодому поколению. Честь и хвала пожилым людям несущим народное искусство слушателям. И хотя регламент не выдерживался (исполняли по несколько как у нас говорят дорвались, раз приехали на автобусах то готовы показать все на что способны), зрители хлопали после каждой песни и не хотели отпускать, хотя председатель обращалась к залу с убедительной просьбой не хлопать между исполняемыми произведениями, т.к. это не концерт, а конкурс, поэтому необходимо соблюдение правил.

Общее впечатление от народного блока голоса искусственно приближены в манере народного исполнения и штучные исполнители с чистейшими по тембру народными голосами. Борьба со своими нервами, и это нервозность, заторможенность, зажатость, боязнь новой сцены, близко к сцене находились члены Международного жюри, пра-

вило: не положенность отвечать залу после первой песни, безусловно, все это отражалось на художественном исполнении самих участников. Много было технических погрешностей, ошибок, неточностей, недочетов в интонации, в дыхании, в вокализации народного пения. Что первый куплет, что второй, что третий, что четвертый, что пятый все куплеты почему-то одинаково. Мало нюансировок. Хотелось большего художественного разнообразия в исполняемых произведениях. О чем поете, донести содержание песни до слушателей, театрально преподнести и исполнить. Исполнители по-разному выносили на сцену в процентном отношении всего того сделанного на репетициях ведь должно быть только волнение в творческом плане, а не в физическом.

Чувствовалось что мало концертной практики у исполнителей, зато народные костюмы были красивыми и даже новые пошиты, как например, **Ансамбль русской песни «Росинки»** (с. Сива, Пермский край. МУ «Сивинский центр кино и досуга». Категория «Ансамбль» Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: А. Вяткина) с программой: Р.н.п. «На горе, горе»; Р.н.п. «Пойдем, Млада, на улицу». В коллективе, были по росту и по выразительности все как на подбор подобраны исполнители-девочки, плюс свежие в народных традициях вышиты костюмы, а вот мастерства в народном исполнении явно было маловато. (**Диплом и звание Лауреата III степени**).

Конечно, требовать исполнительское мастерство в детском возрасте еще рано, тем не менее, правда, не сравнивая, но отмечая выступление на Всероссийском конкурсе юных талантов «Синяя птица-2017» **Екатерины Прокофьевой** (9 лет, с. Приозерное, республика Крым) с р.н.п. «Барыня» которая покорила своим профессионализмом, прежде всего наделенной у юной исполнительницы естественным народным пением. Мастерски она использовала регистры (нижний, средний высокий) во время исполнения этой по-

пулярной песни и, безусловно отмечено было жюри, что каждый куплет художественно исполнен был в новой тональности (на полтона выше) тем самым к последнему куплету мы почувствовали постепенное кульминационное развитие, а в финальном соревновании [16] вместе с харизматичным трубачем современного джаза В. Эйленкригом в песне А. Зацепина на слова В. Дербенева «Песенку про зайцев» из «Бриллиантовой руки» Л. Гайдая проявила индивидуальность.

Возвращаясь к теме статьи пожелание, на будущее хотелось больше видеть мальчиков в народных коллективов, т.к. видим тенденцию в преобладании исполнителей слабого пола.

В этом коллективе сильного пола не было, тем не менее, покорило выступление в плане художественного мастерства **Ансамбль «Воскресение»** (г. Пермь, Пермский край. МАУК «Городское концертное объединение». Категория «Ансамбль малой формы». Направление «Профессиональное». Руководитель: И. Кулева) с программой: А. Иванов, сл. Д. Самойлова «Ах, поле, поле»; р.н.п. «Как у бабушки Матрены». (**Диплом и звание Лауреата II степени**) и **Ансамбль народной музыки и танца «Ярмарка»** (г. Пермь, Пермский край. МАУК «Городское концертное объединение». Категория «Ансамбль». Направление «Профессиональное». Художественный руководитель: Заслуженный работник культуры России В. Кузьминов) с программой: Коми-пермяцкая народная песня «Муна ме муна»; Уральская народная песня «Вейся, вейся капуста» – сцена из музыкального спектакля «Околица». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). Участников этого известного коллектива за рубежом хотелось омолодить, влить новую поросль талантливой молодежи, разнообразить народный репертуар в направлении постановок по форме театральных спектаклей, тем самым можно повысить рейтинг у зрительных поклонников.

Понравились выступления в профессиональном плане **студия народного пения «Потеш-**

ки» (г. Оса, Пермский край. МБУ «Осинский центр культуры и досуга». Категория «Ансамбль малой формы». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: Л. Артемьева) с программой: Р.н.п. «Через Волгу досочка»; О. Лыков, сл. И. Лыковой «Растяпы». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**) и **А. Авдониной** (с. Острожка, Пермский край. МБОУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: Ж. Опарина) с программой: Р.н.п. «Как во зеленом, во саду»; Частушки «Воронежская разнесуха». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). Естественным фольклором наделила природа юных талантов. Хотелось еще больше раскованной свободы.

Наблюдалась следующая тенденция, чем дальше от города Перми, тем лучше по качеству и естественнее народные голоса. Среда, безусловно, оказывала и оказывает влияние на физиологии голосовых певческих аппаратов. **Образцовый коллектив ансамбль народной песни «Потеха»** (с. Острожка, Пермский край. МБОУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: Ж. Опарина) с программой: Р.н.п. «Царевич-королевич»; Р.н.п. «Многая лета!». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **А. Авдониной** (с. Острожка, Пермский край. МБОУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: Ж. Опарина) с программой: Р.н.п. «Как во зеленом, во саду»; Частушки «Воронежская разнесуха». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **А. Петров** (с. Острожка, Пермский край. МБОУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: Ж. Опарина) с программой: Р.н.п. «Ехал Ваня из Рязани»; Частушки «Эх,

лапти мои!». **Диплом и звание Лауреата I степени, специальный приз за любовь к народной песне**). Село Острожка Пермского края выдвинулась среди народных исполнителей профессионализмом, театральным преподнесением народного фольклора со сценического пространства. Дети очень талантливые, естественные, музыкальные, искренние, добрые. Аура творческого профессионального отношения и самобытности к русской песни. Это, безусловно, очень радует.

Неплохо в плане профессионализма и в плане качества народных голосов показал **Образцовый коллектив фольклорный ансамбль «Воскресение»** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Дворец детского (юношеского) творчества». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Руководитель: И. Кулева) с программой: А. Иванов, сл. Д. Самойлова «Ах, поле, поле»; р.н.п. «Ой, на горе калина». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). Но все же чувствовалось, что голоса, хорошо обученные и хорошо сделанные на манер народного исполнения. Хотелось больше театрального преподнесения фольклорного действия. По рукам можно много сказать об артисте. Это ведь психофизика, а вот когда явно много занимаются фольклором, есть определенное состояние, потому что это обрядовые песни, когда народные песни поешь, вот это такое пограничное состояние, шаманский транс. Руки это состояние, которое помогает при художественном исполнении.

Эти пожелания и профессиональные требования по мастерству исполнения мы предъявляем к фольклорным коллективам специализированного отделения учебных заведений: **Сводный хор** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: заслуженный работник культуры России Л. Белецкая) с программой: Р.н.п. в обр. Г. Пантюкова «Уж ты ель моя, ёлушка»; Р.н.п. «А я млада не пряха». (**Диплом и звание**

Лауреата II степени). Ансамбль народной песни «Коляда» (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: заслуженный работник культуры России Л. Белецкая) с программой: В. Дашкевич, сл. Ю. Ким «Ходят кони»; р.н.п. в аранжировке Ж. Опаринной «Соловей с кукушкой сговаривался». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Народный хор ПГИК** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель Э. Абашева) с программой: А. Эманов, сл. В. Шутова «Над Россией Лебеди»; Кадрильная «Скажи, Надя»; р.н.п. в обр. А. Широкова «У нашей Кати». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Ансамбль народной песни «Первоцвет»** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель: Т. Цыкунова) с программой: Р.н.п. «Под горой растут цветочки»; р.н.п. Белгородской области «Как повадилась Параня». (**Диплом и звание Лауреата III степени**). **Ансамбль народной песни «Услада»** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель: А. Аглямзянова) с программой: Р.н.п. в обр. А. Мосолова «Мне сегодняшний день скука»; Коми-пермяцкие частушки. (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Ансамбль народной песни «Млада»** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Е. Чугайнова) с программой: Хороводная русская народная песня «Э-ой, да пойду млада»; А. Трухин, сл. Елисеева «Моя Россия». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Ансамбль народной песни «Славица»**

(г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Е. Попова) с программой: Казачья рекрутская песня «За лесом солнце воссияло»; Уральская шуточная песня «Синтетюриха». (**Диплом и звание Дипломанта I степени**).

Из гостей можно выделить: **Е. Смердова** (г. Ижевск, Удмуртская Республика. БПОУ УР «Республиканский музыкальный колледж». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Е. Овчинникова) с программой: Н. Кутузов, сл. Г. Георгиева «Кабы были златы крылышки»; Из репертуара Инны Желанной «Русалки». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**). **Е. Жигалова** (г. Асбест, Свердловская область. ГБПОУ СО «Асбестовский колледж искусств». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Трошина) с программой: Р.н.п. «Ох, давным-давнехонько»; В. Лаптев, сл. В. Бокова «Захотела меня мать за Егорушку отдать». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**). Что понравилось мне, пели мягко, ровно, не грубо, без надрыва, музыкально, но слабые имеют способности, скорее недостаточные творческих результатов. То, что исполнители показали мало. Тут надо показать художественные возможности на более высоком профессиональном уровне и театрально обыграть исполняемое произведение.

Эти пожелания и требования профессиональные по исполнительскому мастерству мы предъявляем к солистам пения академического (т.е. вокальное отделение) учреждений учебного профиля: **К. Рыбникова** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Солист». Направление «Любительское». Группа В. Руководитель: Э. Оганесян) с программой: М. Шнайдер-Трнавский, рус. текст В. Татаринова «Розы в снегу»; А. Даргомьжский, сл. В. Широкова «Оделась туманами Сиерра-Невада». (**Диплом и звание**

Дипломанта II степени). Хор вокального отделения (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: О. Лифанова) с программой: Д. Верди Хор крестоносцев и паломников «O signore, daltettonatio» из оперы «Ломбардцы»; У.Л. Дусон SoonAhWillBeDone. (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Ансамбль «Кантабиле»** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище (колледж)». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Малимон) с программой: А. Бортнянский «Тебе поем» из Литургии; Испанская нар. песня в обр. Ф. Обрадорса «Недотепа». (**Диплом и звание Дипломанта II степени**). **Ансамбль «Вдохновение»** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Е. Лаврентьева) с программой: Р. Гура, сл. Н. Рубцова «Русская песня»; Г. Лукиных «Джаз-имитация». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Вокальный ансамбль «Камертон»** (г. Чайковский, Пермский край. ГБПОУ «Чайковское музыкальное училище». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: В. Бурнышева) с программой: Вятская народная песня, обработка В. Гребенкина «Проявили девки моду»; В. Плешак, сл. Е. Благиной «Улетели журавли». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Вокальный ансамбль «Анима»** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Л. Юркова) с программой: О. Агафонов, сл. А. Морозова «Очи васильковые»; Pat Ballard, аранжировка Bertha Bradley «Mister Sandman». (**Диплом и звание Лауреата III степени**). **Дуэт в составе: И. Першин и А. Швецов** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория

«Ансамбль малой формы». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Т. Кочурова) с программой: Традиционная замбийская песня, аранжировка Е. Сокольской «Bonse Aба»; А. Даргомьжский, сл. народные «Ванька-Танька». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Квартет в составе: А. Лапаева, И. Першин, Е. Семенова, А. Швецов** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория «Ансамбль малой формы». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Малимон) с программой: В. Моцарт «Avevegum»; Итальянская нар. песня в обр. А. Свешникова «На лодке». (**Диплом и звание Дипломанта I степени**). **Т. Бузмаков** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: А. Круч) с программой: Д. Боноччини, перевод М. Улицкого Ария «Perlalugia» из оперы «Гризельда»; Р.н.п. в обр. В. Попонова «Лучинушка». (**Диплом и звание Дипломанта II степени**). **А. Лапаева** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Малимон) с программой: Р.н.п. в обр. А. Еремина «Зачем тебя я, милый мой, узнала»; М. Мусоргский «На сон грядущий» из вокального цикла «Детская». (**Диплом и звание Дипломанта II степени**). **Ю. Лучников** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: С. Селюнина) с программой: Р.н.п. «У зори то, у зореньки»; Л. Делиб «Серенада Рюи-Блаза». (**Диплом и звание Дипломанта III степени, специальный приз за активное участие**). **В. Мелконян** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Р. Юдина) с программой: Й. Гайдн Ария

Эвридики из оперы «Орфей и Эвридика»; М.А Балакирев, сл. М. Лермонтова «Песня Селима». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **И. Першин** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Малимон) с программой: П. Чайковский, сл. К.Р. «Я вам не нравлюсь»; Ч. Биксио, рус. текст В. Крылова «Лунная серенада». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**). **К. Пушкарёва** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Е. Вихрова) с программой: М. Николаевский «Под дугой колокольчик поет»; П. Чайковский «Забыть так скоро». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**). **Е. Семенова** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Малимон) с программой: Э. Григ, сл. О. Винье «У реки»; М. Ипполитов-Иванов, №№ 4–5 из цикла «Пять японских стихотворений». **Диплом и звание Лауреата III степени**). **Э. Харитонов** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Заслуженный работник культуры России Л. Сырвачева) с программой: В. А. Моцарт Ария Бартоло из оперы «Свадьба Фигаро»; Д. Верди Романс Фиеско из оперы «Симон Бокканегра». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **А. Швецов** (г. Березники, Пермский край. ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище» (колледж). Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель: Н. Малимон) с программой: Ф. Шопен, сл. С. Витвицкого «Перстень»; П. Булахов, сл. П. Вяземского «Тройка». (**Диплом и звание Дипломанта II степени**). **Дуэт в составе: А. Юрковой и Д. Петровой** (г. Пермь,

Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Ансамбль малой формы». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель: Заслуженная артистка Республики Саха, доцент В. Перова) с программой: Ф. Мендельсон «Herbstlied»; П. И. Чайковский Дуэт Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Ж. Мартель** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель: Заслуженная артистка Республики Саха, доцент В. Перова) с программой: Н. Римский-Корсаков Ария Снегурочки из оперы «Снегурочка»; А. Варламов, сл. Народные «Что мне жить и тужить!...». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**). **А. Юркова** (г. Пермь, Пермский край. ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа В. Руководитель: Заслуженная артистка Республики Саха, доцент В. Перова) с программой: Д. Верди Песенка Оскара из оперы «Бал-маскарад»; А. Дворжак Ария Русалки из оперы «Русалка». (**Диплом и звание Лауреата II степени**).

