

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ

Федеральное государственное бюджетное образовательное

учреждение высшего образования

«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Педагогический институт им. В.Г. Белинского

Факультет педагогики,
психологии и социальных наук

Кафедра «Музыка и методика
преподавания музыки»

Направление подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование»

Профиль «Музыка»

Форма обучения очная

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему

**Приобщение старшеклассников к русской вокальной музыке во
внеурочной деятельности**

Студент

Чжоу Минянь
(подпись, дата)

Чжоу Минянь

Руководитель

Гуляева Е.А.
(подпись, дата)

ст. преп. Гуляева Е.А.

Нормоконтролёр

Матвеева И.А.
(подпись, дата)

к. иск., ст. преп. Матвеева И.А.

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от 28.05.2024 № 10)

Заведующий кафедрой

Шипилкина Т.А.
(подпись)

к.п.н., доцент Шипилкина Т.А.

Работа защищена с отметкой хорошо (протокол заседания ГЭК от 28.06.24 № 15)

Секретарь ГЭК

Гостяева О.А.
(подпись)

ассист. Гостяева О.А.

Пенза, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРИОБЩЕНИЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ К РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	
1.1. Приобщение старшеклассников к русской музыкальной культуре	6
1.2. Русская вокальная музыка как часть национальной музыкальной культуры	14
ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПО ПРИОБЩЕНИЮ СТАРШЕКЛАССНИКОВ К РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	
2.1.. Диагностика приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.....	36
2.2 Ход и результаты практической работы по приобщению старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	44
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	47

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Приобщение старшеклассников к русской вокальной музыке является необходимым условием формирования музыкальной культуры как части духовной культуры школьников, формирования их национальной идентичности, приобщения к великой русской истории и музыкальной культуре.

Обращение к русской вокальной музыке имеет огромное воспитательное значение. Ее активное освоение способствует формированию интереса школьников к русской музыкальной культуре в целом. Гордость за русскую историю, выдающихся людей является не только одной из национальных российских ценностей, выделенных в Концепции и программно-методических материалах в области духовно-нравственного развития и воспитания личности школьников.

Учащиеся старших классов больше увлечены «легкой» музыкой и у них нет особого желания приобщаться к лучшим образцам народной и классической музыки, поэтому с особой остротой ставится проблема интереса, увлеченности и приобщения школьников к русской вокальной музыке как к великому наследию и «золотому фонду» русской музыкальной культуры.

На основе вышеизложенного можно сделать вывод, что проблема изучения русской вокальной музыки старшеклассниками не только теряет свою значимость, но становится все более актуальной. Цель учителя – найти эффективные пути, подходы, методы, позволяющие приобщить подрастающее поколение к ценностям и наследию русской вокальной музыки на базе формирования образовательной среды не только на занятиях музыки, но и во внеурочной деятельности.

Все вышеизложенное и определило выбор темы исследования: **«Приобщение старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности».**

Цель исследования – выявить эффективные пути приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности, теоретически обосновать и проверить их эффективность на практике.

Объект исследования: процесс приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

Предмет исследования – пути приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

Гипотеза исследования – процесс приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности будет наиболее успешным при соблюдении следующих педагогических условий:

- систематическая деятельность педагога, направленная на развитие основных знаний о русской вокальной музыке;
- учёт возрастных и музыкально-психологических особенностей старшеклассников с точки зрения исследуемой темы;
- стимулирование мотивации школьников к вокальной деятельности за счет создания творческой атмосферы и организации музыкальных мероприятий и проектной деятельности.

Задачи исследования:

1. Изучить методическую, музыкально-педагогическую литературу по проблеме приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

2. Рассмотреть русскую вокальную музыку как часть национальной музыкальной культуры.

3. Провести диагностику приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

4. Провести практическую работу по проверке эффективности выбранных путей приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности и анализ полученных результатов.

С целью проверки гипотезы и достижения цели исследования, определены следующие методы:

- эмпирические: изучение литературных источников, педагогическое наблюдение, изучение продуктов деятельности школьников, проведение педагогического эксперимента;

- теоретические: качественный и количественный анализ результатов исследования; сравнение, классификация, обобщение;

- герменевтический метод: объяснение, трактование полученных результатов исследования;

- математические методы обработки статистических данных.

Методологическая основа исследования: работы в области музыкознания (Б.В.Асафьев, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, А.Н. Сохор, Б.М.Теплов и др.); положения музыкально-педагогических концепций массового музыкального образования и модели музыкальной культуры личности школьника (Ю.Б. Алиев, Д.Б.Кабалевский, Л.В.Школяр); основы теории и методики современного музыкального образования (Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева, Г.П. Сергеева, Е.Д. Критская, Т.С. Шмагина и др.).

Структура выпускной квалификационной работы: введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРИОБЩЕНИЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ К РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Приобщение старшекласников к русской музыкальной культуре

Приобщение к русской музыкальной культуре является необходимым условием формирования музыкальной культуры как части духовной культуры школьников, формирования их национальной идентичности, приобщения к великой русской истории и музыкальной культуре.

Цель современного массового музыкального образования – формирование основ музыкальной культуры как части духовной культуры школьников. Принципиальной установкой является опора на русскую музыкальную культуру, введение школьников в мир большого музыкального искусства от родных интонаций, мелодий, песен, по словам Б.М. Неменского, «от родного порога». Русская музыкальная культура очень широко представлена музыкальными произведениями большого количества русских композиторов различных эпох, стилей, жанров, форм.

Обращение к русской музыкальной культуре имеет огромное воспитательное значение. Гордость за русскую историю, выдающихся людей является не только одной из национальных российских ценностей, но и целью и личностным результатом освоения учебного курса «Музыка» в общеобразовательной школе.

В настоящее время это имеет огромное значение. Это связано с тем, что, вследствие увлечения массовой культурой наблюдается культурная дезадаптация детей, отрыв от культурной преемственности поколений, нежелание изучать и сохранять многовековые культурные традиции, включая и музыкальные.

Слово «культура» в переводе с латинского означает возделывание, воспитание, образование.

Понятие «культура» в широком смысле понимается как что-то созданное людьми в процессе деятельности. Выделяют материальную, духовную и художественную области культуры.

Духовная культура. М. С. Каган рассматривает строение духовной культуры под тем же углом зрения, что и материальной, подчеркивая, что оно зависит от духовного освоения тех же трех сфер бытия – природы, общества и человека.

Материальная культура — совокупность всех материальных ценностей, созданных определённой культурой, её овеществлённая составляющая. Поскольку для различных обществ характерны различные культуры, то, соответственно, для уровня обобщения рассматривают материальную культуру человечества, отдельного народа и тому подобное.

В материальной культуре М. С. Каган различает три формы: физическая культура, техническая культура, социально-организационная деятельность людей.

Музыкальная культура общества есть единство музыки и ее социального функционирования. Это — сложная система, в которую входят:

1) музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе,

2) все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей,

3) все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех,

4) все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность. В свою очередь музыкальная культура выступает как подсистема по отношению к системам более высоких уровней: художественной культуре общества, его духовной культуре и, наконец, культуре в целом.

А.Н. Сохор подчеркивает, что музыкальная культура духовно-материальна по своей природе. Основное ее содержание составляют музыкальные образы и другие явления общественного музыкального сознания (интересы, идеалы, нормы, взгляды, вкусы и т. д.). Но все они, для того чтобы функционировать в обществе, должны быть «овеществлены» в различных формах фиксации как самой музыки (ноты, звукозапись), так и отношения к ней, ее отражения и осмысления (устные и письменные высказывания о музыке, «музыкальное поведение» людей).

Ученый также отмечает, что к материальным носителям этой культуры принадлежат, кроме того, музыкальные инструменты, всевозможные технические средства распространения музыки, помещения, в которых она исполняется, и тому подобное. С известной долей условности в музыкальной культуре можно различать объективную и субъективную стороны. Объективны потребности общества в музыке, средства и способы их удовлетворения. Остальные же явления и прежде всего интересы, взгляды и вкусы, управляющие деятельностью музыкантов и слушателей, образуют субъективную сторону. Обе эти стороны тесно взаимодействуют и переплетаются между собой.

С. Цукерман, который писал, считает, что музыкальная культура «представляет собой совокупность накопленных обществом ценностей музыкального искусства, а также деятельность людей и соответствующих учреждений по производству, сохранению и потреблению этих ценностей.

Музыкальная культура является составным структурным элементом культуры вообще. При этом, будучи частью системы, как целое – музыкальная культура также представляет собой некую систему, в которой все составляющие нанизываются на главный компонент – музыку. Значение музыки как вида искусства для общества исторически приоритетно. Искусство той или иной культуры может не располагать в своем арсенале, например, архитектурой, живописью, но музыка в ней так или иначе будет присутствовать в той форме, которая соответствует культурному варианту. Чем

выше возможности цивилизации, тем весомее запрос общества на формировании некой музыкальной системы, обеспечивающей преумножение, сохранение и трансляцию музыки. Так собственно и возникает музыкальная культура, являющаяся системой консолидирующих категориальных составляющих, наличие или отсутствие которых говорит об уровне музыкальной культуры, а через него – обо всей культуре в целом.

Действительно, рассматривая само понятие музыкальной культуры в отечественной и зарубежной практике, исследователи акцентируют её безусловную системность, поэтому самым продуктивным подходом в исследовании музыкальной культуры называют системный подход, который направлен на раскрытие взаимосвязи структурных элементов системы, позволяя исследовать ее и поэтапно и симультанно. Сами функции музыкальной культуры – аксиологическая, гедонистическая, познавательная, образовательная, воспитательная, преобразующая, коммуникативная, семиотическая, релаксационная – обнаруживают ее системный характер.

