

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО
ТВОРЧЕСТВА ИМ. В.Д. ПОЛЕНОВА
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА**

**«РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАРОДНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ИСТОРИЯ,
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ»**

*в рамках XIII Международного фестиваля народной
музыки «Играй, душа!»*

Махачкала

Сборник статей конференции

27 февраля 2019 г.

Сборник по материалам конференции включает статьи, тезисы докладов, рекомендации по актуальным вопросам инструментального исполнительства; региональных аспектов развития фольклора на современном этапе; совершенствования системы профессионального и общего музыкального образования; современных технологий обучения игре на музыкальных инструментах; истории становления и развития исполнительства на народных инструментах; фольклора и музыкальной культуры.

Бутаева З.А.,
министр культуры
Республики Дагестан

**ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СВЕТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
ПРОЕКТА «КУЛЬТУРА»**

В современном мире культура становится значимым ресурсом социально-экономического развития, позволяющим обеспечить лидирующее положение нашей страны в мире.

Важную роль в духовно-нравственном воспитании играет как общество, так и государство. Государственная культурная политика признаётся неотъемлемой частью стратегии национальной безопасности Российской Федерации, ибо Россия – страна великой культуры, огромного культурного наследия, многовековых культурных традиций и неиссякаемого творческого потенциала.

Сегодняшнее Послание Президента В.В. Путина к Федеральному собранию сосредоточено прежде всего на вопросах нашего внутреннего социального и экономического развития. Его содержание и ориентиры отражают запросы и ожидания граждан страны. Национальные проекты построены вокруг человека, ради достижения нового качества жизни для всех поколений.

В сфере культуры В.В. Путин обозначил необходимость укрепления общего пространства просвещения и культуры. Он отметил, что запрос на

культурную жизнь в регионах и на местах очень большой, подчеркнув, что там работают талантливые люди, энтузиасты своего дела. Президент предложил расширить поддержку местных культурных инициатив – проектов, связанных с краеведением, народным творчеством, сохранением исторического наследия городов нашей страны, в том числе дополнительно направить на эти цели средства из Фонда президентских грантов. «В рамках национального проекта «Культура» целевым образом выделим более 17 миллиардов рублей на строительство и реконструкцию сельских клубов и домов культуры и еще более 6 миллиардов рублей – на поддержку центров культурного развития в малых городах России», – подытожил В.В. Путин.

Сегодня особенно необходимо развивать традиционную культуру, тогда и молодежь приобретет правильные ориентиры в оценке истории и культуры своих народов, по-новому будет ценить межнациональные отношения, связи, научится бытовой культуре, тогда мы начнем жить в чистых, ухоженных селах и городах, своими руками будем создавать и приумножать былые традиции.

Республиканским Домом народного творчества совместно с муниципальными образованиями проводятся традиционные праздники фестивали: пандуристов «Звучи, мой пандур!» в Унцукульском районе, «Играй, гармонь!» в Левашинском районе и г. Буйнакске, чунгуристов и кумузистов «Струны души» в Дахадаевском районе, «Поющие струны» в Докузпаринском и Кумторкалинском районах и др.

Приоритетным проектом инструментального жанра является фестиваль исполнителей на народных инструментах «Играй, душа!», который имеет богатейшую историю и немалый возраст, он проводится с 1997 года. С 2011 года фестиваль получил статус международного. В нем традиционно принимают участие коллективы и исполнители российских регионов. Международный фестиваль исполнителей на народных инструментах «Играй, душа!» имеет особое значение в создании культурной среды региона, так как на примере творческого проекта прослеживается преемственность поколений в сохранении народной инструментальной культуры Северо-Кавказского региона в целом.

В рамках фестиваля «Играй, душа!» в муниципальных образованиях проводятся праздники народного инструмента. В Кайтагском районе – праздник кумуза, в Хунзахском – пандура, в Сулейман-Стальском – барабана, в Кизлярском – балалайки.

В программу фестиваля, как правило, входят семинары и мастер-классы известных музыкантов.

В этом году состоялся Республиканский смотр оркестров и ансамблей народных инструментов на подтверждение (присвоение) звания "народный" (образцовый) коллектив. В смотре приняли участие 19 коллективов, из которых 13 ансамблей со званием «народный» (в т.ч. 3 детских), а также 7 коллективов, претендовавших на это почетное звание из Ахтынского, Дахадаевского, Дербентского, Кайтагского, Кумторкалинского, Кизлярского, Сергокалинского, С.-Стальского, Лакского, Левашинского, Тарумовского,

Магарамкентского, Хунзахского районов и гг.Махачкалы, Избербаша и др.

В Дагестане работают два самостоятельных профессиональных коллектива: Государственный оркестр народных инструментов Министерства культуры РД и Государственный ногайский оркестр народных инструментов, а также несколько ансамблей национальных инструментов при государственных хореографических и вокально-хореографических коллективах. Учебные оркестры и ансамбли народных инструментов функционируют в детских музыкальных школах и школах искусств, в средних и высших специальных учебных заведениях. Отдельные исполнители на дагестанских национальных инструментах с успехом выступают на Всероссийских и Международных конкурсах и фестивалях. Многие из них отмечены почетными званиями и наградами.

В системе музыкального образования работают педагоги, окончившие ведущие консерватории страны. Большинство из них получили образование в дагестанских средних специальных учебных заведениях, а те, кто окончили российские ВУЗы, вернулись для работы в республику, где плодотворно работают.

Наше сотрудничество сегодня в проведении мероприятий в рамках XIII Международного фестиваля народной музыки «Играй, душа!» даст хороший общий результат, так как вся наша деятельность посвящена прежде всего возвращению дагестанцев к ценностям традиционной духовной культуры и нравственности. Возвращение нашей традиционной духовности – главный фактор обновления республики.

Мугадова М.В.,
заместитель министра-директор РДНТ МК РД,
кандидат филологических наук (г. Махачкала)

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ИГРАЙ,
ДУША!» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
СЕВЕРО-КАВКАЗСКОГО РЕГИОНА**

Любительское музыкальное творчество остается одним из приоритетных направлений деятельности культурно-досуговых учреждений, центров культуры Дагестана. Неслучайно В.В. Путин сказал на заседании Государственного совета «О государственной поддержке традиционной народной культуры в России», что «с каждым годом растет интерес людей к участию в коллективах и кружках народного творчества. Именно здесь сосредоточены практически все направления традиционной культуры, в них формируется воспитание молодых талантов, сохраняются лучшие традиции народного творчества...»

В республике на сегодняшний день функционируют более 70 инструментальных коллективов, в том числе 18 коллективов, имеющих звание «Народный», из них 3 детских – «образцовых».

Становление народной музыкальной традиции в Дагестане проходило по своим особым отличительным путям развития. Бытование вокального и инструментального музицирования, в рамках этнокультурного социума, имеет свои временные традиции.

Эволюция и становление художественных традиций происходили в зависимости от изменяющихся исторических парадигм и социально-экономических условий в обществе. Данные процессы протекали при непосредственном взаимодействии и взаимовлиянии многочисленных этносов региона.

Сравнительный анализ образцов песенного и инструментального творчества горцев свидетельствует о существовании народно-бытовой традиции вокально-инструментального музицирования, указывает на их общность и исторические взаимосвязи.

Следует отметить, что вопросы этноинструментоведения народов Северного Кавказа мало изучены. До недавнего времени отсутствовали монографические исследования по традиционным музыкальным инструментам региона.

Данное обстоятельство значительно затрудняет процесс целостного осмысления явлений, происходящих в инструментальной культуре, выявления единства и своеобразия локальных черт в становлении национального инструментария народов Северного Кавказа.

Международный фестиваль исполнителей на народных инструментах «Играй, душа!», на протяжении последних двух десятилетий (с 1997), проводимый Республиканским Домом народного творчества Министерства культуры РД, играет значительную роль в создании культурной среды региона. На примере творческого проекта прослеживается связь поколений, где очевидна особая роль молодых исполнителей в

сохранении народной инструментальной культуры Северо-Кавказского региона.

Первоначально это был фестиваль, объединяющий творческие любительские и учебные коллективы республики и отдельных исполнителей на народных инструментах. Важную роль в становлении фестивальных традиций сыграли известные исполнители: Мутай Хадуллаев (чагана), Абусупьян Аликараев (пандур, агач-кумуз), Камиль-Паша Алескеров (чонгур, агач-кумуз), Гусейн Алескеров (агач-кумуз), Юсуф Абдулганиев (дудук), Зоя Чунаева (гармонь), Алиби Романов (домбра), Батыр Апаев (гармонь) и др., а также ансамбли народных инструментов из Левашинского, Сергокалинского, Кизлярского, Чародинского, Бабаюртовского, Шамильского, Сулейман-Стальского, Ногайского и других районов.

Неизменным участником фестивалей является Государственный оркестр народных инструментов Республики Дагестан, под руководством Новруза Шахбазова.

В программу фестивалей входили встречи с известными мастерами по изготовлению дагестанских народных инструментов (Магомед Алиев (Унцукульский район), Сиражутдин Курбанов (Кулинский район), Насир Ашурбеков (Курахский район), и др.).

С 2003 года фестиваль расширил свои рамки, определилась программа его проведения. Помимо проведения Гала-концерта фестиваля «Играй, душа!», стали проводиться конкурсы исполнителей на народных инструментах, в которых принимали участие учащиеся школ искусств, музыкальных училищ и студенты

консерваторий, и, научно-практические конференции. Связь любительского и профессионального народного инструментального исполнительства становится главной отличительной особенностью и стратегической концепцией фестиваля

С 2011 года фестиваль получил статус международного. В нем традиционно принимают участие исполнители из Украины, Ирана, Азербайджана, Южной Кореи и других стран.

Проводимый, в рамках фестиваля, Международный конкурс исполнителей на народных инструментах является самым южным конкурсом России. В нем принимали участие студенты из Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Северо-Кавказского института искусств, средних учебных заведений Калмыкии, Карачаево-Черкессии, Кабардино-Балкарии, Дагестана и других регионов и областей России.

С фестивалем «Играй, душа!» сотрудничают ведущие специалисты в области народного инструментального исполнительства страны: А.И. Цэп (главный дирижер Российского Дома народного творчества, доцент Российской Академии музыки имени Гнесиных, М.П. Савченко (профессор, ректор Ростовской консерватории), Л.В. Варавина (профессор, зав. кафедрой баяна-аккордеона Ростовской консерватории), А.Г. Буряков (доцент, зав. кафедрой струнных народных инструментов Ростовской консерватории), М.М. Ахмедагаев (профессор, зав. кафедрой народных инструментов Северо-Кавказского института искусств), и др.

Важной стороной проведения фестивалей стали сольные концерты ведущих исполнителей страны: народного артиста России, профессора Российской Академии музыки имени Гнесиных домриста Александра Цыганкова, лауреата Международных конкурсов, доцента Ростовской консерватории Андрея Стаценко; выступления лауреатов международных конкурсов Олега Полковницкого, Алексея Бурякова, Алены Савченко, Ивана Строганова, Анастасии Орловой и др.

Результатом сотрудничества стало приглашение творческих коллективов Дагестана на фестиваль «Многоликая Россия» (ансамбль народных инструментов Левашинского района, ансамбль нагаристов ДШИ №7 города Махачкалы). Летом 2017 года, ансамбль нагаристов ДШИ №7 принял участие в Международном фестивале исполнителей на духовых и ударных инструментах в лагере «Артек».

За первое столетие развития народного инструментального жанра в республике произошли заметные успехи. В Дагестане работают два самостоятельных профессиональных коллектива: Государственный оркестр народных инструментов Министерства культуры РД и Государственный ногайский оркестр народных инструментов, а также несколько ансамблей национальных инструментов при государственных хореографических и вокально-хореографических коллективах.

Учебные оркестры и ансамбли народных инструментов функционируют в детских музыкальных школах и школах искусств, в средних специальных учебных заведениях. Отдельные исполнители на

дагестанских национальных инструментах с успехом выступают на Всероссийских и Международных конкурсах и фестивалях. Многие из них отмечены почетными званиями и наградами.

В системе музыкального образования работают педагоги-выпускники ведущих консерваторий страны. Большинство из них, воспитанники дагестанских средних специальных учебных заведений, окончившие российские вузы и вернувшиеся для работы в республике.

Между тем в развитии народного инструментального исполнительства существует ряд проблем. На сегодняшний день остро ощущается дефицит обработок народных мелодий, произведений дагестанских композиторов, в плане концертного и учебного материала, для национальных инструментов. Сдерживающим фактором в развитии традиционных связей аутентичного, любительского и профессионального народно-инструментального искусства является отсутствие в республике концертирующих солистов – исполнителей на народных инструментах. Требуется оптимизация научная и методическая база.

Решение названных проблем поможет поднять музыкальную культуру народного инструментального исполнительства в Дагестане на новую, более высокую, степень своего развития.

Русанова М.В.,
первый зам. директора ГРДНТ им. В.Д. Поленова
(г. Москва)

**РАЗВИТИЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА В РАМКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА
«КУЛЬТУРА»**

Приятно отметить, что ведущую роль в сфере народного творчества в СКФО, в том числе и в плане информационном играет РДНТ МК РД в лице его директора М.В. Мугадовой. Большую часть информации о том, что происходит в регионе в области народного творчества, мы получаем от Мугадовой М.В.

Внимание к традиционной культуре, создание условий для приобщения населения к ее достижениям, усилия по ее сохранению – одно из первостепенных направлений государственной политики в области культуры. XIII Международный фестиваль народной музыки «Играй, душа!» продемонстрировал это.

В нашей стране сохранено практически все культурное наследие народа, представляющее хотя бы малейшую ценность. Особенно это характерно для Дагестана. XIII Международный фестиваль народной музыки «Играй, душа!» был открыт прекрасным концертом, проходившим накануне в зале Кумыкского театра им. А. Салаватова. Концерт народных инструментальных коллективов Республики Дагестан яркое тому свидетельство.