Оперное пение и тем более камерное пение можно сказать синтезация музыки и театра, т.е. певцы, не только обладают хорошими вокальными данными, но и умеют сыграть роли как актеры. Современный оперный театр требует от исполнителей невозможного, а именно и ярких внешностей и драматического дара и божественных голосов. Актерское мастерство, интерпретация, манность, харизма, плюс хореографическая подготовка, пластика, умение управлять публикой. Хореография помогает раскрепоститься певцу на сцене, ну потому что стоять тоже бревном и просто петь никому не интересно, все равно должна быть картинка, должен что-то изобразить. Вместе с вокалом присутствует язык тела. Если это все есть то, безусловно, совершенствовать. Таланты выбросить

нельзя, это преступление, поэтому самое главное не потерять, которые, безусловно, одаренные, даже если пока они профессионально еще не обучены. Определения для себя кто есть по амплуа, кто «Я», в этом заключается суть специфики, а вообще интеллектуальные, умные вокалисты, что достаточно редко в профессии. Темная это наука.

Физическое тело певцов напоминает оркестровый, струнный инструмент. Ноги это шпиль, упирающийся в пол, с его помощью ощущаете резонанс со сцены, на которой стоите. Смычком плавно вводим по струнам – это вокальный голос, поэтому важно иметь опору, а все тело должно резонировать. Грудь, корпус гудеть от вибрации вокальных звуков. Голос дар Божий и бережно относиться к вокальному аппарату, аккуратно управлять им. Важно, что делает язык, поэтому его держать опущенным. Когда идешь на верхнюю tessitura при этом нажимать, не петь так громко, не слишком растрчивать свои ресурсы, придавать звучанию больше контрастности, т.к. если исполнять всё время в одной манере, то ощущение будет ассоциироваться с черно-белой картины без красок.

Больше уделить внимание хормейстерам О. Лифановой (г. Пермь), Л. Юрковой (г. Пермь), Т. Кочуровой (г. Березники) в работе над фонетическим произношением артистов хора, потому что итальянский язык, не совсем итальянский, а с примесью с пермским акцентом. Невозможно понять итальянский, ведь он требует большой работы. Пример, хор крестоносцев и паломников «O signore, daltettonatio» из оперы «Ломбардцы» Д. Верди в исполнении учебного хора вокального отделения Пермского музыкального колледжа. Английский язык, который должен быть с чистым фонетическим произношением не совсем английский. Иногда англоязычное произношение было не совсем правильное. Английский не очень хорош. В результате не поймешь, какие иностранные слова произносим и понятно ли слушателям пусть даже на иностранном языке текст. Приме-

ры, У.Л. Доусон *Soon Ah WillBe Done* в художественном представлении с участием вышеперечисленного коллектива, Pat Ballard в аранжировке Bertha Bradley «Mister Sandman» в исполнении вокального ансамбля «Anima», замбийская песня в аранжировке Е. Сокольской «Bonse Aba» в представлении вокального дуэта с участием Ивана Першина и Александра Швецова. Необходимо проводить скрупулезную работу над исполнением на иностранном языке. Либо отказаться от таких произведений, что требует большей по времени хормейстерской работы. Проявите личность, самовыразитесь, на свободной интерпретации, совершенствуйте языки. Слушаешь русское не понять, не говоря про иностранные языки. Дефекты речи исправлять.

Включите эмоцию, благодарность, счастье, благословение. Хочу услышать темпераментные пунктиры, чтоб там было рыдание. Разрыдайтесь, сделайте акцент на ноте. Пустите вокальные панты. Поиграйте тембром вначале в верхней, а затем в нижней части диапазона. И чуть пафоснее. Добавить свободы, откровенных эмоций. Декламируйте, ведь в старые времена искусству декламации постоянно обучались. Не просто читали, а преподносили с пафосом театральности. Это рождает артикуляцию слова правильную, вокальную позицию, если горло зажато, то проклинать не сможете мила друга. Петь не для себя, а для публики нельзя, чтобы была стена между исполнителем и публикой нужно пленить, захватить ее, а для этого делать вкусности. Для артиста важна энергия притягивание к себе на него хочется слушать, на него смотреть. Чувства должны исходить из сердца и души. Показать, что чувствуешь. Пока мы еще не услышали этого в произведениях р.н.п. «У зори то, у зореньки» и «Серенада Рюи-Блаза» Л. Делиба в исполнении учащегося вокального отделения Пермского музыкального колледжа Лучникова Юрия, хотя тембр голоса приятный но нужно еще много работать над художественным исполнением. Вокальный голос ровный от

самого нижнего до самого верхнего регистров, выразительно при этом их соединяя. Орехи прощаются, но если есть красивый тембр, красота вокализаций. Не просто вокализируй, а постоянно чего-то добивайся. Профессиональная работа над дыханием это значит, что владеешь всеми оттенками голоса, можешь управлять. Благородного, мягкого звучания, полетного диапазона, выстроенного голоса, перспективность. Если использовать больше легато, т.е. следить за кантабиле, создать больше пространства в полости рта, опустив подбородок, это бы очень помогло.

Что касается другого исполнителя, в начале работы над вокальной партией озадачь себя, какими красками пользоваться в этой роли. Пой перед зеркалом, чтобы увидеть, когда будешь петь бессознательно. Пой на себя как будто в трубу. Твое тело ощущает ноту. Попади точно в ноту. Больше свободы в интерпретации, свобода в актерском плане, освободись от прилежного ученичества и напиши свою картину, думай над звучанием, управляй тембром голоса. Прояви личность, само выразишься, на свободной интерпретации. Сделай так, чтобы взволновать слушательский зал своим художественным исполнением. Сейчас вокальным пением просто так ни кого не удивишь нельзя петь просто так. Петь оперных персонажей, а не вокальные партии. Болезнь певцов превращаться в кипарисы. Сценическое обаяние. Вошел в роль и передал все что нужно. Управляй сценой. Двигайся глазами. Движение, любой импульс тела должен начинаться с глаз. Ходи глазами. Тогда будет все органично. Больше выразительности в звучании слов. Речитатив меньше пой его нужно проговаривать. Обопрись на слог. На ноте погуди, отпусти. Поиграй в баса. Гуди, гуди и винти в землю. Это можно смело отнести над совершенствованием мастерства художественного исполнения Харитонову Эдуарда, над произведениями В. А. Моцарта Ария Бартоло из оперы «Свадьба Фигаро» и романса Фиеско из оперы «Симон Бокканегра» Д. Верди. Кто эти оперные герои?

Они интригуют, они сейчас колдуют над людьми, они пытаются взять реванш, они пытаются всех вокруг себя сгруппировать, у каждого из них должна быть поставлена задача, иначе опера «beIcanto» превратиться в красивые звуки. Исполнять из Д. Верди очень сложно.

Конкурсная программа была скорректирована по сравнению с конкурсной программой на II Межрегиональном вокальном конкурсе детей и юношества «Cantabile»-2017. г. Пермь (Гран-при), хотя хотелось больше контрастности по подбору вокального репертуара.

Учишься на ошибках, и с каждым разом глубже смотреть в образ, отречься от своих предубеждений, и посмотреть в глубину арий, которые исполняешь, и когда это раскрывается, то распирает изнутри, чтобы не делал, оно взрывается. Быть осторожнее и не выкладываться на столько, не форсируйте, не пойте с сильным нажимом. Главное не переборщить. Больше контролировать дыхание, не наклоняться сильно. Не было вибрато. Той самой искры, прямого воздействия. Придумать образ, рисовать, а потом себя приводить к этому нарисованному, и это воспитывает разные эмоции, разные чувства. Можно ошибаться, но если это в образе, это заполнено твоим обаянием, сценической энергией, это называется талант, харизма в конце концов, на мелочи не обращаешь внимание. Почувствовать страдания, ощутить их, звучание, основанное на чувствах, прочувственность исполнения, и это берет за душу, кантилена певучести фразы, концентрированность на звучании. Вдох перед пением очень важен. Надо набрать всю информацию, ради чего запеть. Само пение это как выдох, это уже такая боль.

М. Гуцин (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: Т. Семенова) с программой: П. Булахов, сл. А. Толстого «Колокольчики мои»; Э. Маскерони «Pavere e rare» (Уточка и мак). (Диплом

и звание Лауреата I степени, Специальный приз за яркое воплощение художественного образа).

А. Вишенский (г. Краснокамск, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А. Средняя I возрастная группа. Руководитель: В. Мошкова) с программой: В.А. Моцарт Ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро»; Р.н.п. «Ах ты, душечка». (**Диплом и звание Лауреата III степени**). **Е. Бутолина** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Руководитель: Т. Семенова) с программой: А. Варламов, сл. А. Домантовича «Ты не пой, душа-девица»; Д. Верди Песенка Оскара из оперы «Бал-маскарад». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **А. Морозова** (г. Краснокамск, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств». Категория «Солист». Направление «Учебное». Группа А. Средняя II возрастная группа. Руководитель: Н. Сафиулина) с программой: А. Варламов, сл. В. Домантовича «Ты не пой, душа девица»; Финская народная песня в обр. С. Вишкарева «По ягоды». (**Диплом и звание Дипломанта I степени**).

Исполнительский анализ только что прошедших конкурсных выступлений юных вокалистов в сравнении с выступлениями тех же самых вокалистов но на конкурсе юных музыкантов г. Перми и Пермского края на соискание стипендии межрегионального общественного фонда «Новые имена» имени И.Н. Вороновой-2017 показал: в конкурсной программе Гущина Матвея заменено одно произведение; в конкурсной программе Вишенского Артемия заменено оба произведения; в конкурсной программе Бутолиной Елизаветы заменено одно произведение; в конкурсной программе Морозовой Любавы заменено одно произведение. По своему опыту знаю, замена одного, а тем более двух на конкурсе сказывается на качестве плюс отсутствие выработанного сценического автоматизма с проверенным репертуаром,

перечислять можно много все это, безусловно, как барометр реагирует на психологическое состояние юных вокалистов. Вынести работу с педагогом над художественным воплощением на 20% от того что делали на репетициях в классе. Волновались, чувствовалось напряжение, боязнь сцены перед зрителями, а тем более сидело представительное жюри, прямая видео трансляция, жалкие хлопки зрителей после окончания выступления очередного участника все это подействовало не в позитивную сторону. Получилось что те, которые должны были спеть прилично, спели наоборот хуже и наоборот. В конкурсном исполнении Матвея Гущина чувствовалось, что у вокалиста мутационный период. Сипота, хрипота, верхние ноты не дотягивает, все это ощущалось в исполнении итальянской песни «Paraveri e rapere» («Уточка и мак») Э. Маскерони. Слишком высоко для него и огрехи в быстром произношении самого текста. Предстоит дикционная работа над текстовым произношением в быстром темпе. Не было четкости и при этом легкости в темповой скорости. Конкурсное выступление Артемия Вишенского. Исполнение на нервозности, которые мешают исполнителям на сцениуме, (не путать с творческим волнением, которое обязательно выражается на сценической площадке) не позволило выступить ярко, запоминающее как показал на конкурсе ранее.