Важными для нашего исследования представляются работы, где авторы не только приходят к выводу о музыкальной культуре как сложноустроенной системе, но и предлагают к рассмотрению применение системного подхода к ее исследованию, хотя таковых исследований немного. Так, например, автор теории многоуровневости музыкальной культуры Дж. К. Михайлов предлагает следующие структурные элементы музыкальной культуры: · социальные институты, включая способы сохранения отдельных музыкальных традиций, · музыкантство – категория людей, занимающихся музыкой, их социальный статус, степень их профессиональной подготовленности и т.д., · теоретическая традиция, · способы фиксации музыкального текста, · музыкальный инструментарий, · типы ансамблей, · стандартный репертуар пьес, характерных для отдельных типов музыки. В этом перечне элементов доминирует тот тип музыкальной деятельности, который связан в основном с процессом ее организации без выхода на два важных уровня – непосредственно создания музыки и ее трансляции.

Э.В.Скворцова представила более полную структуру музыкальной культуры, которую обозначила как совокупность «композиторского творчества и деятельности композиторов, деятельности дирижеров, постановщиков и хореографов, исполнителей, музыкантов, исполнителей-танцоров, артистов театра, а также менеджеров (импресарио, антрепренеров). Отдельным компонентом будет совокупность объектов, обеспечивающих воспроизводственный процесс, т.е. все то, что можно назвать инфраструктурой» В представленном наборе элементов упущен фактор музыкального образования и воспитания, а также структуры, обеспечивающей техническую базу музыкальной культуры.

Похожую структуру музыкальной системы дает О. Тузова, определяя ее составляющие как «управленческий, концертно-организационный, музыкально-театральный, образовательный, музыковедческий, креативный, самодеятельный, производственно-технический, информационный компоненты» В данном перечне мы не наблюдаем компонент, связанный непосредственно с созданием музыки, композиторской деятельностью. Музыкальная система, предложенная А. Сохором включает в себя более обобщенный состав элементов музыкальной системы: · «музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе, · все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей, · все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех, все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность». Однако в таком перечне невозможно выделить доминантный элемент, если он существует, и не поставлен вопрос о невозможности его существования из-за равноценности всех элементов.

Свою версию набора элементов системы музыкальной культуры дает Р.Н. Шафеев. Отталкиваясь от определения структуры, данное В.Г. Афанасьевым, который понимает ее как внутреннюю организацию целостной

системы, представляющую собой специфический способ взаимосвязи, взаимодействия образующих его компонентов, исследователь предлагает следующие структурные элементы: 1) музыка как явление; 2) музыкальная теория и музыкальная критика; 3) музыкальное воспитание; 4) музыкальное образование. Однако в данном перечне, несмотря на присутствие доминантного элемента «музыки как явления», остальные элементы также в основном связаны с процессом организации музыкальной деятельности.

В данном исследовании мы рассматриваем только профессиональное композиторское творчество, профессиональную музыкальную культуру. Народное музыкально-поэтическое творчество не входит в предмет нашего исследования.

На основе вышеизложенного представим структуру русской музыкальной культуры (профессиональной) совокупностью элементов, важных для нашего исследования:

- 1) история русской музыкальной культуры и история русской музыки;
- 2) теория русской музыкальной культуры; музыкальная критика;
- 3) биографии русских композиторов, жизненных и творческий путь, вклад в русскую и мировую музыкальную культуру;
- 4) музыкальные произведения русских композиторов разных стилей, жанров, форм, эмоционально-образного содержания; «биографии» – история создания произведений;
- 5) литературная основа (поэтические тексты, сюжеты, либретто и т.д.) эмоционально-образная сфера музыкальных произведений и система средств музыкальной выразительности;
- 6) биографии выдающихся исполнителей и исполнительских коллективов; особенности русской исполнительской школы (вокальной, инструментальной);
- 7) истоки русской профессиональной музыки, связь с народным творчеством;

- 8) события и традиции русской музыкальной культуры (фестивали, конкурсы, концерты и т.д);
- 9) центры музыкальной культуры;
- 10) произведения смежных видов искусства (литература, изобразительное искусство, кино, театр).

Таким образом, музыкальный опыт школьников - это первый «слой» музыкальной культуры, дающий общее представление о музыкальных интересах школьника, его пристрастиях, широте музыкального кругозора. Он свидетельствует об определённой ориентировке как в совокупности ценностей музыкального наследия прошлого - классики, музыкального фольклора, - так и в современной окружающей музыкальной жизни.

Накопление опыта восприятия некоторых характерных особенностей музыки своего народа — народной и композиторской; некоторых общих и различных черт в музыкальном искусстве народов своей страны и народов мира; разных форм музыкальной деятельности.

Приобщить школьника к русской музыкальной культуре можно через слушание, пение, восприятие.

Русская музыка доступна и близка обучающимся, начиная с самых ранних возрастных этапов. Существуют две основные группы методов, которые способствуют пробуждению приобщению к русской музыкальной культуре у школьников:

- метод направленный на углубление восприятия национальной специфики музыки (это такие методы, как метод «погружения» в интонационно-образный строй, метод интонационно-стилевого анализа и метод художественных ассоциаций);
- метод способствующий освоению процессов взаимодействия «диалога» в творчестве композиторов разных стилей.

Музыкальная культура общества развивается во всех видах деятельности в таких как, слушание музыки; исполнительская музыкальная деятельность (вокально-хоровое, и инструментальное исполнительство,

вокально-хоровое музицирование, качество интонирования); вокально-хоровая деятельность (пение без сопровождения, пение с сопровождением, многоголосное пение); инструментальная деятельность (сольное или групповое или коллективное исполнение инструментальных образцов, импровизация, сочинение инструментальных и вокально-инструментальных композиций и др.); импровизация и сочинение музыки; музыкально-историческая деятельность; полихудожественная деятельность; музыкально-пластическая деятельность; музыкально опосредованная деятельность.

На основе вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

- понятие «музыкальная культура» многоаспектное, многофакторное, многогранное;
- структура и содержательное наполнение компонентов данного понятия не статичны, изменчивы, динамичны;
- в работах разных авторов приоритетными становятся разные стороны понятия «музыкальная культура»;
- несмотря на имеющиеся различия, в различных авторских трактовках понятия «музыкальная культура» можно выделить сходные, важные для нашего исследования, черты, такие как:

На основе вышеизложенного в данном параграфе сделаем выводы, важные для нашего исследования:

- музыкальная культура общества и музыкальная культура лично тесно взаимосвязаны между собой;
- понятие «музыкальная культура» – многоаспектное, комплексное, включает систему взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов; модели музыкальной культуры школьника разных авторов – вариативны, но все они включают обязательный компонент – музыкальные знания;
- музыкальные знания (знание самой музыки, знание музыки, знания о музыке) составляют когнитивный компонент; знание музыки и о музыке взаимосвязаны и взаимообусловлены, так как знания о музыке без знания самой музыки теряют свою личностно-ценностную значимость;

- музыкальные знания являются одними из главных показателей освоения вокальной музыки и показателем формирования у старшеклассников вокальных умений, формируются, проверяются и оцениваются на внеурочных занятиях.

Рассмотрим внеурочную деятельность как одну из форм процесса музыкального образования в школе, посвящен следующий раздел первой главы данного исследования.

1.2. Русская вокальная музыка как часть национальной музыкальной культуры

Русская вокальная музыка является одним из самых богатых и глубоких направлений национальной музыкальной культуры. Ее история развития начинается еще с древнерусских времен, когда вокальное исполнение стихов и молитв было неотъемлемой частью религиозной культуры. Под влиянием западных культурных традиций в XVIII-XIX веках русская вокальная музыка стала все более разнообразной и проникнутой эмоциональной глубиной.

Вокальное творчество русских композиторов зарождалось на основе народно-бытовой песенной лирики. Расцвету вокального творчества композиторов этого периода сопутствовал высокий подъем русской поэзии в предпушкинскую и пушкинскую эпоху.

Развиваясь в годы расцвета русской поэзии, романс чутко отображал ее тематику, стилистическую эволюцию и образный строй.

Огромное значение для развития русского романса имело творчество Жуковского В.А., Батюшкова К.Н., Баратынского Е.А., Дельвига А.А. и особенно Пушкина А.С.. Поэзия Пушкина обогатила русский романс и сделала его крупным художественным явлением.

В творчестве композиторов сложились те жанры русского романса, которые впоследствии получили высокое, совершенное воплощение у

композиторов-классиков. Определяются две важные линии вокальной лирики – романс и «русская песня».

Термин «романс» установился в русском музыкальном обиходе в самом начале 19 века. Под этим названием подразумевалось лирическое вокальное произведение с инструментальным аккомпанементом, созданное на самостоятельный поэтический текст.

Другой жанр вокальной камерной музыки – «русская песня» - более близок к фольклорным образцам. «Русская песня» наиболее любимый, распространенный жанр в музыке первой половины 19 века, он развивался под влиянием глубокого интереса к народному творчеству, появившемуся почти одновременно и в музыке, и в поэзии.

Многие «русские песни» А.А.Алябьева, А.Е. Варламова, А.Л.Гурилева «вернулись в народ» и стали народными – так тонко и поэтично сумели композиторы претворить в них черты народно-песенной лирики.

Романсовая лирика в значительной мере определяла облик русского музыкального искусства первой половины 19 века. В простейшем жанре романса вырабатывались основы национального музыкального стиля и языка, развивались интонационные принципы русской мелодики.

Помимо «русской песни» к этому времени относится формирование основных разновидностей русского романса – элегии, баллады, застольной песни и т.д.

Элегия – особый вид лирико-философского романса, в котором преобладает глубокое раздумье, печаль, тема одиночества и т.д.

