



УДК 372.87

ИТОГИ ВСЕРОССИЙСКОЙ ОЛИМПИАДЫ ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ПРЕД- МЕТАМ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ»: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Н.М. НАЙКО, В.В. БАСС, Ю.Е. ПОЛЕЖАЕВА, Т.В. ШАХОВ
Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена новому творческо-
му проекту кафедры теории музыки и композиции СГИИ
имени Д. Хворостовского – Всероссийской олимпиаде
по музыкально-теоретическим предметам «Музыкальное
измерение». Осмысление её результатов, обнаруживших
ряд проблем методического плана, и указание на пути их
решения является целью статьи. В тексте работы описа-
ны форма проведения олимпиады и условия выполнения
заданий, охарактеризованы сами задания и способы их
оценивания. Авторами подробно анализируются работы
участников, отмечаются как их положительные сторо-
ны, так и недостатки. Педагогами кафедры теории му-
зыки и композиции делаются выводы о том, насколько
сложными оказались те или иные задания для учащихся,
обрисовывается общая картина качества выполненных
работ, а также даются рекомендации, которые будут по-
лезны преподавателям теоретических дисциплин музы-
кальных школ и колледжей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: олимпиада «Музыкальное изме-
рение», типы творческих заданий, жанровые модели, со-
чинение второго голоса к мелодии, варьирование темы,
функциональный подход на музыкально-теоретических
дисциплинах.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсут-
ствии конфликта интересов.

RESULTS OF THE ALL-RUSSIAN OLYMPIAD IN MUSIC-THEORETICAL SUBJECTS «MUSICAL DIMENSION»: METHODOLOGICAL ASPECTS

N.M. NAIKO, V.V. BASS, YU.E. POLEZHAIEVA, T.V. SHAKHOV
Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to a new creative
project of the Department of Music Theory and Composi-
tion of the D.Hvorostovsky State Pedagogical Institute –
the All-Russian Olympiad in musical theoretical subjects
“Musical Dimension”. The purpose of the article is to com-
prehend its results, which revealed a number of method-
ological problems, and to indicate the ways to solve them.
The text of the work describes the form of the Olympiad
and the conditions for completing tasks, describes the
tasks themselves and the ways of evaluating them. The au-
thors analyze the work of the participants in detail, noting
both their positive sides and disadvantages. The teachers
of the Department of Music Theory and Composition draw
conclusions about how difficult certain tasks turned out
to be for students, outline the overall picture of the qual-
ity of the work performed, and also give recommendations
that will be useful to teachers of theoretical disciplines of
music schools and colleges.

KEYWORDS: Olympiad “Musical dimension”, types of
creative tasks, genre models, composition of the second
voice to the melody, variation of the theme, functional ap-
proach in musical theoretical disciplines.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the ab-
sence of conflict of interests.



Сфера музыкального образования довольно консервативна, что, в целом, является положительным фактором, обеспечивающим сохранение отечественных традиций и накопленного поколениями преподавателей ценного опыта. Однако, в наше время остро ощущается и необходимость обновления подходов, методик, художественного материала, включённого в учебный процесс [3]. Как полагает В.В. Задерацкий, «стабильность довлеет, а мобильность лишь призвана временем, но пока ещё не находит должного отклика в учительстве. Учителя многого не умеют, многое недослышали в новом времени и в большинстве своём не стремятся к “надстроечному обучению”» [1, с. 16]. Под последним автор понимает переформатирование привычной практики «через замену консервативных элементов новыми, проистекающими из индивидуальных интенций и суммарного, рушащего традиции опыта времени» [там же, с. 12].

Ряд творческих проектов кафедры теории музыки и композиции СГИИ имени Д. Хворостовского призван содействовать решению этой задачи¹. Среди них – ещё один, новый, – Всероссийская олимпиада по музыкально-теоретическим предметам «Музыкальное измерение», которая состоялась в апреле 2023 года.

Олимпиада предусматривала две категории участников:

- старшеклассники из ДМШ и ДШИ;
- студенты колледжей и музыкальных училищ без дифференциации на специальности.

Последние самостоятельно выбирали комплект заданий средней или повышенной сложности, что определило их разделение на две «ступени». Участникам каждой номинации было предложено выполнить пять заданий.

Олимпиада проводилась заочно, на выполнение заданий отводилось более двух недель. С одной стороны, это максимально благоприятные условия,

так как предоставлялось время на знакомство с разными комплектами заданий (в случае с потенциальными конкурсантами из колледжей), на их обдумывание, можно было достаточно долго настраиваться, планировать свою работу, советоваться и т. д.

С другой стороны, в такой ситуации возникает риск неконтролируемого вмешательства преподавателей в ход выполнения заданий. В какой-то мере это и наблюдалось, но, в целом, в большинстве случаев возобладала профессиональная принципиальность и честность.

Выбранная форма проведения олимпиады оказалась оптимальной и обусловила тот факт, что в ней приняли участие 199 человек: почти четвертая часть из них – студенты колледжа.

Порадовала широта географического охвата учебных заведений, привлечённых идеей нашего проекта. Выполненные задания прислали юные музыканты из г. Бобруйска Могилёвской области (республика Беларусь), Донецка, Курска, г. Лебедянь Липецкой области, Воронежа, Кирова и Обнинска Калужской области, Москвы, Рязани, с. Брейтово Ярославской области, г. Рассказово Тамбовской области, Пензы и г. Каменка Пензенской области, Санкт-Петербурга, Калининграда, г. Кандалакша Мурманской области, г. Новодвинска Архангельской области, г. Череповца Вологодской области, Краснодара, г. Лермонтова Ставропольского края, п. Каменноостровский Республики Адыгея, Нижнего Новгорода, Казани, Тольятти, Саратова, пгт. Лёвинцы Кировской области, Стерлитамака Республики Башкортостан, Тюмени, пос. Боровский Тюменской области, г. Новый Уренгой Ямало-Ненецкого автономного округа, г. Лянтора Ханты-Мансийского автономного округа, Оренбурга, Перми, Нижнего Тагила, Магнитогорска, пгт. Горноуральский и г. Сухой Лог Свердловской области, с. Еманжелина и п. Рожино Челябинской области, Новокузнецка, Мариинска, Прокопьевска, п. Metallургов Кемеровской области, Томска, г. Черногорска Республики Хакасия, Норильска, Иркутска, Братска, Красноярска и ряда населённых пунктов Красноярского края: Дивногорска, Туруханска, Берёзовки, Шушенского,

¹ Всероссийский музыкальный конкурс “Symphonicus integer”, всероссийский конкурс вокальных сочинений «Мелос сибирской поэзии» [6], «Лаборатория композиторского творчества».



Емельяново, Балахты, Мотыгино, Курагино, Богучан, с. Тухтет, п. Манзя, с. Каратузское.

Среди участников олимпиады были представители колледжей из Братска, Иркутска, Кемерово, Краснодара, Красноярска, Минусинска, Москвы, Оренбурга, Перми, Санкт-Петербурга, Тольятти, Томска, Тюмени.

К сожалению, очень плотная занятость преподавателей кафедры не позволила провести заключительное мероприятие типа «Круглого стола» с комментариями относительно всех заданий, анализом вскрывшихся проблем, ответами на вопросы педагогов и т.д. сразу же после объявления результатов. Но всё же 9 октября состоялся вебинар, на котором организаторы олимпиады этот пробел восполнили.

В вебинаре участвовали преподаватели кафедры теории музыки и композиции СГИИ имени Д.Хворостовского: доцент В.В. Басс, доцент Н.В. Перепич, старший преподаватель Ю.Е. Полежаева, профессор В.В. Пономарёв, доцент О.В. Ярош, преподаватель Т.В. Шахов, зав. кафедрой, профессор Н.М. Найко, смогли подключиться коллеги из Братска, Краснодара, Красноярска, Минусинска, Оренбурга, Шушенского.