Обзор продолжим художественно-исполнительским анализом, выборочным автором статьи, хоровых коллективов. **Образцовый коллектив хор «Благовест»** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 13». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная группа. Руководитель: заслуженный работник культуры России Н. Зуева) с программой: Д. Перголези Кантата «Stabat Mater. № 8»; В. Жаров, слова народные «Скоморошина». Вначале о финальном результате: **диплом и звание Лауреата III степени**. Заявивший себя в ранге **чемпиона России** среди детско-юношеских хоровых коллективов (2016, г. Санкт-

Петербург) в номинации: «Хоровые коллективы ДМШ», но если сравнивать с результатом: **серебряная медаль** чемпионата мира по хоровому искусству (2017, г. Санкт-Петербург) в этой номинации, то выступление на этом конкурсе не выигранным и неубедительным. В технике овладения музыкального материала особенно были заметны вокальные огрехи, ошибки, интонационные недотягивания хоровых партий, следствие сильное напряжение (пение на пределе вокальных возможностей в одной звуковой краске) в сопрановой партии и грубое пение в альтовой партии выделялось в исполненной части кантаты «Stabat Mater» Д. Перголези. Да и само произведение, чересчур запетое и несложное, а в плане показа детским хором исполнительского мастерства было подобрать сложный репертуар. Тем более опыт выступления этого коллектива уже был, но руководитель почему-то не воспользовался или не хотел использовать свой шанс. **Образцовый детский коллектив «Classic» (Старшая группа)** (г. Лысьва, Пермский край. МБУ ДО «Детская музыкальная школа». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Руководитель: Н. Сизова) с программой: Ю. Фалик, пер. В. Цыганова, сл. Р. Винонена «Карельская акварель»; С. Плешак, сл. Е. Благиной «Улетели журавли». Вначале о финальном результате: **диплом и звание Лауреата I степени**. Заявивший себя в ранге **чемпионом России** среди детско-юношеских хоровых коллективов (2016, г. Санкт-Петербург) в номинации: «Хоровые коллективы ДМШ», но если сравнивать с результатом: **бронзовая медаль** чемпионата мира по хоровому искусству (2017, г. Санкт-Петербург) в той номинации, то выступление на этом конкурсе был дан результативный скачок. Технический и исполнительский уровни были на добротном профессиональном уровне. Это сказывается, прежде всего, на том, что педагог прошел вокально-хоровую школу подготовки хоровых специалистов Тамары Петровны Редь-

ко. Руководитель: Н. Сизова презентовала тот же коллектив, но среднюю группу с программой: З. Кодай, обр. Е. Подгайц, рус. текст К. Алемасовой «Птичий хор»; Северная скоморошина «Во зеленом, во бору». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Хор «Кама Cantabile»** (г. Пермь, Пермский край. ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа Б. Руководитель – Л. Юркова) с программой: В. Калинин «Камо пойду от Духа Твоего»; L. Bermudez, Аранжировка: С. Alvarado «Prende la vela»; Ю. Фалик, сл. Т. Кэмпсона, перевод Г. Русакова «Благословим Любовь!» из 1-й книги Канцон. Вначале о финальном результате: **диплом и звание Лауреата II степени**. Заявивший себя в ранге **чемпионом России** среди детско-юношеских хоровых коллективов (2016, г. Санкт-Петербург) в номинации: «Хоровые коллективы средних учебных заведений», но если сравнивать с результатом: **серебряная медаль** чемпионата мира по хоровому искусству (2017, г. Санкт-Петербург) в идентичной номинации, то выступление на этом конкурсе получилось ровно без профессионального скачка, что одновременно и радует и тревожит.

Концертный хор мальчиков (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО ДХШ «Хоровая капелла мальчиков». Категория «Хор мальчиков, юношей». Направление «Учебное». Группа А. Средняя I возрастная группа. Руководитель: Д. Батин) с программой: В. Рубин, слова народные «Веснянка»; Д. Тухманов, сл. М. Ножкина «Я люблю тебя, Россия», солист В. Печенкин. (**Диплом и звание Лауреата II степени**). «Веснянка» В. Рубина, слова народные по технико-исполнительскому плану артисты хора не смогли овладеть. Это произведение требует вокального мастерства, что у мальчиков хористов еще явно не достаточно. **Ансамбль юношей** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО ДХШ «Хоровая капелла мальчиков». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А Юношеская возрастная

группа. Руководитель: С. Тарутин) с программой: Р.н.п. в обр. Д. Батина «Во кузнице»; Л. Лядова, сл. Л. Давидович, В. Драгунский «Чудо-песенка». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Ансамбль юношей** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО ДХШ «Хоровая капелла мальчиков». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А Юношеская возрастная группа. Руководитель: Ю. Лучников) с программой: Автор неизвестен Кант «Радуйся, Росско земле»; Л. Марченко «Мальчик-хулиганчик». (**Диплом и звание Лауреата II степени**).

Со слабой подготовкой (технической, исполнительской) выступили: **Хор «Глория»** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Центр детского творчества «Юность». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа А. Средняя I возрастная группа. Руководитель – В. Бурджая) с программой: Р.н.п. «Чтой по морю»; Й. Гайдн «Вот опять уходит лето». (**Диплом и звание Дипломанта I степени**). **Хор учащихся старших классов ДМШ № 1** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 1». Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная группа. Руководитель: З. Трокай) с программой: Р.н.п. в обр. А. Лядова «Ты река ль, моя реченька»; Л. Денц, сл. К. Валькадоса, русский текст В. Крылова «На качелях». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**) показав тем самым слабые стороны в мастерстве. Вернее совсем никакого мастерства не смогли показать авторитетному международному жюри. Очень обидно, что передовая первая музыкальная школа, которая гордится лауреатами в инструментальном исполнении показала неподготовленный в плане мастерства хоровой коллектив, который видимо в престижной считается второстепенным занятием. Хотим, приходим, можем не приходиться, все равно нам это не нужно, т.к. мы совершенствуемся и добиваемся творческих успехов в инструментальной игре.

Хор ЦДШИ ПГИК (г. Пермь, Пермский край. Центральная детская школа искусств при Пермском государственном институте культуры. Категория «Хор». Направление «Учебное». Группа А Младшая возрастная группа. Руководитель: О. Лифанова) с программой: Л. Бетховен, русский текст Е. Филица «Хвала природе»; А. Цфасман, сл. Ю. Кадашевича «Здорово, здорово!». (**Диплом и звание Лауреата II степени**).

Образцовый коллектив вокальный ансамбль «Камертон» (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А. Младшая возрастная группа. Руководитель: Т. Семенова) с программой: П. Чайковский, сл. Т. Нестеровой «Сладкая греза»; Р.н.п. в обр. И. Хрисаниди «Журавель». (**Диплом и звание Лауреата III степени**). **Образцовый коллектив вокальный «Камертон»** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО Детско-юношеский центр «Рифей». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Руководитель – Т. Семенова) с программой: Словацкая народная песня в обр. М. Райхла «Tanzuj»; Х. Ледбеттер, сл. П. Кемпбелл «Bringmelittlewater Silvie». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Ансамбль «Апрель»** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская школа искусств» Мотовилихинского района г. Перми. Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А Средняя I возрастная группа. Руководитель: Н. Костарева) с программой: Н. Брюн, сл. Г. Бушара, русский текст М. Подберезского «Парижское танго»; Л. Коэн, переложение Д. Батина «Hallelujah». (**Диплом и звание Дипломанта III степени**). **Вокальный ансамбль «BONJOUR»** (г. Пермь, Пермский край. МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 6». Категория «Ансамбль». Направление «Учебное». Группа А Средняя II возрастная группа. Руководитель: М. Коваль) с программой: П. Чайковский, сл. В. Жуковского «Уж вечер»; А. Пахмутова, сл.

М. Матусовского «Хорошие девчата». (**Диплом и звание Лауреата III степени**).

Международное жюри отметило и оценило хороший профессиональный уровень ниже перечисленных взрослых коллективов: **Академический хор «Фрески» (женская группа)** (г. Заречный, Свердловская область. МКУ ГО Заречный «Дворец культуры «Ровесник». Категория «Хор». Направление «Любительское». Группа Г. Руководитель: Заслуженный работник культуры России А. Филиппов) с программой: К. Молчанов, сл. К. Симонова «Жди меня» Песня Женьки из оперы «А зори здесь тихие»; А. Новиков, сл. Д. Терещенко «Ясный месяц»; Р.н.п. в обработке С. Сиротина «Мы на лодочке катались». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Академический хор «Фрески» (смешанный состав)** (г. Заречный, Свердловская область. МКУ ГО Заречный «Дворец культуры «Ровесник». Категория «Хор». Направление «Любительское». Группа Г. Руководитель: Заслуженный работник культуры России А. Филиппов) с программой: П. Чайковский, сл. М. Лермонтова «Ночевала тучка золотая»; П. Чесноков ор.27, № 10 «Да молчит всякая плоть»; С. Туликов, сл.

Ю. Полухина, переложение А. Кожевникова «Родина». (**Диплом и звание Лауреата II степени**). **Камерный женский хор «Сирень»** (Категория «Хор». Направление «Любительское». Группа Г. Руководитель: Е. Ворохобко) с программой: Г.И. Лукиных «Хвалите имя Господне»; Э. Сухонь, перевод О. Подольской «О чем шумишь, гора?»; А. Гречанинов, сл. Ф. Тютчева «Весна идет». (**Диплом и звание Лауреата I степени**). **Академический женский хор студентов ПГГПУ** (г. Пермь, Пермский край ФГБОУ ВО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет». Категория «Хор». Направление «Любительское». Группа В. Руководитель: П. Останин) с программой: П.И. Чайковский «Девушки, красавицы» Хор девушек из оперы «Евгений Онегин»; П.Г. Чесноков «Мати Божия»; Э.Л. Уэббер «Праздничный концерт». (**Диплом и звание Лауреата II степени**).

В заключение статьи хотелось пожелать: хороший задел, хорошее начинание иметь продолжение. Концерты лауреатов организовывать для большего числа любителей и слушателей хоровой, народной, эстрадной музыки с выездом в Пермский регион.

Список литературы:

1. Буклет V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Академический вокал». Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
2. Буклет V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Эстрадный вокал». Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
3. Буклет V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Народный вокал». Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
4. График прослушивания (17.11.2017.). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
5. График прослушивания (18.11.2017.). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
6. График прослушивания (19.11.2017.). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
7. Жюри V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина. Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
8. Итоги V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Академический вокал» (очное). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
9. Итоги V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Академический вокал» (заочное). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>

10. Итоги V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Народный вокал» (очное). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
11. Итоги V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Народный вокал» (заочное). <http://psiac.ru/events/proj/3288>
12. Итоги V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Эстрадный вокал» (очное). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
13. Итоги V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина: номинация «Эстрадный вокал» (заочное). Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
14. Канал «Культура» ВГТРК. Всероссийский конкурс юных талантов «Синяя птица-2017». Конкурсные прослушивания (эфир от 03.12.2017.).
15. Канал «Культура» ВГТРК. Всероссийский конкурс юных талантов «Синяя птица-2017». Конкурсные прослушивания (эфир от 17.12.2017.).
16. Канал «Культура» ВГТРК. Всероссийский конкурс юных талантов «Синяя птица-2017». Финал (эфир от 24.12.2017.).
17. Канал «Культура» ВГТРК. «Главная роль» с Владимиром Мининым (эфир от 28.11.2017.). Электронный режим доступа: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20902/episode_id/1568089/
18. Канал «Культура» ВГТРК. «Главная роль» с Дмитрием Башкировым (эфир от 06.12.2017.). Электронный режим доступа: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20902/episode_id/1570766/
19. Канал «Первый» ВГТРК. «Голос. Дети.-5». Слепые прослушивания (эфир от 02.02.2018.). Электронный режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/golos-deti-5/vypuski-i-luchshie-momenty/slepye-proslushivaniya-golos-deti-5-vypusk-ot-02-02-2018>
20. Канал «Первый» ВГТРК. «Голос. Дети.-5». Слепые прослушивания (эфир от 09.02.2018.). Электронный режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/golos-deti-5/vypuski-i-luchshie-momenty/slepye-proslushivaniya-golos-deti-5-vypusk-ot-09-02-2018>
21. Положение о проведении V Международного многожанрового конкурса им. А. П. Немтина. Электронный режим доступа: <http://psiac.ru/events/proj/3288>
22. Чернов Ф. Из почты «полный вперед!». Электронный режим доступа: C:\Documents and Settings\Анатолий\Мои документы\28_04_2001, Вперед_ ИЗ ПОЧТЫ ПОЛНЫЙ ВПЕРЕД! (Газета в газете).htm

*Saxiev Abduvakhob Djabarovich,
3-course independent competitor doktorant (PhD),
State conservatory Uzbekistan,
Tashkent, Republic of Uzbekistan
E-mail: navouzbek@mail.ru*

NATIONAL INSTRUMENTS AND THE SCIENTIFIC BASES OF THEIR PERFORMING

Abstract: As known national instrument, instrumentation and scientific bases of performing are considered the foundation of relations, in other word initial rules of their base. As mentioned, that in the science there is a historic approach to any theoretical concept. According to the requirements, the audience needs the national sounds of instruments, voice capabilities and resonance properties are developing gradually.

For instance, the dutor has two silk strings and it is performed by fingers from the past. Nowadays the gijjak is a musical instrument with four-stringed, is performed with straight bow, when there were three ore strings and truncated musical instrument. In this way, such a radical change can be said of chang and rubob.

In terms of instrumentation and performance, we see that there are serious, sometimes crucial changes in the field. For example, if the dutar had been set aside, now it has its own fans who are able to replenish large stages by means of the sound enhancement, and the national musical instruments, with its unique sound and sound dyes.

Keywords: instrument, perform, national, tanbur, chang, uzbek music.

Tanbur – is the key to the tone system of our national status. Indeed, it is considered to be the leading instrumental music singer and globally known. When we mention Uzbek national maqoms it comes tanbur to our mind. But in recent years, since the Independence period, the attitude towards maqom ideology has changed dramatically, and the impression of the tanbur, in particular the tone system, is also different. Today, maqom scholars are accustomed to making a syllabus for the Shashmaqom or Semi-Semiclorular Composition.