Элегия, достигнув больших высот в творчестве Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, необычайно обогатила романс элементами и интонациями русской поэтической речи. С элегией в него входят и типичные для русского стихосложения размеры — четырех- и пятистопный ямб,

определившие особый тип мелодики: грустно-напевный, декламационный. К жанру элегии в XX в. обращались Танеев, Рахманинов, Метнер.

Жанр баллады отличает сюжетность, повествовательность, отсюда и появление ярких и выразительных средств. В отличие от западной поэзии для русской баллады характерно более реалистичное развитие сюжета (для западной характерны фантастические сюжеты с элементами мистики).

Через балладу в русскую вокальную лирику приходит образность гармонии и фактуры.

В балладе формируется определенный тип вокальной партии-патетической, изобилующей широкими, восклицательными интонациями, подчеркивающими особо значительные слова текста.

Русская баллада, развиваясь в русле реалистического направления, вобрала в себя исторические сюжеты, героические темы и свободолюбивые мотивы. Примеры - «Ночной смотр» Глинки на слова Жуковского, «Свадьбу» Даргомыжского, «Море» Бородина. «Образность гармонии и фактуры приходит в русскую вокальную лирику в значительной мере через балладу» (В. Васина-Гроссман).

Общей чертой романсовой лирики пушкинской эпохи являлась ее тесная связь с поэтической формой.

Композиторы очень тонко чувствуют строфику, ритмику, структуру стиха. В жанре романса постепенно вырабатывается стройная классическая форма – чаще всего строфическая, куплетная. Наиболее распространенным видом куплета служит простая двухчастная форма, соответствующая строфе из восьми стихов (реже форма периода). Гармонический план романса обычно определяется модуляцией в строй доминанты (в мажорных произведениях) или строй параллельного мажора (в произведениях минорного лада) с возвращением в главную тональность.

На связь с народно-песенными истоками указывает распевность, интонационная мягкость и плавность мелодии. Особенностью вокальной

мелодии являлась начальная «запевка» с широким скачком на сексту (иногда на квинту или октаву) вверх и последующим плавным нисхождением.

Характерны мягкие, « женские окончания» фраз, томные хроматизмы, внутрислоговые распевы, подчеркивающие плавность мелодии.

Приемы мелодического орнаментирования (форшлагги, группетто) находятся в полной зависимости от стиля вокального исполнения, они органически включаются в музыкальную ткань.

В развитии русского романса большую роль сыграли танцевальные ритмы вальса, мазурки, полонеза. Танцевальность в русском романсе становится подчас средством образности, портретной характеристики героев. Танцевальные ритмы оказали заметное влияние и на поэзию. Композиторы обращаются к сюжетам, связанным с Востоком, Кавказом, Италией, Испанией. Обогатилась мелодика и ритмика романсов, прежде всего разнонациональными, танцевальными элементами.

В музыкальном наследии А.А. Алябьева вокальная лирика занимает особенное место, еще при жизни композитора романсы создали ему громкую славу.

В первом периоде творчества композитор обращается преимущественно к элегическим, созерцательным образам русской поэзии. Его привлекают поэзия Жуковского, светлая лирика Дельвига, юношеская поэзия Пушкина. Типичны для молодого Алябьева романсы «Голос с того света», «Воспоминание» (на слова Жуковского), «Певец», «Слеза»(на слова Пушкина). Написанные им в 20-х годах песни-романсы «Соловей», «Вечерком румяну зорю», «Кольцо души-девицы» прочно вошли в быт простых слоев русского общества.

Особое значение в русской вокальной лирике приобрела знаменитая песня Алябьева «Соловей» на текст А.А.Дельвига, ставшая своего рода синонимом бытовой песенной лирики пушкинской эпохи. В ней композитору удалось обобщить типичные черты чувствительных лирических песен-

романсов городского быта, сохранив при этом благородную простоту и изящество своего вокального стиля.

Романс написан в простой куплетной форме с запевом и припевом в каждой строфе.

В музыке «Соловья» Алябьев тонко отобразил присущую русской народной песне ладовую переменность. Мелодия, охватывающая диапазон октавы, плавно модулирует в первом предложении их минора в параллельный мажор, образуя при этом характерную интонацию «хроматизма на расстоянии» (до-диез – до, т. 3-5). Во втором предложении она окрашивается колоритным отклонением в мажорную тональность VII ступени (до мажор, т.12), с тем, чтобы вернуться к тонике ре минора. Каданс с красочным сопоставлением минорной и мажорной доминанты оттеняет плавность мелодии.

Своеобразной «лейтинтонацией» песни является заключительный восходящий мелодический ход от доминанты к тонике по ступеням мелодической минорной гаммы – типичный для бытового русского романса.

В быстром припеве (*Allegro vivace*), утверждающем главную тональность, таким же характерным стилевым признаком является русская секстовая попевка – ход от квинты к терции лада.

Песня Алябьева облетела всю Россию и стала в подлинном смысле слова народной. Широкой популярности произведения способствовали ее фортепианные обработки – вариации Глинки на тему «Соловей» (1834) и виртуозная транскрипция Листа (1842).

Алябьев обогатил вокальную музыку новым содержанием и новыми средствами музыкальной выразительности. В романсах композитора проявилось внимание к ладогармонической экспрессии, выразительным средствам тембра и колорита. Гармония у Алябьева всегда подчеркивает

смысл вокальной мелодии, обогащает ее тонкими эмоциональными нюансами. Типичны для композитора сопоставление одноименных тональностей мажора и минора (в деталях и крупных частях формы),

внезапные энгармонические модуляции, применение альтерированных аккордов, выразительные унисоны. Излюбленные им выдержанные органые пункты и остинатные фигуры в басу по-разному используются в романсах различных жанров – то, как изобразительный, жанровый или колористический прием (восточные танцы из сборника «Кавказский певец»), то как момент чисто психологического значения («Нищая»).

Большое разнообразие Алябьев внес в трактовку формы романса, подчинив общую структуру романса развитию поэтического сюжета, применяя, в зависимости от текста, разнообразные типы композиции.

Здесь и простая куплетная песня с рефреном («Соловей»), и куплетная форма со сложным двухчастным строением каждой строфы («Нищая»), трехчастные репризные формы, иногда усложненные вариационным развитием («Как за речкой слободушка стоит»), свободные формы сквозного развития, типичные для романсов балладного характера или драматических монологов («Что затуманилась, зоренька ясная», «Пробуждение», «Деревенский сторож»).

Партия фортепиано - нередко носитель главного поэтического образа. Короткие инструментальные вступления в романсах «Зимняя дорога», и «Два ворона» несколькими скупыми штрихами передают образный строй пушкинских стихов.

В этой тенденции внутреннего обогащения формы, фактуры и музыкального языка романса проявились новаторские черты стиля Алябьева, сближающего его с русскими классиками.

Творческое наследие А.Л.Гурилева составляют два основных жанра – вокальная лирика и фортепианная миниатюра. Облик композитора как мастера романса не может быть правильно понят, если не учитывать важную художественно-выразительную роль фортепианного сопровождения в его лучших романсах. Сложившееся представление, о якобы «примитивном» стиле Гурилева сейчас полностью опровергнуто отечественными музыковедами, сумевшими правильно установить в его вокальной и

фортепианной музыке общие черты большого изящества и тонкого проникновенного лиризма.

Расцвет творчества Гурилева приходится на 40-е годы, когда народная песня городского быта обогащалась новой тематикой. Народно-бытовую песню своего времени композитор отразил, прежде всего, в сборнике «47 русских народных песен для голоса с фортепиано». Этот материал в настоящее время является одним из ценнейших источников по истории русского городского фольклора первой половины 19 века. Он содержит наряду с песнями-романсами городского происхождения также и песни старинной крестьянской традиции. Это прежде всего протяжные песни «Лучинушка», «Не одна во поле дороженька», «Ах ты, степь моя».

Гурилев в своих песнях часто использует приемы орнаментального варьирования, то расцвечивая тему, то сопровождая ее вариациями в аккомпанементе. Содержание сборника является своеобразной «энциклопедией» городской песни 30-40 –х годов.

С традицией бытового музицирования тесно связаны «Русские песни» Гурилева, распространенные в народном быту. В них преобладает характерный для композитора круг лирико-элегических образов, задумчивых и созерцательных настроений. Композитор почти не обращается к протяжной мелодии широкораспевного склада – он строит свою мелодику на более коротких, но гибких и пластичных попевах. Большое выразительное значение в песнях Гурилева приобретает характер ритмического движения, почти всегда связанный с формулой вальса. Можно сказать – вальсовость главный отличительный признак «русских песен» Гурилева, в которых всегда ощущается пластическая грация танца. Лишь некоторые образцы песен народного склада (в том числе «Матушка-голубушка», «Сарафанчик») написаны у Гурилева в двухдольном размере. Однако вальсовость не противоречит яркой национальной традиции песен. С большим мастерством композитор переплавляет типичные ритмы вальса в интонационном строе русской народной песни и как бы переосмысливает их в русском мелосе.

Традиционный пятисложный, с обязательным ударением на третьем, центральном слоге размер народного стиха (нередко называемый «кольцовским») – опора для вальсовых песен Гурилева. Этот стихотворный размер естественно укладывается у композитора в трехдольном, вальсовом метроритме («Не шуми ты, рожь, спелым колосом», «Грусть девушки», «Вьется ласточка сизокрылая», «Домик-крошечка» и т.д.). Плавность вальсового движения в сочетании с русскими песенными интонациями придает этим песням Гурилева особый оттенок мягкой чувствительности. Типичны плавные, скользящие хроматизмы, закругленные кадансовые обороты.

Одним из лучших образцов этого элегического песенно-романсового стиля может служить популярная «русская песня» «Вьется ласточка сизокрылая».