В рамках национального проекта «Культура», который проводится по всей России и нацелен на дальнейшее улучшение материального состояния

народной культуры и искусства в России, включает инвестиции в строительство и ремонт домов культуры, оснащение их информационным и техническим оборудованием с учетом современных видов и средств коммуникации, материальное стимулирование творчества самодеятельных артистов. Проект делится на три части: 1. «Культура малой родины», которая направлена на совершенствование культурной среды, улучшение ее материально-технической базы. Она распространится на 300 с лишним объектов культуры в 71 субъекте Российской Федерации, но необходимость в этом испытывают 500 объектов (клубы, дома культуры и т.п.). Один из показателей эффективности инвестиций в эту сферу – рост посещаемости. Планируется увеличить на 15%. Это очень высокая планка, достичь ее будет весьма не просто, так как в Год культуры этот показатель удалось поднять лишь на 1,5%.

Второе направление. «Творческие люди». Как видно из самого названия, проект направлен на поддержку как отдельных персоналий, так и творческих групп и коллективов в форме грантов и целевых инвестиций.

Он охватывает четыре жанра: танец, песня, музыка и фольклор. Преследуемые цели: популяризация народной культуры, привлечение населения, особенно молодежи. Требования предъявляются самые высокие. Не так, как это иногда бывает, провели кое-как и забыли. А с максимальным эффектом.

Сейчас у нас Год театра. В связи с этим 20 лучших коллективов получают по 2 млн. рублей. Деньги небольшие, но все же... Есть гранты для НКО: 100 по 3

млн. в год. Третье направление – цифровая культура. Она предусматривает широкую оцифровку материалов народной культуры, чтобы их можно воспринимать и виртуально – в кино-и концертных, выставочных залах, музеях. Конечная цель всех этих проектов и направлений развития – повышение уровня культуры населения России.

Цеп А.И.,

заслуженный работник культуры РФ, доцент кафедры оркестрового дирижирования для исполнительских специальностей Российской Академии музыки им. Гнесиных, главный дирижер-зав. отделом музыкального искусства ГРДНТ им. В.Д. Поленова
(г. Москва)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ. БЫТОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ

«Общероссийский проект по возрождению и популяризации уникальных традиций национальной музыки народов России «Многоликая Россия», запущенный еще в 2006 году, направлен на сохранение и развитие народного творчества во всем его многообразии. На фоне кризиса техногенной культуры мир смыслов и ценностей, олицетворяемых народным искусством, приобретает особую высоту и актуальность.

Проект сыграл огромную роль в формировании и поддержании духовного единства народов России через укрепление единства их художественно-творческого пространства. Он ценен и тем, что выдвигает в центр внимания общественности, особенно молодежи, живую

музыку, которая сегодня задвинута на задворки. В проект вовлечены все возрастные категории россиян.

Высокой оценки заслуживает презентация фотовыставки, которую мы посетили в рамках XIII Международного фестиваля народной музыки «Играй, душа!», на которой представлены более 50 работ. Все фотографии отражают богатство и многообразие народной культуры Дагестана. Зурна, барабан, агач-кумуз, гармонь и домбра, саз и чагана – и этот список музыкальных инструментов можно еще продолжить. У каждого своя история, свои мастера, свои исполнители.

Варавина Л.В.,
профессор, зав. кафедрой баяна, аккордеона,
Заслуженный работник высшей школы
(Ростов-на-Дону)

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ШОТЛАНДИИ И РОССИИ

Последние десятилетия наблюдается активное реформирование системы образования во всем мире, обусловленной изменением и расширением целей, задач, взглядов на сущность и функции образования в целом. Предметом нашего рассмотрения является музыкальное образование, как в нашей стране, так и за рубежом. Всеохватывающее интегрирование музыкального искусства в мировом музыкальном пространстве - в единстве музыкального языка, не требующем адаптации и перевода, но предполагающем понимание,

исследование, взаимообогащение. В этой связи одними из важных практических шагов в совершенствовании развития музыкального искусства в целом, и формирующем и обеспечивающим эти процессы образованием в частности, являются широкомасштабные проекты, направленные на все виды сотрудничества образовательных и административных международных структур в области культуры и образования.

Следует обозначить как значительный вклад в развитие данного направления, проведение конференции «Региональные аспекты народно-музыкального инструментального исполнительства: история, современное состояние, перспективы развития», прошедшей в рамках XIII международного фестиваля народной музыки «Играй душа». Организаторами этих мероприятий являются Государственный российский Дом Народного творчества им. В.Д. Поленова и Министерство культуры республики Дагестан в лице Республиканского Дома Народного творчества.

На конференции ряд докладов были посвящены проблемам совершенствования профессионального и общего образования в РФ и за рубежом.

Отличительной чертой современного образования в области исполнительства на народных инструментах является слияние классических методов образования, с прогрессивными наработками в области народно-инструментального исполнительства. Очевидно, что музыканты разных стран в настоящее время испытывают огромную потребность во взаимодействии и сотрудничестве.

Автор данной статьи стала одной из участников масштабного международного проекта **Эразмус+** Европейского Союза. Обширное формулирование целей проекта направлено в том числе на расширение сотрудничества между институтами, обогащение образовательной среды принимающих учреждений, а также призвано способствовать более интенсивному развитию молодых профессионалов с международным опытом.

В период с сентября 2017 года по май 2018 года в рамках проекта Erasmus+ происходил академический обмен студентами различных специальностей (включая баян, аккордеон, гитару) и педагогами Royal Conservatoire of Scotland и Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова.

Сопоставление разных методов, ориентиров, целевых установок и способов достижения результатов в процессе обучения в двух обозначенных вузах, заслуживает скрупулёзного анализа. Возможность, предоставленная нам, благодаря программе **Эразмус+** стать обладателями такой информации благодаря практическому внедрению в реальные процессы образования студентов и преподавателей, является в высшей степени полезной и перспективной. В рамках данной статьи дать развёрнутый анализ столь масштабному проекту не представляется возможным. Проанализируем и сопоставим лишь некоторые аспекты, касающиеся организации учебного процесса и формирования учебных планов.

<i>Проблемы посещаемости занятий и профильных мероприятий студентами</i>	
Royal Conservatoire of Scotland Королевская консерватория Шотландии (Глазго)	Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, а также профильные музыкальные вузы РФ
Благодаря внедрению электронной системы Азимут, осуществляется полный контроль посещаемости студентами занятий и мероприятий соответствующим Отделом. Пропуски, без подтверждённых и согласованных заранее причин, не приветствуются. При превышении порога допустимых показателей – исключение.	Фиксация пропусков занятий, только в журналах преподавателей. Нет действенной системы контроля за посещаемостью. Результат – недостаточная ответственность студентов к самому процессу обучения. Посещение концертов не отслеживается и не является обязательным.
<i>Критерий и оценка успеваемости</i>	
Royal Conservatoire of Scotland	Ростовской государственной консерватории им. С.В.

<p>Королевская консерватория Шотландии (Глазго)</p>	<p>Рахманинова, а также профильные музыкальные вузы РФ</p>
<p>Довольно сложная, многоуровневая система, гибко приспособленная к особенностям различных дисциплин. Есть оценки группы А (соотносимые с нашей 5), группы Б (4), группы С (3). Экзамен по специальности включает исполнение программы, студийную запись и реферат или эссе. По истечении определённого срока обучающийся получает краткий, но ёмкий анализ своего экзамена.</p>	<p>В настоящее время мы работаем по пятибалльной системе, в некоторых вузах она приравнивается к десяти и сто балльной шкале. Никаких письменных аналитических справок обучающийся не получает. В результате, часто, он не совсем себе ясно представляет свои достижения и свои задачи.</p>
<p><i>Формирование экзаменационных комиссий</i></p>	
<p>Royal Conservatoire of Scotland</p>	<p>Ростовской государственной консерватории им. С.В.</p>

<p>Королевская консерватория Шотландии (Глазго)</p>	<p>Рахманинова, а также профильные музыкальные вузы РФ</p>
<p>Описание принципов формирования экзаменационных комиссий в рамках данной статьи не возможен. Обозначим лишь некоторые особенности – экзамены чаще закрытые. Члены комиссии - деканы и заведующие кафедрами и отделами. Присутствие преподавателя не предполагается.</p>	<p>Экзаменационная комиссия – члена кафедры. Присутствие преподавателя обязательно. <i>Если говорить об адекватности, действенности и эффективности проведения экзаменов, то, на наш взгляд, выбор будет в пользу Шотландского подхода, который, кстати, практикуется во многих странах.</i></p>
<p>Формирование учебного плана</p>	
<p>Royal Conservatoire of Scotland Королевская консерватория Шотландии (Глазго)</p>	<p>Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, а также профильные музыкальные вузы РФ</p>

<p>1. Учебный план включает обязательные дисциплины и дисциплины по выбору обучающегося. И в колледже, и в консерватории студенты выбирают второй инструмент. Предметы по выбору обсуждаются с деканом с учетом пожеланий студента и становятся обязательными для обучения. Количество одновременно изучаемых дисциплин регламентировано.</p>	<p>Учебный план включает обязательные дисциплины, дисциплины, формируемые учебным заведением и дисциплины по выбору обучающегося.</p> <p><i>В результате количество одновременно изучаемых дисциплин у нас значительно больше, а выбор дисциплин носит формальный характер.</i></p>
<p><i>Расписание занятий</i></p>	
<p>Royal Conservatoire of Scotland Королевская консерватория Шотландии</p>	<p>Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, а также профильные музыкальные вузы РФ</p>

<p>(Глазго)</p>	
<p>Расписание составляется Учебным отделом и сообщается студенту на его электронную почту. Часть предметов проводится регулярно каждую неделю, а другая часть имеет свою индивидуальную периодичность (один или два раз в месяц, или раз в три недели и т.п.). Такая система позволяет увеличить время для индивидуальных занятий и осуществлению активной концертной деятельности.</p>	<p>Расписание составляется Учебной частью и вывешивается на доску для ознакомления. В расписании четко прописаны дисциплины на все дни недели. Расписание не меняется, являясь постоянным. Все предметы, обозначенные в расписании, изучаются каждую неделю в течение всего семестра. <i>Загруженность аудиторными часами намного превышает загруженность студентов в Шотландии. Времени для индивидуальных занятий и концертной деятельности, не достаточно.</i></p>
<p align="center"><i>Количество часов, отведённых для изучения базовых теоретических дисциплин</i></p>	
<p>Royal Conservatoire</p>	<p>Ростовской государственной</p>

of Scotland Королевская консерватория Шотландии (Глазго)	консерватории им. С.В. Рахманинова, а также профильные музыкальные вузы РФ
Количество часов, отведённых на изучение теоретических дисциплин не велико, что сказывается на глубине и объёме знаний студентов	Количество часов, отведённых на изучение теоретических дисциплин достаточно, что определяет достаточно глубокие знания студентов

Представляет большой интерес организация концертной деятельности студентов Королевской консерватории, которая осуществляется специальным Концертным Отделом. Программы концертов формируются за год, все концерты платные.

Студентам билеты выдаются бесплатно и посещение этих концертов для студентов обязательно. Высокий уровень материально-технического обеспечения позволяет вести интенсивную репетиционную и концертную деятельность студентов и преподавателей во всех пяти залах консерватории. Часть занятий по специальности и ансамблю планируются Учебным отделом в залах консерватории. В учебном плане Шотландской консерватории есть ряд дисциплин, которые формируют и развивают творческую деятельность студентов, способствуют поддержке

хорошего технического уровня, развивают методические знания, раскрывают глубины музыкальной психологии. Часть этих дисциплин можно ввести в наш учебный процесс в качестве различных творческих проектов.

В период пребывания в Шотландии автор данной статьи провела мастер-классы со всеми учащимися аккордеонистами и баянистами школы для одарённых детей им. И. Менухина в г. Эдинбурге. Большая часть учеников, обучающихся по классическому направлению, исполняли барочную музыку, а также западноевропейскую эпохи романтизма. Участники мастер-классов проявили интерес к работе над артикуляцией, интонированием, заинтересовались процессами формообразования.

В Шотландской консерватории были проведены многочисленные мастер-классы практически со всеми студентами, которые занимаются на отделениях классического аккордеона, традиционного аккордеона, студентами, которые обучаются на педагогическом отделении, и учениками колледжа. Провела уроки по групповым дисциплинам, которые не проводятся в наших учебных заведениях: «перформанс класс», где обсуждались вопросы технологии и звукоизвлечения (исполнители - все участники группы), а также «техник класс» со всеми студентами отделения традиционной музыки.

На этом занятии студенты выступали, как в качестве солистов, так и в составе ансамблей, показав интересные индивидуальные творческие наработки в виде собственных композиций, что является обязательным. Мастер-классы были посвящены темам

интерпретации, интонирования, специфики звукоизвлечения на аккордеоне.

Чем оказался полезен этот проект студентам и преподавателям Шотландской и Ростовской консерваторий?

1. **Репертуар.** Исполнители-аккордеонисты классического направления во всех странах мира, где популярен аккордеон, исполняют нашу отечественную, написанную для аккордеона современную музыку советских и российских композиторов. Удельный вес этой современной музыки у всех зачастую составляет 70-80% репертуара. Это видно из анализа буклетов всех конкурсов, а также отражено в репертуаре студентов всех консерваторий за рубежом. В вопросах интерпретации произведений наших соотечественников мы могли бы быть носителями необходимой для создания интерпретаций, информации.

2. В Шотландии практически отсутствует издание переводов на английский язык методической литература, как по вопросам воспитания аккордеониста, так и аналитических исследований в области музыкознания, посвященных сфере современной музыки для аккордеона.

3. В Ростове преподавателями, методистами написаны и изданы интересные работы в области методики преподавания.

4 В Шотландии мало издано нотных учебных пособий для юных музыкантов. Ростовским композитором А. Доренским в содружестве с Варавиной Л.В. издано большое количество нотных учебных пособий, направленных на становление и развитие юных

музыкантов. Все пособия ориентированы на развитие предслышания, формирования музыкального звукового эмоционально окрашенного образа и, как следствие, становление технического аппарата.