At the same time, the new features of the sound of tanbur, beat and the way of execution are also opened. In the beginning of the last century, there was the concept of “Hoji Tanbur” among the audience and Hoji Abdulaziz Abdurasulov, the great master of the game. Today, this term also uses the term “Stable Tanbur”. More importantly, this phrase

is more than just the materialist service of the great artist, but rather a new flow in the world of national musical values. This means that this concept is not only a collection of ancient melodies and works of national artists, but also of the oldest musical instrument in the form of “Stable Tanbur”.

If we analyze this historical process in terms of interrelations between methodological and national and universal values, and their impact on each other, it should be noted that the values of naturalness and tolerance are superior. Let’s look at Abduhoshim Ismolilov’s creative image. Nowadays, the art of Uzbek artists’ unique art, vituits and craftsmanship is of great interest not only in the East, but also in America and Africa. On the one hand, with deep nationality. On the other hand, because of the natural harmony of universal qualities, it yields its fruits.

Hence, musical lyric, performance, and creativity are all evidence of the entire process. At the heart of this process is the executive. The performer – the musician or the manager is a power that makes the whole process viable and life-giving. The improvement of musical instruments, the involvement of talented artists in the modern process, the introduction of new styles, varieties and styles, usually begin with the executive or creative team manager.

Accordingly, the personality of the executive or the collective manager depends on the abilities of the knowledge and skill. Bright, talented musicians are often leaders in the discovery of new aspects of national musical instruments. The artistic aspects of the musical instrument are being improved, and in the future, their successful conductors, composers and organizers.

Indeed, the concept of “composer” in us often means the highest level of musical compassion. Famous composers such as Yunus Rajabiy, Tukhtasin Jalilov, Imomjon Ikramov, Doni Zakirov, Ganijon Toshmatov, Fakhriddin Sodiqov and others are the best performers. National composers Tolibjon Sodikov, Mukhtar Ashrafy, Mutavakkil Burhanov, Tulkin Kurbanov, Mustafa Bafoev, Habibulla Rakhi-mov and Farhad Olimov also were performers. It is a life-school for creativity, national foundation.

The relationship between musical instruments, performers and listeners in the Uzbek musical culture is vividly different from those of European traditions. The main reasons for this are, first of all, modern Uzbek music being developed in two independent and common, national and universal trends. It also develops the variety of national instruments and their style of play, solo singing and concertmaster. Another noteworthy principle is that one of its original attributes is one-dimensional (monodic) ideologies.

At the same time, the poly-voiced (harmonic, polyphonic) music ideology, which has been introduced in the mid-20th century, is gaining momentum in the work of Uzbek composers. Importantly,

national instruments and their way of thinking play a crucial role in the development and evolution of this process. Along with the traditional national tunes and mausoleums in tanbur, dutar, gijjak and other musical instruments, large-scale works for solo, duet, trio, quartet, quintet, and ensemble of various musical varieties created by modern composers for this musical instrument, Special concerts for musical instruments were created. The appearance of Uzbek music is dramatically expanding, and new features are being introduced into the executive program, as well as the major works created by contemporary and foreign composers.

In this unique scene the musical varieties created for the national musical orchestra have a special place. In this sense, on the one hand, almost all of our existing national instruments can be combined with the unique team, enriching the modern musical process and exerting at times of exceptional temptation and sophistication, as well as intellectual sound. We have a variety of small and medium-sized concertmaster, literally national musical orchestras play a special role in their meaning and content with their musical ideology.

With regard to the National Instruments Orchestra, this large community plays a leading role in defining the overall appearance of modern Uzbek music. The orchestra is a practical demonstration of harmony of national and universal values. Currently, there are a large number of large (academic) and small (chamber) teams in the National Instrument Orchestra of Uzbekistan. Along with the works of Uzbek composers in their programs, they perform world classical and folk music samples.

The main difference between the orchestra and the ensemble is its sound and performance capabilities. In the orchestra all sorts of national songs – stringed, sounds and drums and their family groups are embodied. Such a giant alphabet of national musical instruments requires the proper management art. The knowledge and level, conductivity and artistic capabilities of the conductor are the main crite-

tion for determining the appearance of a team. That is why more than fifty performers can be imagined in half a month that fills the stage and at the beginning of the lead-conductor. In all aspects of the art of engagement, musical instruments, performers, artworks – all are in the form of a creative process.

In order to increase the effectiveness of the modern national instruments musical instrument, another important tool is required, which is the “management” service. The word “manager” means “management” in English. This concept of musical orchestras comes in two ways. One refers to the internal, creative aspects of the management of artis-

tic communities and is called the “conductor” in the musical occupation. Second, it implies managerial activity aimed at increasing the cost-effectiveness of team management.

Today, it is difficult to imagine the activities of art teams, especially the international scene, without the management service. The modern manager should not only have relevant knowledge and experience in the field of economics and social relations, but must also perceive the inner qualities of the industry. Particularly, it was necessary to take into account the peculiarities of the art of performing art, which is the basis of the fine music.

References:

1. Belyaev V. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов.– Moscow,– 1931.
2. Gippius E. V. (1900–1986) Uspensky V.A. and Belyaev V.M Narodnye muzykalnye instrumenty i the instrumentalnaya muzyka. Sbornik statey i materialov v dvux chastyax pod obshchey redaktseyey E. V. Gippiusa. Moscow,– 1987; – 1988.
3. Belyavskiy L. Instrumentalnaya muzyka – transformation chelovecheskix dvijeniy. Chelovek – instrument – muzyka. V sbornike Narodnye muzykalnye instrumenty i instrumentalnaya muzyka. – Moscow,– 1987.– P. 106–115.
4. Fitrat. Turkish classical music and its history.– Tashkent,– 1993.– P. 27–28.

Section 4. Theory and History of Art

*Amosova Yulia Vladimirovna,
postgraduate student of Educational Establishment
“The Belarusian State University of Culture and Arts”,
Academic department of Traditional Belarusian Culture and World Art.
E-mail: amosova.yulya@mail.ru*

EXHIBITION “EDO. CAPITAL AND EPOCH. JAPANESE ENGRAVING UKIYO-E OF THE XVIII-XIX CENTURIES FROM COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE”: CROSS-CULTURAL DIALOGUE BETWEEN BELARUS, RUSSIA AND JAPAN”

Abstract: The article is devoted to the exhibition of Japanese engraving, which took place in the National Art Museum of Belarus.

Keywords: exhibition, museum, Japanese ukiyo-e engraving, cross-cultural cooperation.

*Амосова Юлия Владимировна,
Аспирант, УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»,
кафедра белорусской и мировой художественной культуры
E-mail: amosova.yulya@mail.ru*

ВЫСТАВКА «ЭДО. СТОЛИЦА И ЭПОХА. ЯПОНСКАЯ ГРАВЮРА УКИЕ-Э XVIII-XIX ВВ. ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА»: КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ БЕЛАРУСИ, РОССИИ И ЯПОНИИ»

Аннотация: статья посвящена выставке японской гравюры, проходившей в Национальном художественном музее Беларуси.

Ключевые слова: выставка, музей, японская гравюра укие-э, кросс-культурное сотрудничество.

Проблема культурного обмена между странами является одной из наиболее актуальных в современном культурном пространстве. Взаимообмен достижениями в области искусства способствует не только укреплению межкультурных связей, но и косвенно влияет на политическую и социальную сферу, затрагивает национальные,

исторические, религиозные и ментальные аспекты. Рассматривая вопросы взаимообогащения культур в глобальном смысле, следует отметить положительные тенденции межкультурных коммуникаций Востока и Запада, в частности, проявившиеся в творческом взаимодействии Японии и Европы.

Несмотря на отдаленное географическое положение японских островов, культурное сотрудничество европейских стран с данным государством продолжает расти, в этом смысле не исключением стала и Беларусь. Белорусско-японские культурные связи развиваются посредством проведения ежегодного фестиваля японской культуры «Японская осень в Беларуси», инициатором которого выступает посольство Японии в нашей республике. В рамках фестиваля проходит ряд мероприятий, среди которых мастер-классы боевых искусств, уроки японской каллиграфии и живописи, концерты восточных музыкантов, неделя японского кино, цикл лекций о традиционном японском театре и показ современных театральных постановок [6]. Данные мероприятия являются пропагандой восточной культуры и знакомят белорусов с уникальными традициями «Страны Восходящего Солнца», что способствует укреплению белорусско-японских отношений.

Одним из наиболее важных и ценных в культурном плане событий стала выставка «Эдо. Столица и эпоха. Японская гравюра укие-э XVIII – XIX вв. из собрания Государственного Эрмитажа», проходившая в Национальном художественном музее с 26 сентября по 20 декабря 2014 года в рамках фестиваля «Японская осень в Беларуси». Благодаря сотрудничеству ведущего музея Минска и Санкт-Петербурга, содействию оргкомитета в лице Владимира Прокопцова, Михаила Пиотровского, а также научных сотрудников, кураторов выставки, реставраторов и консерваторов обоих музеев, данный выставочный проект явился значительным событием в культурной жизни Беларуси.

Примечательно то, что произведения восточного искусства достаточно редко экспонируются в нашей республике. Так, за время существования Национального художественного музея, данная выставка явилась всего третьей экспозицией в русле восточного направления, а в белорусских музейных фондах хранится всего два произведения японской печатной графики. Дан-

ный факт объясняется тем, что до сегодняшнего дня сохранилось не так уж много произведений этого вида искусства, а полноценных коллекций еще меньше. Тем не менее, в Отделе Востока Государственного Эрмитажа собрано достаточно большое количество японских ксилографий, 64 из которых были представлены в Национальном художественном музее. В этом плане, выставка «Эдо. Столица и эпоха ...» впервые экспонировала белорусскому зрителю уникальные произведения наиболее известных японских графиков, среди которых основоположник техники полихромной ксилографии Судзуки Харунобу, создатель жанра портрета окуби-э Китагава Утамаро, автор театральных гравюр – Утагава Кунисада, родоначальники пейзажного жанра фукэй-га – Андо Хиросигэ и Кацусика Хокусай и многие другие не менее значимые авторы.

Название выставки «Эдо. Столица и эпоха ...» вполне обосновано, так как соответствует общей концепции экспозиции, в основе которой представлены работы, отражающие жизнь так называемой Восточной столицы – города Эдо, что сегодня является современным Токио. Помимо этого, название города дублирует и определенный период, целую эпоху в японском искусстве, время правления знаменитой династии Токугава, длившейся на протяжении почти трех столетий – с XVII – до 70-х годов XIX века [3, С. 10]. Произведения, представленные на выставке, относятся к эпохе Эдо, который искусствоведы в первую очередь связывают с гравюрами укие-э, получившими известность в Европе в XIX веке и колоссально повлиявшими на европейских художников, в числе которых импрессионисты, неоимпрессионисты, постимпрессионисты, в частности, Ван Гог, художники группы «Наби», Дж. Уистлер, Э. Мунк и многие другие. Помимо этого, некоторые принципы японского искусства были восприняты и в России, в особенности, такими художниками, как И. Билибин, В. Борисов-Мусатов, П. Кузнецов, К. Сомов, К. Коровин, Л. Бакст, А. Остроумова-Лебедева.

Данный вид гравюры, представляющий собой ксилографию, является наиболее ярким явлением японского искусства. Как самостоятельный жанр он сформировался в Японии в середине XVII века в Эдо. Будучи крупнейшим городом той эпохи, Эдо способствовал расцвету городской культуры. Художники стремились изобразить радостные стороны жизни горожан, поэтому их работы были известны как *укие-э* или «картины изменчивого, быстробегущего мира» [1, С. 527].

Термин «*укие-э*» переводится неоднозначно, существует множество его разнообразных интерпретаций и трактовок. В этом смысле можно сказать, что он прошел долгий процесс эволюции, прежде чем ему было дано окончательное определение. В средневековой литературе и эстетике это понятие означало суетный, бранный, горестный мир и тесно связывалось с буддийским мировоззрением. В XV веке данный термин стали трактовать со светской точки зрения, как некую действительность и повседневность, а в XVII – под «*укие*» стали подразумевать мир развлечений и удовольствий, которые могли получить горожане в «веселых кварталах». Существует и еще одна трактовка: для традиционного японского искусства было нехарактерно использование законов перспективы, картины выглядели плоскими, а мастера гравюры *укие-э*, изучив произведения западноевропейских художников, впервые начали создавать объемные изображения, тем самым, последние выглядели будто «всплывающими» на поверхности листа либо «тонущими» в его глубине, видимо, это также повлияло на интерпретацию данного понятия. Замечательно описывает нюансы слова *укие-э* неизвестный писатель XVII века: «... жить одним мгновением, обращать внимание на красоту Луны, снега, цветущей вишни и листьев клена; распевать песни, наслаждаться вином, позволить себе отдалиться своим желанием; развлекаться, несколько не заботясь о нищете, смотрящей нам в лицо; отринуть все печали, держаться, как полая тыква в потоке реки: вот, что мы называем *укие* ...» [1, С. 527].

В развитии *укие-э* исследователи выделяют три основных периода: ранний – с середины до половины XVIII века, период классики – вторая половина XVIII века и заключительный – первая половина XIX века [5, С. 4]. Среди представителей раннего периода наиболее выделяется Судзуки Харунобу, который первым начал применять технику полихромной ксилографии и использовал для передачи цветовых оттенков до семи-восьми досок, тем самым невероятно расширив возможности гравюры.