В предлагаемой статье прокомментированы олимпиадные задания и изложены некоторые соображения членов жюри по поводу присланных работ.

Организаторы предложили несколько типов заданий.

В первом задании участникам из ДМШ и первой ступени колледжа требовалось определить жанры нескольких фрагментов музыкальных пьес.

Узнавание жанровых моделей и осмысление особенностей работы композитора с тем или иным комплексом жанровых признаков важно для развития музыкального мышления, имеет значение для понимания художественного содержания.

Старшеклассникам ДМШ и ДШИ (I категория участников) мы предложили фактурно оформленные отрывки из шести пьес, а именно: Полька и Концертный этюд Н.Ракова, Мазурка соч. 56 № 2 Ф.Шопена, Вальс соч. 39 № 32 Ф.Шуберта, Марш новосибирского композитора Вл.Осина, Тарантелла (ор. 100 № 20) немецкого композитора XIX в. Ф. Бургмюллера. Все сочинения имеют ясную жанровую основу, отчасти поэтому данная задача оказалась несложной для большинства школьников.

Верный ответ оценивался в пять баллов, соответственно максимум баллов, который можно было заработать при выполнении этого задания – тридцать, что в большинстве случаев и произошло. Правда, чёткое представление о жанре оказалось сформированным не у всех конкурсантов. Например, был ученик, который в нескольких случаях указал жанровую основу, не конкретизируя – «танец». Кто-то марш назвал сюитой, тарантеллу – сонатой.

При том, что, в целом, ошибки носят индивидуальный характер, несколько человек увидели (или услышали?) в тарантелле баркаролу, перепутали мазурку и вальс, польку и марш, вальс назвали менуэтом, мазурку и марш классифицировали как полонез. Встретились работы, в которых этюд определён как бурре и галоп.

Подобные ошибки говорят о том, что у некоторых учеников пока отсутствует такое понимание жанровой модели, при котором осознаётся значение именно комплекса средств: и темпа, и размера, и характерных ритмоформул, и типа аккомпанемента.

Участникам 1-й ступени II категории мы предложили фрагменты семи пьес: Болеро А.Казеллы (11 детских пьес для фортепиано, соч. 35); Вальс № 4 (из цикла «Салонные вальсы») В.Пономарева; Мазурка соч. 68 № 3, Ф.Шопена; Менуэт из Сонаты C-dur (1767) Й.Гайдна; тема ре мажорного раздела из Полонеза соч. 40 № 1 Ф.Шопена; «Романс о романсе» из кинофильма «Жестокий романс» А.Петрова (партия фортепиано); Сарабанда d-moll И.-С. Баха. В целом, в задании для этой категории участников уровень сложности выше по сравнению с ДМШ. Здесь была применена гибкая система оценивания: верный ответ при определении вальса, мазурки, полонеза оценивался в пять баллов; болеро, менуэта, сарабанды – в восемь баллов; романса – в десять баллов.

Определение жанра в первых пяти пьесах в большинстве случаев не представлялось проблемой. Только один участник атрибутировал болеро как *basso ostinato*, что, вероятно, можно объяснить возникшей у него ассоциацией с конкретным сочинением. Вспомним, что определение *basso ostinato* не относится к жанру, а используется по отношению к типу вариаций на неизменную тему в басу. В пьесе А.Казеллы повторяется характерная для болеро однотактовая ритмическая фигура, не являющаяся



темой, на которую накладываются разные вариации.

Сарабанду узнали многие участники, но встретились и такие, кто перепутал сарабанду с пассакалией или с хоралом. Здесь нужно было обратить внимание на то, что в предложенном образце достаточно чёткая, повторяющаяся (хотя и с небольшими изменениями) ритмоформула с утяжелённой второй долей. Подобная ритмическая организация, регулярность построений характерна именно для танцев и не может встретиться в хорале.

Больше всего версий возникло в случае с романсом – его называли и ноктюрном, и лендлером, и баркаролой, и вальсом. Даже в одном случае – фанданго. Думается, что это повод для преподавателей послушать и посмотреть образцы указанных танцев, чтобы выявить их различия. Кстати, одна из студенток, обосновывая своё решение при определении жанра в данном случае, указала: *«романс или песня без слов – кантиленная мелодия на фоне разложенных аккордов»*, верно отметив не характерные для вальса черты.

Еще один тип задания, разработанный на разном музыкальном материале, был предложен старшеклассникам ДМШ и учащимся колледжей уровня I ступени. Требовалось из разрозненных фрагментов (тактов), содержащих аккомпанемент, *собрать целостную структуру, ориентируясь на данную мелодию*. Материалом для задания в школьной номинации послужил романс А.С. Даргомыжского «Бог всем дарит». За каждый, верно пронумерованный такт (помимо первого) давалось пять баллов, а всего за правильное выполнение данного задания можно было получить пятьдесят баллов.

Из ста пятидесяти двух участников успешно справились с этой работой шестьдесят восемь человек. Сорок баллов – у двадцати двух учащихся, тридцать пять – у двадцати, тридцать – у семнадцати. От двадцати пяти до пятнадцати баллов заработали двадцать три участника. По десять баллов получили два конкурсанта. В целом данные результаты можно оценить как довольно высокие.

Вместе с тем, было немало ошибок. Особенно часто ученики путали следующие такты: третий и пятый, пятый и второй, третий и седьмой и некоторые другие. Действительно, указанные такты обладают сходством на уровне аккордики, фактурного рисунка или движения баса, не совпадая, однако,

друг с другом во всех деталях. Для того, чтобы все такты оказались на своём месте, нужно проанализировать мелодию и аккомпанемент с точки зрения тонально-функционального содержания, учитывая голосоведение. Следует обратить внимание и на соотношение гармонии и формы. Избранный организаторами олимпиады фрагмент из романса Даргомыжского представляет собой период из двух предложений со вступлением и дополнением. Знание закономерностей гармонического строения периода (зоны экспонирования, развития, каденции, наличие возможной повторности начал предложений и т.п.), так же, как и логики тонально-функциональных последований, должно способствовать успешному выполнению данного задания. Кроме этого, учащиеся могли заметить, как басовый голос образует связную линию, сочетающую нисходящее и восходящее поступенное движение.

Таким образом, предложенное задание выявляет наличие теоретических знаний, общую музыкальность и умение самостоятельно мыслить.

В качестве материала для аналогичного задания, адресованного учащимся колледжей уровня I ступени, использован фрагмент романса А.С. Даргомыжского «Не спрашивай, зачем». Максимальное количество баллов, которое можно было получить за это задание – восемьдесят (по пять баллов за каждый такт, кроме первого).

Из двадцати трёх участников олимпиады только пять человек справились с заданием на сто процентов. Один учащийся заработал семьдесят баллов, шестьдесят баллов у шести конкурсантов, пятьдесят пять – у двух, и от пятидесяти до тридцати – у девяти участников. Можно отметить, что в целом студенты колледжей показали хорошие результаты.

Основные ошибки заключались в том, что конкурсанты путали такие такты, как седьмой, четвёртый и одиннадцатый, восьмой, пятый и двенадцатый, иногда десятый и шестнадцатый и ряд других. В самом деле, названные такты схожи в отношении тональных функций (тоника, квинтсектаккорд второй ступени и двойные доминанты, доминанта), но представлены они разными видами аккордов – основной вид и обращения, различные варианты расположения и мелодического положения. В ходе работы над данным заданием нужно было проанализировать гармоническое содержание



и структуру мелодии (период из двух предложений квадратного строения), определить тональные функции и строение аккордов аккомпанемента, обращая внимание на ведение голосов, как баса, так и верхних и средних. Наконец, найти верный порядок тактов помогают лиги, подчёркивающие связь между звуками в разных голосах.