Именно такой подход заложен во всех нотных учебных пособиях. Нотный материал представляет различные жанры и направления. В Ростове также ряд преподавателей выпустили много сборников для детей, обширных по тематике и стилистике.

5. Преподаватели кафедры баяна и аккордеона РГК имеют большой опыт по подготовке студентов к конкурсным состязаниям. Последние годы количество побед студентов кафедры баяна и аккордеона на различных конкурсах в России и за рубежом колеблется от 35 до 50 в год. Подготовка произведений на высоком уровне ведётся по нескольким направлениям, включая и психологическую подготовку к концертно-конкурсному выступлению.

Всё вышеперечисленное говорит об обоюдовыгодном и перспективном сотрудничестве российских и шотландских профессионалов.

Совместная работа преподавателей и студентов высших учебных заведений РФ с зарубежными коллегами, несомненно, будет способствовать укреплению культурных связей, взаимообогащению, достижению новых творческих результатов.

Ханжов Ю.Г. ,
профессор кафедры музыкальных инструментов
и сольного пения Института культуры и искусства
ДГПУ

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В ДАГЕСТАНЕ

Бытование дагестанских народных инструментов, в рамках этнокультурного социума, имеет свои временные традиции. Накоплен определенный практический опыт их изготовления, применения в бытовой и фольклорной традиции, специфики звукоизвлечения, основанной на характерных приемах игры и др.

Эволюция и реформирование народного инструментария горцев происходили в зависимости от изменяющихся исторических парадигм и социально-экономических условий в обществе. Данные процессы протекали при непосредственном взаимодействии и взаимовлиянии многочисленных этносов региона.

Разнообразие дагестанских национальных инструментов свидетельствует о существовании самобытной инструментальной этнокультуры с древней историей и культурно-бытовой исполнительской традицией. Сравнительный анализ музыкального этноинструментария, в контексте бытовых традиций дагестанских и северокавказских народов, указывает на их общность и тесные культурные и исторические взаимосвязи.

В вопросах выявления «первородности», т.е. национальной принадлежности музыкального инструмента к конкретному этносу, не может быть однозначной оценки, так как их бытование уходит в пласты древней человеческой цивилизации, и не имеют возможности быть объективным предметом изучения, ввиду отсутствия фактического материала.

Динамика развития дагестанских национальных инструментов происходила по схожей с общеевропейскими тенденциями схеме. Некоторым из них, под воздействием временных эволюционных процессов и реконструкции, удалось сохранить черты своего первоначального вида. Другие выходили из музыкально обихода, или же совсем исчезали. На их место приходили новые инструменты.

Предметом нашего исследования являются дагестанские народные инструменты как объект материального наследия в геокультурном пространстве Дагестана.

Первые известные сведения об инструментарии горцев относятся к середине XVII века. Сообщения не носили специального инструментоведческого характера, содержали не всегда ясные и надежные сведения. Написанные путешественниками в форме мемуаров, или кратких записок, эти сведения могли создать общую картину состояния горского инструментария.

М. Якубов приводит в «Атласе...» сообщение известного путешественника Эвлия Челеби (XVII в.), давшего достаточно полное описание инструментария придворного ансамбля улу-бей-хана (рога, зурны,

ханские литавры, карнай Афрасиаба, барабаны Искандера, эмирские тамбуры и бубны) [3, 193].

Анализируя заметку, отметим, что весной 1666 года известный турецкий путешественник Эвлия Челеби сопровождал в поездке по Дагестану опального крымского хана, попавшего в немилость османскому халифу. Давая характеристику быту, обычаям и традициям Дагестанского падишахства, путешественник указывал на военный образ жизни и поклонение исламу этносов, населяющих территорию, состоящую из семи ханств [2, 112].

Смеем предположить, что Эвлия Челеби, находясь под впечатлением от встречи крымского хана правителем (ханом) города Эндери и его войском, состоящим из нескольких десятков тысяч пеших стрелков из ружей, лучников, всадников на чистокровных конях пегой масти, услышав оркестр, невольно впал в соблазн, провести аналогию с названиями известных древних средневековых среднеазиатских и восточных военных инструментов.

К примеру, ханские литавры известны по древнему сказанию о литаврах Магомета-Тузая, помогавшему войску хана Азрета, правителя трона Тимуридов, одерживать великие победы.

В данном случае, речь, на наш взгляд, шла о древнем виде ударного мембранофона нагара (общедагестанское), дошедшего до наших дней у горских народов с разными названиями практически в своем первоизданном виде.

Деревянный духовой инструмент прямой удлиненной формы карнай известен по преданиям

древнеиранской мифологии и связан с легендарными победами правителя туранцев Афрасиаба. Карнай и сурна сохранили свой внешний вид и технику звукоизвлечения. В современном состоянии нашли широкое применение на территории Узбекистана.

Можно предположить, что в оркестре улу-бей-хана использовались привнесенные сигнальные деревянные духовые инструменты, в последствие вышедшие из музыкальной практики горцев, или же, мы имеем дело с описанием древнего вида зурны удлиненной формы.

По сути, в сообщении Челеби невольно представлены сведения об общепринятом в современной практике ансамблевом объединении дагестанских инструментов, состоящих из ударных мембранофонов и духовых при отсутствии струнных инструментов.

Подобное утверждение мы приводим в качестве гипотезы. В этом нет противоречий и с выводами Якубова [3, 193].

Объективно, зурна и нагара являются инструментами, вошедшими в инструментальную практику дагестанских этносов во времена падишахства, т. е. на рубеже XVI-XVII веков. Их применение, в условиях военного противостояния, вызвано практическими целями.

Резкий, пронзительный и чрезвычайно громкий звук *зурны* акустически идеально подходил в роли сигнального, маршевого инструмента для исполнения боевых призывов на открытом пространстве (поле битв, торговые площади, майданы и др.).

В бытовой практике зурна выступала как инструмент для исполнения быстрых танцевальных мелодий, наигрышей с развитой мелизматикой и виртуозной исполнительской техникой. Основные приемы игры дошли до наших дней (акцентированное стаккато, синкопированный ритм, глиссандо и т. д.).

В народной инструментальной практике наиболее характерным составом считается дуэт зурн в сочетании с ударными (барабан, нагара, или бубен с палочками). Сеем предположить, что подобное ансамблевое объединение является наиболее древним, практически не подвергнутым эволюционным процессам и сохранившее свое первородство в современном состоянии.

В ансамбле зурн, каждому из инструментов отводилась строго определенная роль: первый зурнач исполнял мелодию на фоне бесконечно звучащего выдержанного звука (зур, зилчи). Уникальная техника дыхания позволяла второму зурначу непрерывно держать зур на протяжении нескольких минут.

В современной практике зурна является традиционным инструментом аварцев, даргинцев, кумыков, лакцев, народов Южного Дагестана.

На общедагестанские традиции указывает бытование *двухстороннего барабана* с кожаной мембраной у различных народов Дагестана. У каждого из них сохранилось свое локальное название (гавал – общедагестанское; кали – у аварцев; дам – у даргинцев; накара – у кумыков; дачу – у лакцев; далдам, доол, нагор – у народов Южного Дагестана).

В современных традициях аварских свадебных шествий традиционно применяется ансамблевое

сочетание зурны и кьали, возглавляющих свадебную процессию.

Подобная устойчивая инструментальная конфигурация, предположительно являясь единственной, существовала до времен Кавказской войны и сохранила локальные черты в современной этнокультуре.

Расширение горского инструментария и его фиксация русскими этнографами и военными, связана с событиями Кавказской войны. В их сообщениях упоминаются струнный смычковый инструмент кеманча, духовой – ксюл (кшул), ударный – доол. Однако эти инструменты названы информаторами в соответствии с европейскими понятиями (скрипка, флейта, барабан).

Появление в практике струнных щипковых инструментов обусловлено возникновением у дагестанских этносов вокально-инструментальной традиции, связанной с эпическими сказами о героях Кавказской войны.

Одним из древних струнно-щипковых инструментов, дошедших до наших дней, является *тамур* (*пандур*), сохранивший свои первоначальные черты в этнокультуре аварцев.

Основные процессы его изготовления остаются неизменными на протяжении веков. Технология производства корпуса путем выдалбливания из цельного куска дерева (липа, реже – абрикос), сохранилась в практике современных кустарных мастеров. Струны у архаических образцов изготавливались из кишок павшей от истощения овцы (считавшимися наиболее прочными в практике), или волоса конского хвоста.

В современной технологии на смену жильным, пришли металлические, нейлоновые струны и струны из лески.

Тамур (пандур) в нынешнем состоянии не претерпел существенных конструктивных изменений в сравнении со своим первоначальным видом. Наряду с сольным исполнительством применяется как аккомпанирующий инструмент в народной вокальной традиции аварцев.

В современном культурном этнопространстве Дагестана широкое распространение получил моноинструментальный состав – ансамбль пандуристов. Подобная традиция на протяжении многих лет существует в Хунзахском, Гунибском, Унцукульском и Ботлихском районах.

На смену архаичному тамуру пришел усовершенствованный *агач-кумуз*. В нашем утверждении есть некоторая доля условности. Тамур (пандур) остается в народной традиции. Выполняет свои функции, являясь одним из любимых инструментов аварцев.

Процессы сближения культур, наметившиеся в 20-е годы прошлого столетия, в дагестанской этнокультуре продиктовали введение в практику, преимущественно плоскостных районов республики, нового инструмента – агач-кумуза. Инструмент вошел в музыкальный быт кумыков, даргинцев, частично лакцев.

Новый инструмент, в целом, сохранил древнюю технологию изготовления пандура, но отличался рядом принципиальных особенностей: наличием трех металлических струн, а не двух жильных; разнообразных настроек (народной и профессиональной); расширение

диапазона за счет увеличения (до 18) ладовых перегородок; звукоизвлечение осуществляется медиатором; изготавливается из более твердых пород дерева (абрикос, орех), что значительно улучшило акустические характеристики инструмента.

В современном этноинструментоведении агач-кумуз и пандур – родственные, но вполне самостоятельные и существенно различные инструменты, с четко дифференцированным восприятием в этно среде, и различными сферами распространения.

Агач-кумуз, реформированный в начале 30-х годов известным музыкантом Курбаном Магомедовым, в качестве хроматического инструмента вошел в оркестровую группу первого профессионального коллектива республики – Ансамбля песни и танца Дагестана. По аналогии с андреевским составом русского народного оркестра, была создана оркестровая группа агач-кумузов (прима, альт, бас).

Пандур смог сохранить свои позиции, испытав существенные кризисные явления в послевоенные годы, связанные с введением в горскую музыкальную традицию инструментов фабричного производства (русская балалайка, мандолина, гитара, усовершенствованный агач-кумуз). В последней четверти двадцатого века интерес к инструменту значительно возрос. Отметим процессы возрождения традиций, возвращение в практику архаичных и введение новых исполнительских приемов.

Наиболее древним струнно-смычковым инструментом в дагестанской фольклорной традиции

является *чагана*, нашедшая свое локальное применение в бытовой музыкальной практике аварцев, даргинцев и лакцев.

Многие исследователи характеризуют внешние признаки корпуса чаганы, как «чашеобразные», «сковордкообразные». Мы придерживаемся сравнение кузова инструмента с бубном, предложенное Х. Ханукаевым и М. Плоткиным [1, 28].

Гриф служит основой инструмента, составляющий единое целое с головкой и ножкой, проходящий через весь корпус чаганы.

На деревянный дугообразный смычок в форме лука натягивается конский волос, натираемый канифолью.

Сходные со скрипичными, техника и основные приемы игры, позволяют в современной исполнительской традиции без труда осваивать инструмент скрипачам.

Привнесенные в дагестанскую фольклорную исполнительскую практику инструменты сопредельных и разно удаленных культур (мандолина, балалайка, домра, гитара, кавказская гармоника (аргъан), тар, баян, аккордеон и др.) вошли в современную исполнительскую традицию. Подобные процессы характерны не только для народов Северного Кавказа, но не входят в противоречие с общеевропейскими тенденциями современного развития культуры.

С середины XX века дагестанские народные инструменты вступили в стадию академизации. Связано это с образовательными процессами обучения игре на национальных инструментах. Созданные в республиках и

национальных автономиях страны нотные оркестры, состоящие из привнесенных и усовершенствованных инструментов, не закрепились в фольклорной практике и этнокультурных традициях народов. Модернизация древних музыкальных инструментов имеет опасность привести к исчезновению исконного национального инструментария.

Изучение истории создания, особенностей видов древнего инструментария, восстановление вышедших из музыкального быта и редко употребляемых инструментов поможет обогатить этнокультурные традиции Дагестана и положительным образом повлиять на сохранение многонациональной культуры региона.

Литература

1. Ханукаев Х.М., Плоткин М.И. Дагестанская народная музыка. Упр. по делам искусств при Совете министров ДАССР. Дагест. дом нар. творчества. - Махачкала : Даггиз, 1948 (тип. им. Кирова). - 44 с. : ил., нот.
2. Челеби Эвлия. Книга путешествия. Выпуск 2. Земли Северного Кавказа, Поволжья и Подонья. - М.: Наука, 1979. - 290 с.
3. Якубов М. А. Атлас музыкальных инструментов Дагестана. – Махачкала: Издательство ДНЦ РАН, 2003. - 240 с.

Абдуллаева Э.Б.,
канд. искусствоведения,
Институт языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы
ДНЦ АН

**ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
ДАГЕСТАНА: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ОПЫТ
РЕКОНСТРУКЦИИ**

Традиционные музыкальные инструменты Дагестана представляют собой ценный пласт духовной и материальной культуры народа, народных промыслов и ремесел. Об этом свидетельствуют значительный корпус инструментальных наигрышей в обрядах и чрезвычайная развитость танцевальной музыки. Народами Дагестана были выработаны характерные интонационные особенности, ритмические организации музыкального языка, дифференциация инструментальных тембров. Актуальность исследования инструментальной музыки сегодня во многом обусловлена процессом угасания традиции. Социально-политические и экономические условия развития общества привели к исчезновению из музыкального быта ряда музыкальных инструментов, утрате обрядовых пластов инструментального фольклора. Тем не менее, инструментальная музыка, являясь совокупностью материальных и духовных предметов человеческой деятельности, и сегодня занимает важное место в музыкальной культуре народов Дагестана.

