

УДК 37.013

DOI: 10.34670/AR.2020.1.46.157

Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций как метод активизации музыкального мышления в педагогическом процессе в концертмейстерском классе

Щирин Дмитрий Валентинович

Доктор педагогических наук, профессор,
завкафедрой фортепиано,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2;
e-mail: dp@spbgik.ru

Щирин Каринэ Юрьевна

Доцент,
Кафедра фортепиано,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2;
e-mail: karina-spb2@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена поиску методов развития музыкального мышления и восприятия в педагогическом процессе в классе аккомпанемента в высшем учебном заведении. Предложен метод сравнительного анализа различных редакций нотного текста и его исполнительских интерпретаций, который не часто используется в классах аккомпанемента в высших учебных заведениях в настоящее время. Изучение различий в авторских редакциях и исполнительских интерпретациях приводится на примере Поэмы (вокального цикла) Г. Свиридова на стихи С. Есенина «Отчалившая Русь». Изучая авторские редакции для тенора и меццо-сопрано и исполнительские интерпретации этого произведения Е. Образцовой и Г. Свиридова, Д. Хворостовского и М. Аркадьева делаются выводы об эффективности этого метода для активизации музыкального мышления и восприятия молодых музыкантов при их обучении в классе аккомпанемента в высшем учебном заведении.

Для цитирования в научных исследованиях

Щирин Д.В., Щирин К.Ю. Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций как метод активизации музыкального мышления в педагогическом процессе в концертмейстерском классе // Педагогический журнал. 2020. Т. 10. № 1А. С. 591-601. DOI: 10.34670/AR.2020.1.46.157

Ключевые слова

Концертмейстерский класс, камерно-вокальная музыка, фортепианная педагогика, преподавание, фортепиано.

Введение

Вопросы активизации музыкального мышления в педагогическом процессе в классе фортепиано всегда являются одними из наиболее значимых в процессе формирования молодого музыканта. Однако специфика конкретного предмета, конкретной дисциплины, ее специфика накладывает определенный отпечаток на методы педагогической работы. Рассмотрим один из методов развития творческого мышления студентов в концертмейстерском классе на примере изучения редакций и исполнительских интерпретаций поэмы Г. Свиридова на слова С. Есенина «Отчалившая Русь».

Изучение редакций и исполнительских интерпретаций – важный момент педагогического процесса. Традиционно изучение редакций и исполнительских интерпретаций происходит в классе специального фортепиано. Именно юные и молодые пианисты-солисты изучают и сравнивают редакции произведений Баха, Бетховена, Шопена. Слушают различные исполнительские интерпретации изучаемых и исполняемых произведений. Это очень важно, так как позволяет не только понять общую концепцию произведения, создаваемого тем или иным исполнителем, но и услышать конкретные детали, выявить те или иные средства выразительности, которые использует исполнитель для создания своего понимания авторского замысла. В отличие от сольного фортепианного произведения в вокальном произведении мы можем наблюдать сотрудничество двух исполнителей, вместе создающих художественный образ. Они могут в чем-то дополнять друг друга, в чем-то вступать в противоречие. Но в любом случае это очень интересная и полезная работа, которая во многом даже более сложная, чем работа в классе специального фортепиано. Жаль, что такого рода анализом в целях совершенствования педагогического процесса и развития музыкального мышления в классах аккомпанемента занимаются редко.

Кроме того, к настоящему времени существует крайне незначительное количество диссертаций, посвященных изучению и совершенствованию педагогической работы в концертмейстерском классе. Наиболее современные из них исследования Равчеевой Н.А. [Равчеева, 2014], Печерской А.Б. [Печерская, 2009], Кононенко В.А. [Кононенко, 2008], Давыдовой А.А. [Давыдова, 2007]. Все это делает настоящую статью и проводимое исследование актуальным и современным

Работа по развитию музыкального мышления и профессионального становления по предлагаемому методу мы начинаем с изучения нотных текстов редакций.