Подобное задание позволяет участникам обнаружить общую музыкальность, раскрыть знания в области гармонии, формы, продемонстрировать сформированность навыков в сфере музыкального мышления.

Задание № 4 для учащихся колледжа уровня II ступени отличалось более высоким уровнем сложности и состояло в том, чтобы скомпоновать целостную композицию из отдельных строф камерно-вокального сочинения, не имея возможности ориентироваться на поэтический текст, а исходя только из логики музыкального развития. Материалом этого задания стало произведение А.С. Даргомыжского для голоса и фортепиано «Баю, баюшки-баю». Каждый верно пронумерованный раздел музыкальной формы (кроме первого) оценивался в двадцать баллов, а максимальное количество баллов за это задание равно восьмидесяти баллам.

Из двадцати трёх участников олимпиады только один полностью справился с заданием. Восемь человек заработали сорок баллов, двадцать баллов – у трёх конкурсантов. Остальные учащиеся с работой не справились. Как видно, данное задание оказалось весьма сложным.

Чаще всего ошибались с указанием местоположения второй и третьей строф или четвёртой и пятой, иногда неверно был определён порядок внутри и первой, и второй пары разделов. Также могли быть перепутаны три строфы. Вместе с тем, задание подбиралось с расчётом на то, что место каждой строфы определяется однозначно, даже учитывая некоторое фактурно-ритмическое сходство второй и третьей, а также четвёртой и пятой строф. Общая логика развёртывания композиции (форма данного сочинения – куплетно-вариационная, или вариации на выдержанную мелодию) предполагает движение от простого к сложному – учащение ритмической пульсации (диминуирование) и уплотнение фактуры. Поэтому логичным будет поставить на третье место раздел, обозначенный буквой А, где в партии

правой руки ритмическая фигурация – трёх-четырёхзвучные аккорды триолями восьмых, а в партии левой – линия баса, изложенная октавами.

На первый взгляд, легко ошибиться с порядком четвёртого и пятого разделов, где используется тремоло тридцатьвторыми. Однако, если учитывать общую логику становления формы, проходящей этапы экспонирования, развития, достижения кульминации и спада напряжения, можно понять, что кульминационным является раздел, обозначенный буквой Е («рокот» тридцатьвторых в басу, forte, гармонизация, придающая характеру напряжённость – альтерированная двойная доминанта, отклонение в си-бемоль минор через уменьшенный вводный септаккорд, секстаккорд седьмой ступени с низкой терцией, уменьшенный вводный септаккорд основной тональности, отклонение в тональность субдоминанты уже во втором-третьем такте). Нельзя не отметить, что указанный раздел примерно совпадает с точкой золотого сечения. Финальной же частью будет радел под буквой С. В нём продолжается развитие – обновление фактурно-ритмического рисунка, и в то же время наблюдается возвращение к варианту гармонизации (более простому и «спокойному»), представленному в первой части. Таким образом, наблюдается принцип замыкания повторностью, характерный для вариационных форм.

Для успешного выполнения предложенного задания необходимо знание логики становления музыкальной формы, общих логических и общих композиционных функций её частей, знание гармонии и владение навыком гармонического анализа, также необходимо понимание закономерной связи гармонии и формы. Основой многих ошибочных выводов является поверхностный взгляд, акцентирующий внимание на внешних особенностях музыкального материала (фактурно-ритмический рисунок) и оставляющий в тени его глубинные специфические элементы.

Другой тип заданий, подготовленных и для участников из ДМШ, и для участников первой ступени колледжа, – определение лада (задание № 4).

Школьникам были предложены мелодии следующих сочинений: II часть IV симфонии П.И. Чайковского (мелодический минор, но есть и фрагмент, где главенствует натуральный минор); «Восточная мелодия» А. Моццати (пентатоника); «Детская пье-



са» Б. Бартока (дорийский); «В горах» Т. Корганова (лидийский); «Песня» Т. Смирновой (эолийский или натуральный минор). Возможный максимум при выполнении этого задания – тридцать баллов. В целом, оно выполнено хорошо, но не безупречно. Во многих случаях, даже там, где, в принципе, лады определены верно, обнаружились терминологические проблемы.

Например, некорректны определения «ми минор дорийский» или «дорийский минор», «ми мажор лидийский» или «лидийский мажор», достаточно было указать: «лидийский лад» или «ми лидийский», «дорийский лад» или «ми дорийский».

Некоторые участники, заметив, что в теме П.И. Чайковского, разворачивающейся в мелодическом b-moll'e, есть небольшой участок с признаками натурального минора, охарактеризовали лад, в целом, как переменный. Эта характеристика не верна, поскольку тоника b-moll весьма определённо проявляет себя на протяжении всей мелодии, устой неизменен, ступени не меняют свои ладовые функции. Переменный лад возникает вследствие смещения опоры, что в данном случае не наблюдается. В качестве допустимого ответа расценивалось указание на b-moll мелодический, а тем, кто отмечал наряду с этим и b-moll натуральный, жюри добавляло пять баллов.

В мелодии «Песни» Т. Смирновой, написанной в натуральном миноре, не используется II ступень. Это обстоятельство навело некоторых участников на мысль интерпретировать ладовую структуру как пентатонику, что является ошибкой. Стоило обратить внимание на тот факт, что в данной мелодии неоднократно звучит полутон, образующийся между V и VI степенями.

Студентам колледжа для работы с ладовыми структурами был дан другой материал – пьесы Б.А. Чайковского «Утро» (лидийский лад) и «Сказочка» (локрийский лад) из фортепианного цикла «Натуральные лады». Верный ответ в первом случае оценивался в десять баллов, во втором – в пятнадцать баллов.

Это задание оказалось довольно лёгким – при проверке обнаружилось всего три неверных ответа. В одном случае лад пьесы «Утро» определён как миксолидийский, поскольку устоем воспринят тон «f» несмотря на то, что доминирующее положение

занимает тон «es». Два участника основным ладом «Сказочки» назвали дорийский, проигнорировав троекратное утверждение тона «h» в качестве ладовой опоры в заключительных тактах пьесы.

Как показала практика, отдельные задания, предложенные организаторами олимпиады, оказались достаточно лёгкими, тем более в условиях неограниченного времени выполнения. С другой стороны, относительно несложные задания помогли некоторым участникам почувствовать уверенность в себе, что тоже является положительным моментом.

В развитии различных способностей, в том числе и музыкальных, важная роль принадлежит качествам произвольного внимания – умению сосредоточиться, сконцентрироваться, понять суть проблемы, точно воспринять условия задачи и требования, предъявляемые к её выполнению. На олимпиаде имелись и такие задания, где, в первую очередь, требовалось проявить эти качества.

Так, участникам *I категории в задании № 3* нужно было исправить ошибки в трёх вариантах записи пьески «В траве сидел кузнечик». Все ошибки «лежат на поверхности» – в разных вариантах это неверный темп, тактовый размер, замена при записи мелодии или аккомпанемента VII гармонической ступени на I пониженную, введение лишнего аккорда, искажающего звучание, или ненужного знака альтерации, неправильная запись штилей (относительно их направления – вниз или вверх), неправильная группировка длительностей в такте, модификация ритмической фигуры или аккомпанементной формулы и некоторые другие. При выполнении задания важно было отметить повторяющуюся ошибку в каждом случае, поскольку каждый раз звуковой результат оказывается неправильным.

