



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ
«ТОЛЬЯТТИНСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМЕНИ Р. К. ЩЕДРИНА»



Щедринские
Вечера
Всероссийский
фестиваль
ИСКУССТВ
06.12.23 - 15.05.24

ВСЕРОССИЙСКАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
**ЩЕДРИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ**



г. Тольятти
2023

Государственное бюджетное профессиональное
образовательное учреждение Самарской области
«Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина»

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ЩЕДРИНСКИЕ ЧТЕНИЯ»:
ОТ КЛАССИКИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ**

*Электронный сборник материалов
педагогических работников и студентов
Всероссийской научно-практической конференции
«Щедринские чтения»
6-7 декабря 2023 года*

Тольятти, 2023

УДК 377

Авторы-составители:

В.Н. Беляева – председатель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина»

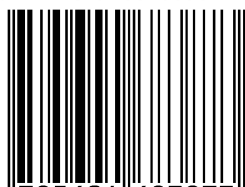
Н.Д. Классен – преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина»

Е.В. Чаплагина – преподаватель предметно-цикловой комиссии «Фортепиано» ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина»

Всероссийская научно-практическая конференция «Щедринские чтения». Электронный сборник материалов педагогических работников сферы культуры и искусства, дополнительного художественного и среднего профессионального образования. // Авторы-составители и редакторы: В.Н.Беляева, Н.Д. Классен, Е.В.Чаплагина. – Тольятти: ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина», 2023. – 209 с.

Электронный сборник методических материалов всероссийской научно-практической конференции «Щедринские чтения» включает в себя статьи и методические материалы преподавателей и концертмейстеров сферы культуры и искусства, дополнительного художественного и среднего профессионального образования, а также студентов образовательных учреждений среднего профессионального и высшего образования. Электронный сборник выпущен с целью создания общедоступного банка научно-методических материалов, повышения методического мастерства педагогических работников, обобщения и распространения передового педагогического опыта. В данный сборник включены материалы, которые могут быть использованы педагогическими работниками и студентами в профессиональной и учебной деятельности.

ISBN 978-5-6046838-7-3



9 785604 683873

©ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина», 2023



Дорогие коллеги, друзья!

От коллектива Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова и от себя лично рад приветствовать вас с открытием и проведением Второй Всероссийской научно-практической конференции «Щедринские чтения», посвященных творчеству выдающегося композитора современности, гордости отечественной культуры Р. К. Щедрина! Программа конференции содержательна и отражает многогранность актуальных проблем современной искусствоведческой мысли, обращена к таким важным и животрепещущим вопросам отечественной художественной культуры

как сохранение и развитие традиционных культурных ценностей, актуализация ключевых моментов российской истории, транслирование ее лучших идей.

В этот год вся мировая художественная общественность отмечает 150-летие со дня рождения С. В. Рахманинова, чья судьба и чье творчество неразрывно связано с судьбой России, ее культурой и духовными традициями. В этой связи отрадно, что на конференции прозвучали доклады, объединяющие творчество К. Р. Щедрина, отмечавшего свое 90-летие в прошлом году, С.В.Рахманинова – юбиляра этого года и А. Г. Шнитке, чей 90-летний юбилей мы будем отмечать в следующем 2024 году. Преемственность и общность их творческих устремлений, беспрестанный поиск решений важнейших духовных вопросов своего времени – вот те аспекты, где творческий гений этих композиторов пересекается. Поэтому обращение к наследию великих музыкантов, изучение их творчества служит залогом нашего дальнейшего развития и достижения новых целей в области культуры и искусства.

*С уважением, Александр Германович Занорин,
ректор Саратовской государственной консерватории
имени Л. В. Собинова, профессор*



*Уважаемые коллеги, дорогие друзья!
Позвольте поприветствовать вас от
лица коллектива Самарского
государственного института культуры и
поздравить с открытием II Всероссийской
научно-практической конференции
«Щедринские чтения». Я рада, что снова на
площадке Тольяттинского колледжа искусств
им. Р.К. Щедрина собираются ведущие
преподаватели музыкальных ВУЗов и ССУЗов,
признанные мастера и начинающие карьеру
педагоги, чтобы обсудить актуальные
вопросы музыкальной культуры, насущные
педагогические и научно-методические
проблемы и, наконец, чтобы обменяться
опытом и завести новые знакомства.*

*Отрадно, что в программе конференции значится немало выступлений,
посвященных фигуре нашего выдающегося современника Родиону
Константиновичу Щедрину, переосмыслению его творчества. Желаю
организаторам и участникам конференции вдохновения, творческих успехов,
исследовательского счастья, крепкого здоровья и благополучия!*

*Ольга Сергеевна Наумова,
ректор Самарского государственного института культуры,
доктор культурологии, доцент*

СОДЕРЖАНИЕ

Алексеева С.В. Особенности работы концертмейстера в классе хореографии	10
Арюткин В.А. Сущность и содержание понятия коммуникативные способности в профессиональной подготовке студентов творческих вузов.....	15
Ахмерова Р.Р. Великие артисты: С. Рахманинов и Ф. Шаляпин. К 150-летию со дня рождения.	19
Бабичева Е.Г. Звезда по имени Эндрю Ллойд Уэббер	24
Беляева В.Н. Диалог поколений. Бах – Щедрин «Музыкальное приношение».	31
Белянский Д.В. Нильс Гаде. Творческий портрет	37
Бондаренко О.А. Брендинг педагогического опыта. Обобщение различных видов педагогической деятельности как стимул для разностороннего развития личности ребенка.	43
Волошина С.И. Музыкальность как образец совершенства и гармонии в поэзии и живописи «серебряного века»	45
Веренева Н.Л., Жарова М.А., Шамшаева Р.Р. ДШИ «Гармония» - ресурсная методическая площадка как консультационный центр для профессионального сообщества самарского региона по направлению «Свободное музицирование. Композиция»	52
Галямина В.М. Принципы и методы самостоятельной работы студента как важнейшая составляющая обучения	54