Проникновенностью, глубоким лиризмом отличается песня «Колокольчик». С поэтической грустью передает композитор картину русской природы, унылые звуки песни ямщика. Характерно полное слияние текста и музыки, напева и слова, что говорит о тонком «поэтическом слухе» Гурилева, о его способности понять музыку стиха. Композитор, применяя типичное для него вальсовое движение, использует поэтический размер (часто встречающийся у Некрасова) – трехстопный анапест: «Однозвучно гремит колокольчик, и дорога пылится слегка...»

В своих песнях Гурилев затронул характерную для русской народной поэзии тему девичьей доли. Образы русских девушек, сфера женственности как нельзя более отвечала тонкой и нежной манере письма Гурилева, интимной камерности его стиля. Жанр «женского портрета» представлен в

таких песнях, как «Сарафанчик», «Гаданье», «Отгадай, моя родная», «Кто слезы льет» и т.д.

Романсы композитора по сравнению с «русскими песнями» не завоевали широкой популярности, за немногими исключениями, хотя романсовое творчество Гурилева в условиях его времени было значительным

явлением. Его лучшие романсы имеют точки соприкосновения с Варламовым, Глинкой, Даргомыжским, чье творчество он, несомненно любил и хорошо знал.

Влияние Глинки, его элегического стиля проявилось у Гурилева в романсах лирико-созерцательного плана (общие мелодические обороты, характерные приемы взлетов и заполнений скачка, хроматические нисхождения, мягкие каденции с женскими окончаниями, опеваниями и окружениями центрального звука фигурами типа группетто, например в романсе «Не покидай ты край родной».

Особую группу в наследии Гурилева составляют романсы лирико-драматического плана. В романсах «Разлука» (слова А.В.Кольцова), «Я говорил при расставаньи» (слова А.А. Фета), «Бедная девушка ты», «Кто слезы льет, простерши руки» (слова И.С. Аксакова), в произведениях на тексты М.Ю.Лермонтова композитор выступает как достойный современник Даргомыжского, как композитор, сумевший затронуть глубокие психологические процессы и показать скрытую жизнь человеческой души.

Гурилева по праву можно считать одним из первых талантливых интерпретаторов элегической поэзии М.Ю. Лермонтова. Романсы композитора «И скучно, и грустно», «Оправдание», можно отнести к новому жанру «лирического монолога», получившего высокое воплощение в творчестве его младшего современника А. С.Даргомыжского.

Романс «И скучно, и грустно» отличает декламационный склад мелодии, естественно расчленяющийся на короткие «разговорные» фразы, сжатый диапазон. Выразительные речевые акценты придают романсу особую интонационную настроенность простого высказывания, беседы с самим собой. Декламационные нюансы вокальной партии особенно рельефны на фоне прозрачного и лаконичного фортепианного сопровождения. Ритмические остановки в фортепианной партии усиливают настроение скорбного, мучительного раздумья.

Независимо от жанровой принадлежности отличительной особенностью романсов Гурилева является тонкость фортепианной фактуры.

Партия фортепиано технически простая, доступна для любительского исполнения. Между тем фортепианная фактура у композитора отшлифована, отличается чистотой и плавностью голосоведения, изяществом выразительных деталей. Нередко композитор обогащает фортепианную партию подголосками, короткими репликами, контрапунктирующими с главным голосом. Общему впечатлению изящества способствуют точные обозначения темпа, динамики и характера исполнения.

К романсовой лирике М.И.Глинка обращался в течение всей своей жизни. «Каждое его произведение из числа вокальных есть страница или

строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей и печалей», - писал о них В.В. Стасов. Но не только душевные переживания человека, но и образы внешнего мира, картины природы, жанрово-бытовые моменты находят яркое отражение в вокальной лирике Глинки. По объективности и широте содержания его романсы сравнивают с лирическими стихотворениями А.С.Пушкина, именно в музыке Глинки поэзия Пушкина получила впервые равноценное выражение. Нельзя не вспомнить слова Г.Г. Нейгауза, который в одной из своих статей писал: «Если музыкант художник, то не может не чувствовать с той же силой музыку поэзии, с какой он чувствует поэзию музыки...Самой совершенной музыкой к стихам Пушкина я считаю романсы Глинки. Музыка здесь является как бы скромной подругой, непритязательной спутницей поэзии, она ничего не навязывает, ни во что не вмешивается, достоинство и обаяние ее – в ее «служебной роли». И все это достигается изумительной верностью передачи интонационного начала пушкинского стиха. С этой точки зрения (и не только с этой) лозунг: «Вперед, к Глинке» мне представляется самым плодотворным для наших молодых композиторов, перелагающих на музыку пушкинские тексты...».

Вокальное творчество Глинки явилось вершиной и завершением длительного периода развития камерной вокальной культуры, зародившейся

еще в 18 веке. Жанры сентиментально-лирического романса, элегии, «русской песни», баллады подняты композитором на новый художественный уровень.

Богатство содержания в романсах композитора сочетается с высоким совершенством художественной формы. Вокальная мелодия отличается редкой пластичностью и завершенностью. Наряду с куплетной структурой он широко использует симметричную трехчастную или трех-пятичастную форму с контрастным средним эпизодом. Большую роль в общей композиции романса выполняют сольные эпизоды фортепиано, вступления и заключения, содержащие в себе обобщенный образ романса.

В романсах Глинка не стремится к усложнению фактуры, внешней виртуозности, однако при кажущейся простоте средств они требуют от исполнителя высокого мастерства. Известно, что Глинка, сам выдающийся певец и педагог-вокалист, в совершенстве владел техникой вокального исполнения. Композитор создал романсы подлинно вокальные, в которых ведущая роль всегда принадлежит певцу и основное содержание выражено в ярком мелодическом образе.

Почти все романсы Глинки написаны на тексты русских поэтов-современников. Они создавались в пору высокого расцвета русской лирической поэзии. Композитор тонко чувствовал современные литературно-художественные течения. Неразрывная связь русской музыки с поэзией современности в дальнейшем определяет весь путь развития русского классического романса. Лирика раздумья и созерцания в прекрасных элегиях поэтов-современников Глинки – Жуковского, Баратынского, Батюшкова, была созвучна творческим стремлениям молодого композитора.

Знаменитый романс «Не искушай» на текст Е.А.Баратынского – классически совершенный образец жанра элегии в русской музыке начала 19 века. Настроение «немой тоски», томления и скрытой надежды, выраженное в стихотворении Баратынского, у композитора передано с редким совершенством. Мелодию романса отличает благородная простота, она

гармонически сливается со стихотворным текстом Баратынского, самого по себе очень выразительного. Глинка избегает «надрыва», столь часто встречающемся в лирике «жестокоего романса». Музыка романса предельно проста. Выразительное вступление, с ниспадающими секвенциями сразу вводит слушателя в поэтический строй стихотворения Баратынского. Скорбная интонация далее получает развитие в вокальной партии.

Большинство «русских песен» Глинки написаны на стихи А.А. Дельвига. В этом жанре композитор разрабатывает преимущественно лирические сюжеты. «Русские песни» проникнуты душевными, мечтательными настроениями, что сближает их с общей атмосферой городского бытового романса 20-х годов, но стиль бытовой лирики у Глинки выдержан с большим художественным вкусом. В песнях «Ах ты, душечка, красна девица», «Ах ты, ночь ли, ноченька» композитор не выходит за рамки обычных приемов и средств бытового романса, партия фортепиано сведена до минимума (сдержанные аккорды и простой аккомпанемент гитарного типа), но именно простота фактуры в «русских песнях» еще более подчеркивает их песенную природу. Вокальная партия изложена в импровизационной манере и требует от певца большого исполнительского мастерства.

Романс Глинки «Не пой, красавица, при мне» на слова А.С.Пушкина – один из первых опытов воплощения темы Востока в русской музыке. Простая тема народной песни обработана композитором с присущем ему мастерством – спокойно и плавно разворачивается народный мотив на фоне тонкой гармонизации с хроматическими подголосками в среднем голосе.

Вокальное творчество 30-х годов представлено романсами, в которых отражены впечатления композитора от природы и быта Италии, ее певческой культуры. Свое классическое отражение итальянская тема нашла в романсах «Венецианская ночь» на слова И.Козлова, «Желание» на стихи Ф.Романи, в них чувствуется романтическое ощущение прекрасного – молодости, красоты, счастья.

Романс-баркарола «Венецианская ночь» имеет две редакции, существенно отличающихся друг от друга мелодическим и гармоническим языком. В исполнительской практике чаще используется второй вариант, в котором проявилось стремление Глинки к насыщению фактуры полифонией, штриховому и гармоническому разнообразию. Ритм баркаролы служит основным средством для воссоздания музыкального пейзажа. Мерное ритмическое покачивание, «всплески волн» в аккомпанементе, легкая мелодическая линия выразительно оттеняют поэтическое ощущение природы.

Постоянный интерес проявлял Глинка к испанской теме. Стихия ритма, темперамент и искренность чувств, благородство и душевная теплота – качества испанской народной песни, покоровшие Глинку.

«Победитель» на слова В.А. Жуковского – героический «рыцарский» романс, пронизанный активными, энергичными ритмами, насыщенный звонкой колоратурой, воспевающей торжество победы и радость любви. Романс несет оттенок блестящего концертного стиля. Несмотря на положенный в ритмическую основу польский полонез, от романса неуловимо веет испанским колоритом, обилие четко организованных вокальных фиоритур с использованием второй низкой ступени, придает «южный» оттенок мелодии и всему музыкальному языку произведения. В виртуозном стиле написаны и некоторые эпизоды фортепианного аккомпанемента, в особенности заключительный ригурнель, где взаимодействуют две важные интонации романса и два основных ритмических рисунка.