Одна отмеченная ошибка оценивалась в два балла. Возможный максимум, который можно было заработать при выполнении этого задания, – шестьдесят два балла. Самый высокий результат – шестьдесят баллов – показали четыре участника.

Не все юные музыканты адекватно поняли формулировку задания – нужно было не просто отметить место с ошибкой, а *исправить* ошибку, продемонстрировав знание правил, умение применять их в практической деятельности, владение навыками чтения нотного текста, способность воспринимать нотный текст системно.



Пример 1. Д.Л. Львов-Компанеец «Раздумье»

39 человек, то есть чуть больше четверти от общего числа участников олимпиады нашли и отметили от 80 % до 94 % ошибок. Учитывая, что это старшеклассники, общий результат нужно признать средним.

В пятом – творческом – задании для учеников ДМШ и ДШИ предполагалось сочинение второго голоса к данной мелодии. В качестве основы организаторы предложили тему пьесы «Раздумье» Д.Л. Львова-Компанейца (пример 1).

Максимальное количество баллов, выставляемых за это задание – шестьдесят. Критерии оценивания результата: мелодическая самостоятельность второго голоса, его естественность, плавность, органичность и творческая оригинальность².

При выполнении задания участнику желательно было бы предварительно проанализировать данную мелодию, чтобы выявить те художественные средства, которые в ней уже используются и которые, соответственно, можно использовать во втором голосе. Конечно, кто-то способен интуитивно, не отдавая себе отчёта, написать вполне хорошую мелодию для второго голоса, однако заметим, что такой анализ никогда не повредит.

Имеет смысл прояснить для себя интонационную и метроритмическую составляющие, а также структуру предложенной мелодии. Для неё характерна попевочность, свойственная народной музыке, важное значение имеет трихорд в кварте и его варианты преобразования. Это можно видеть

в начальном мотиве, а также во второй половине мелодии, в третьем такте.

В целом, лад – гармонический минор. Наличие VII высокой ступени, дающей полутоновое тяготение к устью, открывает возможность использования альтерации других ступеней.

По метроритму эта мелодия сложнее, чем в интонационном плане: здесь смешанный размер – 5/4, такт делится на несимметричные временные отрезки. Наличие заливанных нот сообщает движению особую пластичность. Напрашивается комплементарность ритмики, то есть второй голос должен дополнять первый, заполняя «пустоты», возникающие в моменты ритмических остановок, и в то же время, отступая на задний план, создавать условия для рельефной подачи каких-то более насыщенных в интонационном и ритмическом отношении фрагментов.

Также вполне очевидно деление на две одинаковые по масштабам фразы. Вторая фраза строится на мотиве, производном от начального, в ней также ощущается опора на трихорд в кварте. При этом каждая фраза содержит вариантное повторение «своего» мотива, что вполне согласуется с песенной природой мелодии.

При сочинении второго голоса нужно стремиться найти баланс между двумя возможностями, избегая, с одной стороны, чрезмерной однородности и общности голосов, когда они слишком похожи и не совсем самостоятельны, а с другой – чрезмерной независимости голосов, когда они вообще уже слабо связаны и не очень хорошо сочетаются друг с другом.

Существуют пути наименьшего сопротивления при написании второго голоса. Наличие таких путей подтверждается количеством очень похожих, а иногда и идентичных работ – факт, свидетельствующий о стереотипности мышления.

² Некоторые теоретические и практические ориентиры для создания мелодических построений содержатся в пособии Н.М. Найко «Основы композиции. Часть I. Мелодия: некоторые теоретические и практические аспекты» [5]. Более подробно характеристики мелодического мышления рассматриваются в статье Н.М. Найко «К вопросу о поисках алгоритмов процесса композиторского творчества» [4].



Пример 2. Работа участника I категории, задание № 5



Пример 3. Работа участника I категории, задание № 5



Пример 4. Работа участника I категории, задание № 5

Есть два варианта проявления данной проблемы. Первый из них – это полная зависимость нижнего голоса от верхнего, что может выражаться как в отсутствии самостоятельного ритма, так и в отсутствии автономного мелодического рельефа, в его обусловленности линией первого голоса. Проблему творческой оригинальности иллюстрирует пример 2.

Хотя в данном случае ритмический рисунок двух голосов в первой фразе имеет некоторые различия, тем не менее, второй голос следует за первым, а во второй половине построения он просто дублирует мелодию в терцию, поэтому совпадает и ритм, и направление движения. Вероятно, причина таких решений кроется не только в творческой пассивности учеников, но и в отсутствии представлений о возможности других вариантов, в отсутствии в их опыте иных образцов или в неотрефлексированности подобного опыта. Подобных работ было немало.

Пример 3 демонстрирует другой аспект этой же проблемы.

Во втором голосе можно увидеть едва ли не игнорирование ритма вообще. Используются одинаковые длительности, а именно четверти. Мерное движение в сочетании с повтором тона на первую долю такта (сначала «е», потом «h») способствуют ощущению какого-то метра, но ритмически мелодия

не оригинальна. Отсутствие плавных поступенных ходов, являющихся основой любой мелодии, а также однонаправленное нисходящее движение в диапазоне децимы во второй половине построения в совокупности с остинатным ритмом сообщают второму голосу некоторую механистичность. (Этому эффекту служит и движение параллельными октавами в конце второго такта). Количество таких работ составило несколько десятков.

Другой важный вопрос, возникающий при выполнении заданий подобного типа и нуждающийся в обсуждении, касается естественности второго голоса, что в данном случае понимается как логичность развития сочиняемой мелодии внутри себя самой. Каких-то общих паттернов, встречающихся в конкурсных работах, здесь нет – различные не самые удачные в отношении естественности варианты могут быть неестественны очень по-разному.

Эта проблема наглядно проступает во втором и третьем тактах решения, предложенного одним из конкурсантов (пример 4).

Здесь в третьем такте возникает не оправданное, не обусловленное предыдущим движением «застывание» на одном тоне. Однако ещё более острое нарушение натуральности развёртывания мелодической линии второго голоса связано с появлением



Пример 5. Работа участника I категории, задание № 5

ритмической фигуры во втором такте, где две восьмые предваряют четверть, совпадающую по высоте с предыдущей восьмой, в результате чего образуется некая смысловая синкопа. Можно отметить, что не отличается благозвучием и начало второго такта – большая нона и большая септима, идущие подряд. Если с обозначенных позиций обратить внимание на первый голос, мы заметим, что в нём нет подобных или других мелодико-ритмических «неловкостей», и поймём, что при всей простоте и лаконичности в контексте данного задания он может считаться эталоном построения мелодии.

Ещё одной гранью естественности, мелодической органичности предстаёт плавность голосоведения, что целесообразно рассмотреть на примере 5.

Одним из недочётов, негативно сказывающихся на качестве итогового результата, явилось использование альтераций, которые затем оказались «брошенными», так и не получив разрешения.

В присланных конкурсных работах это очень часто встречалось в первой половине построения, где альтерации присутствуют в самой мелодии первого голоса. Однако в исходной мелодии альтерированный тон включен в мотив опевания и, в итоге, разрешается в тонику, образуя плавную и гибкую – «выпеваемую» – линию.

В нижнем голосе анализируемого примера VII повышенная ступень, которая затем никак не разрешается, впервые вводится после I ступени, поэтому её можно соотнести с тоникой лада, ощутив линейные связи. Но в третьем такте тон *gis*, появляющийся на второй доле, вводится скачком и, не разрешаясь, переходит в тон, отстоящий на широкий интервал. Последование целой серии широких ходов свидетельствует не о линейной природе голоса, а о его функционировании в качестве аккомпанирующего, организованного по типу гармонической фигурации и очерчивающего контуры доминантового аккорда.