Гельд Л.А. Роль аналитической работы в развитии музыкальной памяти пианиста.....	59
Гладкова М.А. Тема востока в опере А.П. Бородина «Князь Игорь».....	63
Дивунова И.Н., Казакова О.Г. Методическая разработка «Трудности адаптации» (по проведению собрания с родителями учащихся младших классов в ДШИ)	67
Касьяненко Г.А. Развитие восприятия художественных и музыкальных образов у обучающихся ДМШ и ДШИ.....	75
Классен Н.Д. Диалог эпох в concerto grosso А.Шнитке	78
Кузьмина О.Н. Артистизм в искусстве концертмейстера.....	82
Лесная Н.А. Духовная музыка в репертуаре детского хора	84
Лыско С.И. Работа над художественным образом в классе сольного пения с использованием актерских техник	90
Маркина С.И. Ансамбль в классе фортепиано в ДМШ и ДШИ	93
Мартимьянова П.М. Особенности выбора репертуара в процессе обучения студентов вокального отделения	97
Миникеева Р.Р. Подбор мелодии по слуху	100
Полозова И.В. Принципы воплощения средневековых распевов во «Всенощном бдении» С.В. Рахманинова.....	104
Свиягина И.Л. Особенности работы с детьми дошкольного возраста на уроке хорового пения в подготовительном классе ДШИ	113

Сивашева Л.Ф. Роберт Шуман. Жизнь как творчество.....	119
Степина Н.В., Трушина О.С. Исторический очерк. К 50-летнему юбилею дирижерско-хорового отделения Тольяттинского колледжа искусств им. Р.К.Щедрина	122
Сорокина Н.В. Музыка и слово в творчестве братьев Гершвинов.....	136
Сухова К.В. О роли интонационного мышления в развитии музыканта	139
Тимофеева Т.И. Монтажный принцип композиции Р.К.Щедрина на примере его симфонических этюдов «Диалоги с Шостаковичем»	143
Федорова Т.В. Фортепианный дуэт. Основные аспекты педагогической работы в классе фортепианного ансамбля	149
Шорсткина И.В. Партнёрство отделов ДШИ им. М.А. Балакирева в фольклорно-тематической проекте «Славянская мозаика».....	153
Эйкерт Е.В. Творчество Г. Бибера в контексте музыкального искусства XVIII – XX веков.....	157
СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ	163
Айвазян А.Ю. «Феномен Эйнауди. Классика на четырех аккордах».	163
Апостол Е.Ю. «Русская тема» в хоровых сочинениях Р.К. Щедрина XXI века	173
Клепикова С.М. «Реквием» Берлиоза	179
Лебедева К.А. По следам Пассакалии Генделя.....	186

- Плахова В.В.** Особенности неоклассицизма в балете И.Стравинского «Поцелуй феи»..... 189
- Попов Н.Р.** С.В.Рахманинов. Этюд-картина до минор ор. 39. «Панихида» 193
- Рудась Е.В.** Трагедия Хиросимы и Нагасаки в музыке композиторов XX-XXI веков..... 196
- Сафонова Д.Д.** Д.Шостакович. Страницы творческой хроники военных лет 203

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ

Алексеева С. В.

МБУ ДО ДШИ «Гармония» городского округа Тольятти
garmoniay-school@yandex.ru

Творческое взаимодействие педагога-хореографа и концертмейстера в детской школе искусств является важным фактором воспитания учащихся и напрямую зависит от их общей культуры, ценностных ориентаций, представлений о смысле своей деятельности и о себе как специалисте. Результативность обучения зависит от того, насколько тот и другой смогут организовать сотворчество, побуждая учащихся к собственным открытиям.

Концертмейстер в классе – это помощник педагога-хореографа, его правая рука и единое целое с преподавателем класса и обучающимися.

Большое значение для эффективности работы в классе хореографии, гимнастики и ритмики имеет стиль и характер общения концертмейстера и преподавателя в процессе совместного приобщения детей к миру прекрасного.

Вот уже много лет я работаю концертмейстером в ДШИ «Гармония» на уроках ритмики, партерной гимнастики и хореографии (классический танец). При общей направленности этих дисциплин есть некоторые различия и специфические особенности.

Ритмика – это синтез музыки, движения и слова. Она развивает у детей чувство ритма, музыкальность, координирует память и слух. Это настоящая лаборатория накопления самых различных знаний, умений и навыков.

Ритмика уникальна, потому что она учит детей не просто исполнять заданные движения, а еще и искать особую пластику – свою, индивидуальную для каждого музыкального примера, а значит понимать, слушать и слышать музыку, исполнять и чувствовать её своим телом, то есть «творить».

Задача концертмейстера и хореографа – «включить» воображение детей, их скрытый потенциал, постоянно мотивируя на любую деятельность.

Приемов и методов работы на уроках используется множество. Это:

- исполнение упражнений под музыку и под счёт
- многократное повторение, проучивание, проработка каких-либо элементов
- объяснение значения специальных терминов, используемых в классе хореографии
- нахождение образов и сочинение в соответствии с ними отдельных танцевальных движений
- свободная импровизация на различные темы и определенную музыку и т.д.

Две серьёзные составляющие любого урока:

- Энергетика (это именно она превращает ремесло в творчество)
- Педагогическая интуиция (она позволяет быстро находить верное решение и дает способность быстро ориентироваться в различных ситуациях – как на уроках, так и на концертных площадках)
- И особенно важно Эстетическое отношение самого концертмейстера к учебному процессу!!! Ведь каждое исполнение уникально и неповторимо. В ходе концертного исполнения, в силу единого эмоционального и творческого взаимодействия между его участниками, привносится нечто новое, своеобразное, прекрасное, рождающееся именно в «этот» момент... И здесь не должно быть никаких шаблонов!

Ф.Э. Бах в своём педагогическом трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавесине» отмечает: «Обычно, когда хотят похвалить хорошего аккомпаниатора, говорят, что он аккомпанирует с тактом», а ведь для этого требуется настоящая музыкальная душа, хорошая голова и доброжелательность».

Творческое взаимодействие возможно только в том случае, когда все участники общения находятся как бы по одну сторону и обязательно при благоприятном нравственно–психологическом климате, при абсолютном доверии друг к другу.

Огромную роль в процессе обучения играет музыкальная составляющая урока. И тут важны и выразительность, и мастерство, и техника исполнения музыкального материала концертмейстером.

Не вся музыка, соответствующая танцевальному движению по метроритму, в равной степени воспринимается обучающимися. Очень важно учитывать особенности восприятия детей разного возраста.

- в младших классах следует играть музыку с четкими и простыми ритмами, ясной мелодией, простой фактурой. Музыка всегда должна быть любимой учениками, узнаваемой, она должна помогать создавать тот или иной яркий образ в воображении ребенка в танцевальных комбинациях и движениях («бабочка», «обезьянка», «ёжик», «солнышко», «дождик» и т.д.), раскрывать их программное содержание.