Об основных редакциях поэмы Г. Свиридова «Отчалившая Русь»

Рассмотрим три редакции поэмы: 2 авторских (для тенора и для меццо-сопрано) и одну исполнительскую: Д. Хворостовского и М. Аркадьева (для баритона) и выявим некоторых общих закономерностей и отличия в восприятии произведения.

Поэма «Отчалившая Русь» была написана в 1977 году и первоначально предназначалась для тенора в сопровождении фортепиано. Позже Свиридов сделал редакцию для меццо-сопрано, а еще через несколько лет М. Аркадьев и Д. Хворостовский представили свою интерпретацию произведения, только теперь для баритона.

Сравним авторские редакции произведения. Цикл состоит из двенадцати песен, их последовательность, так же, как и текст, сохраняется в обоих случаях. Во всех случаях неизменным также остается и музыкальный материал, то есть мелодия, гармония, и почти всегда

фактура. Можно сказать, что композитор не ставил своей целью вносить текстуальные изменения. Скорее всего, его задачей было показать некоторые смысловые различия в исполнении и восприятии произведения в зависимости от тесситуры и тембров голосов, внести преобразования в сам момент исполнения музыки и ее восприятия, о чем мы скажем позже.

Обратим внимание на тональный план обеих авторских редакций. Только в двух случаях Свиридов сохраняет первоначальную тональность. Это №6 «Симоне, Петр... Где ты? Приди...» (вероятно, из-за обилия отклонений и, соответственно, ладовой неопределенности «многослойных» составных аккордов здесь трудно определить некую централизующую силу, но на высотном уровне эта часть остается неизменной) и №9 «Трубит, трубит погибельный рог!» (*cis moll*).

В остальных частях Поэмы происходит изменение высотной стороны лада на полтона или тон вниз. Первый вариант выявляется в №1 «Осень» (*e moll* сменяется на *es moll*), №5 «Отчалившая Русь» (*D-dur* на *Des-dur*), №7 «Где ты, где ты, отчий дом...» (*g-moll* на *fis-moll*). Второй вариант, то есть на тон: №2 «Я покинул родимый дом» (*d-moll* на *c-moll*), №3 «Отвори мне, страж заоблачный...» (замена, полностью идентичная предыдущему случаю), №4 «Серебристая дорога...» (в данной части трудно определить конкретную тональность, но сдвиг на тон присутствует), №8 «Там, за млечными холмами...» (аналогично №4), №10 «По-осеннему кычет сова...» и №11 «О верю, верю, счастье есть!» (в обоих случаях на смену *gis-moll* приходит *fis-moll*), и №12 «О родина, счастливый и неисходный час!» (*cis-moll* на *h-moll*).

В тональном плане обе редакции получают разомкнутыми, проходящими через довольно разнообразный ряд, подчас неопределенный и весьма неустойчивый. Сохранение единой линии развития в тональном отношении, думается, не было у Свиридова самоцелью. И, если ладовое наклонение всегда остается неизменным, то его высотное положение изменяется достаточно свободно. Таким образом, перенос отдельных частей поэмы на другую высоту связан более с удобством исполнительской тесситуры и образным строем всего музыкального замысла. Хотя рассматривая тональный план второй авторской редакции, чаще возникают тональные ассоциации с произведениями других авторов (например, си минор в №12 во второй авторской редакции), что в большей степени способствует пониманию глубинных смыслов этого произведения при работе со студентами в концертмейстерском классе что, соответственно, способствует их более интенсивному творческому развитию.

Наибольшее количество изменений во второй редакции связано с некоторыми авторскими ремарками и указаниями. Во многих случаях изменяются темповые указания. Так, в №1 обозначение «Медленно» сменяется на «Очень медленно», в №6 указание «Не торопясь» переходит в абсолютно другую по направленности действия ремарку «Сильно». Схожие в большей или меньшей степени изменения встречаются в №№2, 3, 4, 9.

Авторские указания на протяжении той или иной части так же проходят тщательную переработку. В большинстве случаев это связано с усилением эмоционального состояния и увеличением чувственного диапазона в кульминационных зонах. Наибольшим ярко это проявляется в первой половине цикла (№№1, 2, 3, 5).