Золотым веком *укие-э* принято считать конец XVIII и начало XIX века. Мастера, творившие в этот период, смогли добиться всеобщего признания и принесли жанру огромную популярность. Одним из наиболее ярких представителей является Китагава Утамаро, которого называли певцом женской красоты и создателем жанра портрета [1, С. 537]. Представителями же заключительного периода развития *укие-э* являются пейзажисты Кацусика Хокусай и Андо Хиросигэ, оказавшие наибольшее влияние на европейских художников. Отметим, что работы основоположников и ведущих представителей японской гравюры содержатся в фондах Эрмитажа и были показаны белорусскому зрителю на выставке «Эдо. Столица и эпоха...».

Выставка была построена по хронологическому и тематическому принципу, что соответствует процессу эволюции японской печатной графики под воздействием проводимых в стране нравственных реформ. В этом смысле, следует отметить, что первоначально художники отдавали предпочтение изображению чайных домов, куртизанок, актеров и всевозможных увеселений горожан, а сами графические оттиски служили своеобразной рекламой, так как люди, представленные на них, были узнаваемы. В этот период наиболее востребованными оказались два жанра – *бидзин-га* (изображение красавиц) и *якуся-э* (изображение актеров). Во второй же половине XIX века, правительство Японии начало уделять все большее внимание нравственному облику населения, следовательно, поменялась не только тематическая, но и жанровая составляю-

щая ксилографий, представленная в виде пейзажа – фукэй-га и военно-исторической гравюры – муся-э [4, С. 17]. Данный историко-культурный контекст был учтен организаторами экспозиции, что повлекло за собой вполне логичное расположение произведений в выставочном пространстве.

Помимо этого, обратила на себя внимание четко выстроенная цветовая динамика экспозиции, идущая от приглушенных тонов Судзуки Харунобу к постепенному усилению колористического решения гравюр Китагава Утамаро и заканчивая кульминационными и смелыми в цветовом отношении ксилографиями Кацусика Хокусая.

На выставке «Эдо. Столица и эпоха...» были представлены гравюры, относящиеся к разным жанровым и временным категориям. В начале экспозиции находились работы ранних мастеров укие-э. Среди них наибольшее внимание привлекли ксилографии Судзуки Харунобу. Одна из них «Приготовление чая», датированная 1768 годом и относящаяся к жанру бидзин-га, является очень редкой работой художника, возможно, находящейся в единственном экземпляре [4, С. 92]. На ней изображены две девушки в традиционных шелковых кимоно, занятые подготовкой к чайной церемонии, о чем говорит изображение чайных принадлежностей. Данная работа, также как и другие гравюры Харунобу, отличается четко выстроенной композицией, колористической точностью, приглушенной цветовой гаммой, которая, несмотря на некоторую сдержанность, оставляет впечатление возвышенной поэтической атмосферы.

Обратили на себя внимание ксилографии Китагава Утамаро, изображающего, главным образом, погрудные портреты женщин – горожанок, живущих в Эдо. Одна из работ мастера «Жена купца среднего ранга», датированная 1801 годом, является примером подобного типа портрета, получившего название «окуби-э», что означает «большие головы» [4, С. 17]. Примечательным является то, что Утамаро, как и многие другие японские мастера, изображал женщин с черными зубами, что соответ-

ствовало традиции охагуро, когда замужние дамы с целью долгого сохранения зубов здоровыми, чернили их специальным красителем. В этом смысле, японскими гравюрам эдосского периода можно не только любоваться, но и благодаря им, познакомиться с некоторыми особенностями и ритуалами страны, традиционной одеждой, обувью и прическами, атрибутами чайной церемонии и интересерами.

Пристального внимания также заслуживает ряд театральных гравюр якуся-э, получивших широкое распространение среди жанров печатной графики. Среди них – работы двух выдающихся мастеров Утагава Куниеси и Утагава Кунисада. Произведения данных авторов восхищают обилием деталей и многофигурностью композиций, контрастными цветовыми сочетаниями и богатством образов. Примечательно, что одна из работ «Весенний снег в Уэно» Утагава Кунисады резко выделяется на общем фоне. Представляя собой триптих, она изображает трех женщин, прогуливающих в сумерках среди заснеженных деревьев в окрестностях парка. Данная ксилография создает ощущение умиротворения, созданного, благодаря приглушенному колориту, застывшим в тишине женским фигурам.

Несомненным украшением выставки стали гравюры знаменитых пейзажистов Кацусика Хокусая и Андо Хиросигэ. Увидеть работы столь выдающихся мастеров японского искусства в стенах Национального художественного музея – достаточно редкое и уникальное явление, имеющее по истине высокую художественную ценность и важнейшее культурное значение. Окинув экспонирующиеся произведения одним взглядом, работы данных художников, несомненно, выделяются на общем фоне и, являясь колористическими акцентами, сразу же привлекают внимание еще при входе в выставочный зал. Среди экспонирующихся пейзажей – работы из знаменитых серий Хокусая: «Тридцать шесть видов горы Фудзи», «Водопады...» и «Знаменитые мосты различных провинций», а также «Сто знаменитых видов Эдо» Хиросигэ.

Согласно концепции выставки, организаторы создали соответствующее оформление в японском стиле, что, безусловно, оживило экспозицию и придало ей утонченный восточный колорит. Выставочный зал был украшен японскими икебанами и декоративными веточками сакуры, а пространство зала заполняли звуки сямисэна и флейты сякухати – традиционных музыкальных инструментов Японии. Восприятие произведений искусства в сочетании с подобным восточным антуражем оставляет более глубокий эмоциональный отклик у зрителей и способствует решению проблемы восприятия произведений искусства.

Неотъемлемой составляющей выставки и одной из главных ее достоинств, явилось, на наш взгляд, аудиовизуальное репродуцирование фрагментов из спектаклей традиционного японского театра. Благодаря русским субтитрам и пояснениям специалистов, посетители получили уникальную возможность познакомиться с ведущими направлениями театрального искусства «Страны Восходящего Солнца», среди которых Но и Кабуки, незатейливая комедия Кегэн, театр кукол – Бунраку, театр Дзэрури, сочетающий элементы вокального искусства и речитативной декламации. Данный видеоматериал весьма ценен, так как предоставляет редчайшую возможность познакомиться со спектаклями традиционного японского театра, которые, в силу удаленности японских островов, практически невозможно

увидеть в оригиналах белорусскому зрителю. В данном контексте, использование видеоматериалов является не просто дополнением к выставке, а важной частью, соответствующей ее концепции, раскрывающей идею синтеза искусств.

В соответствии с решением Редакционно-издательского совета Государственного Эрмитажа и Ученого совета Национального художественного музея Беларуси был выпущен каталог выставки. В нем представлена информация, касающаяся белорусско-японских отношений в сфере искусства, история города Эдо – знаменитой Восточной столицы, а также репродукции ксилографий, представленных на выставке.

Посетив экспозицию «Эдо. Столица и эпоха. Японская гравюра укие-э XVIII – XIX вв. из собрания Государственного Эрмитажа», представленную в Национальном художественном музее Беларуси, мы убедились в необходимости организации подобных выставочных проектов, непосредственно связанных с восточным искусством, с которым, к сожалению, недостаточно знакома белорусская публика в силу колоссальной разницы культур и традиций, религиозного и ментального аспектов, отдаленного географического положения. Тем не менее, выставка «Эдо. Столица и эпоха...», проходившая на протяжении трех месяцев, позволила не только любоваться шедеврами японского искусства, но и продолжила укрепление межкультурных связей и музейного сотрудничества.

Список литературы:

1. Искусство Восточной Азии: [перевод с немецкого] / З. Хеземанн [и др.]; составитель Г. Фар-Бекер. – [Переработанное изд. 1998 г.]. – 2007. – 739 с.: цв. ил.
2. Николаева Н. С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. – М.: Изобраз. искусство, – 1996. – 400 с.: ил.
3. Фар-Бекер Г. Японская гравюра / Г. Фар-Бекер; пер. О. В. Текшевой, Ю. В. Сараевой. – М.: TASCHEN / АРТ-РОДНИК, – 2010. – 200 с.: ил., цв. ил.
4. Эдо. Столица и эпоха [Изоматериал]: японская гравюра укие-э XVIII – XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки / [составитель А. В. Савельева]. – Минск: Первая образцовая типография, – 2014. – [117] с.: цв. ил.

5. Японская гравюра: [альбом].– Ростов-на-Дону: Феникс,– 2006.– 158. [1] с.: цв. ил.
6. Японская осень в Беларуси // by.emb-japan.go.jp [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.by.emb-japan.go.jp/itpr_ru/culture_nihonnoaki2017_announcement.html.– Дата доступа: 23.01.2018.

Toto Giusi Antonia,
Ph D., in Culture, Education, Communication,
Department of humanities. Literature, Cultural Heritage
University of Foggia,
E-mail: giusy.toto@unifg.it

Strazzeri Irene,
Assistant Professor, of General Sociology,
Department of humanities. Literature, Cultural Heritage
University of Foggia,
E-mail: irene.strazzeri@unifg.it

NEW TENDENCIES OF SOCIOLOGY OF ART: FROM THE COMMUNICATIVE AND ECONOMIC READINGS TO THE CONTEMPORARY RESEARCH OF SCIENTIFICITY

Abstract: The aim of the paper is to look for new trends in sociological research in the arts, especially in terms of new research perspectives and new research objects.

Keywords: Sociology of art, sociological research, art perspectives, interdisciplinary approach.

The research interests of contemporary sociology are being redefined and are being enriched with new and renewed research objects. Among these the study of art, literature and music has come back into vogue as unusual fields of sociological investigation. The sociology of art, considering the wide way the concept of artistic product, has recently obtained a space of autonomy within the sociological research. From its origins, referring in particular to the *Sociology of Music* of Weber (1921) [1] or of Adorno (1962) [2], the sociology of art has investigated the relationship between artistic product (in the two cases mentioned the music) and social world, and still, the relations between diffusion and consumption. A strong impulse to the sociological investigation took place in the 1960s, when in the United States, almost simultaneously with the publication of the Adorno' Introduction to the Musical Sociology in 1962, an article by Robert Nisbet entitled *Sociology as Art form* appeared in the journal "The Pacific Sociological Review". This article marks an epochal turning point, in fact the author states that: "sociological science makes its most significant intellectual progress under

the spur of stimuli and processes that it shares widely with art and that, beyond their differences, science and art have in common above all the ability to discover and the ability to create" [3, 2]. This approach between Sociology and Art has undergone the beginning of the 80s of the last century a contamination between the nascent sociology of art and other disciplines such as anthropology, the history of literature, music and the arts and even studies on sub-cultures proceeding towards new hermeneutical and interdisciplinary paths. Even more recent Heinich's studies (2002) have mixed the classic aesthetic interpretive canons of philosophy, with the contemporary sociological, communicative and economic readings of the artistic event [4, 11–12].

Today, the Sociology of Art explores social tensions, the multiplicity of discrimination and the related strategies of resistance, the conflicting dynamics underlying artistic products. Art as a symbolic construction of meaning, becomes the 'mirror' of civil society and of the class struggle, the temple of memory and the social frame of interpretation of gender identities and racial discrimination. Art and

Society, Art and Sociological Science influence each other and co-construct, mixing knowledge, stories and images full of symbolic meanings [5, 78–79]. There are two fundamental components in contemporary sociological research applied to art: the object of research and new investigative and interpretative methods. In this context it is interesting the position of Howard Berker [6, 200–206], who indicates in the history of the work, the sociological perspective to follow. According to this author it is interesting to reconstruct all the choices and decisions that the artist makes. In the case of collective works, typical of contemporary works (music, cinema, etc.), it is necessary to investigate the choices of the various people or groups involved and how they have resolved the decisional conflicts, to analyze new dimensions of the creation of the artistic product. From a methodological point of view, which is already evident in the analysis of the artistic product just described, also where to begin to tell the story of the artistic product is important, since there is always something that comes before or after that can be interesting to purposes of sociological analysis, therefore the recognition of the arbitrariness of the observer's analysis becomes a necessary prerequisite. In the sociological study of the production processes, if there are contracts upstream of the work of art, they are usually circumvented or broken because the artistic discipline is creativity. This universal principle is more visible in contemporary works, because the break is the artistic canon [7, 200–206].

Sociology, when dealing with art, traditionally follows a functionalist approach, that is, it explains what is the function of art in society, which is born between relationships and constructions of meaning. Art, instead, is the result of negotiation between the author and the public, from a constructivist point of view. In artistic performances macro-cosmos are created in which the social order is preserved and the maintenance of culture is sponsored. In contemporary times, art becomes dematerialized and strongly symbolic, so much so as to virtually express its inno-

vative potential that makes societies open to change. One of the founding themes in sociology is conflict, as it occurs between groups not only for claims of social rights, but also, as in this case, in the interaction between professionals, between the author and the public, or with the commissioners [8, 200–206]. Today, the struggles on the division of income from a work of art are more complex because they are associated with internet marketing, with the general ability to facilitate the copying of works (art, music or film). Again, sometimes, the work of art can be interpreted from an aesthetic point of view also through moral judgment or the interest of the public, until reaching a degree of interpretation based on the diffusion of the artistic product, free from any commercial pressure [9, 200–206]. This last concept refers to the degree of sharing that a product has with the public that uses it, the greater the sharing, the greater the communicativeness of the product beyond any aesthetic judgment. In addition to dematerialization another important concept is durability understood as duration in the physical sense, it is a contingency that affects all the work. The duration depends on the choices made by a large number of people. The protection, safeguard, preservation of the artistic heritage for future generations are intimately connected to the value that each company attributes to art [10, 200–206]. In this discourse of protection the revival theme also takes on importance, which stems from the motivation to 'revive' work or an artistic object.