- в старших классах, на основе более сложных музыкальных фрагментов, расширяется и пополняется музыкальный кругозор детей, способствуя накоплению музыкально-слуховых, музыкально-ритмических комплексов (как правило, на примерах лучших образцов классической музыки и отрывков из опер и балетов и т.д.)

- очень важно также соблюдать баланс между звучанием постоянного, удобного для исполнения движений, репертуара и слишком частой сменой музыкального сопровождения, избегая, таким образом, как механического исполнения, так и излишнего рассеивания внимания учащихся.

- необходимо учитывать, что у каждого упражнения есть своя ритмическая основа, свой темп и характер, свои характерные особенности. Их соблюдение позволяет добиваться на уроках, в ходе учебного процесса, более легкого усвоения материала урока, а значит согласованности звучания и движения.

Как известно, на уроках классического танца существует общепринятый порядок упражнений. Первая часть - у станка, во второй части - на середине зала, затем различные прыжковые упражнения, небольшие танцевальные комбинации, в том числе по диагонали.

Концертмейстер должен знать особые правила, которых необходимо придерживаться на уроках классического танца и ритмики:

1) важно помнить, как переводится название того или иного упражнения, и какова техника его исполнения. Знание терминов итальянского и французского происхождения необходимо для правильного подбора музыкального сопровождения и понимания педагога-хореографа. В крайнем случае, даже для того, чтобы провести полноценное занятие в отсутствие хореографа, ведь на концертмейстера также возложены определенные педагогические функции;

2) не следует играть излишне громко, чтобы не заглушать музыкой счет преподавателя-хореографа. Другое дело - «говорящая» мелодия, которая в умелых руках концертмейстера будет только помогать преподавателю и обучающимся в осуществлении поставленной задачи;

3) в звучащем музыкальном тексте дети должны ясно слышать затакт, сильные и слабые доли, общую метроритмическую пульсацию, чтобы преподаватель, поначалу считающий вслух и разъясняющий тем самым все тонкости исполнения того или иного движения, затем мог спокойно возложить эту функцию на фортепиано и уделить больше внимания технике исполнения. От того, как звучит фортепианная партия, каково ее динамическое наполнение, а порой и тембровое разнообразие, будет зависеть выразительность исполнения танцевальных элементов и упражнений;

4) каждое движение экзерсиса концертмейстер должен предварять вступлением (для подготовки и ожидания исполнения будущих движений), а по окончании движений - заключением. Обычно это 2-х тактовые аккордовые гармонические последовательности в виде половинного или полного каданса. Концертмейстеру желательно вырабатывать собственную, авторскую манеру исполнения с ровным и выразительным произношением, с подчеркиванием опорных долей, с тончайшим интонированием мелодии;

5) необходимо обращать внимание на акцентирование, так как одно упражнение выполняется на сильную долю, другое же из-за такта. Очень часто педагог дает задание проработать разные элементы по четвертным, по восьмым или по шестнадцатым нотам, и здесь опять концертмейстеру очень важно помочь детям услышать и проследить эти нотки в мелодии;

6) исполняемая музыка, помимо эстетического наслаждения, незаметно и ненавязчиво приучает детей слышать фразу, разбираться в характере музыки, ритме и динамике;

7) практически всегда применяю в своей работе и считаю необходимым умение концертмейстера выстраивать общий тональный план урока, что позволяет плавно и гармонично переходить от одного движения к другому.

8) для быстрого ориентирования в музыкальном материале приветствуется знание наизусть, частичное или полное (особенно при

исполнении определенных танцевальных блоков). Музыкальный материал для проведения занятий ритмикой и хореографией сосредоточен как в хрестоматиях и пособиях, так и на других информационных ресурсах. А порой просто берется из обширного исполнительского репертуара пианиста;

9) при исполнении музыкального сопровождения можно и нужно использовать приемы сочинения, импровизации, варьирования музыкального материала, основываясь на теоретических и практических знаниях сольфеджио и гармонии. Допустимо применение форшлагов, переливов, трелей, но без излишеств. Варьируя музыкальный материал, очень важно хорошо чувствовать рамки, так называемые квадраты построения размером в 4, 8, 16 и т. д. тактов);

10) концертмейстер должен уметь выразительно гармонизовать мелодию, сделать в ней удачную модуляцию или отклонение, подчеркивая момент перемены движения, перемену позиций ног, рук и поддерживая танцующих.

Сложность работы концертмейстера в хореографии и ее профессиональная особенность заключается еще и в том, что, кроме подбора удобного музыкального материала к исполняемым танцевальным комбинациям, очень часто возникает потребность быстро прочесть с листа незнакомые произведения (следуя пожеланиям хореографа), избегая остановок, повторений, в соответствующем темпе. Считаю также важным для концертмейстера умение транспонировать музыкальные фрагменты. В классе хореографии это продиктовано необходимостью изменения оригинальной тональности в случае многократного повторения движений в процессе проучивания и закрепления, для облегчения слухового восприятия как исполнителей, так и зрителей.

Основой концертмейстерского мастерства является умение одновременно играть и видеть танцующих, предугадывать их намерения и координировать с ними свои исполнительские действия, но при этом уверенно держать заданный темп, создавая живую ритмическую пульсацию.

Важно знать и понимать алгоритм движения, чтобы помочь учащимся слышать и слушать музыку, прочувствовать ее нужными мышцами, быть готовым гибко и органично согласовывать с исполнителями темп, динамику звучания, цезуры, ферматы, люфтпаузы, замедления и ускорения; проявлять ансамблевую гибкость, чтобы звуками фортепиано соответствовать моментам подскока и приземления, скорости вращений, переворотов и т.д. Наконец, концертмейстер просто обязан быть стрессоустойчивым и психологически готовым к любого рода неожиданностям, чтобы в любой момент поддержать танцующих.

Такое умение концертмейстера особенно ценно в условиях концертного выступления, когда появляется необходимость исполнять разные по величине танцевальные комбинации исходя из размеров сценической площадки. Использовать площадку наилучшим образом помогает музыка мелодически и гармонически эмоциональная, с изменяющимся ритмом и темпами, с гибкой выразительной динамикой.