Музыкальный фольклор и вся народная музыкальная культура были бы немислимы без

инструментов, создаваемых мастерами-умельцами. Изготовление музыкальных инструментов – особый вид традиционных ремесел, т.к. мастера были и музыкантами, хорошо чувствующими мелодии и составляющие их звукоряды, а также знали технологии игры на музыкальных инструментах. Однако эта тема мало изучена этнографами, историками искусства, не записывались биографии талантливых мастеров прошлого, технологии, традиции передачи мастерства в семьях, не обобщен накопленный опыт ее изучения. В дагестанской литературе, посвященной народному искусству, его мастерам, нет работ, где бы пропагандировался и складывающийся сегодня опыт по изготовлению народных музыкальных инструментов.

Изготовление национальных музыкальных инструментов сегодня в Дагестане еще сохраняется как народная традиция. Отметим, что кроме традиционных форм в Дагестане в последние годы формируются и профессиональные формы отрасли по изучению, коллекционированию и изготовлению национальных инструментов. Сегодня в республике действует Лаборатория национальных инструментов при ДOME дружбы Республики Дагестан, и Центр по изучению музыкального фольклора Дагестана при Министерстве культуры РД [5].

Говоря об исторических традициях изготовления музыкальных инструментов в народных традициях можно выделить как *любительские практики*, когда тот или иной музыкант создавал инструмент для себя, так и *промыслы*, когда мастера делали инструменты на заказ или на продажу. Автору (Э. Б. Абдуллаева) в свое время

довелось видеть, как ее дед Абдулла Джанмирзаев (1923–2009), инвалид Великой Отечественной войны, в родном селе Урахи (Сергокалинский район) в свободное от основной работы время мастерил детали для музыкального инструмента. Затем он собирал инструмент по знакомой ему технологии. Это было его хобби, т.к. Абдулла работал учителем математики в сельской школе, позже бухгалтером колхоза. Будучи по складу мастеровым человеком, на досуге он мастерил агач-комузы (даргинское название *динда*), сам на них виртуозно играл танцевальные и песенные мелодии. В его доме агач-комуз всегда висел на видном месте. В помещении на первом хозяйственном этаже дома, который его домочадцы прозвали «мастерской», среди множества инвентаря, инструмента, топорищ, оснований для лопат всегда аккуратно висели и заготовки (4-5 единиц) деталей для такого инструмента. Они представляли собой полые, выпиленные из цельного куска дерева кузова инструмента без верхней деки. Как талантливый умелец, он мог смастерить любой инструмент с одной лишь целью, «чтобы такой тоже был в его доме». Изготовлением музыкальных инструментов А. Джанмирзаев занимался на любительском уровне, «для себя», «для души».

Усилиями дагестанских ученых, краеведов на сегодня собран и опубликован ценный материал по развитию ремесленной и музыкальной культуры Дагестана, назван ряд имен мастеров, описаны их творческие биографии [8; 9]. В последние годы появилось и немало Интернет-публикаций о том или

другом дагестанском мастере, прославившемся искусством изготовления музыкальных инструментов.

Мастеров по изготовлению музыкальных инструментов всегда было не так много. Тем не менее во многих селах Дагестана всегда находились такие умельцы. Так, например, в книге Х. А. Юсупова и М. А. Муталимова о даргинском селе Харбук (Дахадаевский район) приведены краткие сведения о традициях изготовления музыкальных инструментов в прошлом. В этом селе в прошлом «многие чабаны и пастухи... изготавливали самодельные свирели» [8, с. 395]. Но особенной популярностью в селе пользовался музыкальный инструмент чунгур (*чугур*), потому многие харбукцы сами изготавливали их. По данным сельхозпереписи 1917 г., в селе был даже мастер музыкальных инструментов (как записано, «балалайник») Магомед Ясинов, который изготавливал не только чунгуры, но и другие инструменты (*комуды*). В 1930-е годы музыкальные инструменты в Харбуке изготавливали и мастера Ахмедхан Исмаилов, Рабадангаджи Алиев. Позже их мастерили Абдулкарим Ахмедханов и Шапи Алиомаров [Там же, с. 394]. И таких примеров было немало.

В советское время традиции изготовления музыкальных инструментов начали угасать, но в послевоенные годы в связи с возрождением фольклорной культуры (первый фольклорный коллектив был создан в 1956 г. при Акушинском Доме культуры) такие традиции возродились. В немалом ряду мастеров Изамутдин Бадрутдинов (1931–2009), родом из села Нижнее Казанище Буйнакского района РД. Всего за свою жизнь

он изготовил более 3 тысяч музыкальных инструментов. Среди созданных им инструментов – гитара, балалайка, мандолина, скрипка, тар, чунгур, домра, дутар, рубаб, гыджак, кеманча [4].

Мастерством изготовления музыкальных инструментов владел музыкант-виртуоз, народный артист РД Рамазан Бинетов (1935–2012). Сегодня инструменты Р. О. Бинетова (национальная гармонь, тар) находятся в частных коллекциях Азербайджана, Израйля, США и др. Каждый инструмент, сделанный руками мастера Р. О. Бинетова, является уникальным шедевром прикладного искусства.

Мастером музыкальных инструментов был Рабадан Таинов (1948–2007) из с. Дибгаши, кандидат физико-математических наук, он преподавал в Дагестанском политехническом университете. Еще с молодости он был знаком с творчеством земляков, виртуозных исполнителей и мастеров. Он хорошо изучил, что в прошлом инструмент чунгур мастера изготавливали из выдержанного орехового дерева. Гриф делали из липы, а корпус инструмента собирали из изогнутых тонких дощечек, выделенных из пластинок тутового дерева. Если инструмент не достигал нужных параметров, мастер менял деку или заново соединял гриф с шейкой и корпусом [7, с. 124–132]. Так он добивался хорошего звучания инструмента.

Мастера по изготовлению музыкальных инструментов зафиксированы во многих селах Дагестана. Так, чунгуры изготавливали мастера с. Калук, Зырых Ахтынского района. В селе Хлют Рутульского района работает мастер по изготовлению сазов Фериз Садранов.

В селе Ашага-Стал учитель труда местной школы Даир Абдурагимов занимается изготовлением чунгуров. Известно в Дагестане и имя Хайбулы Асияла, мастера по изготовлению музыкальных инструментов из с. Нижний Гуниб [10]. Известным мастером, потомственным изготовителем струнных инструментов является Мамадибир Абдурахманов, родом из села Маали Гунибского (ныне Гергебильского) района РД (1941 г.р.), проживающий сегодня в поселке Шамхал. Запир Курбанов из поселка Первомайское Каякентского района Дагестана успешно проявил себя в изготовлении агач-комузов, мастерство и музыкальный талант унаследовав от отца. Все составляющие инструмента он изготавливает из цельного бруска дерева, что является очень долгой и кропотливой работой. Для того чтобы выбрать материал для изготовления инструмента, мастер внимательно прислушивается к раздающемуся звуку. Так, когда дятел стучит по стволу дерева и звук тонкий и четкий, то именно это дерево подходит для работы, – считает мастер. Творчески подходя к процессу изготовления инструмента, он использует помимо традиционных пород и дерево абрикоса, липы, акации, дикой вишни, тутового дерева, дикой черной хурмы. Запир Курбанов сделал около 150 инструментов, и все они нашли свое место не только в Дагестане, но и за его пределами: в Калмыкии, Астраханской, Свердловской, Самарской областях и в Сибири. Сегодня ему помогает его старший сын Рамазан, который еще виртуозно играет на агач-комузе. Запир Раджабович научил играть на агач-комузе всех родственников и соседей, в доме каждого из них есть инструмент, подаренный мастером [6].

В газете «Дагестанская правда» была опубликована информация и о единственном в Дагестане мастере по изготовлению тара из г. Дербента. Он родом из села Бюль-Бюль Магарамкентского района Дагестана. Первый свой инструмент Гаджикерим Максумов изготовил самостоятельно в 1978 году и ежегодно из рук Г. Максумова выходит 6–7 инструментов. [2]. Мастер, музыкант Аркадий Каграманян (1939 г.р.) из г. Дербента делает много разных инструментов: дудуки, дудки, бубны, зурны, флейты, кларнеты, барабаны. Его сын, Армен Каграманян, тоже мастер, играет на дудуке, изготавливает в основном ударные инструменты – *нагара*. Основная трудность в ремесле, по словам мастера, – доставать дерево ценных пород, нужные материалы иногда заказывают по Интернету [1].

Педагог, музыкант, мастер по изготовлению народных инструментов – пандура, агач-комуза и зурны – Раджаб Гайдаров из г. Избербаша. Он много лет руководит студией по изготовлению народных инструментов Центра традиционной культуры г. Избербаша. Успешно изготавливает барабаны и тимплипиты Дамиргай Мамедов (1947 г.р.), из г. Дербента. Его ударные инструменты пользуются большим спросом в Осетии, Чечне, Азербайджане и дальнем зарубежье [3].

Таким образом, материал показывает, что историческая традиция играет важную роль в формировании практических навыков по изготовлению национальных инструментов. Традиции возрождаются и сохраняются не только через наследование от поколения к поколению (от отца к сыну, внуку), что показывает

современная практика, но и посредством других связей (влияние родственников, земляков, товарищей, информация из Интернета и т.д.).

Но, к сожалению, в условиях забвения народной музыкальной культуры и традиционного быта, заметного в последние десятилетия, а также в связи с переездом населения в города такие традиции забываются. Усиление в последние годы среди населения религиозного фактора (особенно в ряде высокогорных районов Дагестана) вытесняет звучание музыки из повседневной и праздничной жизни, ремесла изготовления музыкальных инструментов становятся непрестижны, их не одобряют сельчане, и, как следствие, традиции прекращают свое существование. В последние годы ушли из жизни многие известные мастера старшего поколения.

Отрадно, что в ряде случаев мастерство отцов все-таки перенимают их дети. Кое-где помощь умельцам оказывают и районные центры традиционной культуры, благодаря которым традиции местами возрождаются. Как показывает собранный материал, мастерство дагестанских умельцев по изготовлению музыкальных инструментов востребовано не только в Дагестане, но и в соседних республиках. Эти традиции сегодня существуют в виде народных промыслов, другие же сохраняются на любительском уровне. Учитывая редкий характер ремесел по изготовлению музыкальных инструментов, мы предлагаем взять их под специальную государственную опеку. И такая работа по сохранению, развитию и популяризации умений и знаний по изготовлению национального музыкального инструментария, их научному описанию в республике ведется.

Литература

1. Абдуллаева Э. Б. Личный архив автора. Записано в г. Махачкале. 2012 г.
2. Ахмедова М. Мастер, у которого дерево поет [Электронный ресурс] // Дагестанская правда. 2015. 8 апреля. URL: <http://dagpravda.ru/rubriki/kultura/27446072/> (дата обращения: 02.04.2016).
3. Кавказские барабаны и их изготовитель [Электронный ресурс]: очерк о творчестве мастера. URL: <https://kavkazsuvenir.ru/blog/kavkazskiji-barabani-damira-mamedova> (дата обращения: 18.05.2016).
4. Кумыкский мир: культура, история, современность [Электронный ресурс]. URL: <http://kumukia.ru/person?pid=3019> (дата обращения: 17.05.2016).
5. Лаборатория национального инструмента [Электронный ресурс]. URL: <http://domd.e-dag.ru/servicies/4> (дата обращения: 02.04.2016).
6. Методисты Дома дружбы РД в гостях у мастера по изготовлению музыкальных инструментов Запира Курбанова [Электронный ресурс]: репортаж от 27.02.2015 г. URL: <http://mahachkala.bezformata.ru/listnews/muzikalnih-instrumentov-zapira/30000065/> (дата обращения: 02.04.2016).
7. Таинов Р. Р. Из личного опыта изготовления даргинского музыкального инструмента *чугур* // Фольклор и музыкальная культура народов Дагестана и Северного Кавказа: материалы региональной конференции. Махачкала: ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2006. С. 124-132.

8. Юсупов Х. А., Муталимов М. А. Харбукцы: история и культура. Махачкала, 1997. 592 с.

9. Якубов М. А. Атлас музыкальных инструментов Дагестана. Махачкала, 2003. 240 с.

10.http://mktravelclub.ru/trip/master_class/gornyyu_da_gestan_s_mikhailom_kozhukhovym/ (дата обращения: 02.04.2016).

Михалев П.М.,

Лауреат Международных конкурсов

(Ростов-на-Дону)

**НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО
СПЕЦИАЛЬНОСТИ «БАЯН» («АККОРДЕОН»)
НА СЕВЕРЕ КИТАЯ**

Развитие системы музыкального образования в Китае, по мнению некоторых исследователей, включает в себя «три стадии развития <...> (а) Запад встречается с Востоком – годы 1903–1948; (б) новый Китай – годы 1949–1976; (в) современный Китай – после 1976 года» [1, с. 67]. Впрочем, для вышеперечисленных периодов характерны и общие черты. В частности, обучение на европейских инструментах до недавнего времени были не столь популярно среди коренного населения. А получение профессионального музыкального образования, как правило, связывалось с двумя-тремя образовательными учреждениями в Пекине, Шанхае и Гуанчжоу. В северной же части Китая и сегодня практически единственным способом приобрести определённые знания и навыки в области

исполнительства на баяне и аккордеоне являются частные музыкальные школы-студии.

В целом при ближайшем рассмотрении сложившихся традиций в Синьцзян-Уйгурском автономном районе КНР прослеживается общепринятая на территории Китая двухуровневая система образования: первый уровень, состоящий из 10 этапов-ступеней, сходен с отечественной системой подготовки в ССМШ; второй уровень – ориентируется на музыкальные вузы.