Фактурные же изменения в обеих авторских редакциях встречаются крайне редко, но все они преследуют ту же цель, что и авторские ремарки. Так, уже в №1 в «точке золотого сечения» выдержанный аккорд повторяется на другой высоте, значительно расширяя регистровый охват. №2 характеризуется отсутствием сопровождения в начале и середине третьей и четвертой строф. А в №5 можно обнаружить уплотнение кластерных созвучий за счет введения большего числа дублирующих и новых самостоятельных тонов.

№10 – это единственный случай метрического изменения. При общем движении в 128 в заключительной части происходит «растяжение» времени благодаря введению такта на 68, что оттягивает момент завершения. Причем и данное изменение обусловлено эмоциональным фактором.

Подводя итог даже краткому анализу авторских редакций, надо отметить в общей сложности не очень большую корректуру нотного материала Поэмы. Она во многом связана с образной характеристикой как всего произведения, так и каждой части в отдельности, о чем говорит регистровое насыщение в кульминациях и уточнение многообразных авторских ремарок и указаний.

Редакция замечательных музыкантов и исполнителей Д. Хворостовского и М. Аркадьева и во многом продолжает путь, намеченный самим Г. В. Свиридовым. Авторы третьей редакции в предисловии к изданию Поэмы для баритона указывают на это: «Перед нами стояла сложная задача – ведь весь цикл написан для высокого голоса. Но изменение тональностей для баритона в чем-то изменило также и авторскую концепцию внутренних связей в поэме. Пришлось искать некоторые новые концепционные решения, несколько по-иному решать задачу формы и проблему единого эмоционального потока» [Свиридов, 1996, 5]. Хворостовский и Аркадьев предлагают разделить Поэму на три части: первая часть (№№1-5) играет роль вступления, пролога или эпиграфа; вторая часть (№№6-9) – это трагическая перипетия, переходящая к вселенской катастрофе; и эпилог (№№10-12), где звучит грандиозный гимн мистическому образу России.

Исходя из этой концепции, эпизоды в каждой из частей должны исполняться без перерыва, *attacca*. Такой подход в трактовке произведения, вероятно, может несколько противоречить замыслам композитора, который ввел *attacca* только после четырех номеров (№№4, 5, 6, 9). Но в целом концепция авторов редакции ясна и допускает возможность такого исполнения.

Хворостовский и Аркадьев, создавая свою редакцию, в отношении собственно музыкального текста во многом опирались на второй вариант Г. В. Свиридова, предназначенный для меццо-сопрано. Неизменными остаются гармоническая и мелодическая стороны, и подавляющая часть авторских указаний. Только в некоторых случаях Аркадьев предлагает свою исполнительскую редакцию отдельных номеров цикла (например, в №1 и №4, в которых певец должен в паузах слышать звучание рояля), но такая точка зрения не противопоставляется варианту композитора, а только дополняет ее.

Наиболее активные преобразования происходят в тональной сфере. Но, поскольку авторы редакции связывают это только с удобством исполнения, то не будем уделять им слишком много внимания.

Две редакции, написанные композитором, во многом сходны и в целом развивают общую концепцию произведения. Все изменения, сделанные автором, направлены исключительно на усиление драматизма и расширение эмоциональной палитры. Работа же его последователей, Д. Хворостовского и М. Аркадьева, так же не противоречит этим принципам. Общая направленность приводит к появлению практически идеального исполнительского варианта, не умаляя при этом достоинств оригинала. При этом нельзя забывать и тот факт, что третья редакция была согласована с композитором. А после ее исполнения Свиридов отметил: «это лучшее, что я слышал в жизни». Существование трех разных творческих редакций с одной стороны упрощает изучение и исполнение этого произведения, с другой – дает простор для творческого развития исполнителей (и вокалистов, и пианистов) в классе аккомпанемента, способствует развитию их музыкального мышления и восприятия и профессиональному

становлению.