В моей практике, особенно при подготовке к открытым, конкурсным и концертным мероприятиям, не один раз использовался очень интересный метод работы - тематическое выстраивание урока на музыкальном материале одного

композитора, одной эпохи или одного музыкального направления. Считаю, что подобный методический подход всегда стимулирует и педагога, и концертмейстера, и детей к творческому поиску, к инновационному подходу, превращая повседневную работу в удовольствие, оставляя в памяти незабываемые впечатления на долгое время.

И в заключение хотелось бы сказать следующее.

Профессия концертмейстера хореографии представляет собой особенный, уникальный комплекс умений и навыков, основанный на глубоких знаниях музыкально-хореографической природы предмета.

Музыка в руках концертмейстера – это тот фундамент, на котором держится искусство хореографии. Это профессия, необходимая хореографической сцене и требующая от музыканта творческой самоотдачи и даже актёрского перевоплощения.

Наилучшую практику концертмейстер проходит, конечно же, в творческом коллективе, что на самом деле и получается, так как педагог-хореограф и пианист-концертмейстер в классе ритмики, гимнастики и хореографии целенаправленно ведут обучение детей, начиная с самого раннего возраста, с 1-го класса до выпускного.

Список литературы:

1. Безуглая, Г.А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: Учеб. пособие /Г.А.Безуглая. – СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005.
2. Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков.– Л.:Музгиз,1961.
3. Ревская, Н. Е. Классический танец: Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца / Н. Е. Ревская. – СПб.: Композитор, 2005.
4. Яромлович, Л. И. Классический танец: Метод. пособие/Л.И.Яромлович. – Л.: Музыка, 1986.
5. Яромлович, Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Л. И. Яромлович; Под ред. В. М. Богданова-Березовского–2-е изд.–Л.: Музыка, 1968.
6. www.horeograf.COM
7. www.xliby.ru
8. <https://vk.com/club27249240>
9. <http://worldofteacher.com>
10. <http://moi-mummi.ru>
11. <https://e-koncept.ru>

СУЩНОСТЬ И СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ КОММУНИКАТИВНЫЕ СПОСОБНОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ

Арюткин В.А.

*ФГБОУ ВО «Самарский государственный
институт культуры», г. Самара
Aruta88@mail.ru*

В настоящее время, из-за сложившейся системы среднего и профессионального музыкального образования, музыкальное творчество можно отнести к полифункциональному явлению, которое несёт в себе потенциал ментального развития и духовного роста личности.

Музыка становится ключевым звеном в процессе человеческого общения и по её причине выявляется одно из свойств музыкального искусства – художественная коммуникация.

В качестве исчерпывающего примера художественной коммуникации рассматривается деятельность дирижера. В процессе его работы происходит взаимодействие с музыкальным произведением и с участниками оркестра. Специфика работы дирижера заключается в установлении коммуникативных кругов: «дирижер - произведение»; «дирижер – коллектив»; «дирижер – солист»; «дирижер – слушатель». Высокий результат проведенной работы чаще всего зависит от успешных установлений вышеперечисленных коммуникативных связей, а также развитости навыков общения дирижера.

Квалифицированная работа дирижера заключается не только в превосходной мануальной технике, но и в его умении строить качественные межличностные контакты. Здесь нужно отметить два важных аспекта: поведение дирижера и форма его общения. Умение тактичного подхода к каждому исполнителю, поиск индивидуальных средств воздействия на участника оркестра, способствуют созданию благоприятной обстановке внутри коллектива и обеспечивают готовность к восприятию и исполнению музыкальных произведений. Дирижеру, будучи руководителем оркестра, требуется навык управления, так как он должен ясно доносить до музыкантов настроение и характер исполняемой музыки.

В виду этого, на этапе подготовки дирижеров оркестра, в вузах особое значение имеет формирование у студента его коммуникативных способностей, так как это является неотъемлемой частью профессиональной деятельности.

Прежде всего, обратимся к понятию «коммуникативные способности». Определения ключевых понятий создаёт структуру любого научного исследования, а проблема, касающиеся дефиниций, считается основополагающей в любой теории. Л.С.Выготский замечает: «Как вообще

можно создать теорию или выдвинуть гипотезу, то есть нечто выходящее за пределы фактов, без работы над понятиями?» [3, с. 32—33].

Дополнительная нагрузка в четком определении понятия «коммуникативная способность» в научной психологии выявляется в результате перегруженности формулировок, что вызывает сложность обобщенного восприятия как науки в целом, так и её составляющих. В этой связи считаем необходимым дать четкое понятие и последовательно его обосновать.

В рассмотрении теоретических исследований педагогики и психологии, касающихся взаимоотношения людей в обществе и рассматривающих вопрос конкретно коммуникативных способностей (Васильев Г.С.; Соколова В.В.; Конецкая В.П. и др.), коммуникация выводится только через межличностное взаимодействие. При этом, точное терминологическое определение и расчленение на составные части понятий "коммуникативная компетентность", "коммуникативная способность", "коммуникативные умения" отсутствует.

Если брать теоретические разработки в педагогике (Кузьмина Н.В.; Батаршев А.В.), то под коммуникативными способностями подразумевается умение выстроить правильные взаимоотношения с ребенком, а так же их варьирование в зависимости от новых коммуникативных условий.

В трудах Платонова К.К. коммуникативные способности определяются как «возможность рождения межличностных связей, в процессе которых обеспечивается небезуспешная коллективная деятельность, нахождения в ней своего места и способность привлекать к себе людей» [7, с. 128].

В соответствии с формулировкой Л.А.Михайлова, можно сказать, что продуктивность общения и психологическая совместимость в процессе творческой деятельности людей являются индикатором коммуникативной способности.

Проанализировав указанные высказывания, мы можем выдвинуть определённые базовые особенности «способности»: индивидуально-психологические особенности отличают одного человека от другого; к способности относятся индивидуальные особенности, имеющие потенциал к успешному завершению различных видов деятельности; «способность» не является уже выработанным навыком или умением личности.

Путем изучения «коммуникативных способностей» как в теории, так и на практике, мы пришли к следующему определению: коммуникативные способности – это уникальные психологические характеристики, обеспечивающие не только эффективное усвоение знаний и развитие навыков, но и способствующие успешному взаимодействию в коллективе, основанному на психологической совместимости.