Конец 30-х и начало 40-х годов – «пушкинский» период романсового творчества композитора. Романсы «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» и созданные позднее «Заздравный кубок», «Мери», «Адель» – классические примеры единства музыки и поэзии. Традиционный жанр «испанской серенады» получил своеобразную трактовку.

В романсе «Я здесь, Инезилья» традиционная любовная серенада превращается в страстное признание – монолог, сцену любви и ревности. Стремительная, резко акцентированная мелодия приобретает оттенок драматической декламации, выразительно воплощая пушкинский образ решимости и отваги.

Композитор написал романс в трехчастной форме, крайние разделы обрамляют центральный эпизод, содержащий любовное признание и ревнивые упреки героя. Глинка излагает тему сжато (14 тактов, а не 16), этим достигается стремительность, учащенность музыкальной речи. Это подчеркивают и ритмические средства – синкопы и акценты на словах «шпагой», «я здесь», и короткое фортепианное заключение. Жанр серенады подтверждается «гитарным» аккомпанементом, и типом мелодии в крайних разделах (небольшой подъем и плавное возвращение в крайних разделах. Контрастная середина подобно крайним разделам строится по принципу постоянного эмоционального нагнетания.

От концертмейстера, как и от солиста, требуется мгновенные образные переключения, упругость ритма, порою легкость, а иногда насыщенность звучания.

Вся композиция романса «Ночной зефир» (трех-пятичастная форма) основана на контрасте двух образов. Первая – начальная тема южной ночи, служит пейзажным фоном, на котором происходит любовная сцена, вторая – светлая и нежная серенада. Контраст «пейзажа» и «серенады» оттенен средствами колористической выразительности, терцовым сопоставлением тональностей, различием регистров и фактурного изложения (мягкий фа

мажор, глухой рокот волн в первой части романса и светлый ля мажор, гитарный аккомпанемент в любовной серенаде).

Известно три редакции романса «Где наша роза». «Внутренняя музыка» этого стихотворения Пушкина основана на чередовании четырех и пятисложных стихов. Глинка передает музыкальность пушкинского стиха при помощи гибкого пятидольного метра и равномерного, плавного ритма.

В романсе «Адель» рядом с обозначением темпа Allegro в скобках композитор указывает: Tempo di Polka, правда небольшое четырехтактовое вступление ничем не напоминает этот танец, в нем звучит пасторальная, свирельная тема, которой в дальнейшем драматургическом развитии отведена связующая роль. Сразу после первого четырехтакта вокальной партии, задающему тон танцевальному началу романса, эту тему Глинка поручает голосу (такты 11-16) и она звучит трижды, сначала сопровождаемая лирической интерлюдией, а потом преобразовывается в восторженно-гимнический апофеоз любви. Важную роль в драматургии романса играет фортепианная партия не только в сольных эпизодах, но и в качестве сопровождения. Все фортепианные проигрыши построены на тематическом материале, выросшем из материала вступления.

В вакхической застольной песне «Заздравный кубок» и другой застольной песне - «Мери», Глинка воплотил жизнелюбивые, эпикурейские настроения пушкинского стиха.

«Заздравный кубок». Поэт избирает для своей застольной оды редко используемый размер (дактиль), благодаря которому точный, рубленый стих звучит полнокровно и лаконично. Глинка использует в качестве текста все стихотворение, прежде всего, воссоздавая в музыке праздничную атмосферу. «Кубок» Глинки – радостный, звонкий гимн, в котором нет места унынию.

С особым вниманием Глинка относится к форме и содержанию стихотворения. У Пушкина каждая строфа имеет свою «тему» (бранная слава, красота, любовь, вино). Глинка отделяет строфы друг от друга тонально (As, Es, E, As), ограничивая их также повтором заключительных строк и фортепианными интерлюдиями. Принцип разделения композитор сочетает с принципом единства, заканчивая последний стих каждой строфы одним мелодическим рефреном, что обеспечивает динамику развития и цельность общего настроения.

Романс «Мери» написан в трехчастной форме. Крайние части построены на сходном музыкальном материале, средняя – своеобразный

лирический центр. Глинка пользуется своим излюбленным приемом вариантной репризы, помещая в последнюю часть романса новые эпизоды, перекликающиеся по настроению со средней частью. Почти везде, где повторяется мелодия, композитор меняет фактуру аккомпанемента, в результате чего высвечиваются новые грани интонационно-образного языка романса.

В вокальной лирике позднего периода 40-х - 50-х годов количество романсов невелико. Наряду с жизнерадостными, светлыми пушкинскими романсами, в творчестве Глинки присутствуют драматические романсы-

монологи, полные трагически-скорбными настроениями, затаенной тревогой, тягостным раздумьем: «Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно».

Вторая половина 19 века – период необычайного подъема творческих сил в русской музыке. Конец 50-х и 60-е годы выдвинули целую плеяду композиторов, имена которых составляют гордость и славу России: П.И. Чайковский, А.П.Бородин, М.П.Мусоргский. Русская музыкальная культура 80-90-х годов блистает именами С.И.Танеева, А.С. Аренского, А.К.Лядова, А.К.Глазунова.

Во второй половине 19 века русская песня из предмета бытового музицирования становится предметом пристального интереса и изучения. В этот период по-прежнему народная песня и песенность остаются основой профессионального искусства, усложняется характер связей русского романса и поэзии. Поэзия уступает ведущую роль прозе, одновременно испытывая ее влияние в отношении тем, сюжетов, характера поэтической речи (лексики, синтаксиса и т.д.).

На русское вокальное творчество оказывает большое воздействие Некрасовская поэзия, особенно ярко это проявляется в песенном творчестве М.П. Мусоргского, а также в творчестве А.Бородина, Ц.Кюи, П.Чайковского. В эти годы поэты другого направления, такие как А.А. Фет, А.К. Толстой,

А.Н.Майков, Я.П.Полонский, Тютчев создали много ценного в области психологической лирики, раскрывали красоту родной природы и т.д.

Ведущую роль в это время заняла опера, как вид музыкального искусства, наиболее воспринимаемый широкими массами народа, и под воздействием оперного искусства расширяются драматические возможности романса. Создаются не только отдельные романсы, но и разнообразные по тематике циклы песен и романсов. Появляются новые жары русской вокальной музыки: характерные монологи, музыкальные портреты, романсы-поэмы, романсы-серенады и т.д. Значительно возрастает роль фортепианного сопровождения. Романс в процессе формирования превращается в классически завершённый жанр вокально-симфонической поэмы, сохранивший при этом задушевность, непосредственность, характерные для камерной лирики. Вершина, кульминация русской романсной лирики – творчество П.И. Чайковского.

Камерное вокальное творчество композитора – эмоциональная доминанта вокальной лирики, лирический дневник, на страницах которого мы встречаем страстную жажду счастья и горечь несбывшихся надежд, чувство острого душевного разлада и неудовлетворенности, все усиливающийся контраст между высокими порывами к идеалу и однообразной серой действительностью.

Основная часть вокального творчества Чайковского относится к области лирики. Композитор выделяет в том или ином поэтическом тексте, прежде всего доминирующий психологический мотив, находит соответствующую ему музыкальную интонацию, которая становится основой целостной композиции.

Форма романсов определялась во взаимодействии поэтического и музыкального начал с обязательным вниманием не только к вокальной, но и фортепианной партии. Роль фортепиано в вокальной лирике Чайковского очень велика. Фортепиано выступает как равноправный партнер исполнителя

вокальной партии и между ними возникает своеобразный диалог, доверительная беседа.

Круг поэтов, к творчеству которых обращался Чайковский, широк и разнообразен. Среди них встречаются и малоизвестные имена. Композитора мог привлечь какой-нибудь удачный, яркий образ, общий эмоциональный настрой или один мотив, хотя в целом стихотворение не обладало значительными поэтическими достоинствами. Основная же часть романсов написана на высокохудожественные тексты, принадлежащие перу А.К.Толстого, В.И. А.Н. Майкова, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета, Я.П.Полонского, А.Н. Плещеева, Л.А.Мея, Н.А. Некрасова.

Первая серия романсов П.И. Чайковского была издана в 1869 году. В основном это романсы лирико-элегического характера, проникнутые настроениями грусти, сожаления об утраченном счастье. Романсы «Нет, только тот, кто знал», «Отчего?» (в переводе Л.А.Мея из Гете и Гейне) – популярнейшие образцы вокальной лирики композитора. В романсе «Нет, только тот, кто знал» глубина и яркость выражения соединяются с лаконизмом и изяществом формы. Неторопливо разворачивается мелодия, особую выразительную остроту ей придает начальный ход на малую септиму в нисходящем движении с дальнейшим плавным постепенным заполнением, подобный оборот применяется Чайковским как интонация скорбного раздумья или настойчивого уверения. Выразительный диалог возникает между вокальной и фортепианной партиями и продолжается на протяжении всего романса.

Романс «Отчего?» - пример прекрасной экспрессивной нюансировки одного краткого мелодического оборота. Простая задумчивая фраза, возникшая из интонации робкого вопроса, достигает в момент кульминации почти трагического звучания. Небольшое фортепианное заключение как бы восстанавливает нарушенное равновесие, но в ушах слушателей продолжает звучать отчаянный вопль страдания и боли.

Романс «Забыть так скоро» на стихи А.Н.Апухтина издан в 1870 году. Слова названия романса служат в тексте стихотворения рефреном, завершающим отдельные строфы. Чайковский придает им разный смысл, интонируя их по-разному. Первые две строфы завершаются мягко и задумчиво, а третья (составляющая середину трехчастной формы) звучит с большей выразительностью, за счет использования увеличенной кварты и скорбной нисходящей малосекундовой интонации. Особенно драматично звучит четвертая (последняя) строфа, благодаря интервалу уменьшенной септимы с дальнейшим ниспаданием на малую сексту и перенесению в высокий регистр со сменой динамических оттенков *ff* и *p*, эти слова воспринимаются как возглас отчаяния. Несмотря на то, что романс написан в простой трехчастной форме, небольшой по протяженности, композитор достигает необычайной силы драматического нарастания, создавая ярко динамизированную репризу с заменой мажора одноименным минором.