То есть в данном фрагменте произошло переключение от мелодической функции к гармонической, что стало нарушением условия задачи. Конкурсантам предлагалось сочинить второй голос, а не аккомпанемент – нужно понимать, что это разные функциональные интерпретации компонентов фактуры.

В конце третьего такта тон *gis* переходит в *f*, образуя увеличенную секунду, которая также не разрешается. Преподавателю, работающему с таким учеником, стоило бы задуматься о воспитании ладового чувства, что сопряжено с мелодическим мышлением.

При всём вышеперечисленном, этот вариант по-своему интересен, жюри, в целом, оценило его положительно. И в ритмическом, и в интонационном отношении удачен первый такт, где используется фригийский оборот. В последнем такте фигуру шестнадцатых имело смысл предварить не паузой, а тоном «а», изложенным восьмой длительностью и заглаженным с предыдущим «а».

Важным критерием оценивания конкурсных работ была возможность исполнить второй голос отдельно, чтобы всё равно прозвучала в какой-то мере осмысленная мелодия. Это подтвердило бы самостоятельность и развитость второго голоса. Оказалось, что указанный критерий возможно применить не ко всем работам. Образцов выполнения заданий в духе того, что фигурирует в Примере 5, не более 7 %. Тем не менее, подобные решения всё же встречаются. В них ещё более явно проступает тенденция к иной функциональной трактовке досочиняемого голоса. В данном случае у автора вторая строчка не оформлена как отдельная линия – голосов, аккомпанирующих мелодии, предложенной организаторами конкурса, фактически больше, чем два, причем их количество постоянно варьируется (пример 6).

Заметим, что в этом аккомпанементе есть интересные ладовые нюансы, встречаются элементы мелодизации голосов. Можно предположить, что



Пример 6. Работа участника I категории, задание № 5



Пример 7. Работа участника I категории, задание № 5

вовремя произведённая преподавателем корректировка задачи, позволила бы ученику найти решение в нужном ключе.

Пример 7 – это работа, оценка которой максимально близка к высшему баллу: пятьдесят пять баллов из шестидесяти. Чего же ей не хватило? Последний пункт, который пока не был затронут, это органичность второго голоса для целого, под которой понимается взаимодействие с первым голосом. Причём важно не просто развёртывание второго голоса в том же интонационном «поле», но и способность второй линии обнаруживать новое качество, закономерно вытекающее из ключевых интонаций и обеспечивающее, вместе с тем, эффект цельности, взаимосвязанности деталей.

Автор отмеченного варианта исходил из испытанной, достаточно простой, но при этом не лежащей на поверхности идеи, обратившись к технике имитации и предложив решение, приближенное к канону.

Однако необходимо учитывать, что при написании второго голоса очень важны такие его качества, как гибкость и пластичность, способность подстраиваться под требования каждого конкретного момента, исходя из звукового результата и слухового впечатления, которое он производит.

Во второй половине этого мелодического построения конкурсант несколько механистично подошёл к написанию второго голоса, стремясь следовать заданной установке и не отойти от принципа канона. Однако какие-то интервалы и отдельные

интонации вполне можно было изменить ради благозвучия вертикали, выстраивающейся в сочетании с верхним голосом. В итоге, в третьем такте оба голоса в какой-то момент движутся примерно по одним и тем же звукам, при этом дважды образуется нона, которая каждый раз разрешается в октаву, что ощутимо «режет» слух. Здесь конкурсанту не хватило прослушанности, внутреннего ощущения того, как это вообще будет звучать.

Вместе с тем, в данной работе есть интересная идея, реализация которой обусловила высокую мелодическую развитость второго голоса. Конечно, это получилось благодаря тому, что в нём используются те же самые мотивы, что и в первом, но сам факт единичности этой конкурсной работы (никто из более, чем 150 участников не прибегнул к технике имитации) говорит об оригинальности такого решения.

Ещё один тип заданий – *определение музыкальной формы*, исходя из логики тонально-гармонических процессов. В *Задании № 3 для студентов колледжа* обеих ступеней требовалось найти и обозначить основные разделы экспозиции I части одной из фортепианных сонат Й. Гайдна (Соната F-dur, 1776 г. и Соната D-dur, 1778 г.) по партии левой руки, где выписано только гармоническое сопровождение без мелодии. Организаторы исходили из того факта, что гармония в сочинениях классицистов является ведущим формообразующим средством и, ориентируясь только на тональный план и оформление каденций, можно понять



Главная партия	Связующая партия	Побочная партия	Заключительная партия
6 тактов: 4 такта период + дополнение с совершенной каденцией 2 такта	8 тактов	12 тактов + первая доля 13 т. – разрешение	5 тактов на ор- ганном пункте

Таблица 1. Структура экспозиции Сонаты F-dur Й. Гайдна

Главная партия	Связующая партия	Побочная партия	Заключительная партия
12 тактов: период с расширением	14 тактов	32 тактов (с разрешением)	10 тактов (+затакт)

Таблица 2. Структура экспозиции Сонаты D-dur Й. Гайдна

структурные закономерности композиции.

Верно указанные границы каждой партии оценивались в двадцать баллов, соответственно возможный максимум – восемьдесят баллов. Если погрешность при выполнении этого задания была не очень существенной, проверяющие могли снизить оценку не на двадцать, а на десять баллов.

F-dur'ная соната оказалась довольно лёгкой. Высший результат показали многие – практически у всех лауреатов и значительной части дипломантов – по восемьдесят баллов. Структура Сонаты F-dur представлена в таблице 1 (таблица 1).

Наиболее типичные ошибки связаны с тем, что не учитывались главные показатели – гармонические каденции, хотя формулировка задания нацеливала на них. В качестве определяющих, то есть более весомых и значимых, факторов расценивались иные, как раз не важные для формообразования – наличие остановки на каком-нибудь аккорде, паузы, смена фактуры и т. п. Очевидно по этой причине у нескольких участников заключительная партия отмечена с 22-го или с 25-го такта.

Как небольшую погрешность члены жюри расценивали указание окончания побочной партии на границе тактов, где D₇ ещё не разрешился в тонику. То есть многие студенты не подумали, что вполне естественно наложение моментов окончания побочной партии и начала заключительной партии.

Также снисходительно жюри отнеслось к следующей ошибке – указанию начала заключительной

партии не в 27-м такте, а в 26-м. Там есть каденция, но участник не обратил внимание на тот факт, что она потом повторяется, и не предположил, что это может быть расширение. А в 27-м такте вводится органнй пункт на Т, вспомогательный оборот (S_{6/4}), что является индексами заключительной функции.

Значительно реже студенты заблуждались в определении границы главной партии, указывая её окончание в 15-м такте, а также побочной партии, распространяя её действие уже на участок заключительной партии.

Участникам 2-й ступени был дан более сложный материал – экспозиция D-dur'ной сонаты крупнее по масштабам и содержит ряд игровых моментов, обуславливающих нестандартные решения. Её структура представлена в таблице 2 (таблица 2).

Как правило, участники олимпиады верно определяли окончание главной партии и начало связующей. Не все поняли, где вступает побочная партия, поэтому за верный ответ некоторым участникам добавлялось пять баллов. Начало побочной партии в этой сонате Й.Гайдна – после аккордов. Многие конкурсанты отнесли их к построению побочной партии, не обратив внимание на то, что здесь это ещё функция D, а не экспонирование новой тональности. Кроме того, даже в партии левой руки в начальных тактах побочной партии – 27–28, 29–30 – угадывается синтаксическая организация двутактовыми построениями, то есть задан определённый структурный ритм.