В этом определении создается уклон на процесс обучения. В данном случае проявление способностей происходит в ходе совершения видов деятельности, в частности обучения. Важными факторами, но только уже в развитии навыков, являются скорость и эффективность в усвоении материала. Начальную работоспособность определяет репродуктивный уровень, он основывается на динамике и эффективности приобретения знаний. Второй

уровень – продуктивный, на творческой основе и в процессе деятельности совершается выработка умений, появляется совместная работа и поддержание партнерских взаимодействий (А.Г.Ковалев). Под умениями, стоит отметить, мы подразумеваем освоенные способы выполнения действий. Умения формируются на основе уже имеющихся знаний и навыков (А.В.Петровский).

По нашему мнению, значимость процесса обучения повышается, если принимать во внимание тот факт, что само формирование способностей находится в прямой зависимости от процесса обучения. С.Л.Рубинштейн подчёркивает, «ребенок развивается, воспитываясь и обучаясь» [8, с. 151]. Обучение и развитие взаимосвязано при определении интеллектуальных способностей обучаемого, но и, одновременно, уязвимы для их точного выявления. Это подтверждает Л.С.Выготский: «мы можем учесть не только законченный уже на сегодняшний день процесс развития, не только уже завершённые его циклы, не только проделанные уже процессы созревания, но и те процессы, которые сейчас находятся в состоянии становления, которые только созревают, только развиваются» [2, с. 413]. В данном отношении мы считаем, что при определении «зоны ближайшего развития» Л.С.Выготский показывает новое видение способностей, т. е. «зона ближайшего развития» рассматривается им как способность человека, которая «поможет нам определить завтрашний день ребенка» (Там же). В этой связи необходимо отметить наличие связи между определением способностей Б.М.Теплова и пониманием «зоны ближайшего развития» Л.С.Выготским.

Соотнося мнения учёных, «способность не сводится к тем знаниям, навыкам или умениям, которые уже выработаны у данного человека» (Б.М. Теплов), что Л.С.Выготский определяет как «уровень актуального развития». Следовательно, способность человека предопределяется «зоной ближайшего развития». Л.С.Выготский поясняет это в примере сравнения двух детей: «С точки зрения самостоятельной их деятельности одинаково [умственное развитие], но с точки зрения ближайших возможностей развития они резко расходятся» [2, с. 413]. Придерживаясь данной позиции, мы полагаем, что первоначальное развитие любых способностей, в том числе и коммуникативных, происходит в образовательном процессе. Одновременно, именно в образовательном процессе можно выявить данные способности.

Среди множества характеристик способностей к важнейшим мы относим динамический показатель процесса формирования способностей, подразумевая «ход развития, изменения какого-либо явления» [6, с. 135]. Так, Л.С. Выготский указывает, что «двое детей в нашем примере показывают одинаковый умственный возраст с точки зрения уже завершённых циклов развития, но динамика развития у них совершенно разная» [2, с. 413]. Скорость и быстрота в освоение вида деятельности и при этом его эффективность и устойчивость в понимании выводится нами как динамика развития способностей.

В определении взаимоотношений на партнерской основе, отмечается значимость человеческого общения, в действии которого, как указывает К.А.Абульханова-Славская, «личность не просто удовлетворяет свою потребность в дружбе, в помощи и т.д., а развивает способность утверждать в

другом человека, учитывать его интересы и тем самым развивает и удовлетворяет свою высшую потребность - потребность в человечности» [1, с. 172]. В свою очередь под понятием «партнер» понимаем не только просто «участника какой-либо совместной деятельности» [6, с. 309], но прежде всего равноправного члена процесса общения. В данном отношении и само понятие творчества наполняется новым смыслом по К.А.Абульхановой-Славской: «Творческое отношение, на наш взгляд, должно проявляться, прежде всего, ...в сфере человеческих отношений, то есть в способности строить их согласно высшим гуманистическим идеалам» [1, с. 174]. Личность складывается и развивается в процессе коммуникации.

Таким образом, мы стремимся подчеркнуть, что развитие коммуникативных навыков является неотъемлемой частью процесса развития личности. Оно способствует достижению более высоких уровней личностного роста и зиждется на фундаменте гуманности.

Список литературы:

1. Абульханова-Славская К. А. Стратегия жизни. - М.:Мысль, 199 - 300 с.
2. Выготский Л.С. Проблемы психического развития ребенка: Хрестоматия по психологии/ Под ред. А. В. Петровского. - М.: Просвещение, 1977 - С. 409—416.
3. Выготский Л. С. Психология. - М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс , 2002-1008 с.
4. Ковалев А. Г. Психология личности. - М.: Просвещение, 1965 - 288 с.
5. Михайлов Л. А., Михайлов А. Л., Соломин В. П. Психология общения: Учеб. пособие. - СПб.: Образование, 1994 - 103 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка/ Под ред. Н. Ю. Шведовой. - М.: Рус. яз. , 1988.-750 с.
7. Платонов К. К. Об изучении психологии учащегося. - М.: Всесоюзн. учебно-педагог. изд-во «Профтехиздат», 1961 - 143 с.
8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. - СПб.: Изд-во «Питер», 2000 - 712 с.
9. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. - М.: Изд-во АПН РСФСР, 1961.-536 с.
10. Кошубаева В.А. Голос – это жизнь [Текст] / В.А. Кошубаева // Играем с начала. - № 12 (149) – декабрь 2016. – С.12.
11. Официальный сайт Г.М. Трояновой [Электронный ресурс] / URL: www.troyanova.su (дата обращения 19.09.2018).
12. Кузьмина Н. В. Способности, одаренность, талант учителя. Л.: Знание, 1985. С. 16.
13. Васильев Г С. Проблема коммуникативных способностей членов первичных учебно-воспитательных коллективов [Текст]: Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. психол. наук : (09.00.05) / АН СССР. Ин-т психологии. - Москва : [б. и.], 1977. - 21 с.
14. Батаршев А. В. Диагностика способности к общению [Текст] / А. В. Батаршев. – СПб.: Питер, 2006 – 176 с.

15. Соколова А. В. Формирование коммуникативной компетенции учащихся как условие успешной социализации личности // Филологический класс. 2012. №2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-kommunikativnoy-kompetentsii-uchaschihsya-kak-uslovie-uspeshnoy-sotsializatsii-lichnosti> (дата обращения: 04.12.2023).

ВЕЛИКИЕ АРТИСТЫ: С. РАХМАНИНОВ И Ф. ШАЛЯПИН. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Ахмерова Р.Р.
МБУ ДО ДМШ №3, г. Тольятти
s_m_1_2010@mail.ru

*«Необычайный, удивительный артист!..
Он быстро вознесся на пьедестал, с которого не сходил,
не оступился до последних дней своих».*
С. В. Рахманинов.