Рассмотрим подробнее вышеперечисленные ступени первого уровня. По аналогии с классами отечественных музыкальных школ, существует ряд определённых требований к освоению программы учащимся. В Китае существует негласная договоренность в кругах преподавателей баяна и аккордеона о применении рейтинговой системы сборников, составленных пекинским педагогом и исполнителем Ли Юйцю (Li Yuqiu). Он подготовил и опубликовал 4 сборника, включающих в себя гаммы и пьесы для готового аккордеона, распределённые согласно квалификационным требованиям по 10 (см.: 2, р. 2) так называемым «уровням». Первый сборник включает в себя 3 раздела, содержащих минимальный технический комплекс и пьесы, второй – еще два. Для выполнения требований, соответствующих 1-5 уровням необходимо исполнить перед квалификационной комиссией по 3 пьесы, относимых к каждому уровню и определённый технический комплекс. Для уровней 6-10 предусмотрено исполнение 4 пьес и гаммы указанной

трудности. Стоит отметить, что сборники укомплектованы аудио- или видеозаписями (в зависимости от конкретного издания): сборники 1-3 и 4-5 уровней – по 1 DVD, 6-8 уровней – 3 CD, 9-10 уровней – 2 CD. Все записи выполнены известным китайским исполнителем Цао Е (Сао Ye). Примечательно, что присвоение квалификационных уровней осуществляется в строго установленном по порядку, однако этот процесс не ограничен временными рамками. При этом полученная квалификация сохраняется, если вдруг по каким-то причинам ученик решает прекратить занятия.

Исходя из особенностей национальной системы образования, китайские дети проходят весьма интенсивное обучение гуманитарных предметов в общеобразовательных школах. Как правило, на занятия музыкой среди учебного года у большинства детей просто физически не хватает времени. Поэтому родители, желающие, чтобы их ребенок получал дополнительное музыкальное образование, вынуждены в каникулярный период направлять своих детей в соответствующие частные школы, поскольку аналогичные государственные учебные заведения либо отсутствуют в данном регионе, либо сильно уступают с точки зрения кадрового состава педагогов и качества подготовки учащихся. Это связано с прежде всего с тем, что частные школы активно привлекают зарубежных педагогов-исполнителей, наделяемых обширными полномочиями ведущих специалистов и консультантов. Традиционно предпочтение при выборе педагога

отдается практикующим исполнителям. Помимо занятий в классе специального инструмента, в частных школах предусмотрено освоение музыкально-теоретических дисциплин. Родители и дети относятся к занятиям, как правило, очень серьезно, однако до сих пор еще крайне распространено мнение, что можно заменить творческий подход к занятиям большим количеством механических повторений.

Репертуар, изданный в вышеуказанных «уровневых» сборниках, не отличается новизной и оригинальностью. Даже при беглом знакомстве можно заметить, что ряд обработок популярных пьес отечественных и зарубежных композиторов представлен практически на каждом уровне в разных версиях и вариантах. «Яблочко», «Прощание славянки», «Чардаш» В. Монти и другие «хиты» из области эстрадной и популярной классической музыки с завидным постоянством сопровождают обучающийся контингент на протяжении всего образовательного цикла.

Необходимо отметить тот факт, что в Северном Китае вплоть до 2016 года практически не было даже возможности обучаться игре на готово-выборных инструментах. При этом все известные китайские учебные пособия и практические руководства ориентированы исключительно на готовый аккордеон. В библиотеках частных школ можно встретить достаточно свободные переводы зарубежных сборников, опубликованных под именами китайских педагогов. К сожалению, авторы первоисточников в

подобных «адаптациях» указываются далеко не всегда, а нотные тексты зачастую изобилуют грубыми ошибками и неточностями.

В последнее время административными работниками некоторых частных школ (например, школы г. Урумчи, в которой преподает автор настоящей статьи), внедряется практика переучивания аккордеонистов на баян ввиду несомненных репертуарных преимуществ данного инструмента. Благодаря этому нередко достигаются впечатляющие результаты, когда дети в кратчайшие сроки, благодаря собственному трудолюбию и своевременной помощи педагога, безболезненно осваивают баян, причем с параллельным изучением соответствующей выборной системы.

Инструментарий, представленный в музыкальных школах (и приобретаемый учащимися при содействии администрации) поражает воображение своим разнообразием, особенно в области дизайна. Качество инструментов благодаря активному внедрению европейских брендов на внутренний рынок растет год от года. Показательно, что многие широко известные бренды знаменитой «аккордеонной Мекки» – г. Кастельфидардо – открывают новые сборочные цеха на территории КНР, а непосредственно, у себя на родине занимаются финишной настройкой и маркетингом производимой продукции. В целом же среди производителей баянов и аккордеонов в Синьцзян-Уйгурском автономном районе КНР пользуются популярностью следующие марки: «Convallaria», «Paolo

Soprani», «Polverini 1889», «Honer», «Ballone» «Burini», «Mengascini», «Pascal Soprani», российские – «Юпитер», «АККО», «Тула» и др. На территории Китая проводятся популярные международные и национальные конкурсы в Пекине, Шанхае, Шеньчжэне и др. Эти исполнительские состязания собирают немыслимое количество участников, которому можно только позавидовать. Принятые конкурсные номинации охватывают диапазон от самых юных до концертных исполнителей. На этих мероприятиях у каждого желающего есть возможность открыто заявить о себе и представить на суд авторитетного жюри как сольную, так и ансамблевую программы. При успешном стечении обстоятельств и достаточном исполнительском мастерстве можно рассчитывать на персональное приглашение для обучения в крупнейших вузах страны – консерваториях Пекина и Шанхая.

В заключение следует подчеркнуть, что существующая в Китае огромная конкуренция музыкантов-исполнителей способствует их неуклонному прогрессу, стремление этих музыкантов к достижению вершин профессионального мастерства вызывает уважение. Очевидно, многовековые культурные традиции благоприятствуют здесь повсеместному осознанию исключительной значимости процесса специализированного обучения одарённых детей. Заслуживает внимания и гибкая сопряжённость платного и бесплатного образования в области музыки, благоприятствующая активная поддержка юных артистов, равно как и динамичному развитию многих учебных заведений в современном Китае.

Литература

1. Чунь-Шинь Е. Китай // Как учат музыке за рубежом: сб. ст. / сост. Д. Дж. Харгривз, А. К. Норт. М.: Классика-XXI, 2009. С. 65–74.
2. Коллекция произведений общенационального экзамена по аккордеону по классам: в 4-х тетрадях / Общество аккордеонных мастеров в рамках «Национальных игр на аккордеоне с установленной системой оценок». Пекин: Издательство народной музыки, 2007. (на кит. яз.)

Ахмедагаев М.М.,

Заслуженный работник культуры РД,
Лауреат международного конкурса,
профессор, зав. кафедрой народных инструментов
Северо-Кавказского государственного института
искусств (г. Нальчик)

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИКА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО РЕГИОНА

В конце XX века особое внимание уделялось развитию национального искусства. На сегодняшний день эта проблема также остается актуальной. Уровень и состояние развития национального искусства можно понять, рассматривая культуру каждого народа, с точки зрения ее содержания (язык, письменность, религия, наука, искусство и т.д.) и исторического развития. Не ставя глобальной задачи исследования столь обширных и

многогранных областей культуры, затронем лишь сферу искусства, точнее, музыкально-исполнительского искусства, которое является особым пластом народного художественного творчества.

Обучение игре на клавишной гармонике, культивируемое у большинства народов Северного Кавказа, входило в перечень предметов, определяемых Северо-Кавказским государственным институт искусств как дисциплины национально-регионального компонента. Позже, с введением новых Федеральных государственных образовательных стандартов, входит в перечень дисциплин профиля «Национальные инструменты народов России» направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство». Главным аргументом тому послужила важная социальная значимость данного инструмента в культуре региона, определенное профессиональное освоение его в Северной Осетии-Алании, и, прежде всего, в Кабардино-Балкарии.

Говоря об инструментальном искусстве, хотелось бы отметить такой факт, который существенно влияет на его развитие. Это – технические возможности музыкального инструмента. У многих национальных инструментов эти возможности довольно ограничены. Прогресс же исполнительского мастерства во многом зависит от их совершенства. И здесь особо важную роль сыграла гармоника, с появления которой началась новая веха в развитии музыкального искусства народов Северного Кавказа. Со второй половины XIX века она прочно входит в быт. Проникшие в этот период примитивные образцы тульских и вятских гармоник со

временем стали приспособляться к национальной музыке. Основой создания новых моделей гармоник, отвечающих требованиям национальных песен и танцев, стала вятская гармоника.

В тридцатых годах XX века было налажено производство гармоник во Владикавказе, Нальчике, Армавире, Тбилиси, но по разным причинам эти фабрики перестали функционировать. В настоящее время изготовлением таких инструментов занимается лишь фабрика «Фандыр» во Владикавказе. Также в этой области работали и частные мастера - В. Панасенко, А. Филатов, М. Байдасов, чьи работы и качество инструментов превосходили и превосходят фабричные. Именно мастерство умельцев, которые конструировали новые инструменты, придало гармонике современный вид (конструкция, технические и звуковые параметры).

С возникновением образовательных учреждений и с введением в них специального класса национальной гармоник статус ее поднялся на качественно новую ступень, – она стала национальным концертным инструментом.

Со второй половины XX века искусство игры на гармонике получило профессиональное развитие. Во всех республиках Кавказа оно приобрело важное значение в творческой жизни, как профессиональных музыкальных коллективов, так и самодеятельных.

Исходя из роли, которую сыграла гармоника в развитии культуры народов Кавказа и ее значения в музыкальном исполнительстве, можно установить определенную периодизацию. Разделение на исторические периоды позволит проследить отдельные

фазы совершенствования исполнительского искусства гармонистов. Рассматривая пути формирования профессионального исполнительства на данном инструменте с позиции истории, можно выявить основные вехи его развития – от момента появления до настоящих дней. Эти процессы характерны для всех республик Кавказа. Разницу здесь могут составить небольшие отклонения хронологического порядка.

В Кабардино-Балкарии первый период, связанный с функционированием гармоники преимущественно в качестве народного инструмента охватывает самый длительный временной промежуток – с момента появления гармоники в фольклорной практике адыгов и балкарцев (вторая половина XIX века) до 1973 года, когда данный инструмент становится предметом профессионального обучения.

Второй же этап эволюции данного инструмента начинается с момента открытия класса специальной гармоники в ДМШ №2 г. Нальчика. Это стало возможным благодаря директору школы Б.Дж. Бленаовой и первого педагога М.А. Маметова, чья благородная инициатива и большая настойчивость привели к пересмотру возможностей народного инструмента. Была проведена огромная методическая работа по созданию учебного репертуара, освоению новых технических возможностей инструмента, определению конкретных приемов культуры звукоизвлечения.

С 1977 года класс национальной гармоники открывается в Нальчикском музыкальном училище, что ознаменовало третий этап профессионального развития

инструментального исполнительства на ней. В рамках среднего специального учебного заведения совершенствуются исполнительские приемы игры, обогащается репертуар за счет переложений классических произведений, появляются первые оригинальные сочинения.

Открытие Северо-Кавказского государственного института искусств в Нальчике послужило значительному росту профессионального освоения национальной гармонике. Мы данный этап (четвертый) определяем как важный фактор эволюции инструмента на всем Северном Кавказе, так как среди студентов-гармонистов института постепенно оказываются и представители других соседних республик, где культивирование гармонике имело аналогичные процессы. Важно отметить существенность и значимость деятельности кафедры оркестровых народных инструментов Воронежской государственной академии искусств, кафедры баяна и аккордеона Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и кафедры народных инструментов Астраханской государственной консерватории на поприще подготовки профессиональных исполнителей на общекавказской национальной гармонике. Здесь мы уже можем констатировать факт возникновения исполнительской и педагогической школы. В высшем учебном заведении обучение на инструменте наряду со специальным классом включает и такие дисциплины, как ансамбль, концертмейстерское мастерство и др.

Теперь при обучении игре на гармонике в вузе процесс создания репертуара в значительной мере

углубляется. Наряду с различными жанрами и формами классической музыки и профессионально выполненными обработками народных мелодий и танцевальных наигрышей появляются оригинальные сочинения композиторов, отличающиеся масштабностью формы и сложностью метроритмической структуры.

Итак, общекавказская национальная гармоника в большинстве культур народов, проживающих на Юге России, стала показательным примером трансмиссии духовных ценностей на историческом пути их развития. На всех отмеченных этапах эволюции инструмента шла неукоснительная трансформация функций гармоника от первичного бытового до профессионального и в XXI веке достигла возможностей баяна, аккордеона и других музыкальных инструментов, зарекомендовавших себя как концертные.

Лигидов А.Х,

Лауреат международных конкурсов,
доцент кафедры народных инструментов
Северо-Кавказского государственного института
искусств (г. Нальчик)

ЭТНИЧЕСКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ

Значение и место культуры в современном мире – вопрос, важность которого уже не требует дополнительной аргументации. Учитывая же расширяющийся процесс глобализации, все более принципиальным становится возможность

самоопределения этносов в рамках цивилизации и сохранения и преумножение историко-культурного наследия этносов. Многие явления как элитарной, так и массовой культуры нашей эпохи основываются на материале этнических традиций. Так, например, одним из наиболее популярных направлений современной музыки является стиль, включающий в себя обработку этнических мотивов. Такие коллективы, как «Enigma», «Riverdance», «Dead can dance» демонстрируют своим творчеством актуализацию интереса к сочетанию этнических элементов и канонического начала с современными методами музыкальной действительности – использованием технических достижений и т.п. Изучение фольклора становится не только и не столько задачей этнографии и этнологии, сколько общей проблемой культурологических и искусствоведческих исследований. Если ранее вопросы, связанные с этнической культурой, находились на периферии научных изысканий, то сейчас эта тематика занимает одно из центральных мест в корпусах культурологических трудов.