[Allegro moderato]

p dolce

VI6

ym VII43^{bb} → (VI)

Des

ym VII7 → (S)

dim. e ritard.

ss

Пример 8. Задание № 1, колледж, II ступень

Также оказалась не всем понятной ситуация с окончанием побочной партии. Отсюда – типичная ошибка: многие просчитались в определении начала заключительной партии – смена типа фактуры была воспринята как более весомое событие, нежели собственно заключительная каденция.

Проблемной оказалась ситуация вступления заключительной партии из затакта (или возможного наложения начала заключительной партии на окончание побочной). Его многие проигнорировали. Однако организаторы не трактовали это как серьёзную ошибку.

Единицы допустили ошибки, связанные с тем, что главные факторы формы – гармонические каденции не учитывались системно. Внешние «события», как, например, смена фактуры или остановка движения, были восприняты в качестве показателей структурирования. Кто-то из участников олимпиады отметил две побочные партии. На самом деле, партия – это раздел экспозиции или репризы сонатной формы, он существует в единственном числе. Однако в данном разделе могут экспонироваться две темы, и тогда принято говорить – первая тема побочной партии, вторая тема побочной партии. Однако в данном случае фигурирует только одна тема.

В заданиях № 1 и № 2 для II ступени колледжа

участники олимпиады должны были продемонстрировать базовые умения и навыки, полученные на уроках гармонии, а также гибкость мышления и музыкальность.

Первое задание сформировано на основе темы побочной партии I части Сонаты для фортепиано Э.Грига. В этом задании конкурсантам нужно было показать умение определять аккорды в условиях фигуративной фактуры, грамотно и точно обозначать их цифровкой, выявлять логику функционального движения и голосоведения на участках с пропущенными голосами затем, чтобы правильно восстановить их. Неполные такты содержали подсказки – указания гармонической функции, ритмического рисунка пропущенного голоса (пример 8).

Правильно выполненное задание демонстрирует работа Л.Грицевича (пример 9).

Лишь трое участников из двадцати трёх достаточно успешно справились с подобным заданием, допустив мелкие погрешности. У остальных обнаружилось более или менее серьёзные ошибки, некоторые из которых важно прокомментировать.

У многих студентов возникли затруднения с определением аккорда во втором такте. Вероятно, они забыли о возможности появления аккордов на тоническом органном пункте в начале



Allegro moderato

Пример 9. Работа Льва Грицевича, Красноярск

Пример 10. Задание № 1, II ступень, колледж

предложения, что привело к ошибочной трактовке созвучия. Варианты неправильных ответов разнообразны: $D \rightarrow VI_6$ без указания на органнй пункт, $III_{53}^{\text{r}} \rightarrow VI_6$, T.

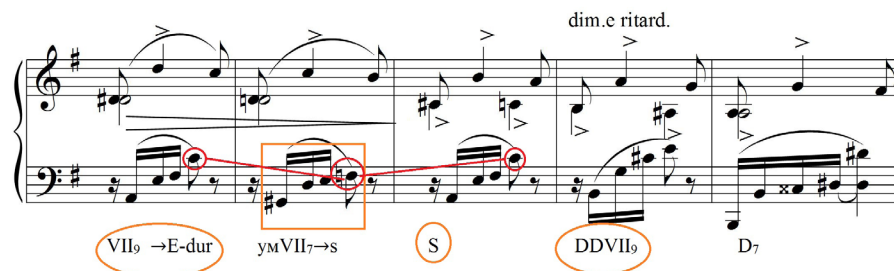
В отдельных работах неверное определение аккорда в т. 12 связано с тем, что не были учтены аккордовые звуки в партии правой руки. Например, в данной работе (пример 10) не был определен как аккордовый звук *dis*, продолжающий линию аккордовых звуков в среднем голосе.

У нескольких конкурсантов неправильное обозначение аккордов стало следствием неверного понимания тонального плана. Хотя в задании латинскими буквами была отмечена смена тональности (G-e), несколько человек эту подсказку проигнорировали и продолжили объяснять аккорды в системе соль мажора до конца фрагмента.

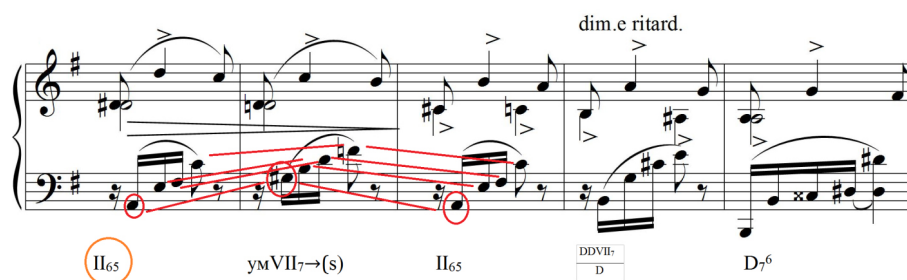
Некоторые участники олимпиады, восстанавливая пропущенные звуки, не смогли в полной мере осмыслить логику голосоведения. Например, в следующей работе (пример 11) нарушена плавность линии, образованной верхними звуками гармонических фигураций.

Автор другой работы (пример 12) не догадался, что все голоса фигурационно изложенного аккорда делают возвратно-поступательный ход на секунду вниз, затем вверх.

Во втором задании нужно было определить и подписать функцию ложного доминантсептаккорда в отрывках из трех фортепианных произведений: Сказка ор. 42 № 3 Николая Метнера, «Песнь весне» ор. 43 № 6 Эдварда Грига, Утешение № 1 Ференца Листа. В формулировке задания содержался комментарий и были перечислены наиболее распро-



Пример 11. Задание № 1, II ступень, колледж



Пример 12. Задание № 1, II ступень, колледж



Пример 13. Задание № 2, II ступень, колледж

страненные в художественной практике варианты альтерированных аккордов, возникающих в результате энгармонической замены отдельных звуков аккорда: квинтсектаккорд уменьшенного вводного с пониженной терцией $ymVII_{65}\downarrow^3$, квинтсектаккорд уменьшенного вводного двойной доминанты с пониженной терцией $DDymVII_{65}\downarrow^3$, терцквартаккорд уменьшенного вводного с пониженной квинтой $ymVII_{43}\downarrow^5$ (возможен только в миноре) и квинтсектаккорд II ступени с повышенной примой $II_{65}\uparrow^1$ (возможен только в мажоре). Допустимо применение указанных аккордов и в обращениях.

Из данного ряда альтерированных аккордов, собственно, и нужно было выбирать. Однако многие конкурсанты не восприняли это как руководство к действию и предложили свои, порой весьма надуманные интерпретации. Так, например, в одной из работ при анализе фрагмента из пьесы Ф.Листа

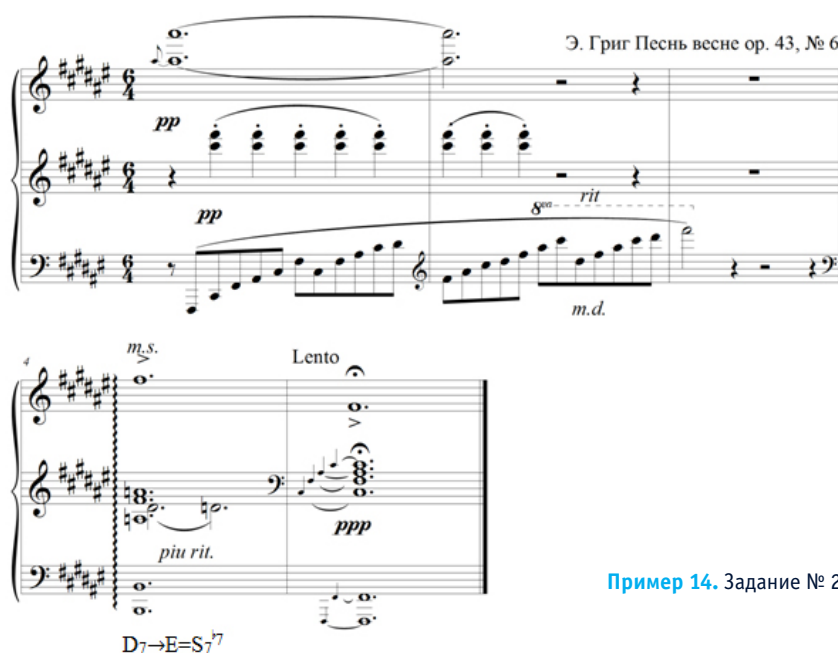
аккорд увеличенной сексты трактуется по тональности G-dur как аккорд II ступени с тройной альтерацией (пример 13), тогда как более естественно объяснять его как $DDymVII_{65}^{b3}$.