«Незабываемое наслаждение присутствовать при творчестве гения». Эти слова С. Рахманинова, посвященные Ф. Шаляпину, можно отнести и к самому композитору.

Два русских гения, певец и композитор, встретились осенью 1897 года, когда им было 25 лет. С. И. Мамонтов, владелец Частной оперы в Москве, пригласил С.Рахманинова, выпускника Московской консерватории, в свой театр в качестве дирижера. Ф.Шаляпин к тому времени уже работал с Саввой Ивановичем.

Новый дирижер и певец быстро подружились «горячей юношеской дружбой» [2, с. 47], как впоследствии писал Федор Иванович. «Часто ходили к Тестову расстегаи кушать, говорить о театре, музыке, всякой всячине...Замечательный пианист, Рахманинов был в то же время один из немногих чудесных дирижеров, которых я в жизни встречал. Рахманиновым за дирижерским пультом певец мог быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с тонким совершенством, а если нужно задержание или пауза, то будет это йота в йоту... Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: «Не я пою, а мы поем!» [2, с. 47-48].

Постановка в театре С.Мамонтова оперы М.Мусоргского «Борис Годунов» связала судьбы двух русских гениев.

В этом очерке, опираясь на эпистолярное наследие Шаляпина и Рахманинова, попытка раскрыть яркие особенности личностей и творчества певца и композитора.

В начале творческого пути каждого из них было немало жизненных испытаний. В возрасте около 20 лет они терпели материальные трудности. Из биографических источников известно, что Рахманинов, например, зимой ходил в летнем пальто. И композитор, и певец частенько мечтали поесть хотя бы один раз в день. Но, благодаря великому таланту и огромному труду, каждый достиг материального благополучия и всемирной известности. Известно, что Рахманинов и Шаляпин многим помогали материально. В годы второй мировой войны музыканты дали несколько благотворительных концертов. Денежный сбор был направлен и в фонд Советской Армии, и в помощь двум госпиталям. Кроме этого, певец не раз помогал разным обществам. Особенно часто материально поддерживал старых артистов.

Шаляпин и Рахманинов – два русских гения. Крепкая дружба связала их на всю жизнь. Они были очень разными. Сохранилось немало воспоминаний современников о них.

Певица Ю. С. Фатова - Бакалейникова так писала о композиторе и певце: «Шаляпин – динамика, огонь, беспокойство. Рахманинов – сосредоточенное спокойствие, углубленность. Шаляпин много говорил, жестикулировал. Рахманинов слушал, улыбался своей доброй улыбкой. Федор Иванович прекрасно чувствовал себя в любой компании. Сергей Васильевич сторонился надоедливых, бестактных. У певца душа была «нараспашку». Композитор раскрывался только перед близкими ему людьми. Что же сблизило этих столь разных людей, что сделало их друзьями на всю жизнь? Ответ однозначен – ТАЛАНТ. Их объединяла горячая и бескорыстная любовь к высокому искусству. Они часами репетировали, готовясь к совместным выступлениям. После этого на сцене был великолепный ансамбль» [4].

Дружба между музыкантами длилась до самых последних дней жизни Федора Ивановича. Она была искренней и взаимной. «Я никогда не считал этот год (1897) потерянным, так как он привел меня к тесной связи с Шаляпиным, и это я считаю одним из самых сильных, глубоких и тонких переживаний моей жизни» [6, с. 18], - так позднее писал Рахманинов. В последнюю их встречу в апреле этого года состоялся разговор между ними. Шаляпин высказал мысль, что если поправится, то обязательно напишет книгу для артистов о сценическом искусстве. А Рахманинов ответил, что напишет о своем друге, Федоре Шаляпине. Это была их последняя встреча.

Весь музыкальный мир знал Шаляпина как певца, артиста, чтеца, режиссера. А так же Федор Иванович был талантливым художником, графиком, скульптором, поэтом, переводчиком, писателем. О Рахманинове можно сказать следующими эпитетами – гениальный композитор, феноменальный пианист, великий дирижер.

И композитор, и певец ценили друг в друге природный музыкальный гений. Какое-то время они вместе выступали в оперных спектаклях, а так же в симфонических и камерных концертах. Сергей Васильевич посвятил Шаляпину несколько своих романсов: «Судьба», «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его», «Оброчник». Услышав романс «Судьба»

в исполнении певца, композитора это так сильно потрясло, что он воскликнул: «Неужели это я написал?!» [2, с. 48].

В книге «Маска и душа» Шаляпин неоднократно упоминает, что он и Рахманинов в жизни встречались все больше и чаще с писателями, музыкантами, художниками, артистами. Федора Ивановича все больше привлекали люди, стремящиеся к новым знаниям. На всевозможных собраниях, дружеских посиделках, встречаясь с ними, певец стал прислушиваться и заметил, что «все они относятся критически к правителям и царю, находя, что жизнь русского народа закована в цепи и не может двигаться свободно вперед. Некоторые из этих умных людей принадлежали даже к каким-то тайным кружкам – революционным» [7, с. 328]. Впоследствии Шаляпина увлекла мысль, что жизнь русского народа может быть изменена к лучшему, «люди перестанут так много плакать, так бессмысленно и тупо страдать, так темно и грубо веселиться в пьянстве» [7, с. 329], писал певец.

Человеком, оказавшим на Шаляпина решительное влияние, был А. М. Пешков – Максим Горький, впоследствии ставшим его близким другом. А познакомил их, конечно же, Рахманинов. Сергей Васильевич принес Федору Ивановичу сборник рассказов молодого писателя. «Прочти. Какой у нас появился чудесный писатель» [7, с. 329], сказал Сергей Васильевич.

Впоследствии певец и писатель стали встречаться.

Доброта, простота, сердечная любовь Пешкова – Горького к своим детям и жене подкупили Шаляпина. «Вот, наконец, нашел я очаг, у которого можно позабыть, что такое ненависть, выучиться любить и зажить особенной какой-то, единственно радостной идеальной жизнью человека! У этого очага я уже совсем поверил, что если на свете есть действительно хорошие, искренние люди, душевно любящие свой народ, то это – Горький и люди, ему подобные» [7, с. 330].