Этническая культура напрямую и неразрывно связана с религией, языком, обычаями и традициями. Музыкальная же культура этноса в таком случае выступает в качестве трансмиссионного объекта, способного объединить представителей различных этносов. В этой связи уместно процитировать отрывок из монографии Ашхотова Б.Г., поясняющий важность и необходимость грамотного изучения фольклорного наследия любого этноса. По мнению Ашхотова Б.Г., «многовековая культура народно-песенного творчества

адыгов, богатая национальными традициями, создавшая ценные высокохудожественные произведения, представляет огромный научный и эстетический интерес. Адыгский фольклор, существующий в настоящее время в более чем пяти устойчивых диалектных версиях (кабардинцы, черкесы, адыгейцы, шапсуги, моздокские кабардинцы и др.), дает исследователям большие возможности для сравнительного анализа народно-песенного процесса, выявления общих тенденций в типологии жанров и музыкально-поэтических средств выразительности»¹. Таким образом, становится очевидным, что даже в рамках одного этноса можно наблюдать различные направления развития культуры, формирующиеся под влиянием многих языковых, религиозных, географических и даже бытовых факторов.

Поскольку доминирующей идеологией искусства современности является философия постмодернизма, то вполне объяснимо желание проследить трактовку этнических начал в ключе постмодерна. Эпоха постмодерна в культуре определила несколько иное, чем ранее направление реализации этничности в искусстве. Примерно к середине XX века этническая картина мира (как и соответствующая ей культурная панорама) стала чрезвычайно разнообразна, причем тенденции развития направлялись в сторону расширения контактов и специфического переплетения этнических культур. После периода своеобразной культурной экспансии развитие культуры направилось вглубь к своим историческим, точнее, архетипическим корням. Самый

¹ Ашхотов Б.Г. «Традиционная адыгская песня-плач (гыбызэ)», Нальчик, 2002, 235с. – с. 20.

популярный мотив нескольких последних десятилетий (во всех областях культуры) – это фольклорный стиль. Этнические орнаменты, стилизация одежды, аксессуаров, этническая музыка, забытые кулинарные традиции – все это возвращает нас к идее карнавализации бытия, к глубоким мистическим таинствам, к магической основе современных представлений. Постмодернизм как явление подарил миру архаику и проявил мифологическое мышление во всей его полноте.

То есть, резюмируя вышеизложенное, необходимо наметить хотя бы контуры описанной парадигмы. Онтология современной культуры основана на архаике и этничности как на знаковых системах. Кодификация же и декодировка в таком контексте приобретают сакральный характер, необходимый для реализаций высших смыслов бытия.

Для грамотного и детального научного анализа явлений современной культуры и их этнических аспектов необходимо обратиться к той категории, которая, как принято полагать, каузально обуславливает проявления этнического сознания. На наш взгляд, к такому типу категорий может быть отнесена ментальность. В современном социогуманитарном знании ментальность приобрела основополагающее, концептуальное значение. Попытка разобраться в структуре ментальности неизменно приводит нас к необходимости глубокого изучения исторических особенностей развития этносов и цивилизаций. Исследование ментальности, социально-психологических установок общества и составляющих его групп представляет собой задачу первостепенной важности для социогуманитарного знания. Сама

проблема является богатейшим пластом коллективных представлений, глубоких психических особенностей восприятия, верований, имплицитных ценностей, обычаев, традиций, моделей поведения, на которых строятся все рациональные и идеологические системы.

Ментальность являет собой обширный конгломерат как интеллектуальных, так и духовных аспектов личности и общества (в частности – этноса), который включает в себя верования, традиции, обычаи, способы поведения и реагирования, принятые культурные ценности и нормы, психические установки мировосприятия и т.п. Напомним, что – по мнению выдающегося медиевиста Жака Ле Гоффа – «ментальности меняются медленнее всего<...> история ментальностей – это история замедлений в истории».

Как правило, язык и религия трактуются как факторы, влияющие на менталитет и, одновременно, проистекающие из него. Поскольку язык воздействует на ментальность определенным образом, логично было бы предположить, что и звукоформы – первооснова языка – не менее, а может быть и более важны в вопросе формирования ментальности различных этносов и цивилизаций. Именно этим и обусловлен наш исследовательский интерес к выявлению связей между менталитетом и музыкально-звуковыми традициями.

Интересен и тот факт, что на особую роль Музыки в ряду других видов искусства обычно указывали не сами музыканты, а философы, историки, физики. К. Леви-Стросс рассматривал вопрос о близости музыки и мифологии, причем он считал, что изучать музыку сложнее, потому что нам не известны все ментальные

условия музыкального творчества. Исходя из этого постулата, Леви-Стросс делал вывод, что из всех языков только музыка объединяет несовместимые определения и это представляет творца музыки существом, подобным богам, а саму музыку – высшей загадкой наук о человеке, хранящей ключи к дальнейшему развитию этих наук.

Мифы многих народов мира говорят нам о божественном происхождении музыки. Музыка как Философия представляет собой космогонические учения о творческой силе звука, дающей жизнь космической эманации форм. Согласно космологическим представлениям звук генетически первичней слова, ибо он есть творческий принцип Вселенной, абстрактная звукоподобность духовно-материальной природы, которая по мере своей реализации и дифференциации образует различные уровни жизни Космоса.

Известен тот факт, что музыка ощущается и на уровне вибрационной чувствительности – способности к восприятию тончайших колебаний, даже минуя слуховое восприятие звука. Установлено, что развитие данной способности позволяет обучать музыке слепоглухонемых людей. Не являются ли эти способности относящимися к разделу ментальных категорий?

Архетипы музыкальной культуры (ладоинтонационные и ритмические формулы) являются, в сущности, аналогами иероглифического мышления в восточной культуре. Для пояснения этой мысли обратимся к описанию концепции ценителя и хранителя японской культуры Э. Фенеллозы, которое дал Александр Генис. «Предвосхищая ставшие ведущими в нашем веке лингвистические теории, Фенеллоза считал,

что структура языка соответствует специфике национального сознания. Уникальная ценность китайского языка в том, что он сохранил забытую Западом архаическую ментальность, которую иероглифическая письменность донесла до нашего времени.<...> Он считал эстетику ключом к тем мировоззренческим переменам, которые впервые объединят нашу планету. В этом утопическом контексте китайскому языку отводилась роль ментального переключателя, способного изменить привычную картину мира, а значит и сам мир».²

Явный интерес структур постмодернизма XX века к этническим культурам и в частности, к этнической музыке, выглядит как актуализация представлений ментального плана. Речь в этом случае идет не о несовершенной письменной фиксации музыки различных этносов, а о реальном воспроизведении акустических особенностей тех или иных звуковых традиций. Яркие примеры архетипического музыкального и звукового цитирования дают дошедшие до нас обрядовые и ритуальные действия, сохранившиеся в неизменности. Известны факты уникального совпадения в славянской культуре попевок, составляющих основу плача-причета над покойным и детских колыбельных песен (т.е., на одну и ту же мелодию пелись различные слова – соответствующие случаю). Таким образом, путем воздействия звуковых форм добивались вхождения в определенное медитативное состояние перехода духовной сущности личности в иную фазу сознания – сон

² Генис А. Раз: Культурология. М.: Подкова, ЭКСМО, 2002. – с.323-324.

/ Смерть. Современные науки, такие как музыковедение, этномузыкология, этнокультурология, история этносов задачей первостепенной важности считают изучение сохранившихся и уже утраченных традиций во всей их полноте и полисемантической глубине. Причем, также как семиотика позволила лингвистам сделать интересные открытия о родстве символических значений в языках разных народов, этномузыкология может дать нам не менее интересный материал для сравнения и изучения ментальных особенностей этносов. Анализ музыкальных традиций в этом аспекте должен проводиться не унифицированно, индивидуально. Этническая музыка требует не условного вписывания ее в рамки европейской нотации, что в любом случае приводит к достаточным искажениям, а аутентичного прочтения. Все эти разрозненные примеры лишь демонстрируют нам сущность Музыки как явления ментальности. Проблема, затронутая в этом материале, требует глубокого, детального и всестороннего изучения. Важно понимать, что принципиальным является не столько восстановление утраченных традиций, сколько сохранение и анализ тех этнических музыкальных культур, где передача знаний идет путем непосредственного изучения и воспроизведения. Знакомясь с этими особенностями, мы будем постоянно сталкиваться с категориями ментальности, с глубокими архетипическими слоями сознания. Научные исследования подобной направленности могут позволить выделить символические универсалии музыкального языка подобные общекультурным универсалиям.

Тхалиджокова С.,
Лауреат международных конкурсов,
магистрант Северо-Кавказского государственного
института искусств
(г. Нальчик)

ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА АДЫГОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО БЫТОВАНИЯ

Фольклор, по мнению многих просветителей XIX века, является важным аргументом, доказывающим неповторимое лицо народа и позволяющим судить об особенностях того или иного этноса, о характере, нравах, обычаях, о менталитете этого народа. Музыкальный фольклор адыгов представляет собой огромный пласт, включающий песни, инструментальные наигрыши, обрядовые танцы, связанные с многовековой историей. Песенную и танцевальную традиции невозможно отделить друг от друга, так как на ранних этапах исторического развития они являлись частью синкретических обрядовых действий, связанных с трудовой деятельностью, семейно-бытовыми праздниками, радостными и горестными событиями жизни людей. Нельзя не сказать и о существовавших тогда музыкантах, игравших на традиционных инструментах (*шык/эшынэ* - струнный смычковый инструмент, *кэмыл* - камышовая продольная флейта, *пхэц/ыч* - трещетки). Их искусство также было частью обрядов.

В данной статье мы не будем касаться характеристики ранних этапов развития традиционной музыкальной культуры адыгов. Наши размышления

будут охватывать период, когда песенная, танцевальная и инструментальная традиции стали самостоятельными видами народного творчества.

Инструментальное исполнительство нельзя рассматривать в отрыве от песенного и танцевального искусства. На протяжении периода, связанного с возникновением клавишной гармонике на Кавказе, народно - инструментальное искусство адыгов претерпело определенные изменения. Она как инокультурный музыкальный инструмент внедрилась в общекавказское культурное пространство с конца XIX века. Гармоника со своей мощной динамичной характеристикой звучания смогла отеснить на второй план практически все старинные народные музыкальные инструменты, частично взяв на себя не только их бытовые, но и некоторые обрядовые функциональные обязанности.

Любые формы трансформации оказывают как положительное, так и отрицательное влияние на развитие традиционного инструментального исполнительства. На современном этапе это влияние усиливает и профессионализация инструментального исполнительства. К положительным изменениям можно отнести расширение технических возможностей инструментов, более высокий и качественно новый уровень достижений музыкантов в плане владения инструментом, а также расширение репертуара. К негативным явлениям нового инструмента в быту не только адыгов, но у большинства народов Кавказа, можно отнести тенденцию стирания из генетической памяти большого количества старинных мелодий,

искажение традиционной манеры исполнительства, постепенную утерю искусства импровизации и вариантности исполнения традиционных наигрышей. Такие изменения в народном исполнительстве «... привели к стиранию и нивелировке национального своеобразия» [14,с.79], что в значительной мере нарушило традиционные нормы, сложившиеся на протяжении многих веков. Мы считаем эти проблемы актуальными. Сегодня о них необходимо говорить, чтобы мы смогли реконструировать то культурное наследие, которое пронесли через века наши предки.

Наиболее сложным для нас в освещении данного вопроса является отсутствие на сегодняшний день какой-либо научно обоснованной концепции, с помощью которой можно было бы систематизировать и проанализировать происходящие процессы. Все выводы и умозаключения сделаны на основе личного слухового опыта и наблюдения.

Посвятив определенное количество лет освоению кавказской гармонике, пройдя основные звенья профессионального обучения - школа, колледж, вуз, а также находясь в центре молодежного движения по возрождению традиционных форм игрищ, мы бы хотели изложить свою точку зрения к происходящим на сегодняшний день перекосам в восприятии фольклора и в характере его бытования.

В последнее время очень часто можно наблюдать неуместное применение той или иной мелодии (песенной или танцевальной) к ситуации, в которой она исполняется. Это касается сольного исполнительства, хореографических постановок, вокальных аранжировок,

свадебных мероприятий, танцевальных игрищ (джэгу). Можно привести конкретные примеры. Уже несколько лет на концертах Государственного академического ансамбля танца «Кабардинка» (в хореографической постановке «Хъуромэ»), в видео и аудиозаписях, в различных социальных сетях очень популярной стала мелодия, название и происхождение которой неизвестно.

В одних инструментальных ансамблях она исполняется как «къафэк1ыхъ» (разновидность медленной кафы). Общеизвестно, что «Къафэ» (кафа) - самый распространенный народный танец кабардинцев. Исполняется на семейно-бытовых торжествах и праздничных игрищах (джэгу). Нравственно-этическое содержание его раскрывается в парном диалоге танцующих. Поэтому в быту его, как правило, исполняет одна пара.

В других мы слышим ее в стиле «удж», либо видим, как под нее танцуют удж. Такое вольное использование подобных мелодий представляется нарушением традиции, так как в «Удж» - группе танцев, наиболее древних, массовых игрищ обрядового назначения, всегда отражалась сопричастность людей с окружающей природой. Функциональная их роль выражалась в заклинательных обращениях к различным божествам, иными словами, имели приуроченность к ритуальным действиям. Мужчины и женщины брались за руки и, приплясывая, совершали торжественный круг, двигаясь против часовой стрелки. Если приведенный пример исполнять в более подвижном темпе, она уже воспринимается как вступление к «Адыгейскому исламею», известному нам в обработке Кима Тлецерука.

«Исламей» отличается своей подвижностью, развитой изобретательной и искрометной техникой...» [20,с.32]. Это молодежный танец-соревнование. И, наконец, если данную мелодию представить в ещё более быстром темподвижении, применяя меховые приемы, то ее можно трактовать как «льапэрисэ» (танец на носках). Однако очевидно, что не может одна и та же мелодия принадлежать к различным танцевальным жанрам. В этом и заключается проблема, что музыканты слишком вольно позволяют себе использовать те или иные наигрыши.