Проведем же теперь сравнительный слуховой анализ исполнительских интерпретаций. Мы убеждены, что слуховой опыт должен занимать в процессе становления музыканта не меньшее значение, чем непосредственная игра на рояле и теоретическое исследование редакций, исполняемых в классе аккомпанемента произведений.

Сравнительный слуховой анализ исполнительских интерпретаций

Мне бы хотелось сравнить интерпретации двух прекрасных исполнителей, с которыми над своим сочинением работал сам Г.В. Свиридов. Интересно проследить различия в понимании и исполнении поэмы Е.В. Образцовой, которая на протяжении долгих лет сотрудничала с композитором и Д. Хворостовского, также работавшего со Свиридовым. Музыкантам посчастливилось творить рядом с гением, о чем они писали в своих воспоминаниях. Оба они говорят о своей любви к музыке Свиридова. Елена Васильевна Образцова отмечает, что к этой музыке она пришла не сразу. «Она мне казалась слишком простой. Но, почувствовав эту музыку, я поняла, что в такой простоте очень много глубины... При кажущейся простоте исполнять произведения Свиридова очень сложно, так как в его музыке нельзя фальшивить...» [Золотов, 1983, 29]. Действительно, без искренности такую музыку исполнять невозможно. Ее нужно прочувствовать, пропустить через себя, прожить. Только при таком условии она проникнет в сердца слушателей. Д. Хворостовский так пишет об этом: «У меня никогда не получалось петь свиридовскую музыку приблизительно или искусственно, так сказать, дожимая, “вокализируя” на каких-то процентах. Я всегда проживал эту музыку» [Вульф, 2006, 456]. Оба исполнителя говорят о музыке Свиридова как об истинно русской, безумно красивой, душевной, полной тонкостей. Также они пишут об огромном успехе вокальных произведений Свиридова за рубежом. Пишут, что во всех странах эта музыка находила отклик у людей, несмотря на принадлежность к разным национальностям и культурам. Этот факт можно объяснить словами Хворостовского, сказанными очень точно: «Люди слушают и понимают великую музыку сердцем» [Вульф, 2006, 455].

Делать анализ интерпретаций двух мастеров – очень сложная задача. Но она необходима как один из методов педагогического процесса. Благодаря ему молодой музыкант, студент-исполнитель приобретает чувство стиля определенного композитора, вырабатывает свое ощущение в чем-то созвучное, в чем-то отличное от других исполнителей. Конечно, слепого копирования мастеров, подражания им нужно избегать. Такое копирование чревато потерей собственной индивидуальности, о чем педагог всегда должен предупреждать своего ученика. Поэтому я всегда советую слушать и анализировать исполнение знаменитых исполнителей тогда, когда у студента уже сложилось свое понимание произведения. Сначала необходимо тщательно поработать самому над нотным текстом, «выстроить» свою концепцию, поиграть с солистом, понять, что он (или она) хочет сделать в этом произведении и только потом слушать записи других исполнителей. Здесь хочется вспомнить слова великого А.Г. Рубинштейна, который говорил, что нужно слушать и хороших, и плохих исполнителей. У хороших, как он считал, мы учимся как надо исполнять произведение, а у плохих – как не надо.

Применительно к изучаемой поэме Г.В. Свиридова «Отчалившая Русь», думается, что особенную ценность представляют записи, сделанные совместно с автором произведения. Они могут дать более ясную картину того, что хотел сказать в своих сочинениях композитор. Я хотела бы уточнить, что стилистику, нюансировку, оттенки и прочие тонкости услышать, а