В 70-е годы композитором написана практически половина всех романсов. Расширяется образно-тематическая сфера вокального творчества, разнообразнее становится круг выразительных средств, возникают новые для Чайковского формы и жанры произведений. Среди них проникнутая горьким юмором песня в народном духе «Как наладили: дурак» (слова Мея), восточный романс «Канарейка» (слова Мея), две мазурки на стихи А.Мицкевича – «Али мать меня рожала» и «Баловница». В этот период были сочинены романсы «Уноси мое сердце» (слова Фета) и «Хотел бы в единое слово» (слова Гейне в переводе Мея), они проникнуты единым страстным порывом, сходны не только по общей эмоциональной окраске, но и по форме изложения: легко взлетающий, как бы парящий мелодический рисунок вокальной партии, ровность и непрерывность ритмической пульсации в рамках шестидольного размера, соответствующего двум стопам стихотворного текста (анapestической и амфибрахической).

Высшая точка в развитии вокального творчества Чайковского рубеж 70-х и 80-х годов. Две серии романсов, (ор. 38 и 47), включают ряд

высочайших по художественному совершенству и тонкости выражения образцов вокальной лирики композитора. Большая часть этих романсов написана на стихи А.К.Толстого (восемь из двенадцати). Среди них вокальные миниатюры «То было раннею весной», «Средь шумного бала». Замечателен по силе выражения переполняющего душу светлого восторженного чувства романс «День ли царит» на слова Апухтина (ор. 47). Важную выразительную роль играет в романсе партия фортепиано с ее бурно вздымающимися и откатывающимися назад волнообразными пассажами. К этой серии относятся две драматизированные песни в народном духе «Кабы знала я, кабы ведала» (слова А.К.Толстого) и «Я ли в поле да не травушка была» (слова И.З.Сурикова).

В вокальной лирике 80-х годов усиливаются драматические настроения, особенно концентрированное выражение получают в романсе «На нивы желтые» (слова А.К.Толстого) из серии ор. 57. Но если в стихотворении Толстого слышится мягкая элегическая грусть и задумчивость, то у Чайковского сама природа окрашивается в мрачные тона. Во вступительном разделе романса речитативные фразы голоса сопровождаются тяжелыми аккордами фортепиано в низком регистре, напоминающими однообразные удары похоронного колокола. В среднем разделе вокальная речь приобретает взволнованный характер, устремляясь к динамической вершине, но этот порыв быстро гаснет. Повторение основного построения в конце романса (у Толстого этого повторения нет) без каких-либо изменений музыкального материала и с теми же словами подчеркивает безысходность и чувство безмерного одиночества.

Серия романсов ор.60 довольно пестра по составу. Это и печальные, одинокие размышления среди ночной тишины - «Ночи безумные» на слова Апухтина, «Ночь» на стихи Полонского, и безответные страдания в « О,

если б знали вы» на стихи А.Н. Плещеева, и вдохновенные, полные светлой поэтической лирики « Я тебе ничего не скажу» на слова Фета, «Нам звезды кроткие сияли» на стихи Плещеева.

Из романсов ор.63 и ор.65 наибольший интерес представляют романсы лирического характера « Растворил я окно» и « Уж гасли в комнате огни», привлекающие мелодической выразительностью и тонкостью колорита.

Последней работой в области вокальной миниатюры явились романсы ор.73 на стихи Д.М. Ратгауза. Стихи молодого поэта привлекли внимание композитора эмоциональной созвучностью тому настроению, во власти которого он находился в то время. Новые черты лирики Чайковского нашли отражение главным образом в двух первых романсах «Мы сидели с тобой», «Ночь» и последнем «Снова, как прежде, один», проникнутых трагическим настроением одиночества, беспросветного душевного мрака и уныния.

В романсе «Мы сидели с тобой» неизменное возвращение мелодии к исходному звуку передает состояние оцепенения чувств, «за мороженности» окружающей тишиной и покоем, а остигательное хроматическое нисходящее движение средних голосов в партии фортепиано на тоническом органном пункте усиливает ощущение совершенной неподвижности. Короткое тремоло в басу («раскат грома»), пробуждает бурю в душе, покой сменяется трагическим отчаянием. Стремительное нарастание прерывается неожиданным спадом. Повторяется начальный мелодический оборот, который подчеркивает безысходность страданий. Контраст крайних разделов подчеркивается сменой мажора параллельным минором.

Особое место в камерном вокальном творчестве Чайковского занимает цикл из шестнадцати песен для детей, написанных на слова из стихотворного сборника Плещеева «Подснежник» (за исключением «Ласточки» на стихи Сурикова и «Детской песенки» на слова К.С.Аксакова). Композитор обращается в своих песнях непосредственно к самим детям, учитывая их уровень восприятия и круг повседневных детских интересов. Этим определяется как тематика песен, так и сравнительная простота их музыкального языка. Среди лучших и наиболее часто исполняемых можно назвать песенку «Мой садик», «Кукушку» и «Колыбельную песню в бурю». В

целом цикл представляет собой ряд высокохудожественных миниатюр, успешно служащих задаче музыкального воспитания детей.

ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПО ПРИБОЩЕНИЮ СТАРШЕКЛАССНИКОВ К РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

2.1.. Диагностика приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке

Вокальная деятельность является важной частью музыкального образования. Это позволяет школьникам лучше выражать свои внутренние истинные эмоции, развивать музыкальные навыки, а преподаватели всегда должны совершенствовать их вокальные знания и навыки, развивать лучшие личные качества обучающихся. Это требует от учителя оценки достижений учащихся и раскрытия их музыкального потенциала. Изучив теоретические аспекты по теме нашего исследования, мы перешли к практической работе, направленной на то, чтобы приобщить старшеклассников к русской вокальной музыке во время внеурочной деятельности. В этом разделе, мы рассмотрим, как методы позволят учителя пробудить интерес старшеклассников к вокальной музыке на примере произведений русских композиторов.

Что касается темы квалификационной работы, перед нами стоит задача проверить гипотезы, которые мы выдвигаем на практике. Наша практическая работа основана на систематизации и обобщении всех знаний, полученных в результате упорядоченной работы, упомянутой в этом исследовании.

Практическая часть нашего исследования направлена на то, чтобы приобщить старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности. Определены цели и показатели поэтапного осуществления.

Практическая работа по теме исследования делится на три этапа: констатирующий, формирующий и контрольный.

На практике используются методы анкетирования, наблюдения и анализа.

На констатирующем этапе нашего исследования мы провели диагностику, состоящую из анкетирования, музыкальной викторины и беседы. В диагностике принимали участие 20 старшеклассников.

Для лучшего развития работы учителя, необходимо было понять, насколько хорошо старшеклассники знают русскую вокальную музыку. С этой целью мы подготовили следующую анкету из 10 вопросов.

1. Вы изучали вокальную музыку (слушали, пели, знакомились на уроках музыки)?
2. Вам нравится русская вокальная музыка?
3. Какие произведения русской вокальной музыки вы знаете?
4. Каких русских композиторов вы знаете?
5. Каких русских певцов вы знаете?
6. Слушая русскую вокальную музыку, какие эмоции вы испытываете?
7. Какие музыкальные вокальные жанры вы знаете?
8. Какой жанр русской вокальной музыки вы считаете подходящим для исполнения на данном этапе? (Русская народная песня, романс и т.п.)
9. Хотите поучаствовать во внеклассных занятиях?
10. В какой форме вы хотели бы изучать вокальные произведения (соло, ансамбль, хор)?

С помощью анкеты мы получили общее представление о том, насколько хорошо старшеклассники знают русскую вокальную музыку и как относятся к ней.

Для более точной оценки музыкальных знаний старшеклассников мы провели музыкальную викторину на песни русских композиторов. Учащиеся должны угадать на слух 8 известных вокальных произведений русских композиторов:

1. «Соловей» А.А. Алябьев;
2. «В крови горит огонь желанья» М. И. Глинка;