У современных гармонистов и хореографов основные разногласия возникают по поводу того, считать данный пример «кафой» или «удж». На наш взгляд эту мелодию целесообразнее считать кафой. На это указывает, четырехдольный размер. Однако, это не самый главный признак, так как четырехдольность иногда присутствует и в других танцевальных жанрах. Наиболее определяющим мы считаем соответствие мелодии традиционно бытующему в народной хореографии рисунку танца «къафэ к1ыхь» (более подробно это можно показать только на хореографических примерах).

Прежде чем привести следующий аргумент, рассмотрим, почему многие относят приведенный нами пример к группе «удж». Известно, что данная мелодия пришла к нам из стран Ближнего Востока, где проживает адыгская диаспора (Турция, Сирия, Иордания). В языковой традиции диалектов, распространенных там слово «дыуджын» означает «дыкъэфэн» (идем танцевать). В кабардинском же диалекте «дыуджын»

может восприниматься как «танцевать удж». Поэтому за рубежом адыги танцуют ее как «кафу», а на исторической родине многие трактуют ее как «удж».

Здесь мы можем обозначить еще одну проблему, приводящую к трансформации отдельных жанров. Это языковая. То есть, незнание особенностей диалектных различий адыгского языка очень часто приводит к разночтению названий и содержания того или иного танца, либо песни. Еще одна проблема приводящая к искаженному восприятию танцевальных номеров большинства хореографических коллективов это то, что к танцевальным постановкам подбирается, зачастую, музыкальный материал, программа которого не соответствует сюжету. При этом необходимо сказать о том, что многие наигрыши являются производными от песен. Например, «Къущхьэ Жэмбот» («Жамбот Кушхов») - песня, где рассказывается история о гибели одного из двух братьев и последующей кровной мести, а также «Инэрыкъуей мэф1эс» («Пожар в Инароково»). По названию и текстовому содержанию их некорректно исполнять на увеселительных мероприятиях, молодежных джэгу (игрищах), свадьбах. Однако мы часто наблюдаем как эти мелодии используются в танцевальных постановках многих самодеятельных хореографических коллективов. И даже государственные ансамбли, которые должны быть образцом грамотного подхода к воссозданию традиционных форм музыкальной культуры, часто грешат подобными примерами. В дальнейшем эта тенденция может негативно отразиться на формировании слухового опыта подрастающего поколения, так как слушатели и зрители

принимают творчество прославленных коллективов за эталон национальной культуры.

Хотелось бы сказать еще об одном несоответствии музыкального материала и хореографической постановки. В программе той же «Кабардинки» есть «Танец черкесских аристократов». Его танцуют три пары. В музыкальном сопровождении мы слышим мелодию, известную нам как «Хьэжрэт гьыбзэ» (песня-плач черкесских переселенцев). И здесь также непонятно, каким образом сюжет танца связан со столь трагической мелодией. Еще более эклектичным, а значит недопустимым, можно считать исполнение данной мелодии вокалистами в качестве любовной песни на свадебных торжествах и на концертных мероприятиях. Такие перекосы происходят от того, что исполнители не очень серьезно вникают в происхождение той или иной мелодии. Их действия порой продиктованы лишь желанием заказать слова (которых, может быть никогда и не было) к понравившейся мелодии и популяризировать в современной аранжировке. Это идет вразрез с основными канонами народной песенной традиции. Причина происходящего, на наш взгляд, в незнании истории своего народа. «Вероятно, специалисты-этномузыкологи с полным основанием могут сетовать на последствия этой тенденции, не способствовавшей поддержанию множества локальных традиций или даже осознанию их особой значимости..., вытесняющие аутентичный фольклорный материал" [15,с.76] . Значение слова «хьэжрэт» (переселенец, депортированный) некоторые воспринимают даже, как имя собственное и произносят «Хьэжрэт и гьыбзэ», что

аналогично тому, если сказать «Плач Фатимы». Здесь напрашивается вывод, что знание своей традиционной культуры очень тесно связано со знанием истории. И представители музыкальной культуры - инструменталисты, вокалисты, хореографы должны тесно сотрудничать не только друг с другом, но и с историками - этнографами, с фольклористами.

Продолжая разговор о смешении жанров, можно привести еще несколько примеров. В названии одной из обработок адыгейских мелодий читаем «Кабардинский зафак». Зафак - это парный танец-приглашение, распространенный у западных черкесов, аналогичный кафе (о которой говорилось выше). Слово «зафак» - это транскрипция адыгского «зэхуэклуэ» (сходиться и расходиться). Мы не знаем точно исторического происхождения этой мелодии. В связи с этим возникает два вопроса: «Если кабардинский, то почему зафак?» и «Если зафак, то почему он кабардинский?» То есть, это все равно, что назвать какую-либо пьесу, к примеру, «Русская полька». С такими примерами мы сталкиваемся нередко. И здесь тоже есть информация для размышления...

Жанровую путаницу также часто вносят те же хореографические коллективы, а также многочисленные социальные сети. При постановке какого-либо танца или при записях попурри на танцевальные мелодии в единую композицию соединяется музыкальный материал, не соответствующий друг другу ни по жанру, ни по содержанию. Хуже того, когда одна из мелодий проводится в усеченном варианте. В результате слушатели получают ложное представление о тех или

иных мелодиях. И что самое печальное, на таком музыкальном материале воспитывается слух подрастающего поколения.

Более того, в репертуаре многих танцевальных коллективов прочно закрепились "новоиспеченные" танцы часто без названия, полные эклектики. В них искусственно могут синтезироваться элементы адыгского «уджа» и «кафы», осетинского «симда» и «хонги», дагестанской «лезгинки», а сольные вставки в исполнении мужчин нельзя назвать иначе как акробатическими трюками. То есть, под влиянием массовой культуры в танцевальных и инструментальных жанрах создаются «произведения искусства», насыщенные «дешевыми эффектами» в угоду зрителю и слушателю.

Приведем пример, когда одна и та же мелодия, один и тот же наигрыш ложится в основу двух танцев, различных, как по жанру, так и по характеру. В 1993 году вниманию зрителей была представлена новая концертная программа Государственного академического ансамбля адыгского танца «Кабардинка», которая перевернула в то время представление о жанровом разнообразии адыгских танцев. Одно из центральных мест в этой программе занимала «Дворянская кафа» («Уэркъ къафэ»). В музыкальном сопровождении к этому танцу были использованы три различные темы. Одна из них стала очень популярной. После некоторых изменений, которые произошли в составе, как оркестра, так и танцевальной группы, мы увидели танец «Удж», в котором был использован тот же наигрыш. Было много споров по поводу того, к какому же жанру отнести данный пример.

Ведь такое различие не целесообразно для прямо противоположных по характеру и форме бытования танцев. Мы склонны считать эту мелодию кафой. Так как ее мелодическая линия очень развитая, что не свойственно более простым и небольшим по диапазону мотивам группы танцев «удж». По форме она имеет более сложную структуру, включающую несколько разделов, что также отличает кафу от удж. Гармоническое сопровождение состоит из более разнообразных аккордовых последовательностей, что создает более сложную линию баса. Большую роль здесь также играет метрика и характер триольных внутрислоевых пульсаций. Все вышеизложенное дает нам право утверждать, что приведенный пример можно исполнять только в стиле кафы, то есть медленного «дворянского танца».

На сегодняшний день музыкальное сопровождение, используемое в танцевальных постановках хореографических коллективов, нельзя брать за основу при изучении фольклорного материала. Музыканты, исполнители и педагоги должны брать в качестве первоисточника материалы звукозаписей, собранных в фольклорных экспедициях, которые хранятся в фондах научно-исследовательских институтов, архивах радио и телевидения, где накоплены записи традиционных гармонистов-самородков, которые донесли старинные песни и наигрыши до наших дней, перенимая их друг у друга, варьируя их в канонах прежних исполнителей и их традиций, когда еще не была утрачена связь с ладотональной основой старинных адыгских песен.

Одна из главных задач в наше время - это сохранение живого интереса к фольклору, как наследию уникальной, самобытной, этнической культуры. Профессиональное искусство не должно отрываться от традиционной культуры, от фольклорного творчества. Эти два направления должны взаимодействовать и взаимообогащаться. Таким образом можно свести к минимуму отрицательные тенденции трансформации, которые наметились в начале XXI века. Незнание стилистических особенностей и жанрового соответствия исполнительской традиции нашего региона приводит к негативным тенденциям, коренным образом меняющим веками сложившиеся устои традиционной музыки. В этой связи сложно отрицать общепринятое мнение, что общество, потерявшее временную нить развития традиции, теряет свою самобытность и самоценность, а в конечном случае может и деградировать.

Не менее важно воспитание заинтересованности, увлечённости, развитие таланта тех, кто придёт перенимать эти знания, то есть молодёжи. Ведь именно она в будущем должна стать активным носителем и своеобразным каналом трансмиссии этнической традиции последующим поколениям. В этой связи нам хотелось обратить внимание на работу специалистов по созданию репертуарных фондов в виде расшифровок полевого материала (записей инструментальных наигрышей и песенных напевов, фиксируемых по наблюдению хореографических композиций), результат труда которых больше соответствует аутентичной народной музыке. Специалист по этнокультуре, на наш взгляд, должен быть проводником культурных

ценностей своего народа. Он ответственен за сохранение специфических отличий своей самобытной культуры. Генеральной же задачей его деятельности в этнокультурной сфере должно стать умение формировать духовные потребности и эстетические идеалы, сохранившие историческую преемственность с традиционной культурой, и транслировать народный опыт и знания.

Литература

1. *Аихотов Б.Г.* Адыгское народное многоголосие. – Нальчик, 2009.
2. *Аихотов Б.Г.* К вопросу профессионального статуса кавказской гармоники. Адыгская (Черкесская) народная инструментальная музыка.- Нальчик, 2018.
3. *Аихотов Б.Г.* Культура, искусство, образование: взгляд изнутри. - Нальчик, 2014 .
4. *Аихотов Б.Г.* Народное художественное творчество как часть современной образовательной системы. Проблемы музыкальной науки. - Уфа, 2011/2(9).
5. *Бгажноков Б.Х.* Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. - Нальчик, 1991.
6. *Гиппиус Е.В.* Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. - М., 1990 .
7. *Гучева - Каширгова М.* Адыгские наигрыши. - Нальчик, 2006.
8. *Гучева А.В.* Гармоника в контексте черкесских (адыгских) обычаев и обрядов: функции и семантика (исторический и этнографический обзор). Музыкаведение № 9. М., 2015.

9. *Гучева А.В.* Старинный черкесский (адыгский) танец «Кафа». Исторический, фольклорно - этнографический обзор. Музыкаведение №12.- М., 2015.
10. *Гучева А.В.* Танцы в традициях феодальной Черкесии. Музыка и время №10. М., 2016 .
11. *Зарамышева З.* Мелодии родного края. - Нальчик, 2003.
12. *Кагазежев Б.С.* Гармоника в контексте традиционной музыкальной культуры народов Северного Кавказа. Гармоника: история, теория, практика.- Майкоп, 2000 .
13. *Кожева М.А.* Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов Северо-Западного Кавказа. Гармоника: история, теория, практика. - Майкоп, 2000 .
14. *Кумехова Л.* К вопросу о синтезе «национального» и «профессионального» в современной кабардинской музыке. Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания.- Нальчик, 1995 .
15. *Кумехова Л.Е.* Культура города и этномызыки. Проблемы музыкальной науки.- Уфа, 2011/2 (9)
16. *Кумехова. Л.* Основные особенности культуры Кабарды в период, предшествующий созданию национальной композиторской школы. Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания.- Нальчик, 2000.
17. *Мафедзов С.Х.* Обряды и обрядовые игры адыгов.- Нальчик, 1979 .
18. *Мацневский И.В.* Гармоника в системе традиционной музыкальной культуры.- Майкоп, 2000 .
19. *Мирек А.* Гармоника.- М., 1994 .

20. *Нагайцева Л.Г.* Адыгские народные танцы.- Нальчик, 1986 .
21. *Соколова А.* Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. - Майкоп, 2004 .
22. *Соколова А.Н.* Гармоника как идеологическое орудие. Гармоника: история, теория, практика.- Майкоп, 2000 .
23. *Глецерук К.* Обработки адыгейских танцевальных мелодий.- Майкоп, 2004 .

Стаценко А. Н.

Лауреат международных
и всероссийских конкурсов, доцент
(Ростов-на-Дону)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА В РАЗВИТИИ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА

В эпоху перемен в современном образовании, продвижения идей повышения эффективности обучения, воспитания грамотных профессиональных музыкантов наиболее актуальным является вопрос об использовании современных технологий в данной сфере. Усовершенствованная звукозапись, видеозапись, компьютерные технологии и интернет сегодня как никогда являются наилучшими средствами в деле воспитания музыканта на всех ступенях его формирования.

Музыкальное исполнительство, на всех этапах своего развития, всегда было тесно связано с процессом звукозаписи, начиная от самых истоков её зарождения.

Способы звукозаписи и носители для неё менялись со времени записи первых звуков (для последующего их воспроизведения) и до настоящего времени. За последние два столетия техническое развитие звукозаписи продвинулось от примитивных цилиндров с восковым покрытием (фонограф Томаса Эдисона, 1877 г.) до современных цифровых аудио-форматов. Несмотря на общую доступность звукозаписи, музыканты достаточно редко используют звукозаписывающие средства в учебном процессе, хотя сегодня практически любой телефон снабжён диктофоном или видеокамерой. Однако практика показывает несомненную пользу данного аспекта самостоятельных занятий, который помогает в короткое время научиться навыку «слышать себя со стороны», использовать звукозапись для контроля собственного исполнения на сцене, в классе с педагогом или в домашних занятиях. В подтверждение можно привести выдержку из статьи о С. В. Рахманинове: «Могу без малейших сомнений признать, что современные грамзаписи фортепиано полностью отвечают требованиям пианиста. <...> Самое важное для меня – это появившаяся теперь благодаря граммофону возможность совершенствовать свою игру до уровня, удовлетворяющего меня как артиста. Когда, записываясь на грампластинку, появляется надежда достигнуть почти полного художественного совершенства» [1].