главное, понять, под силу исполнителям, которые уже имеют хорошую «технологическую базу», то есть владеющим в достаточной мере своим инструментом. Причем это касается как исполнителя-вокалиста, так и исполнителя-пианиста ансамблиста- концертмейстера. При наличии хорошей вокальной технологии певец оттачивает свое мастерство, которое включает в себя умение использовать в произведении различные «краски». Умение понимать солиста-вокалиста, владение навыками концертмейстерской работы и владение разными приемами звукоизвлечения на фортепиано дает возможность плодотворной совместной работы над исполнительской концепцией произведения. И слушание различных исполнений изучаемых произведений как раз может в этом помочь. Возвращаясь к рассмотрению различных исполнительских интерпретаций «Отчалившей Руси», хочу сказать, что, благодаря мастерству таких художников как Образцова и Хворостовский и их партнеров-ансамблистов-аккомпаниаторов, которые также являются выдающимися исполнителями, и начинающие певцы могут учиться исполнять произведения Свиридова, и молодые концертмейстеры могут совершенствовать свое мастерство. Прижизненных записей камерно-вокальной музыки Г.В. Свиридова существует не очень много. В большинстве случаев это довольно сложные произведения как в «чисто исполнительском», технологическом плане, так и в ансамблевом, и в «концептуальном». А эти музыканты провели в свое время большую работу совместно с композитором, сделав запись поэмы «Отчалившая Русь» и других его камерно-вокальных сочинений.

Отметим некоторые существенные моменты, внесенные исполнителями в поэму, проследим схожие и отличные черты в их интерпретации цикла.

Сравнивая их исполнения, нужно помнить о принадлежности музыкантов к разным поколениям, что накладывает определенный отпечаток на исполнение, в том числе, на технологические приемы, которые они используют. К одному из таких приемов можно отнести вокальный прием *портаменто*. Оно очень важно в музыке Г.В. Свиридова. Точнее, важно умение правильно пользоваться им, чтобы не нарушить стилистику свиридовской музыки и не переступить грань хорошего вкуса. Его нельзя путать с классическим *портаменто* вокальной школы «бельканто», что очень часто происходит. В современной музыке (а Свиридов является композитором второй половины XX века) этот прием (*портаменто*) не должен быть идентичным, к примеру, вердиевскому, музыка которого являет собой одну из вершин итальянского бельканто. Также нужно учитывать различия оперного и камерного материала. Все это необходимо понимать не только вокалисту, но и пианисту, который должен помогать солисту-вокалисту находить адекватные музыкальные средства для воплощения художественного образа. Кроме того, необходимо исходить из стилистических особенностей музыки, из содержания произведений. Е.В. Образцова в «Отчалившей Руси» иногда использует *портаменто* и там, где оно не выписано автором. Конечно, мастера ее уровня могут себе это, если того требует их видение произведения или эмоциональное состояние в момент исполнения и даже автор, аккомпанирующий ей на рояле ничего не имеет против. Но, при работе со студентами как вокалистами, так и пианистами, необходимо обращать на это внимание и бережно относиться к авторским указаниям, чтобы избежать нарушения стилистики.

Д. Хворостовский обладал отличным художественным вкусом обладает. Его исполнение «Отчалившей Руси» можно считать одним из лучших. Он в произведении находит огромное количество красок. Например, он иногда использует прием «безвibrатного пения», который как раз необходим в современной музыке. Этим приемом Хворостовский пользуется на половинных нотах, и особенно в конце фраз. Иногда он пользуется этим приемом на протяжении целой

фразы, если того требует характер произведения, его эмоциональная окраска. Очень ярок данный прием во втором и шестом номерах цикла («Я покинул отчий дом» и «Симоне, Петр...»). Причем такой вид пения, естественно, должен отражаться и в звукоизвлечении пианиста, в его фразировке, прослушанности фактуры, педализации, «выстраивании» образа.

На шестой части «Симоне, Петр..., Где ты? Приди» хочу остановиться отдельно. Это произведение автор назвал отрывком древней легенды. При всей лаконичности она представляет собой сцену, наполненную глубоким смыслом: за Христом всегда следует Иуда.

В этом произведении одним из важнейших в цикле, и Хворостовский, и Образцова показывают диалог за счет динамических оттенков и тембральных изменений. На фоне застывших созвучий из нисходящей терции вырастает сосредоточенный речитатив. Очень тонкий изобразительный момент Хворостовский вносит в последнем такте песни. Его голос будто перевоплощается в шум волн на последних словах «шамкнул прибой». Певец на протяжении всего произведения практически ювелирно работает с текстом. Особо важные слова или целые фразы он выделяет, подчеркивает.