Artistic work, like the scientific one, can be written in several hands, rewritten in different periods and subject to multiple interpretations. Art as a product and producer of social relations becomes, thanks to the virtual, a fundamental element that triggers processes of change in the existing order [11, 200–206]. The main challenges for future social research in the arts, not as autonomous knowledge but as a declination of the more general sociological discourse, are on the one hand the identification of specific areas of investigation and specific objects of study, to be defined within the boundaries fluids, which today

characterize the discipline, on the other the inevitable contamination of different skills, due to the variability and the multiplicity of artistic languages. Faced with this plurality it becomes necessary to make methodological and conceptual choices that characterize scientifically the analysis of data coming from a field of investigation, which is incomprehensibly underestimated [12, 200–206]. Postmodernism and contemporary globalization have transformed the role of art; it becomes the seat of deconstruction and the conceptualization of meanings. The concept of art romanticism is being challenged today, thanks to the sociological perspectives of reading the works. The work of art, in fact, is not considered a work of genius and therefore universal, but the result of pro-

duction processes, artistic fruition and litmus test of current social conflicts. Theories of the reception of the works opened the way to the sociological theories of the social dynamics underlying the works of art and contextual theories. These last theories study how the process of fruition of the work of art is oriented by the context, that is, by the social processes that build the artistic values shared by the community. They provide a very interesting point of view because they focus their analysis on the success of a work of art; according to the reception theory, success arises from a cooperation between artist and recipient, for contextual theories, on the other hand, the recognition of artistic value passes through social practices [13, 200–206].

References:

1. Weber M. *Sociologia della musica*. Milano: Il Saggiatore.– 2017. (posthumous original edition of the – 1921).– 183 p.
2. Adorno T. W. *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino: Einaudi.– 1962.– 823 p.
3. Nisbet R. A. *Sociologia e Arte*, Milano-Udine: Mimesis.– 2016.– 59 p.
4. Heinich N. *La sociologie de l'art*. Parigi: La Decouverte.– 2002.– 123 p.
5. Savonardo L. *Sociologia della Musica*. Novara, Utet.– 2014.– 288 p.
6. Becker H. *Novas direções na Sociologia da Arte // Plural* (São Paulo. Online).– No. 24.2.– 2018.– P. 200–206.
7. Tota A. L. *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*. Milano: Ledizioni.– 2011.– 222 p.
8. Bordoni C. *Introduzione alla sociologia dell'arte*. Liguori Editore. – 2008. – 280p.
9. Ferone E. *Segni dei Tempi: La costruzione delle regole in un mondo globale ed intangibile* (Vol. 1). Bologna: Società Editrice Esculapio. – 2016. – 168p.
10. Viviani D. *Struttura e forma sociale: un legame estetico // Sociologia*. Rivista quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali-Culture politiche in mutamento.– No. 1/ – 2014. Gangemi Editore spa.
11. Gemini L. *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche* – Vol. 9.– Milano: FrancoAngeli.– 2003.– 193 p.
12. Clammer J. *Vision and Society: Towards a sociology and anthropology from art*. Londra. Routledge.– 2014.– 238 p.
13. Giuliano V. *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*.– Milano. Electa.– 2015.– 178 p.

Section 5. Theory and History of Culture

*Berezinska Olena,
graduate student, of the Department of Art History
and humanitarian disciplines, senior lecturer
of the Department of Foreign Languages for professional
communication of the International Humanitarian University, Odessa
E-mail: priom_mgu@ukr.net*

CULTURAL PARADIGM IN THE PROCESS OF MODERNIZATION INFRASTRUCTURES OF THE ODESSA REGION

Abstract: topical problems of development of national cultures in the conditions of modernization are considered, acculturation is highlighted as one of the most important aspects of analysis of forms and types of cultures through the prism of intercultural contacts. For successful integration, complex polyethnic communities re-think themselves and apply different acculturation strategies to achieve mutual understanding.

Keywords: dialogue of cultures, cultural paradigm, acculturation processes, intercultural polylogue, cultural diffusion.

*Березинская Елена Владимировна,
аспирант, кафедры искусствоведения и общегуманитарных дисциплин,
старший преподаватель кафедры иностранных языков профессионального общения
Международного гуманитарного университета, город Одесса
E-mail: priom_mgu@ukr.net*

КУЛЬТУРНАЯ ПАРАДИГМА В ПРОЦЕССЕ МОДЕРНИЗАЦИИ ИНФРАСТРУКТУРЫ ОДЕССКОГО РЕГИОНА

Аннотация: рассматриваются актуальные проблемы развития национальных культур в условиях модернизации. Аккультурация представлена одним из важнейших аспектов анализа форм и типов культур через призму межкультурных контактов. Для успешной интеграции сложные полиэтнические сообщества переосмысливают себя и применяют различные стратегии аккультурации для достижения взаимопонимания.

Ключевые слова: диалог культур, культурная парадигма, процессы аккультурации, межкультурный полилог, культурная диффузия.

Современное состояние культуры характеризуется интенсификацией процессов усложнения, глобализации и модернизации социокультурной жизни. Усиливаются миграционные процессы

в Украине: с апреля 2014 года – с начала боевых действий на Донбассе из Донецкой и Луганской областей выехало по данным ООН более 2 миллионов человек, из которых 1,75 млн. переселилось в другие регионы Украины, а более 300 тыс. человек эмигрировало в страны Европы. С аннексированного Крыма переселенцами на материковую Украину стали почти 25 тыс. человек. Данная миграция выделяет проблемы межкультурного диалога, культурной диффузии и ставит их над политическими и экономическими проблемами. В современном взаимосвязанном мире важную роль играют не только проблемы взаимодействия культуры и общества, но и влияние друг на друга различных культур, сложная система их взаимоотношений, которая в контексте культурного многообразия актуализирует поиск способов осуществления гармоничного диалога в современном социуме.

Привлекают внимание в аспекте проблематики нашего исследования работы С. Артановского, А. Быстрова, Г. Померанца, А. Рапопорта, в которых были проанализированы формы и типы культуры сквозь призму межкультурных контактов [1, 2, 6]. В рамках философской и культурной антропологии (Э. Холл, Д. Трагер, Дж. Кондон, Й. Фати) проводились исследования теоретических основ межкультурной коммуникации, которая рассматривалась как особая сфера социальных отношений. Помимо трудов представителей классического диффузионизма (Ф. Боас, Ф. Ратцель, Л. Фробениус, Г. Смит, У. Руверс), принципиально новые решения давали Бронислав Малиновский, Ральф Л. Билз, Мелвилл Д. Херсковиц, Л. Уайт, занимавшиеся изучением культурной диффузии и сходных с ней явлений аккумуляции, «гибридизации» культур [3, 4].

Вышеназванные исследования, несмотря на различие подходов, представляют интерес, прежде всего в поиске способов межкультурной коммуникации, определения различий между этносами, складывающимися в процессе форми-

рования каждой самобытной культуры. Жизнедеятельность и отношения людей определяются существующими в той или иной культуре нормами, которые регулируют практически все области человеческого мышления и поведения и оказывают влияние на характер восприятия, оценки и межличностные отношения. Образование, воспитание, историческая память, традиции, обычаи и язык вырабатывают систему ориентаций, помогающую людям успешно справляться с житейскими ситуациями и различными проблемами.

Каждый человек реагирует на внешний мир в соответствии с особенностями своей культуры. Н. Бердяев определял культуру нации как вечно живой субъект исторического процесса [2, С. 26]. И. Франко отмечал значение реализации национальных идеалов и подчеркивал, что для украинцев таким идеалом должна стать самостоятельная независимая Украина [7]. М. Грушевский считал, что «стержнем украинской идеи было признание неотъемлемого права украинского народа на самоопределение и поиск его оптимальных форм» [5, С. 112].

Глубокое и всестороннее рассмотрение современными учеными различных аспектов межкультурной коммуникации, диалога культур выдвигает на первый план проблему мирного сосуществования различных культурных традиций, исключая угнетение, насильственную ассимиляцию, дискриминацию.

Перспективу для решения данной задачи открывает Одесса – многоэтнический и многоконфессиональный город, город переселенцев, которые находятся в среде своей культуры, в среде своего языка. Очень важным является тот факт, что лучшим способом адаптации к основным ценностям (образование, культура и т.д.) на новом месте жительства у переселенцев является интеграция в новое многонациональное доминантное общество.

Одесса, благодаря тому, что на её территории проживают представители более ста тридцати национальностей, является ярким образцом коло-

ритного разнообразия наций и культур, моделью межкультурного диалога нового типа. Каждая народность оставила свой особый след в историческом облике города. На протяжении первых десятилетий своего существования, в Одессе возникли улицы: Немецкая, Польская, Еврейская, Итальянская, Французский бульвар, район Молдаванки.

Внешний облик Одессы, особый «язык», на котором говорят ее жители, только им присущая ментальность и характерный юмор – результат переплетения разнообразных культур, традиций, жизненных укладов. И в этом пестром калейдоскопе, составляющем «одесский этнос» успешно развиваются культурные, этнические, языковые традиции края.

Одесская средняя школа № 103 на Болгарской улице может претендовать на звание самого многонационального учебного заведения не только города, но всей Украины. Представители более сотни национальностей и этнических групп учатся в ней: украинцы, болгары, русские, молдаване, гагаузы, албанцы, грузины, греки, армяне, узбеки, вьетнамцы, цыгане, лакцы, арабы.

Предлагаемая в Одесском регионе модель межкультурного взаимодействия предполагает значительную двухстороннюю просветительскую работу, которая ориентирована на молодежь, как наиболее активную часть, и подчиняется идеологии братства и толерантности. Основная задача, которая реализуется на этом пути – последовательное и ненасильственное знакомство друг с другом, с лучшими образцами массовой культуры, выраженными, например, в театре и кинематографе, что, в конечном счете, сформировывает устойчивое убеждение в родственности культур. На наш взгляд, чрезвычайно важно признание одновременно и родства и самобытности. Эффективность региональной культурной политики все больше зависит от того, насколько её формы, характер и целенаправленность отвечают имманентным и зачастую спонтанно проявляющимся закономерностям динамики культуры.

Структура культурного пространства Одесского региона предполагает выделение в нем национально-культурных, субкультурных и иных сообществ. Наличие и особенности локальных культурно-исторических хронотопов порождают в культурной сфере вариативность и множественность организационных, стратегических и синергетических предпосылок её развития. Многофакторная конфигурация культурного пространства проявляется в специфике культурно-исторических традиций, своеобразии культурного облика, ландшафта и культурной среды региона и, тем самым, обуславливает его особую инфраструктуру.

Ядром модели пространства является культурный облик региона, а системообразующими компонентами – социально-культурные ситуации, которые служат исходной точкой моделирования, определяющей направления региональной культурной политики и культурные механизмы аккультурации и адаптации.

Отдавая должное тому, что было сделано предшественниками, и опираясь на собственные исследования мы можем заключить, что культурную интеграцию следует рассматривать с трех позиций:

- как процесс практического и информационного взаимодействия между учреждениями культуры, культурологическими центрами, творческими людьми и потребителями культуры;
- как процесс достижения большей согласованности между разными культурными традициями, включая национальные, между культурным наследием общества и новыми достижениями культуры;
- как процесс утверждения единой системы ценностей с жизнеспособным, дружественным обменом культурными, религиозными традициями на внутри- и межгосударственном уровнях.

Анализируя содержательный и процессуальный аспекты культурной модернизации Одесского региона, необходимо отметить, что на современном этапе превалирует процесс интеграции в современном мультикультурном обществе, когда

происходит глобализация и широкомасштабная миграция населения. Именно интеграция, как наиболее целесообразная стратегия аккультурации, способна сохранить, с одной стороны, собственную этническую культуру группы за счет восприятия элементов другой культуры; с другой стороны, соблюсти равноправие основ обеих групп, участвующих во взаимном диалоге. Важным и особо актуальным для исследования на сегодняшний день является изучение этно-национальных культур.

«Пусть расцветают сто цветов», – так говорили о культурной самобытности в древнем Китае, подразумевая, что каждая культура не только расцвела сама, но и обогащала другие культуры нашей большой страны [9, С. 118]. Это мудрое изречение и сегодня может служить девизом межкультурного диалога, основанного на уважении своеобразия и идентичности культур, формирующих цельное и гармоничное социокультурное пространство.

Список литературы:

1. Артановський С. Некотторі проблеми теорії культури. – Л. – 1997 г.
2. Быстрова А. Н. Человек, культура и история: специфика бытия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, – 2013. – № 4 (30): в 3 ч. Ч. 3. – С. 25–31.
3. Габермас Ю. Залучення іншого. Студії з політичної теорії / Пер. з нім. А. Дахній; наук. ред. Б. Полярш. – Львів: Астролябія, – 2006. – С. 174–175.
4. Малиновский Б. Магия, наука и религия / пер. с англ. – Москва: Рефл-бук, – 1998. – 304 с. (Серия “Astrum Sapientiae”).
5. Михайло Грушевський: біографічний нарис / Р. Я. Пиріг, В. В. Тельвак. – К.: Либідь, – 2016. – 576 с.
6. Померанц Г. С. Некотторі течення восточного релігійозного нігілізма: Дисс. / под общ. ред. М. А. Блюменкранца. – Харьков: Права человека, – 2015. – 312 с.
7. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Сміт Ентоні. – Ніка-Центр, – 2006. – 320 с.
8. Франко І. Я. Мойсей. Видання-білінгви: Львівський університет / переклад з англійської Віри Річ, – 2017.
9. Шнаппер Д. Спільнота громадян. Про модерну концепцію нації / Шнаппер Д.; [пер. з французької Р. В. Мардера; Худож.-оформлювач А. С. Ленчик]. – Харків: Фоліо, – 2007. – 223 с.