Одна из участниц объяснила неустойчивый аккорд в заключительном кадансе пьесы Э.Грига как септаккорд IV ступени с пониженной септимой, который не входит в число типовых альтерированных аккордов (пример 14).

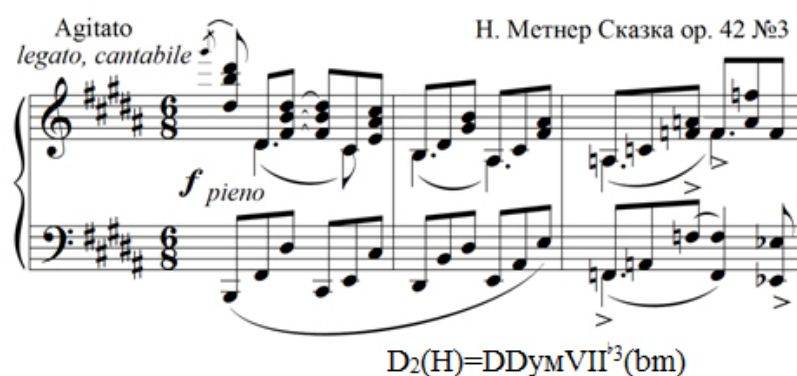
Трактовка этого созвучия как квинтсектаккорда II ступени с повышенной примой будет более точной.

В некоторых работах не совсем верное обозначение аккорда обусловлено неправильным определением тонального плана (пример 15).

После энгармонической замены следовало рассматривать этот аккорд как $ymVII_7^{b5}$ в тональности F-dur.



Пример 14. Задание № 2, II ступень, колледж



Пример 15. Задание № 2, II ступень, колледж

Таким образом, некоторым конкурсантам не хватило гибкости мышления, способности адаптироваться в непривычной ситуации. Думается, одним из способов решения данной проблемы является изучение определённых гармонических средств в более широком контексте. Например, при изучении аккордов двойной доминанты преподавателю целесообразно познакомить студентов с трактовкой этого аккорда и в рамках московской теоретической школы, и в рамках ленинградско-петербургской теоретической традиции, в том числе обратив внимание на расхождения в системе обозначений. Тогда студенту колледжа – потенциальному абитуриенту – будет проще перестроиться

согласно новым условиям и требованиям.

В творческом задании № 5 для участников I и II ступени колледжа предлагалось сочинить 2–3 вариации на данную мелодию, используя приёмы мелодического, фактурного, гармонического варьирования. В качестве тем были даны одноголосные построения: тема «Маленьких вариаций» А. Пахмутовой и мелодия пьесы «Напев» И. Малышевой.

Конкурсанты по-разному подошли к работе в заданном направлении. Несколько человек, выполнявших задания I ступени, при сочинении вариаций не вышли за рамки одноголосного изложения, по сути, отказавшись от фактурного развития. Можно допустить уместность такого ре-



шения в первой вариации, трактуемой в качестве продолжения песенной мелодии, но в дальнейшем имело смысл подключать другие голоса, ведь именно они могли поспособствовать и выявлению новых гармонических красок, и расширению звукового пространства. Кстати, встречалось решение именно в таком ключе – с одноголосной первой вариацией и иной фактурной организацией в дальнейшем. Кто-то именно вторую вариацию оформил в духе «народной полифонии», где развёртываются два взаимодополняющих голоса. Правда, в отдельных случаях в такой двухголосной фактуре возникает явное или скрытое движение параллельными квинтами, что портит впечатление.

В некоторых работах участников заметна «печать» осваиваемых музыкально-теоретических дисциплин, в первую очередь – гармонии. Во многих случаях это приводило к довольно стандартным, «типовым» решениям, нивелирующим первоначальное очарование темы-мелодии.

Встречалось использование имитации во втором голосе, но при этом, как можно предположить, возникающие по вертикали сочетания голосов не всегда проверялись на слух, и в итоге возникло странно звучащее чередование септим и октав. Другие неловкие моменты связаны с непониманием акустических закономерностей, влияющих на расположение тонов аккорда в аккомпанирующих голосах. В результате в партии левой руки в большой октаве появляется трезвучие в тесном расположении или в малой октаве возникает последовательность из трезвучий в тесном расположении, причём это может быть даже их параллельное движение, где крайние голоса образуют параллельные квинты. При этом разрыв между мелодией и аккомпанирующими голосами может составить около двух октав.

Многие работы демонстрируют нечувствительность их авторов к голосоведению при оформлении гармонического плана. Появляются брошенные, неразрешённые диссонансы, ставятся неверные знаки альтерации при возникновении отрезков хроматической гаммы, возникают «грязные» сочетания.

Еще одна проблема – недостаток представлений о возможных фактурных рисунках, невыдержанность какого-либо типа фактурной организации на протяжении всей вариации, что приводит к пестроты и алогичности целого. В рамках одного построения

количество голосов может непредсказуемо изменяться, к тому же они могут перекрещиваться.

Очевидно, эти недочёты объясняются не только незнанием правил, но и недостаточным слуховым опытом, который позволил бы ориентироваться на высокие образцы и служил бы воспитанию представлений о благозвучии, красоте линий, важной даже при оформлении второстепенных голосов. Разумеется, задача формирования подобных представлений носит комплексный характер и должна решаться преподавателями разных дисциплин, включая специальность.

Оригинальность подхода демонстрируют попытки создать вариации для различных инструментов, инструментального или вокального ансамбля или хора. Однако общее впечатление снижают не только вышеперечисленные шероховатости, размытость представлений автора о звуковом результате, но и пробелы в базовых знаниях, например, – о типах хоровых составов, вследствие чего партитура содержит партию сопрано, две партии альтов и партию «мужских голосов». Возможно, ученик по какой-то причине не консультировался у специалистов, которые могли бы направить его творческий поиск.

Вместе с тем, в части работ обнаруживаются какие-то идеи, которые можно было бы использовать, развивать при написании вариаций. Очевидно, что есть способные ученики, но не хватает направленных занятий по овладению технологией, что важно не только для собственно композиторов, но и для грамотных исполнителей и музыковедов.