В девятом номере Поэмы есть фраза («скоро заморозь известью выбелит этот поселок и эти луга...»), в которой Свиридов хочет немного движения. Хворостовский же в ней будто преодолевает горе, гнетущее его. Голос как бы спотыкается о согласные, что и создает впечатление преодоления. В этом же месте Е.В. Образцова немного сдвигает темп, и возникает ощущение спешки. Для точной окраски слов (в зависимости от смысла) певцы используют свои голосовые возможности, в том числе тембральные. Елена Васильевна часто придает тембру темный оттенок, также делает гласные звуки более собранными и глубокими. В некоторых случаях оба музыканта наоборот открыто поют гласные, например, в конце девятой песни, на словах «погибельный рог»). Очень чувственно и проникновенно Хворостовский исполняет лирические по настроению песни цикла. Все эмоции он передает очень трогательно. Бесконечная нежность слышится в его голосе, когда он поет о родном доме, о матери, об отце. (К примеру, вторая и десятая песни.) В номере «По-осеннему кычет сова...» есть слова: «здравствуй, мать голубая осина...», в которых так и льется нежность и любовь певца. Здесь же, в последней строке песни, прорывается плач в голосе («по-осеннему сыплет ветр...»). В этом номере поэмы можно, конечно, видеть веру в вечность творчества, что символизируют слова: «новый скоро придет поэт». Но мне кажется, Хворостовский очень точно показал двойственность эмоционального состояния в этой песне. Ведь в ней, кроме веры и надежды, сожаление о неминуемом уходе из жизни, о не щадящем никого времени.

Относительно ансамбля хочу обратить внимание на исключительную способность Хворостовского петь в том временном пространстве, которое есть в аккомпанементе. То есть, если в партии фортепиано, к примеру, мелкие длительности, создающие необходимое настроение и характер произведения, то и в голосе возникает соответствующее колебание, вибрато в том же ритме, при этом ведя свою вокальную линию. Отсюда – прекрасный ансамбль.

Хочется немного остановиться также на одиннадцатой части поэмы «О верю, верю, счастье есть!» Это – одна из самых светлых песен цикла. В ней есть строки «Блажен, кто радостью отметил твою пастушескую грусть» и «Благословенное страданье, благословляющий народ», в которых слышится хоровое церковное пение. Свиридов выделяет данные строки не только построением гармонии и мелодии, но также динамически и с помощью изменения темпа. Нельзя на это не обратить внимание и не выделить фразу при исполнении. В интерпретации Хворостовского и Аркадзева замысел композитора соблюдается.

В последней, двенадцатой части цикла «О родина, счастливый и неисходный час!»

музыканты нередко допускают ошибку, относящуюся к глубинному содержанию и смыслу песни. Часто ее исполняют с состоянием безмерной радости и восторга, забывая о неоднозначности гимна. В нем не просто вера в светлое будущее России, но и понимание несбыточности этих надежд. Нужно помнить, что ни Свиридов, ни Есенин не питали иллюзий в отношении своей родины, что та Россия, о которой они писали, жила только в их душах. Нужно помнить, что Свиридов был идеалистом, и музыка его не о реальной Руси. В финале поэмы скорее понимание о неминуемом апокалипсисе, который приведет к катарсису. Когда музыканты видят за нотным текстом глубинную идею, исполнение их является собой высочайший уровень не только музыкальный и художественный, но и духовный. В заключительной части цикла и певец, и пианист должны помнить некоторые технологические задачи. Здесь важно следить за фразировкой. У Вокалиста опасность пения «по слогам». У пианиста есть опасность «развалить» фразу и музыкальную форму произведения в целом. Нельзя спешить в завершающей весь цикл фразе, которая является итогом. На мой взгляд, в исполнении Е.В. Образцовой есть некоторая суетливость в этой фразе, чего нельзя сказать об исполнении Д. Хворостовского.