*Mazaeva Tamara Adamovna,
Doctor of Philosophy, Professor,
Head of the Cultural Studies Department,
Chechen State University,
Principal researcher of the CI RAS
E-mail: tamaram7@mail.ru*

PEOPLES OF THE NORTH CAUCASUS: IDENTITY CRISIS AND WAYS OUT OF IT

Abstract: Actualization of ethnicity is the way to overcome the identity crisis in the modern life of our peoples; it is possible through the achievement of a certain balance between external impulses and revival of own internal potentials for self-development, mastering of civilizational universals and preservation of cultural identity.

Keywords: Culture genesis, value, identity, mentality.

The main issue of modern ethnocultural problems is the nature of the relationship between the traditional ethnic culture with its special picture of the world and values, and the new way of life provided by the processes of modernization and globalization. The culture genesis is interpreted as a constant unfinished process associated with the periodic change of cultural paradigms and technologies for their implementation. This process of adaptation to the constantly changing conditions of human existence is immanently inherent in the culture including the ethnic one; due to it, either new cultural phenomena arise, or the already existing ones are modified. D. S. Likhachov defined the dynamic nature of the culture as follows: "The culture is an organic whole changing all the time, and its movement is not stopped with tradition or accumulation of values, but is regulated by them. The culture of the people as a whole can be compared with a glacier moving slowly and powerfully between mountains" [1, 181].

Thus, on the one hand, the ethnic culture inherits ancient traditions of its people; on the other hand, it is constantly updated being enriched by features of the modern thinking type. This process of constant updating has a certain limit. The limit of the ethnocultural updating is the boundary, beyond which

quantitatively expressed innovations, changes in the behavior strategy, plasticity of the life-style and thinking result in qualitative transformation for the value core of the culture.

In our opinion, the value and semantic "culture core" is the sacred space of stable ethnic archetypes having an essential, primordial nature. Dominant values and concepts of the "culture core" form and sustainably reproduce the ethnic mentality as a special type of spirituality expressing the most significant essential properties of the ethnos as a cultural entity. It is appropriate here to recall the "archetypal phenomenology" by K. G. Jung, as well as such concepts of the modern cultural studies as the "cultural archetype" and "ethnocultural archetype". The ethnocultural archetypes are constants of the national spirituality expressing and consolidating the fundamental properties of the ethnos as the cultural entity. According to Jung, actualization of the archetype is a "step backward", a return to the archaic features of spirituality; however, the archetypal strengthening can also be a projection into the future since the ethnocultural archetypes express not only the experience of the past, but also the aspiration to the future, the people's dream: "Entire mythology and all revelations have come from this matrix of experience, and hence, the future idea of the

world and person will also originate from it" [2, 244]. Thus, the active presence of archetypes is an important condition for preserving the identity and integrity of the national culture.

The process of mastering the ethnocultural archetypes as certain matrices of individual's mentality is also related to a certain sacral space in his life. This is the space where the human being is totally predetermined by the "divine providence" and in no way depends on his or her individual will and choice. This space includes the very fact of the person's birth, his or her parents, ethnicity, mother tongue, natural and cultural environment, as well as other "first order" values on his life path. According to sociologists, the period of person's active socialization primarily occurs during the first quarter or third of the life and undergoes no radical restructuring in the future. Thus, basic mental attitudes and cultural preferences are formed in this sacral space making up the dominant values of the "culture core" for the individual and ethnos as a whole. This number of basic values forms an ethnic "picture of the world" and, based on it, traditions of life and forms of culture, being also a mental code for understanding the mentality of the ethnos and its culture.

Each ethnos has distinct and recognizable natural and spiritual cultural niches. We can determine its current state, we can reconstruct its past through various forms of culture; in some cases it can be done for 3 centuries back, in other ones – for 3 millennia. However, the degree of reliability for this description and reconstruction will always be relative, because the ethnos has been changing throughout its existence adapting itself to the constantly changing world around and improving its adaptation mechanism.

The ethnos survival resource, its innovative potential are also predetermined by the basic system of values. Both a single ethnos and humanity as a whole have a chance for survival and development only if they are able to generate and protect the nature- and life-saving imperatives. The loss of this ability is the exhaustion of the survival resource and renewal po-

tential resulting in the assimilation and destruction of the culture.

Innovations in the ethnic culture can be organically perceived instead of leading to destructive crisis phenomena, both in terms of personal deidentification and crisis in the society only if they correspond to the value "culture core" and its fundamental mental concepts. In some ethnic cultures, the boundaries of this sacred space are clearly determined. For example, the Chechens believed that at the age of 15 the young man's blood was renewed, i.e. the blood was previously parental, and only then it became his own. Since then, he was responsible for all his words and deeds himself. On the 15th birthday, the young Chechens sang prayer songs, gave alms, organized races and other competitions. Ethnographers usually label this tradition as transformation to a man; however, its main sense is the "new" blood blessing.

The present moment peculiarity of updating the North Caucasus ethnic cultures includes the onslaught of the mass culture with its radically different values; it is so aggressive that it threatens to blur and destroy the sacred archetypal space determining the identity of our traditional cultures. Today, the dangerous tendencies are observed in all cultural spheres.

First of all, this is spiritual loss. A large part of our population is already professing principles of situational ethics fundamentally alien to our spiritual traditions. We often witness shamefully theatrical, external religiosity aimed at obtaining certain material benefits far from the sincere faith. The same pattern includes eclecticism and direct borrowing of Western models in our visual arts and architecture, as well as explicit kitsch on our stage.

Attempts of purely symbolic use of traditional culture's external forms without warming them with a sincere sense of belonging are especially disappointing. Pop singers wear national dress, which principally disallows provocative texts of their songs, as well as gestures and facial expressions incompatible with it. The national ornament decorating cafes and restaurants of our cities also rarely looks organic, same as political

fringes who, at best, are able to begin speaking in the native language, but then immediately switch to Russian.

The question arises, “Are ethnic cultures principally able to overcome this identity crisis?”

We have already noted that the culture genesis is a constantly flowing, incomplete process by its nature. On the other hand, from synergetic point of view, the ethnic culture is a complex self-organizing system, the modern state of which can be characterized as a bifurcation point having several poles of exit. An attempt to predict the further development of the North Caucasus peoples’ ethnic cultures allows us to identify several scenarios, each of which has already taken place in the real life as an emerging trend.

The most predictable and supported project is the globalization characterized by standardization and unification of culture. It coincides with the ideas of cosmo-futurism aimed at novelty, ethnicity overcoming, forgetting traditions and moving to the universal culture of the global world, which is inherently supranational and cosmopolitan. Prospects for this project are clearly illustrated by the following analogy.

An individual functions as a single “whole” consisting of a complex of interrelated, interdependent organs, which are at the same time completely different in structure, shape and functions. Yet at the cell level, each of these organs has a special DNA set inherent only in it. This genetically determined difference ensures and preserves the person’s life according to the Bohr Law “On additionality...”, interacting and mutually complementing one another. However, there is a certain cell in the human body, which is activated only with a certain negative impact on it. It can be some stress, or depressive state of the nervous system, or severe pain shock, or poor ecology, etc. In this case, this hidden cell begins to multiply rapidly, and this is not a mutation process, but cloning, when the cell having one DNA set suppresses and destroys the whole variety of cells in the organs and the organism as a whole, killing the life in it as a result. In medicine, this process is regarded as an almost incurable disease called “cancer.”

We believe that this is the fate of all total strategies imposed on the world including the ones related to the process of universal culture globalization. The unification of culture is not only unable to overcome the today’s crisis, but it is the way to the complete extinction of ethnic cultures and, as a result, total collapse of the world culture as a whole. The apologist of this idea, well-known Kazakh scholar Auezkhan Kodar, expressed it in the slogan “Ethnic self-awareness is something necessary to overcome” [3].

In our opinion, another unpromising phenomenon is ethnopraterism positively perceiving only the past and being intolerant and alien to everything new. This results in the fact that idealization of the tradition, absolutization of its immutability and stability, its purely external transfer to the modern environment alien to it as a sacred sample also inevitably leads to stagnation and extinction of the ethnic culture.

Still, there is a way, the viability of which was proved by the centuries of ethnic cultures’ existence and development. In this way, the national culture appears to be dynamic and changing in time. In the context of confrontation between the tradition and modern innovations, the ethnic culture mobilizes its inherent internal survival potential allowing us to reconsider the historical cultural heritage in relation to the modern conditions, update and add the still preserved but dying forms of our culture to the modern one. It is a synthesis of ancient and modern, ethnic and universal aspects coming together with the civilization and globalization. In this case, the tradition becomes not only a limiting and stabilizing element of the culture, but also a basis for “catalyzing” the society renewal processes. In our opinion, the viability of the ethnic tradition is related to its ability to accept and assimilate the innovations, and this ability is one of the ethnos viability indicators.

The actualization of ethnicity is the way to overcome the identity crisis in the contemporary life of our peoples, the way to overcome the marginal state of the ethnic groups and national elites; it is possible

on the basis of transferring the culture integrity image to the past, restoration of the ethnic myth and its return in new forms. In this case, the ethnic culture is perceived and experienced by the nation and separate individuals as modern and self-valuable reality. There are many examples of this trend's prospects in the modern world. Many societies are now in the stage of gradual transition from the traditional state to the modernized one. The most organic example of the cultural identity coexistence with modernized economic and political order is provided to the world by the countries of South-East Asia. Their modern development particularly demonstrates that the society modernization does not necessarily need to be accompanied by standardization and unification of culture and social norms of life. It can and must be carried out on the basis of people's cultural traditions taking into account its ethnic and national mentality; thus, the society modernization will correspond to the ethnic and national culture.

In the late 19th century, the Japanese made an attempt to copy the methods of advanced European countries and the United States, but they did not achieve any meaningful results. However, after the

Second World War, they preferred to modernize the country on the basis of own cultural traditions. The Japanese economic miracle coincided with a sharp growth of the interest in the native culture's traditions. An optimal ratio of the cultural traditions and innovations was found in China. In this case as well, keeping to the traditions and reliance on them are the basis of the country's success. Refuting the view of the global "all-human" values' universality, the culture of modern China develops relying on the values, which are opposite to the Western ones in many respects. The identity and culture are preserved in the Muslim states being on the economic rise. Positive experience of these countries is a result of achieving a certain balance between external impulses and revival of their internal potentials for self-development, between the development of the civilizational universals and preservation of the cultural identity.

We hope that the peoples of the North Caucasus will also follow the path of preserving and developing their ancient traditions being able to give a worthy culture-keeping answer to the challenges of the modern world.

References:

1. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества [Текст] / Д. С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, – 1999. – 190 с.
2. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени: пер. с нем. / К. Г. Юнг; предисл. А. В. Брушлинского. – М.: Издательская группа «Прогресс»: Универс, – 1996. – 331 с.
3. Кодар А. Культура и развитие. Культурное развитие Казахстана: не изживаемый плюрализм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.idc.nursat.ks>, свободный. – Загл. с экрана.

*Chaplya Tatiana Vitalievna,
Doctor of Cultural Studies,
Phd., in Sociology, Professor,
of Novosibirsk State Pedagogical University
E-mail: Chap_70@mail.ru*

COMMUNICATIVE SPACE OF ART

Abstract: The article is devoted to the analysis of structural components of the communicative space of art and their features. It concludes that the communicative space of art is determined by the system of relationships that arise during the creation and perception of works of art.

Keywords: art, communication, space, author, recipient, perception.

*Чапля Татьяна Витальевна,
доктор культурологии, профессор,
Новосибирского государственного педагогического университета
E-mail: Chap_70@mail.ru*

КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА

Аннотация: Статья посвящена анализу структурных компонентов коммуникативного пространства искусства и их особенностей. Делается вывод, что коммуникативное пространство искусства определяется системой отношений, возникающих в ходе создания и потребления произведений искусства.

Ключевые слова: искусство, коммуникация, пространство, автор, реципиент, восприятие.

Все, что человечество создало и создает можно рассматривать как результат отношений, возникающих между людьми. Общество построено и существует благодаря коммуникации. Одной из сфер, представляющих собой особый вид связи человека с миром, обществом и самим собой является искусство. Цель данной статьи – анализ отношений и связей возникающих в пространстве искусства.

В данном контексте исследования уместно рассматривать пространство в рамках социологических теорий, так как «... социальность производится и воспроизводится только через действия и коммуникации, ее характер в каждом случае определяется смыслом этих действий...» [1, 19].

В связи с необходимостью и невозможностью обособленного существования пространство со-

циологии задается типом и способом построения отношений между его участниками. Таким образом, пространство определяется, во-первых, положением субъектов относительно друг друга; во-вторых, смыслами, которые придают этому пространству его участники, и, в-третьих, это конкретный смысл, который становится содержанием возникающих в пространстве отношений.