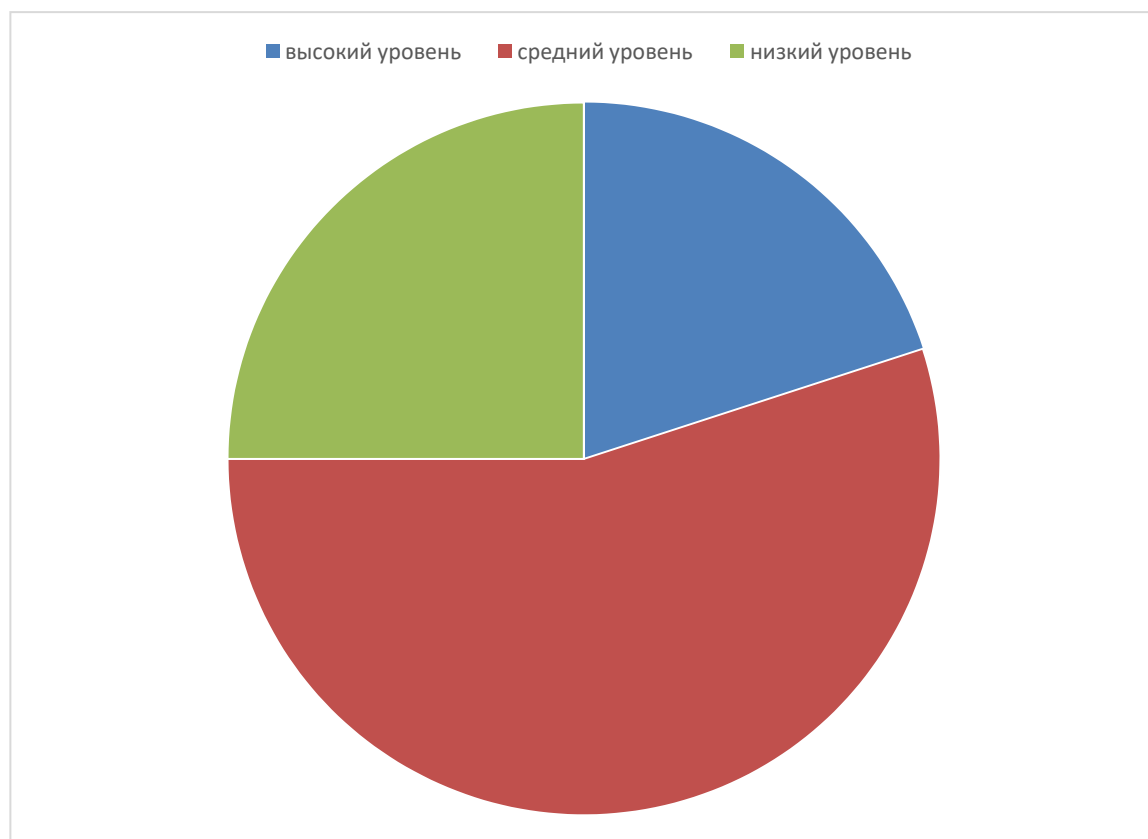
3. «Красный сарафан» А.Е. Варламов;
4. «Не ветер вея с высоты» Н.А. Римский-Корсаков;
5. «Я вас любил» А.С. Даргомыжский;
6. «Сарафанчик» А.Л. Гурилев;
7. «Средь шумного бала» П.И. Чайковский;
8. «Весенние воды» С.В. Рахманинов.

Критерием оценки является выявление 3 уровней:

- высокий уровень: из 8 представленных вокальных произведений старшеклассники смогли узнать не менее 6 и назвать композиторов;
- средний уровень: из 8 представленных вокальных произведений старшеклассники смогли узнать не менее 4 вокальных произведений и с трудом назвали композиторов;
- низкий уровень: из 8 представленных вокальных произведений ученики узнали от 1 до 3 вокальных произведений и ни одного композитора.

Анализ результатов диагностики показывает, что из 20 учащихся класса только 4 показали высокий уровень, 11 членов класса имели средний уровень, а остальные 5 имели более низкие результаты тестирования.

Рисунок 1



Результаты показали, что большинство учащихся имеют общее представление о вокальных произведениях русских композиторов и могут ответить на большинство вопросов, а общий культурный уровень и отношение к вокальным произведениям русских композиторов варьируются в зависимости от влияния семьи, школьных музыкальных занятий, обстоятельств и личных интересов. Такой подход позволяет оценить уровень знаний учащихся о русской вокальной музыке и определить более персонализированные и целевые подходы к обучению.

2.2 Ход и результаты практической работы по приобщению старшекласников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности

Анализируя уровень знаний старшеклассников о русской вокальной музыке и о вокальных произведениях русских композиторов, на формирующем этапе исследования мы определили следующие задачи:

1. Познакомить учащихся с творчеством русских композиторов;
2. Слушать вокальные произведения русских композиторов;
3. Разучить и петь произведения русской вокальной музыки.

Занятия по приобщению старшеклассников к русской вокальной музыке проводились во внеурочное время.

В заданный период времени с учащимися старших классов было запланировано изучить 10 вокальных произведения русских композиторов: «Соловей» А.А. Алябьева, «В крови горит огонь желанья» М. И. Глинки; «Красный сарафан» А.Е. Варламова; «Не ветер вея с высоты» Н.А. Римский-Корсакова; «Я вас любил» А.С. Даргомыжского; «Сарафанчик» А.Л. Гурилева; «Средь шумного бала» П.И. Чайковского; «Весенние воды» С.В. Рахманинова.

Учащиеся на 1 этапе под руководством учителя знакомились вокальными произведениями, изучив творчество композитора, историю создания, анализ поэтического текста и проведя исполнительский анализ.

Далее, на 2 этапе, приступали к прослушиванию выбранных совместно с учителем вокальных произведений русской музыки.

Перейдя к 3 этапу, разучивали и пели вокальные произведения, выбранные самими учащимися и соответствующие их техническим и голосовым возможностям.

Во время исполнения вокальной композиции выдвигались требования эмоционального и выразительного исполнения без напряжения голосового аппарата, свободным и плавным голосом. В целом, процесс исполнения вокальных произведений, с которыми столкнулись старшеклассники во время занятий, можно рассматривать как постепенный процесс, основанный на желании постоянно работать и совершенствовать свой голос. Только в

этом случае можно создать гармоничное и эмоциональное исполнение, которое так необходимо на заключительном этапе.

Логическим завершением проделанной работы в классе стало участие старшеклассников в музыкальном проекте «Русская вокальная музыка: от прошлого в будущее», на котором старшеклассники продемонстрировали подготовленные презентации об истории развития русской вокальной музыки, сопровождающуюся интересными рассказами о русских композиторах и созданных ими вокальными произведениями. Учащиеся порадовали зрителей исполнением ряда музыкальных произведений русской вокальной музыки. Цель такого мероприятия состояла в том, чтобы дать учащимся возможность не только пополнять копилку знаниями о русской вокальной музыке, знать вокальное творчество и произведения русских композиторов, но и быть причастными к этому, непосредственно исполняя великие шедевры русской вокальной музыки.

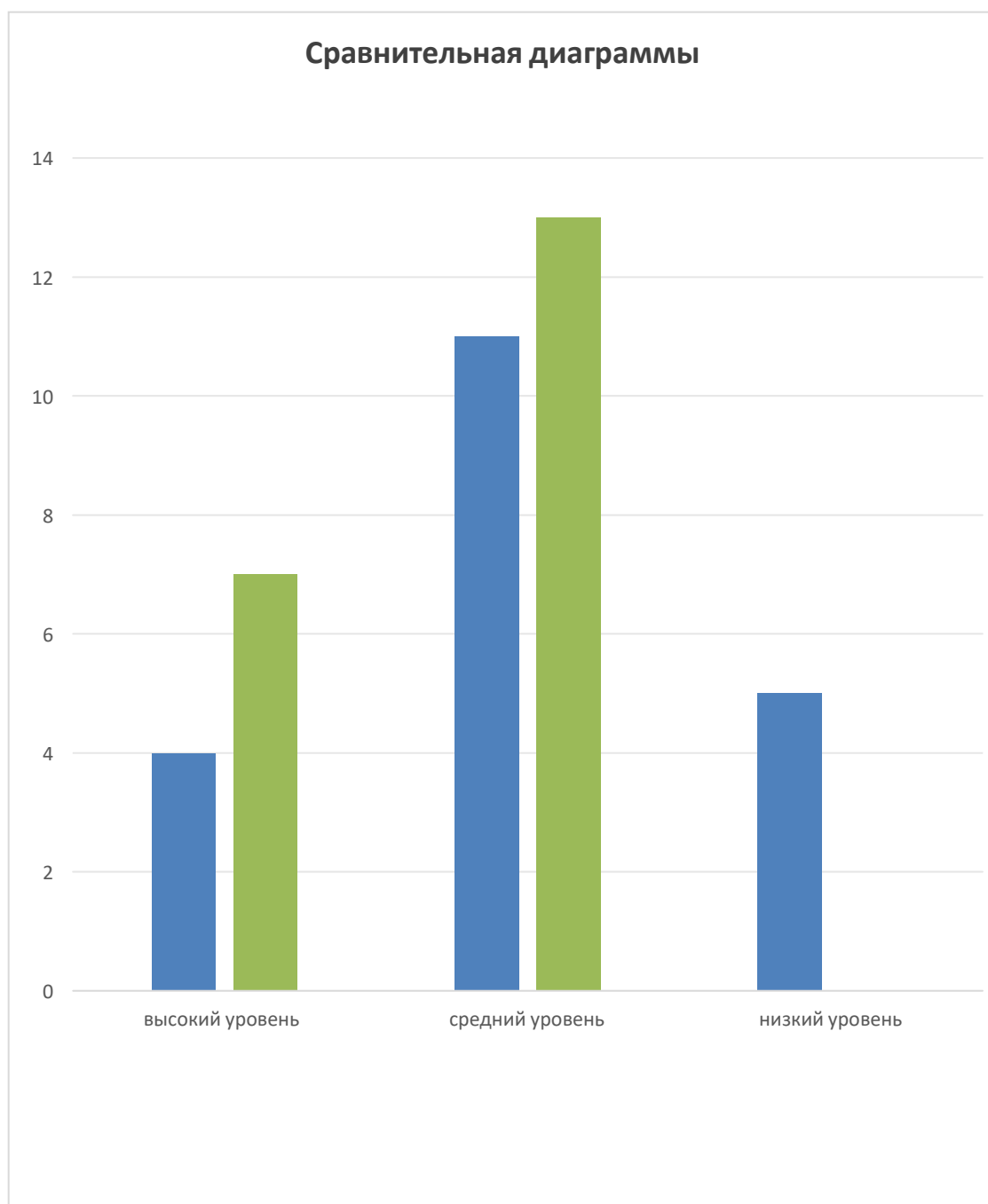
Проведенная на формирующем этапе работа позволила старшеклассникам во внеклассной деятельности еще ближе соприкоснуться с русской вокальной музыкой.