В данном анализе двух интерпретаций я выделила лишь некоторые моменты, показавшиеся мне особо важными. Помимо технологической работы в концертмейстерском классе, заключающейся в точном выучивании текста, правильной нюансировке, исполнении штрихов, корректной педализации, точности звукоизвлечения, большинство обучающихся все же уделяет недостаточно внимания вокальной линии. Не просто соотношению вокальной и фортепианной строчек. Это делают лучше или хуже практически все, кто «дорос» до этой музыки. Но внимание к вокальной нюансировке, внимательному вслушиванию в вокальную линию, использование тех или иных вокальных приемов, позволяющий раскрыть образ произведения, обычно остаются вне сферы внимания пианистов в концертмейстерском классе.

Конечно, каждый музыкант, слушающий и изучающий исполнения Е. В. Образцовой и Г. В. Свиридова, Д. А. Хворостовского и М. А. Аркадзева воспринимает их исключительно субъективно. Передо нами же стояла задача выявить и общие педагогические задачи, возникающие при изучении и исполнении как всего цикла, так и отдельных произведений из этого цикла, и те нюансы, что были внесены в произведение музыкантами, отличия в их исполнении что на мой взгляд позволит внести в педагогическую работу, в подготовку музыкантов в классе аккомпанемента новые оттенки в исполнительскую практику.

Хочется также отметить, что композитор изначально мыслил этот цикл как произведение для голоса с камерным оркестром, роялем, арфой, челестой и ударными инструментами (там-там, колокольчики, вибратон). Поэтому тембральная сторона фортепианной партии не ограничивается только чисто фортепианным звучанием, но должна быть более разнообразна по тембрам и способам звукоизвлечения.

Заключение

Завершая беглый обзор одного из методов развития музыкального мышления, музыкального восприятия, постижения смыслов музыкальных произведений, которым мы пользуемся при работе в классе аккомпанемента на кафедре фортепиано Санкт-петербургского государственного института культуры, хочется отметить следующее.

Процесс музыкального развития в классе аккомпанемента может происходить более успешно, если будут задействованы методики, которые редко использовались ранее

(текстуальный анализ, слуховой анализ исполнительских интерпретаций).

Применение таких методов способствует не только развитию музыкального мышления студентов, но и способствует освоению ими новых видов деятельности (исследовательской, просветительской).

Включение всех этих деятельности способствует более качественному и глубокому погружению молодых музыкантов в педагогический процесс и исполняемую музыку, что оказывает положительное влияние на восприятие стиля исполняемых произведений, качество ансамблевого и концертмейстерского мастерства и их профессиональное становление.

Библиография

1. Вульф А.Б. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. М., 2006. 761 с.
2. Давыдова А.А. Формирование ансамблевой культуры у учащихся-музыкантов: на материале работы в концертмейстерском классе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2007. 27 с.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Золотов А.А. Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки. М., 1983. 261 с.
6. Кононенко В.А. Искусство концертмейстера в профессиональном образовании учителя музыки: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2008. 23 с.
7. Музыкальные сезоны. Георгий Васильевич Свиридов. Вокальный цикл «Отчалившая Русь». URL: <https://musicseasons.org/sviridov-vokalnyj-cikl-otchalivshaya-rus>
8. Печерская А.Б. Полифункциональная подготовка будущих учителей музыки: на материале работы в концертмейстерском классе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 27 с.
9. Равчеева Н.А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2014. 23 с.
10. Свиридов Г.В. Отчалившая Русь [Ноты] = Russia gast adrift: поэма для баритона в сопровождении фортепиано. М., 1996. 54 с.