Многие музыканты помнят свои первые опыты записи собственного исполнения. После прослушивания возникают самые неожиданные эмоции: удивление, недоумение, иногда даже разочарование, поскольку конечный результат в корне отличается от

первоначальных намерений самого музыканта. Почему же это происходит?

Парадокс этого явления кроется в том, что во время исполнения сознание музыканта занято большим объёмом задач музыкального плана: метроритм, интонация, динамические нюансы, аппликатура и многое другое. И за всем этим множеством направлений внимания музыкант не успевает проконтролировать собственную игру до конца, что называется - на все 100%. Таким образом, во время исполнения музыкант не всегда слышит себя в полной мере, по факту. Отсюда вывод: реально звучащий результат может (зачастую) расходиться с нашими собственными представлениями о нём. Именно в помощь развитию навыка «играть – контролировать» мы и привлечём звукозаписывающую аппаратуру, пользу которой отмечают многие, включая зрелых музыкантов с большим опытом.

Речь идёт о самостоятельных занятиях музыканта, хотя на первых порах участие педагога крайне важно - помочь обратить внимание учащегося на основные моменты, которые им самим не видны во время исполнения. Необходимо учитывать и тот момент, что исполнитель во время прослушивания своего выступления в записи начинает невольно сопереживать происходящему, поскольку он только что принимал непосредственное участие в этом процессе. Отсюда правило – прослушивать (просматривать) свои записи не сразу, а через какое-то время с принципиальной установкой на то, что это играет посторонний человек, и оценивать его нужно максимально критично.

В процессе анализа исполнения в основном обнаруживается большое количество недочётов в игре. Вот лишь немногие из них, наиболее часто встречающиеся: невыразительное интонирование, проблемы метроритма, артикуляции, качества штриха в мелкой технике, динамического баланса клавиатур, или мелодии и сопровождения. Также можно обнаружить невыдержанные паузы или ферматы, несоответствие темпа требованиям композитора, неточность ритмических рисунков (особенно в эстрадной музыке), неточные штрихи, лиги, фразировка, динамические нюансы и ещё многое другое. В этих случаях рекомендуется завести журнал для учёта всех погрешностей и отмечать все детали, касательно каждой пьесы по схеме: номер такта – имеющаяся проблема. Чем сложнее пьеса, тем больше будет таких замечаний. Другой вариант – все нюансы отмечать в нотах, а чтобы не запутаться – пользоваться разноцветными маркерами.

В сущности, вся работа музыканта-исполнителя, будь то занятия с педагогом или анализ собственных концертных выступлений, а также прослушивание и анализ записей более опытных, зрелых мастеров сводится к одной большой цели – научиться *слышать себя со стороны*, не смотря на огромное количество музыкальных задач, стоящих перед исполнителем во время игры. Во всех этих случаях в обязательном порядке должна происходить (и происходит) работа с нотным текстом. Во время занятий педагог анализирует и фиксирует в нотах все нюансы исполнения обучающегося; подобно этому и сам обучающийся во время самостоятельных занятий производит

аналогичную работу во время прослушивания записи своих выступлений, фиксируя в тексте все погрешности, либо ведя своеобразный дневник или журнал. На более поздних ступенях анализа произведения или в процессе компоновки концертной программы в целом, это могут быть более краткие замечания общего плана, касающиеся характера произведений, построения формы, контраста образов, эмоционального содержания пьес и т. д. Важность ведения данной работы заключена в том, чтобы вплотную подойти к решению конкретных проблем исполнения. Именно в самостоятельных занятиях с использованием звукозаписи есть возможность многократного прослушивания и тщательного детального анализа исполнения например того или иного приёма, отдельных технически трудных мест или пьесы в целом. Но самое главное в том, что всё это направлено на преобразование восприятия самого музыканта, расширения его сознания и внимания, формирования объективной оценки собственного исполнения.

Уже отмечалось, что реальное звучание может значительно отличаться от наших собственных представлений и чтобы добиться выразительного исполнения нужно проанализировать и исправить каждую деталь, несмотря на тот факт, что композиторы не указывают большинство этих деталей в нотном тексте. Например, интонирование большей частью композиторами не указывается в подробностях (разрешения, снятия, цезуры), а лишь отдельные динамические нюансы. Звукозапись позволяет выявить все нюансы интонации, которых впоследствии

необходимо добиваться. В этом случае вся динамика и штрихи подробно отмечаются в нотах маркером и в дальнейшем требуют тщательной проработки. Самое сложное в этой ситуации – научиться слышать себя, переступить через своё прежнее видение, свои привычки, и даже переломить собственные представления о своей игре ради достижения главной цели – выразительного, убедительного, яркого и эмоционального исполнения. Следует отметить, что этого не всегда удаётся достичь с первого раза. В таком случае делаем повторную запись и уже в ней исправляем недостающие нюансы, отмечая их маркером другого цвета. Повторный анализ записей одного и того же произведения в разное время способствует развитию самостоятельного слухового контроля у учащегося. Сравнивая разные исполнения, учащийся (с педагогом) оценивает прогрессивные изменения в освоении данного произведения. Главными педагогическими задачами здесь будут: научить студента внимательно слушать своё исполнение и развивать навык анализировать свою игру самостоятельно. Уже только в одном произведении может встретиться большое количество других нюансов и тонкостей, незаметных на первый взгляд, но крайне важных для убедительного концертного исполнения.

Одним из самых интересных, захватывающих, а временами даже необычных моментов в использовании звукозаписи является *работа на компьютере* в программах - музыкальных редакторах (например, в Sound Forge, Adobe Audition и аналогичных). Здесь мы можем не только прослушивать свою запись, но и изменять её параметры: замедлять, ускорять, изменять

тональность или частотные характеристики, добавлять различные звуковые эффекты в т. ч. реверберацию и многое другое, редактировать звуковой трек с помощью «обрезки» или «склеивания» различных эпизодов. Всё это, в основном – поле для творчества. Нас же интересует процесс самого исполнения.

Обратим наше внимание на функцию замедления темпа или расширения звука во времени (как в замедленном просмотре видео). В этом случае мы словно через увеличительное стекло можем разглядеть тончайшие детали процесса игры, такие как ритмические неровности, ансамбль правой и левой рук, технические погрешности в сложной фактуре и многое другое. В этом плане можно заметить массу нюансов, встречающихся в игре даже больших, опытных мастеров. В реальном времени некоторые из этих неточностей практически не заметны, но всё же они есть. Разумеется, целью наших занятий будет не критика опытных музыкантов, а с помощью современных технологий обнаружить и ликвидировать собственные недостатки. Функция замедления воспроизведения звукозаписи в 2 раза с одновременным понижением на октаву (дабы избежать искажений) может помочь нам обнаружить проблемы в синхронной работе рук при исполнении различной фактуры. В замедленном воспроизведении легко проследить за метроритмом и ансамблем рук. Особенно важными моментами здесь являются соблюдение вертикали и пульсация.

В технически сложных приёмах, при замедленном воспроизведении записи, хорошо отслеживается работа пальцев, например, в двойных нотах. Если в реальном

времени проследить за исполнением этого приёма достаточно сложно, то в замедленном повторе он что называется как на ладони. Здесь можно обнаружить некачественное взятие двойных нот в результате плохой работы пальцев в паре. В этом случае обращаем внимание на качество исполнения двойных нот в любой фактуре, и работу «слабых» (4, 5-го) пальцев. Наконец, наибольшего напряжения внимания требует мелкая техника в быстрых темпах, качество которой прекрасно отслеживается при замедленном повторе.

Ещё один аспект звукозаписи - *студийная работа*. Поскольку на сегодняшний день она является достаточно дорогостоящей, этому обычно предшествует этап самостоятельной звукозаписи при помощи подручных средств, дабы сократить время работы в студии и улучшить именно музыкальную составляющую процесса, которая в свою очередь к моменту начала записи должна быть безупречной. Только после этого можно выходить на профессиональную запись. Здесь основными задачами будут: качество записи, передача тембровых красок, частотные характеристики, различные звуковые эффекты, глубина реверберации, компоновка программы и т. д. В целом работа в студии достаточно интересна, познавательна и полезна для любого музыканта. Она, как и любительская звукозапись, только на более высоком уровне развивает всё тот же важнейший навык – *умение слышать* себя со стороны.

Также подспорьем в самостоятельных занятиях баяниста будет анализ собственных выступлений с помощью *видеозаписи*. Здесь, помимо звуковой части процесса, будет видна ещё и «картинка» происходящего.

В этом случае уже можно контролировать следующие моменты: посадку за инструментом, целесообразную смену движения меха, нерациональные движения (если таковые имеются), озвучивание фактуры в том или ином помещении, общее эмоциональное состояние и выражение лица исполнителя, реакция публики (если это концертное выступление). Проблема только в том, что большинство видеокамер записывают звук в автоматическом режиме, выравнивая исполнение, лишая нас возможности адекватно оценивать звуковую часть выступления. Здесь необходимо воспользоваться дифференцированной записью и фиксировать звук отдельно на аудио-носители, и в дальнейшем, при современных технических возможностях, синхронизировать оба процесса. Несмотря на свою доступность, видеозапись сегодня используется не часто, в основном для фиксации различных концертов, экзаменов, на которых исполняются уже готовые пьесы, прошедшие тщательную проработку. Если же говорить об использовании видеозаписи в повседневной практике, то здесь обнаруживается большой пробел, так как применение данной современной технологии в аудиторных занятиях практически отсутствует. В свою очередь видео, в отличие от звукозаписи, позволяет гораздо лучше анализировать исполнение, включая игровые движения музыканта. Анализ зрительной информации в совокупности со слуховыми впечатлениями, может составить более подробную картину исполнения, чем это может сделать мнение со стороны.

Подводя итог вышесказанному, сформируем определённую схему самостоятельных занятий баяниста со звукозаписью:

1. Запись произведений на любые цифровые подручные средства: телефон, видеокамера и т. д.
2. Прослушивание и анализ записи.
3. Привлечение компьютерных программ (при необходимости).
4. Составление списка исполнительских недостатков либо фиксация их в нотном тексте.
5. Исправление и проработка всех замечаний.
6. Повторная запись.
7. Сравнительный анализ исполнения с предыдущим вариантом и последующее решение о продолжении работы над оставшимися недостатками.

Анализ исполнения желательно проводить регулярно и с педагогом, оставляя достаточно времени для работы самостоятельно. Как вариант – запись своего исполнения на уроке вместе с пожеланиями педагога для последующего самостоятельного анализа.

Наконец, *современные средства коммуникации* позволяют использовать звукозапись (видеозапись) удалённо. Так, например, сделав запись можно переслать её своему педагогу (при невозможности личного контакта), коллегам или друзьям, используя электронную почту или социальную сеть, тем самым расширив возможности анализа своего выступления с помощью критических замечаний со стороны.

Работа со звукозаписью (или видео) – достаточно трудоёмкий, и вместе с тем чрезвычайно важный процесс, требующий большого количества времени,

терпения и напряжения внимания. Однако всё это оправдывается конечным результатом: убедительной и выразительной игрой на сцене. В свою очередь именно *умение слышать* себя извне и является одним из наиболее важных навыков в профессиональном музыкальном исполнительстве. Занятия со звукозаписывающей техникой помогает ускорить процесс освоения музыкальных произведений, научиться слышать и контролировать своё исполнение, стимулировать аналитическое отношение к своей игре, повысить мотивацию к занятиям на инструменте, а также объективно оценивать самостоятельные занятия. Задача педагога – направить обучающегося, пробудить в нём интерес к развитию подконтрольной, осознанной игры, обратить его внимание на самые важные моменты в данной работе. Звукозапись и её возможности на сегодняшний день дают музыканту широкое поле для деятельности, для развития своего внутреннего слуха, воспитания индивидуального художественного вкуса.

Литература

1. Кузнецова Е. М. Рахманинов и грамзапись. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://sias.ru/upload/iblock/387/kuznetcova.pdf>

СОДЕРЖАНИЕ

Бутаева З.А. (г. Махачкала) ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СВЕТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА «КУЛЬТУРА».....	3
Мугадова М.В. (г. Махачкала) МЕЖДУНАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ИГРАЙ, ДУША!» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА СЕВЕРО-КАВКАЗСКОГО РЕГИОНА.....	7
Русанова М.В. (г. Москва) РАЗВИТИЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В РАМКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА «КУЛЬТУРА».....	13
Цеп А.И. (г. Москва) НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ. БЫТОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ.....	15
Варавина Л.В.(Ростов-на-Дону) СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ШОТЛАНДИИ И РОССИИ.....	16
Ханжов Ю.Г. (г. Махачкала) ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В ДАГЕСТАНЕ.....	28
Абдуллаева Э.Б. (г. Махачкала) ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДАГЕСТАНА: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ.....	38

Михалев П.М.(Ростов-на-Дону) НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «БАЯН» («АККОРДЕОН») НА СЕВЕРЕ КИТАЯ.....	47
Ахмедагаев М.М. (г. Нальчик) НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИКА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО РЕГИОНА.....	53
Лигидов А.Х. (г. Нальчик) ЭТНИЧЕСКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ.....	58
Тхалиджокова С. (г. Нальчик) ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА АДЫГОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО БЫТОВАНИЯ.....	66
Стаценко А. Н. (Ростов-на-Дону) СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА В РАЗВИТИИ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА.....	79

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО
ТВОРЧЕСТВА ИМ. В.Д. ПОЛЕНОВА
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА**

**Сборник статей конференции
27 февраля 2019 г.**

**«РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАРОДНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ИСТОРИЯ, СОВРЕМЕННОЕ
СОСТОЯНИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ»**

*в рамках XIII Международного фестиваля
народной музыки «Играй, душа!»*

РДНТ МК РД
367010, г. Махачкала,
ул. О. Кошевого, 35 «а»
8(8722) 62-99-87, факс: 62-39-68
E-mail: rdnt35@yandex.ru,
web-site: www.dagfolkultura.ru