После проведенного контрольного исследования (анкета, музыкальная викторина), из 20 членов уже 7 учащихся показали высокий уровень: улучшенные показатели при повторном анкетировании и 10 русских вокальных произведений композиторов с точным ответом во время проведения музыкальной викторины. 13 старшеклассников показали средний уровень, Ни один из участников не показал низкого уровня.

Рисунок 2.

Синий цвет – результат констатирующего этапа

Зеленый цвет – результат контрольного этапа



Таким образом, после анализа результатов, почти по всем показателям наблюдается положительная тенденция.

В ходе сложного и напряженного процесса нашего исследования у старшеклассников наблюдались:

- хороший запас вокальных знаний о русской вокальной музыке и композиторах;
- способность слушать и распознавать песни;
- способность самостоятельно изучать песни;
- вокальные исполнительские качества;
- способность реализовывать музыкально-просветительские проекты.

Результаты исследования свидетельствуют о том, что используемые нами методы оказали значительное влияние на приобщение старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

Основываясь на данных, полученных в результате исследования, можно предположить, что дальнейшая систематическая и целенаправленная работа в этом направлении в конечном итоге даст стабильные и положительные результаты в достижении цели приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Влияние русской вокальной музыки на культурное развитие старшеклассников может быть значительным. Музыка имеет способность выразить и передать эмоции, и русская вокальная музыка, с ее глубиной и интенсивностью, может помочь старшеклассникам выразить свои чувства и эмоции. Русская вокальная музыка также может познакомить молодых людей с историей и культурой своей страны. Узнавая и исполняя произведения русских композиторов, старшеклассники могут получать новые знания об истории и культуре России. Это может помочь им развить глубокое понимание своей национальной истории и наследия.

Кроме того, русская вокальная музыка может вдохновить молодых людей на творчество и самовыражение. Прослушивание и исполнение произведений русских композиторов может стимулировать таланты и амбиции подростков в музыкальной сфере. Они могут найти свое вдохновение в музыке и начать самостоятельное творчество или изучение музыкальных инструментов.

Исследования показывают, что музыка имеет положительный эффект на эмоциональное и психическое благополучие молодых людей. Слушание и исполнение русской вокальной музыки может помочь им расслабиться, снять стресс и настроиться на позитивный лад. Музыка также может улучшить концентрацию и помочь старшеклассникам справляться с нагрузкой учебы и экзаменами.

В целом, русская вокальная музыка может быть важной составляющей культурного образования подростков и старшеклассников. Она может помочь им развить эстетический вкус, глубокое понимание и восприятие искусства. Влияние русской вокальной музыки на молодежную культуру может быть долгосрочным и помочь подросткам и старшеклассникам стать

более эмоционально развитыми, творческими и культурно осознанными личностями.

Целью нашего исследования было выявить эффективные пути приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности, теоретически обосновать и проверить их эффективность на практике.

В начале нашего исследования мы выдвинули гипотезу, что приобщение старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности будет наиболее успешным при соблюдении следующих педагогических условий:

- систематическая деятельность педагога, направленная на развитие основных знаний о русской вокальной музыке;
- учёт возрастных и музыкально-психологических особенностей старшеклассников с точки зрения исследуемой темы;
- стимулирование мотивации школьников к вокальной деятельности за счет создания творческой атмосферы и организации музыкальных мероприятий и проектной деятельности.

При проведении практической работы по теме исследования мы выполнили следующие задачи:

1. Изучить методическую, музыкально-педагогическую литературу по проблеме приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

2. Рассмотреть русскую вокальную музыку как часть национальной музыкальной культуры.

3. Провести диагностику приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности.

4. Провести практическую работу по проверке эффективности выбранных путей приобщения старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности и анализ полученных результатов.

Результаты нашего исследования подтвердили эффективность практической работы по приобщению старшеклассников к русской вокальной музыке во внеурочной деятельности. Старшеклассники показали:

- хороший запас вокальных знаний о русской вокальной музыке и композиторах;
- способность слушать и распознавать песни;
- способность самостоятельно изучать песни;
- вокальные исполнительские качества;
- способность реализовывать музыкально-просветительские проекты.

Таким образом, наша гипотеза подтвердилась, цель научного исследования достигнута, а задачи решены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдуллин Э.Б. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б.Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Прометей, 2014.
2. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. Учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 85-120.
3. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Прометей, 2013.
4. Абрамова Г. С. Возрастная психология : учеб. пособие для студ. вузов. – 4-е изд. – М. : Академия, 1999. – 672 с..
5. Архипова М. В., Шутова Н. В. К проблеме использования специально организованного музыкального воздействия в учебном процессе // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7. – № 3. – С. 171-174.
6. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Издание 2-е. Л.: Музыка. 1979. — 344 с.
6. Асташова Н.А. Русская музыкальная культура как основа развития современного школьного музыкального образования.
7. Безбородова Л.Г., Алиев Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Л.Г. Безбородова, Ю.Б. Алиев. – М.: Издательство «Планета музыки», 2014.
8. Беляева Л. А., Тагильцева Н. Г., Чугаева И. Г., Цзя Ц. Концептуально-методологическая рефлексия природы музыкального

искусства и универсальные принципы музыкального образования // Педагогическое образование в России. – 2019. – № 2. – С. 38-45.

9. Бенин В. Л., Жукова Е. Д. Терминологический словарь по культурологии [Электронный ресурс] / сост. В. Л. Бенин, Е. Д. Жукова. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2017. – 743 с.

10. Гаврюшенко Н. Н.. Методологические аспекты понятия "музыкальная культура" [Текст] / Н. Н. Гаврюшенко ; М-во культуры Российской Федерации, Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. - Краснодар : [б. и.], 2005. - 10 л. : ил.; 30 см.

11. Горина Л.В., Чернышов А.И. Теория и методика музыкального воспитания младших школьников: учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности «Педагогика и методика начального образования».

12. Дубровина И.В. и др.. Психология: Учебник для студ. сред. пед. учеб. заведений /И.В. Дубровина, Е.Е. Данилова, А.М. Прихожан; Под ред. И.В.Дубровиной. - М., Издательский центр «Академия»,1999. - 464 с.. 1999.

13. Закс Л.А. О культурологическом подходе к музыке // Музыка – культура – человек: сб. науч. тр. Свердловск, 1988. С. 9-41.

14. Затымина Т. А. Классическая музыка в формировании мотивационной направленности подростков на продуктивную музыкально-творческую деятельность // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – № 7 (102). – С. 41-45.

15. Золина Л.В. Уроки музыки с применением информационных технологий. 1-8 классы. Методическое пособие с электронным приложением. - М.: Издательство «Глобус», 2009.- 176 с.

16. История русской музыки в 10-томах / Ю.В.Келдыш, Л.З.Корабельникова, Т.В.Корженьянц, Е.М.Левашев, М.Д.Сабинаина. — М.: Музыка, 1994.

17. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? / Д.Б. Кабалевский. - М.: Просвещение, 1989. - 191 с.

18. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы экспериментальной программы по музыке в общеобразовательной школе // Музыкальное воспитание в СССР. - М.: Сов. композитор, 1978. - С.42-56.
19. Каган, М. С. Музыка в мире искусств: учебное пособие для вузов / М. С. Каган. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 218 с. — (Антология мысли).
20. Коджаспирова Г.М., Петров К.В. Технические средства обучения и методика их использования: Учебное пособие. – М.: Издательский центр "Академия", 2001. – 256 с.
21. Кораблёв, А. А. Информационно-телекоммуникационные технологии в образовательном процессе// Школа. – 2006. - №2. – С. 37-39/.
22. Кравченя Э.М. Технические средства обучения в школе : Учебное пособие. – Мн.: ТетраСистемс, 2005. – 272 с.:ил.
23. Левашева Г. Я. Музыка и музыканты. – Л. : Детская литература, 1969. – 271 с.
24. Ларин, А.Н. Концептуальные основы формирования музыкальной культуры школьников в процессе социализации // Социально-экономические явления и процессы. – 2014. – № 4 (062). – 159 с.
25. Матвеева Л. В., Дарменко М. А. Самообразование в области музыкального искусства: позиция старшеклассников (по материалам констатирующего обследования) // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 5 (42). – С. 186-189.
26. Музыка. 1-8 классы / под общ. ред. Ю. Б. Алиева. – М. : Просвещение, 1993. – 80 с.
27. Обухова Л. Ф. Возрастная психология : учебник для бакалавров. – М. : Юрайт, 2013. – 460 с.
28. Полозова А. В. Проблема формирования музыкальных предпочтений школьников-подростков // Научный потенциал: работы молодых ученых. – 2011. – № 1. – С. 257-261.

29. Рачина Б. С. Педагогическая практика: подготовка педагога-музыканта: Учебно-методическое пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 512 с.
30. Соболева Е.А. — Системный подход в исследовании музыкальной культуры // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2018. № 1. — С. 4 - 9. DOI: 10.7256/2453-613X.2018.1.25759 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25759.
31. Степанова С.Г. Формирование музыкальной культуры школьников средствами национального музыкального искусства: дис. ... канд. пед. наук. — Улан-Удэ, 2006. — 185 с.
32. Столярчук Л. И., Семенов В. Я. Процесс формирования интереса к классической музыке у под-ростков на основе гендерного подхода в общеобразовательной школе [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2-2. — Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=22416> (дата обращения: 24.11.2019).
33. Чечина С. Н. Приобщение к классической музыке. Каким оно должно быть? [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 3. — Режим доступа: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=13585> (дата обращения: 24.11.2019).
34. Шак Т. Ф. Цитаты классической музыки в структуре медиатекста // Южно-российский музыкаль-ный альманах. — 2012. — Приложение 2. — С. 22-26.
35. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. — М. : Большая советская энциклопедия, 1959. — 326 с.