Comparative analysis of performing interpretations as a method of activating musical thinking in the pedagogical process in the accompanist class

Dmitrii V. Shchirin

Doctor of Pedagogy, Professor,
Head of Piano Department,
St. Petersburg State Institute of Culture,
191186, 2, Dvortsovaya emb., St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: dp@spbgi.ru

Karine Yu. Shchirina

Associate Professor,
Piano Department,
St. Petersburg State Institute of Culture,
191186, 2, Dvortsovaya emb., St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: karina-spb2@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the search for methods of developing musical thinking and perception in the pedagogical process in the accompaniment class at a higher educational institution. A method is proposed for a comparative analysis of various versions of musical text and its performing interpretations, which is not often used in accompaniment classes in higher educational institutions at present. The study of differences in the author's editions and performing interpretations is given by the example of G. Sviridov's Poem (vocal cycle) based on the poems by S. Yesenin, "Departed Russia". Studying the author's editions for tenor and mezzo-soprano and performing interpretations of this work by E. Obratsova and G. Sviridov, D. Hvorostovsky and M. Arkadyev. Some conclusions are drawn about the effectiveness of this method for enhancing the musical thinking and perception of young musicians when they are taught in the accompaniment class in higher education institution. The process of musical development in the accompaniment class can occur more successfully if methods that were rarely used before are involved (textual analysis, auditory analysis of performing interpretations). The use of such methods contributes not only to the development of musical thinking of students, but also contributes to the development of new types of activities (research, educational) by them.

For citation

Shchirin D.V., Shchirina K.Yu. (2020) Sravnitel'nyi analiz ispolnitel'skikh interpretatsii kak metod aktivizatsii muzykal'nogo myshleniya v pedagogicheskom protsesse v kontsertmeisterskom klasse [Comparative analysis of performing interpretations as a method of activating musical thinking in the pedagogical process in the accompanist class]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 10 (1A), pp. 591-601. DOI: 10.34670/AR.2020.1.46.157

Keywords

Concertmaster class, chamber vocal music, piano pedagogy, teaching, piano.

References

1. Davydova A.A. (2007) *Formirovanie ansamblevoi kul'tury u uchashchikhsya-muzykantov: na materiale raboty v kontsertmeisterskom klasse. Doct. Dis.* [The formation of ensemble culture among musician students: based on work in the concertmaster class. Doct. Dis.]. Moscow.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
4. Kononenko V.A. (2008) *Iskusstvo kontsertmeistera v professional'nom obrazovanii uchitelya muzyki. Doct. Dis.* [The art of accompanist in the professional education of a music teacher. Doct. Dis.]. Moscow.
5. *Muzykal'nye sezony. Georgii Vasil'evich Sviridov. Vokal'nyi tsikl «Otchalivshaya Rus'»* [Musical seasons. George Vasilyevich Sviridov. Vocal cycle "Departed Russia"]. Available at: <https://musicseasons.org/sviridov-vokalnyj-cikl-otchalivshaya-rus> [Accessed 02/02/2020]
6. Pecherskaya A.B. (2009) *Polifunktional'naya podgotovka budushchikh uchitelei muzyki: na materiale raboty v kontsertmeisterskom klasse. Doct. Dis.* [Multifunctional training of future music teachers: based on work in the concertmaster class]. Moscow.
7. Ravcheeva N.A. (2014) *Iskusstvo akkompanementa: innovatsionnye metody obucheniya v sovremennykh detskikh muzykal'nykh uchrezhdeniyakh. Doct. Dis.* [The art of accompaniment: innovative teaching methods in modern children's musical institutions]. St. Petersburg.
8. Sviridov G.V. (1996) *Otchalivshaya Rus' [Noty] = Russia gast adrift: poema dlya baritona v soprovozhdenii fortepiano* [Departed Russia [Notes] = Russia gast adrift: poem for baritone accompanied by piano]. Moscow.

-
9. Vul'fov A.B. (2006) *Georgii Sviridov v vospominaniyakh sovremennikov* [Georgy Sviridov in the memoirs of his contemporaries]. Moscow.
 10. Zolotov A.A. (1983) *Kniga o Sviridove: Razmyshleniya, vyskazyvaniya, stat'i, zametki* [Book about Sviridov: Reflections, statements, articles, notes]. Moscow.