В этом ключе, коммуникативное пространство искусства является системой связей между участниками данного пространства, возникающими в связи и по поводу того или иного произведения искусства.

Коммуникативное пространство искусства характеризуется многомерностью. В нем можно выделить несколько слоев. Коммуникативное пространство искусства начинает формироваться

с момента встречи автора произведения искусства с каким-то явлением или событием, которое рождает в нем определенное чувственное переживание, требующее своего материального воплощения. Эту ступень иногда называют проектной, в теории информации и информационного взаимодействия – предфазой.

На данной ступени возникают отношения между автором будущего произведения и внешним миром, которым он стремится придать определенную форму, удобную для восприятия другими людьми. В данном случае, «образ отраженной художественной действительности складывается в его сознании и существует в субъективной, индивидуальной, интериоризированной форме, недоступной для непосредственного восприятия других субъектов... Здесь реальностью можно считать идеальный образ замысла в его двухаспектной отражающей сущности – и как плод ретроспективного отражения внешней действительности («образ мира»), и как плод перспективного, или... «опережающего» отражения («проект» будущего произведения)» [2, 52].

Процесс создания произведения искусства представляет собой взаимодействие большого количества разных факторов, которые соединяются затем в одном произведении. Это «время, связанное с повседневной жизнью творческой личности; время, в которое создается определенное произведение (культурно-исторический контекст); время, в которое происходят описанные в произведении события; время, в котором актуализируется произведение, «большое время культуры», здесь реализуется диалог между прошлым-настоящим-будущим» [3, 86].

Создание произведения искусства представляет собой соединение «объективного и субъективного, эмоционального и рационального, сознательного и бессознательного, традиционного и новаторского» [4, 99]. Взятые вместе эти факторы образуют коммуникативный код произведения искусства, который будет расшифрован

реципиентом на следующих стадиях функционирования коммуникативного пространства искусства.

Следующий этап формирования коммуникативного пространства искусства связан с воплощением образа в материальной форме, собственного создание произведения. На языке теории информации – это стадия кодирования сообщения. Именно здесь задача художника или автора состоит в подборе адекватных средств выражения, которые бы наиболее полно выражали его образ и, которые бы позволили будущему зрителю или реципиенту расшифровать или воспринять заложенный в избранную форму смысл. «Процесс материализации идеальной образной структуры есть... разворачивание до конца всех заложенных в ней потенциалов. В материальном модусе реализуется недостижимое для идеального модуса согласование, «пригнанка», совпадение двух аспектов отражательной сущности идеального образа в сознании художника-творца... Материальная форма, в которую облекается произведение, позволяет «объективировать» «образ мира». Обретя жизнь вне субъекта, в межличностном пространстве, образная структура произведения становится доступна для восприятия другими субъектами, превращаясь в достояние социума» [2, 53]. В результате прохождения стадии кодирования или создания произведения, оно готово к встрече со своим зрителем.

Собственно рождение искусства и его произведений происходит на следующей ступени – декодирования или восприятия. «... Произведение искусства существует постольку, поскольку воспринимается (воспринималось или будет воспринято)» [5, 11].

Процесс восприятия или декодирования произведения искусства связан с адекватным переводом произведения на язык понятный и доступный реципиенту. Эта стадия предполагает взаимодействие не только самого произведения и зрителя, но и автора произведения искусства со

зрителем. При этом сам зритель может быть, как современником автора, так и его потомком. Соответственно это еще более усложняет процесс декодировки. «... Восприятие произведения... процесс двухуровневый, в структуру которого входит непосредственное восприятие зрителя и воображающее восприятие авторов... это сложная информационная система. В нем синтезируется два опыта – создателя произведения и зрителей, слушателей. В целом – это коммуникативная система» [6, 227].

Декодирование или восприятие произведения искусства не является свободно строящимся процессом, им как правило, управляет автор с помощью программы восприятия, заложенной в произведение. «... Художник, создавая художественный образ малым числом признаков, влекущих за собой полножизненное целое, взятое в нужной ему установке, прочно стоит на базе основных законов человеческой психики. Он «только» знает, какие именно признаки назвать, чтобы реализовать «обратную связь» с действительностью, вызвать в душе читателя действительность своим художественным образом. Упомянутое «только» и есть талант писателя» [7, 86]. Именно автор выбирает средства и способы кодирования информации и соответственно он закладывает и способы декодирования этой информации, определяя программу восприятия. Причем первым интерпретатором произведения искусства, после его завершения является сам автор, а уже затем его потребители или зрители, слушатели. На процесс восприятия влияет множество факторов, поэтому нельзя говорить о тотальном характере влияния автора на реципиента, потому что «... произведение скорее содержит элементы для конструирования воображаемой среды взаимодействия и развития дискурсов, связанные с осмыслением мира, чем задает единственно возможный смысловой конструкт» [8, 18].

Следовательно, автор предлагает своей публике некую условную схему, которая допускает раз-

личные варианты комбинации знаков и смыслов, то есть «вовлекает зрителя в репрезентативную игру» [5, 168].

Можно сказать, что произведение искусства в момент его восприятия запускает в каждом из субъектов механизм порождения определенных воспоминаний, которые связаны с пережитыми когда-то чувствами и эмоциями. В зависимости от степени их переживания вновь, мы и оцениваем или декодируем данное произведение и судим о его значимости как произведения искусства. «Создавая свои произведения, художник обращается не к абстрактным существам, а прежде всего к людям того общества, в котором он живет, и сам он находится под неотразимым воздействием дум, чувств, стремлений своей эпохи. Здесь и заключены истоки живого восприятия созданий выдающихся мастеров их современниками» [9, 37]. Получается, что мы создаем коммуникативное пространство искусства, вступая в диалог с автором произведения посредством его продукта. А так как процессы создания и восприятия произведения могут быть разнесены во времени и пространстве, то декодирование произведения искусства может рождать в произведении смыслы, о которых автор никогда не думал и не знал, живя в другое время, в другую эпоху. Поэтому процесс декодирования или интерпретации произведения искусства можно назвать процессом сотворчества автора и зрителя. Реципиент выступает в роли некоего следователя, который пытается раскрыть, что двигало автором при создании того или иного произведения искусства, в ходе которого произведение рождается заново, а реципиент включается в своего рода квест. «Восприятие искусства надо понимать, как сотворчество. В отличие от собственно творческого акта это не поисковый процесс, а процесс, протекающий по определенной предложенной произведением программе... это... не жесткая, а вероятностная программа в том смысле, что она предлагается разным людям, ... различным воспринимающим системам

с различными объемами заложенной в них памяти, с различными взглядами и жизненным опытом. Будучи стабильной, такая программа дает в каждом отдельном случае различный эффект» [9, 11].

Процесс восприятия или декодирования произведения искусства включает в себя несколько уровней. Первый представляет собой восприятие психофизиологических и идеомоторных моментов. Это тот эмоциональный фон, который стал основой формирования знаков и расшифровки значений, используемых в произведении. На этой стадии зритель или реципиент воспринимает информацию о людях, вещах, событиях и т.п. благодаря предметным ассоциациям. На следующей стадии, эти знаки начинают связываться с содержанием определенных значений. «Благодаря этому в сознании зрителя возникают не разрозненные представления и эмоциональные состояния, а их поток. Он вовлекает зрителя в известный строй раздумий, ведет к определенным выводам, оценкам, установкам, которые... влияют на течение наблюдений, переживаний, раздумий в ходе восприятия» [10, 216]. И на завершающей стадии знаки находят свое материальное воплощение и смысловое наполнение. В итоге мы получаем некий способ расшифровки произведений искусства, понятный большинству воспринимающих, иначе мы бы вообще не могли воспринимать искусство.

Завершающей ступенью в структуре коммуникативного пространства искусства можно счи-

тать постфазу или посткоммуникативную фазу. Она связана с изменениями структуры личности в результате взаимодействия с произведением искусства, которые не всегда осознаются, но проявляются в поступках. «Человек почти никогда не осознает, что тот или иной поступок совершен в силу отношения, сформированного восприятием искусства... Инструкции не было, он поступил именно так не потому, что был обязан, а потому, что не мог иначе, ибо таков он по натуре. Подобное поведение в жизни формируется только собственным эмоциональным опытом, вынесенным из лично пережитых событий» [11, 27].

Таким образом, постфаза играет решающую роль в формировании, поддержании и реализации ценностных систем общества, лежащих в основе поведения членов социума. Эти системы не всегда нами осознаются, но именно они являются основой мотивации наших поступков.

Таким образом, можно констатировать, что коммуникативное пространство искусства есть не только пространство отношений, возникающих благодаря и по поводу произведений искусства, но и структурное образование, характеризующееся определенными стадиями создания/производства, потребления/восприятия и последующего посткоммуникативного воздействия искусства на своих участников, определяющего ценностные и поведенческие структуры личности и общества.

Список литературы:

1. Филиппов А. Ф. SOCIOLOGIA: наблюдения, опыты, перспективы. Том 1. СПб.: Владимир Даль,– 2014.– 550 с.
2. Творческий процесс и художественное восприятие.– Л.: Наука,– 1978.– 300 с.
3. Сигида Д. А. Искусство в художественной жизни современного российского общества. Краснодар: Диапазон – В.,– 2013.– 128 с.
4. Маниковская М. А. Коммуникативное пространство художественной культуры // Философия и общество.– 2005.– № 1.– С. 93–114.
5. Даниэль С. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: «Искусство – СПб»,– 2002.– 304 с.

-
6. Жинкин Н. И. Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. Вып. 2.– М.: Искусство,– 1971.– С. 214–254.
 7. Содружество наук и тайны творчества.– М.: Искусство,– 1968.– 452 с.
 8. Басов Н. В., Ненько А. Е., Хохлова А. М. Реальность искусства: Коммуникация и создание знания // Социологический журнал.– 2015.– Т. 21.– № 4.– С. 8–33.
 9. Художественное восприятие.– Л.: Наука,– 1971.– 388 с.
 10. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства.– М.: Советский художник,– 1978.– 240 с.
 11. Марков М. Е. Искусство как процесс.– М.: Искусство,– 1970.– 240 с.

Contents

Section 1. Art	3
<i>Maltseva Lyudmila Valentinovna, Pikavtsov Andrey Dmitrievich</i> MODERN SOCIETY, REGIONAL COMPONENT, ART	3
Section 2. Museology	8
<i>Gonçalves Juan Carlos</i> THE LIQUID MUSEUM, A MUSEUM THAT SEEKS TO ADAPT TO ITS COMMUNITY	8
Section 3. Musical art	12
<i>Burambaeva Maryam Nurgalievna, Darcembaeva Assia Bekturovna</i> SPATIAL UNDERSTANDING OF MUSIC.....	12
<i>Gafurbekov Tukhtasin Batirovich</i> POLYMONIUM IS THE PHENOMENON OF AUTHORS' MONO-CREATIVITY IN THE NEAR AND MIDDLE EAST	16
<i>Djamalova Dildora Abduvahobovna</i> TO QUESTION ABOUT INTERACTION NATIONAL MUSIC TRADITION AND MODERN КОМПОЗИТОРСКОГО CREATIVE ACTIVITY UZBEKISTAN ON EXAMPLE OF THE PRODUCT YANOV-YANOVSKIY)	20
<i>Islam Aida, Leshkova Stefaniya Zelenkovska</i> WOMAN AND MUSIC TRADITION: VOCAL SINGING IN THE RITUAL OF HENNA NIGHT	24
<i>Matviyiv Georgiy Vasilevich</i> MODERN BANDURA IN THE EUROPEAN JAZZ ORCHESTRA: A SYNTHESIS OF THE PERFORMING EXPERIENCE.....	29
<i>Oliynyk Alina Valentinovna</i> GEGENWÄRTIGE POLITIK DER BUNDESLÄNDER DEUTSCHLANDS IM BEREICH DER MUSIKALISCHEN HOCHSCHULAUSSBILDUNG.....	35
<i>Redko Anatolij Maksimovich</i> MNOGOZHANROVOSTI'S PALETTE OF COLLECTIVES OF THE PERM REGION.....	46
<i>Saxiev Abduvakhob Djabarovich</i> NATIONAL INSTRUMENTS AND THE SCIENTIFIC BASES OF THEIR PERFORMING	71
Section 4. Theory and History of Art	74
<i>Amosova Yulia Vladimirovna</i> EXHIBITION "EDO. CAPITAL AND EPOCH. JAPANESE ENGRAVING UKIYO-E OF THE XVIII-XIX CENTURIES FROM COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE": CROSS-CULTURAL DIALOGUE BETWEEN BELARUS, RUSSIA AND JAPAN"	74

<i>Toto Giusi Antonia, Strazzeri Irene</i>	
NEW TENDENCIES OF SOCIOLOGY OF ART: FROM THE COMMUNICATIVE AND ECONOMIC READINGS TO THE CONTEMPORARY RESEARCH OF SCIENTIFICITY	80
Section 5. Theory and History of Culture	83
<i>Berezinska Olena</i>	
CULTURAL PARADIGM IN THE PROCESS OF MODERNIZATION INFRASTRUCTURES OF THE ODESSA REGION	83
<i>Mazaeva Tamara Adamovna</i>	
PEOPLES OF THE NORTH CAUCASUS: IDENTITY CRISIS AND WAYS OUT OF IT	87
<i>Chaplya Tatiana Vitalievna</i>	
COMMUNICATIVE SPACE OF ART	91