Конкурсанты, выполнявшие задания II ступени, в целом продемонстрировали более высокий уровень, хотя в вариациях и этой группы встречаются недочёты, отмеченные выше – тесное расположение аккордов в низком регистре, фрагменты движения параллельными квинтами и октавами, септаккорды с «брошенными» септимами и др. В части работ также заметна ориентация на модели, освоенные в курсе гармонии – четырёхголосное изложение, использование типичных оборотов, плавность и логичность голосоведения. Некоторым участникам удалось проявить творческое начало и обнаружить наличие художественного вкуса в условиях такой «школьной» базы, иногда обогащаемой элементами полифонии или жанрового варьирования



(Анастасия Ефимова, Мария Сумская, Матвей Захаров – Красноярск; Лука Белозеров – Томск; Дарья Сафонова, Диана Ханжина – Иркутск). Среди малых просчётов стоит указать на применение некоторых гармонических средств без учёта их формообразующей функции. В частности, представляется неоправданным использование последовательности D₇–VI и в первом, и во втором предложении периода, поскольку в этом случае прерванный оборот лишается «свежести», эффект неожиданности снижается, гармоническому движению сообщается качество инерционности.

Отметим Вариации для скрипки с фортепиано Марии Сумской, где автор использовал скрипку не просто для озвучивания мелодического голоса, который, в принципе, мог быть исполнен кларнетом, трубой или сопрано, но с применением некоторых специфических именно для скрипки приёмов игры.

Порадовало стремление некоторых участников не только сочинить 2–3 вариации, а оформить хоть и малую, но целостную циклическую композицию, либо предварив её вступлением, либо придавая последней вариации значение заключительного раздела, создающего эффект истаяния, подытоживающего предыдущее развитие или выполняющего функцию торможения. В этом проявляются характеристики музыканта с иным качеством мышления, ориентированного также и на композиционный уровень организации музыкальной формы. Элементы такого подхода проявили в своих вариациях Виктория Кульманова из Братска, Софья Суханова из Иркутска; Александра Наполова, Диана Ткач, Лев Грицевич из Красноярска.

Наиболее интересные решения в плане сочетания творческого подхода и техничности оформления прислали Лев Грицевич, написавший семь вариаций в романтической манере, демонстрирующих достаточно свободное владение разнообразными фактурными моделями и логично выстроенных, а также Диана Ткач, сочинившая композицию со вступлением и заключением в джазовой стилистике для инструментального ансамбля, включающего фортепиано, трубу, контрабас, ударные.

Хочется обратить внимание педагогов, что все подготовленные преподавателями кафедры теории музыки и композиции задания методически обоснованы и целесообразны с точки зрения формирования базовых качеств профессионального мышления музыканта. Возможно, они послужат импульсом для обновления и углубления каких-то знаний, уточнения важных деталей, для поиска новых форм работы на уроках.

Результаты Всероссийской олимпиады «Музыкальное измерение» позволили ещё раз убедиться в плодотворности для развития учащихся гибкого сочетания традиционных школьных упражнений и творческих заданий. Именно такой подход способен приучить к внимательному отношению к деталям, привести к пониманию значимости владения технологиями музыкантской деятельности, и вместе с тем – инициировать активный самостоятельный поиск, пробудить музыкальную интуицию, благоприятствовать формированию художественного вкуса.

Авторы проекта благодарны всем конкурсантам и их преподавателям, проявившим заинтересованность в нём, высказавшим в своих репликах одобрение по поводу творческого характера и оригинальности предложенных заданий.

В целом, идея олимпиады «Музыкальное измерение» оказалась весьма перспективной, заслуживающей регулярной реализации, поскольку может способствовать хотя бы сокращению свидетельствующего о кризисной ситуации разрыва между «содержательными установками музыкального образования, сориентированными на эстетические принципы XVIII–XIX веков, и новейшими видами музыкального творчества» [2, с. 58]. Думается, что наше взаимодействие послужит импульсом для осмысления методических подходов к преподаванию дисциплин музыкально-теоретического цикла, для возникновения новых форм учебной практики, служащих задаче формирования у учащихся профессиональных умений и навыков.



ЛИТЕРАТУРА

1/ Задерацкий В.В. Образование: мобильная стабильность // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сборник материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года) / Российский музыкальный союз. М.: [б.и.], 2016. С. 9–20.

2/ Лесовиченко А.М. Музыкальное образование в контексте процессов культурной глобализации // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сборник материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года) / Российский музыкальный союз. Москва: [б.и.], 2016. С. 57–65.

3/ Лузан В.С., Строй Л.Р., Самбueva А.Б. Художественное образование: проблемы и перспективы развития // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2022. № 4. С. 112–138.

4/ Найко Н.М. К вопросу о поисках алгоритмов процесса композиторского творчества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 215–235.

5/ Найко Н.М. Основы композиции. Часть I. Мелодия: некоторые теоретические и практические аспекты (учебное пособие). Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2020. 98 с.

6/ Найко Н.М. Творческие проекты кафедры теории музыки и композиции СГИИ имени Д.Хворостовского // Музыкальная культура Сибири: традиционные и академические формы творчества: к 100-летию со дня рождения Ю.Г. Кона и Т.А. Роменской: сб. всерос. науч.-практ. конф. (18–19 ноября 2020 г.) / науч. ред., сост. Ю.В. Антипова. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 81–93.

REFERENCES

1/ Lesovichenko, A.M. (2016), "Musical education in the context of cultural globalization processes", *Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: sbornik materialov Vserossijskogo foruma* (Moskva, 25–27 noyabrya 2015

goda), [Musical education. Problems and challenges of the XXI century: collection of materials of the All-Russian Forum (Moscow, November 25–27, 2015)], *Rossiiskij muzykal'nyj soyuz*, Moscow, pp. 57–65. (In Russ.)

2/ Luzan, V.S., Stroj, L.R., Sambueva, A.B. (2022), "Art education: development challenges and prospects", *ARTE*, No. 4, pp. 112–138. (In Russ.)

3/ Naiko, N.M. (2023), "On the issue of searching for algorithms for the process of compositional creativity", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history], No. 49, pp. 215–235. (In Russ.)

4/ Naiko, N.M. (2020), *Osnovy kompozicii. Chast' I. Melodiya: nekotorye teoreticheskie i prakticheskie aspekty (uchebnoe posobie)* [The basics of composition. Part I. Melody: some theoretical and practical aspects (textbook)], *Sibirskij gosudarstvennyj institut iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo*, Krasnoyarsk, 98 p. (In Russ.)

5/ Naiko, N.M. (2021), "Creative projects of the Department of Music Theory and Composition of the D.Hvorostovsky State Pedagogical Institute", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: tradicionnye i akademicheskie formy tvorchestva: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya YU.G. Kona i T.A. Romenskoj: sb. vseros. nauch.-prakt. konf. (18–19 noyabrya 2020 g.)* [Musical culture of Siberia: traditional and academic forms of creativity: to the 100th anniversary of the birth of Yu.G. Kon and T.A. Romenskaya: collection of All-Russian scientific.-practical conference (November 18–19, 2020)], *M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory*, Novosibirsk, pp. 81–93. (In Russ.)

6/ Zaderatsky, V.V. (2016), "Education: mobile stability", *Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: sbornik materialov Vserossijskogo foruma* (Moskva, 25–27 noyabrya 2015 goda), [Musical education. Problems and challenges of the XXI century: collection of materials of the All-Russian Forum (Moscow, November 25–27, 2015)], *Rossiiskij muzykal'nyj soyuz*, Moscow, pp. 9–20. (In Russ.)



Сведения об авторах

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mikinai@yandex.ru

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: valentinabass@mail.ru

Полежаева Юлия Евгеньевна, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: bampo25@yandex.ru

Шахов Тимур Вячеславович, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: timshakh@gmail.com

Authors information

Nataliya M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mikinai@yandex.ru

Valentina V. Bass, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: valentinabass@mail.ru

Yuliya E. Polezhaeva, Senior Lecturer of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: bampo25@yandex.ru

Timur V. Shakhov, Lecturer of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: timshakh@gmail.com