Шаляпину всегда везло на друзей. Певец, обладавший неистребимой страстью к знаниям, располагал к себе талантливых, умных и добрых людей. Природное обаяние Федора Ивановича, его готовность впитывать новые впечатления, притягивали к нему людей искусства.

Известный русский критик В. В. Стасов неоднократно писал о певце. В 1898 году, в «Новостях и Биржевой газете» после просмотра оперы «Псковитянка» появился такой отзыв: «Великое счастье на нас с неба упало. Новый великий талант народился. За последнее время Шаляпин еще вырос безмерно... Передо мной явился вчера Иван Грозный в целом ряде разносторонних мгновений своей жизни... Как голос его выгибался, послушно и талантливо, для выражения бесконечно все новых и новых душевных мотивов! Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях... Ничего придуманного, ничего театрального, ничего повторяющегося сценическую рутину» [2, с. 52-53].

Впоследствии Шаляпин становится желанным гостем не только Стасова, но и Римского-Корсакова, Кюи, Блуменфильда.

Рахманинов и Шаляпин, готовясь к концертам и оперным постановкам, часто занимались вместе. Певец легко усваивал теоретические премудрости, но

большой усидчивостью не отличался, за что Федору Ивановичу случалось не раз выслушивать едкие замечания своего наставника.

Рассказывая М. Горькому о репетициях «Бориса Годунова», Шаляпин так сказал: «Опера увлекла меня с первых же тактов. И немудрено: первым истолкователем этой музыки, проходившим со мною партию страница за страницей, был С. В. Рахманинов. Жил я тогда под Москвой, на Мамонтовской даче, и каждое утро мы садились за рояль, на несколько часов забывая все вокруг. Потом, в полдень, бежали купаться, и, меряя саженками гладь реки, я пел какое-либо место своей партии, стараясь укрепить нужную мне свободу голоса в условиях самых различных, перебивающих друг друга ритмов» [2, с. 55].

Известно, что Шаляпин не только учился у Рахманинова, но и сам давал композитору уроки сценического мастерства. Например, певец показывал, как надо кланяться публике после выступления. Сергей Васильевич обычно выходил в зал серьезным, без улыбки. Через несколько лет после смерти Шаляпина, композитор с теплой иронией вспоминал: Шаляпин «сказал мне, что я кланяюсь как факельщик. Но из уроков наших все равно ничего не вышло. А у него выходило. Федя-то, хотя и бас, а кланялся, как тенор. Да, умел он это...» [2, с. 58].

В период работы в театре Мамонтова Шаляпину посчастливилось исполнить роль Сальери в опере Н. Римского – Корсакова «Моцарт и Сальери». Партию Моцарта пел Шкафер, «артист, всегда относившийся с любовью к своим ролям» [2, с. 140]. «Играть Сальери – задача более сложная и трудная, чем все предыдущие» [2, с. 140], говорил Федор Иванович. «Сальери целиком приходилось вести в, так сказать, мелодическом речитативе. Я страшно увлекся этой совершенно новой задачей и, зная, что все, что может затруднить меня, мне объяснит и облегчит С. В. Рахманинов...Великолепный, чудесный артист С. В.!» [2, с. 140].

Не искажая замысла Римского – Корсакова, Шаляпин и Рахманинов нашли нужный «тон исполнения, очень выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери» [2, с. 140].

В 1898 году Московскую, а позднее и Петербургскую контору императорских театров возглавил весьма образованный и знающий искусство человек В. А. Теляковский. Он был возмущен косностью императорских театров. «На сцене господствуют такая рутина и такая безграмотность, которая существовала десять – двадцать лет тому назад. Это небрежное отношение казенной администрации к императорским театрам, и особенно к монтировочной и бутафорской части, эта косность и неподвижность...побудили посторонних лиц открыть собственные театры...Публика, утомленная рутинными постановками, притом публика интеллигентная, образованная, хлынула в частные театры» [2, с. 64]. Понимая, что настало время для театральных реформ, он активно принялся за дело. И в первую очередь позвал Рахманинова, Шаляпина, Головина, Коровина в Большой и Мариинский театры.

24 сентября Шаляпин впервые пел на сцене Большого театра партию Мефистофеля. Публика устроила Федору Ивановичу триумфальную встречу. После спектакля они преподнесли певцу щит, на котором была выгравирована надпись: «Любовь наша будет тебе щитом, мечом же будет великий твой талант Шире дорогу певцу-художнику!» [2, с. 65].

В декабре 1899 года на одном из концертов в Москве Шаляпин исполнял романсы Шумана, Грига, Глинки, Даргомыжского. Аккомпанировал певцу Рахманинов. После этого вечера музыкальный критик Ю. Энгель так описал свое впечатление от концерта: «Редко можно слышать такой чудный аккомпанемент, каким на этот раз насладились слушатели. Он составлял вместе с пением действительно одно органическим связанное и цельное художественное произведение» [2, с. 69].

Шаляпин всегда с большой теплотой писал о своем друге Рахманинове. В книге «Маска и душа» Федор Иванович так вспоминает композитора: «Вид у Рахманинова – сухой, хмурый, даже суровый. А какой детской доброты этот человек, какой любитель смеха. Когда еду к нему в гости, всегда приготавливаю анекдот или рассказ – люблю посмешить моего старого друга» [7, с. 310].

Шаляпин и Рахманинов. О творческом сотрудничестве и их дружбе написано немало литературы. Слава и мировое признание, пришедшие к ним, не только не нарушили их дружбу, но и укрепили ее.

Известно, что Сергей Васильевич не написал книгу о Шаляпине, но оставил проникновенные строки о нем: «Шаляпин никогда не умрет. Умереть не может. Ибо он, этот чудо – артист, с истинно сказочным дарованием, забываем... Для будущих поколений он будет легендой» [6, с. 18].

Список литературы:

1. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков и Ф.И. Шаляпин. 1890-1904. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отделение, 1974. – С.262.
2. Дмитриевский В.Н. Великий артист: Докум. повесть о жизни и творчестве Ф.И. Шаляпина. 1873-1973. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отделение, 1973. – С. 214
3. Казьмин О.А. С.В. Рахманинов и Ф.И. Шаляпин. На перекрестках судеб. Материалы конференции «Ф.И.Шаляпин и С.В.Рахманинов – вершины музыкального творчества века». Тамбов, 2003.
4. Официальный сайт Л. Кирсановой [Электронный ресурс] / <https://proza.ru/2014/02/15/603>. (дата обращения 16.01.2016).
5. Никулин Л. Федор Шаляпин. Очерк жизни и творчества. Искусство. М., 1954 Никулин Л.В.Федор Шаляпин: Очерк жизни и творчества. - Москва: Искусство, 1954. – С. 192.
6. Рахманинов о себе. Огонек, 1943, №12-13. С. 18
7. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни; Маска и душа:/Федор Шаляпин; [Сост., вступ. статья, с. 5-24, коммент. Е.Дмитриевской, В. Дмитриевского]. – Москва: Кн. палата, 1990. – С. 462.

ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ ЭНДРЮ ЛЛОЙД УЭББЕР

Бабичева Е.Г.

*МБУ ДШИ «Камертон» г. Тольятти
Kamerton_2006@mail.ru*

В марте 2024 года исполняется 75 лет Эндрю Ллойд Уэбберу – автору культовых мюзиклов, продюсеру масштабных шоу, британскому лорду.

Эндрю Ллойд Уэббер — один из известнейших современных композиторов. Его произведения интересны как поклонникам рока, так и любителям классики. Он создал двадцать один мюзикл, две темы к кинофильмам, один реквием и студийный альбом «Вариации». Названия его мюзиклов знамениты на весь мир: «Призрак оперы», «Звездный экспресс», «Бульвар Сансет» и «Кошки». По мотивам его мюзиклов снято несколько фильмов, и некоторые его песни стали хитами «The Music of the Night» из мюзикла «Призрак Оперы», «I Don't Know How to Love Him» из рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», «Don't Cry for Me Argentina» из «Эвиты», «Memory» из «Кошек». Сам маэстро считает музыку средством, которое помогает людям раскрепоститься и способствует эмоциональному здоровью.

Композитор удостоился множества престижных наград, среди которых семь премий «Тони» (за театр), три «Грэмми» (за диски), семь премий Лоуренса Оливье (признание профессиональных достижений в сфере театра), «Золотой глобус» (за работы в кинофильмах и телевизионных картинах), «Эмми» (за ТВ), «Оскар» (за работу в кино) и другие.

В 1992 году Елизавета II пожаловала Эндрю Ллойд Уэбберу титул рыцаря, а через несколько лет – титул барона.

Компании Ллойда Уэббера Really Useful Group («Действительно полезная группа») принадлежат шесть театров и права проката двадцати двух музыкальных спектаклей. Барон входит в сотню самых богатых людей Великобритании. Он увлекается живописью и коллекционирует картины викторианской эпохи.

Эндрю родился 22 марта 1948 года в престижном районе Лондона в семье профессиональных музыкантов. Его отец Уильям Ллойд Уэббер был органистом, композитором и педагогом. Мать – Джин Джонстоун, скрипачка и пианистка, она преподавала игру на этих инструментах. Брат - Джулиан Ллойд Уэббер – знаменитый виолончелист.

Не удивительно, что Эндрю Ллойд Уэббер начал играть на скрипке в трехлетнем возрасте, сочинять в возрасте шести лет, а в девять лет опубликовал в музыкальном журнале свое первое произведение – «Сюиту для игрушечного театра».

Ллойд Уэббер учился в одной из самых престижных школ Лондона – Вестминстерской. После школы поступил на историческое отделение Магдален-колледжа при Оксфордском университете. Он хотел стать ученым-

медиевистом, профессионально заниматься Средневековьем, но в 1965 году произошла его встреча с молодым поэтом Тимом Райсом, мечтающим стать рок-звездой. Оказалось, что они очень подходят друг другу: обоих интересовали современные музыкальные тенденции и оба изначально тяготели к глобальным рискованным проектам. Так началась история одного из самых успешных творческих дуэтов в истории музыкального театра.

Их первый мюзикл «Такие, как мы» был поставлен на сцене лишь через пятьдесят лет, в 2005 году, но уже тогда Эндрю решил стать музыкантом, и продолжил работу с Тимом. Он не вернулся в Оксфорд, вместо этого решил прослушать несколько курсов в Королевском музыкальном колледже и музыкальной школе Гилдхол.

В 1968 году Ллойд Уэббер и Тим Райс написали мюзикл «Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов». Это был успех, который открыл дорогу в шоу-бизнес. По счастливой случайности на премьере оказался профессиональный музыкальный критик. Так началась биография композитора Эндрю Ллойда Уэббера. Два года спустя появилась рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда», которая прославила авторов на весь мир. Последней совместной работой Эндрю и Тима стала опера «Эвита».

В разные годы Э. Уэббер сотрудничал с английским драматургом Аланом Эйкборном, продюсером Камероном Макинтошем, певцом и композитором Джимом Стейнманом, британским драматургом Беном Элтоном и другими известными людьми.

«Иисус Христос - суперзвезда» написана в 1970 году. Композитору Эндрю Ллойд-Уэбберу – 23 года. Его другу, писателю Тиму Райсу – 26. «Jesus Christ Superstar» изначально задумывалась авторами, как театрализованное представление (мюзикл). Денег для дорогостоящего проекта не было, поэтому решили сначала записать музыку на виниловый диск в формате двойной пластинки.

В альбоме Jesus Christ Superstar, вышедшем в 1970 году, Иуду спел Мюррей Хэд, Христа - вокалист группы DEEP PURPLE Ян Гиллан. Марию Магдалину гавайка - Ивон Эллимен (она играла Марию и в первой бродвейской постановке оперы в 1971 году и в снятом на ее основе фильме 1973 года). В записи также приняли участие другие исполнители: Майк Д'Або (экс Manfred Mann), блюзмен Виктор Брокс (Каиафа), Пол Рэйвен (он же Гари Глиттер).

В «Иисусе» впервые был опробован тип мюзикла «сквозного развития», напоминающий оперу. Спустя год на Бродвее состоялась премьера первой в мире рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», а Нью-йоркский театральный сезон 1971 года стал настоящей сенсацией! И снова фурор среди зрителей. Огромный успех опера имела и в Лондоне. Некоторые из ее песен стали исполняться в церквях в дни религиозных праздников. Но некоторые церковные деятели и критики стали отзываться негативно. Официальная церковь была возмущена тем, что рок-опера заканчивается сценой распятия Христа, а не Его чудесным воскресением и высказывалось мнение, что раскрытие религиозных сюжетов языком рок-музыки может оскорбить чувства верующих людей. Но, так как с детства Эндрю абсолютно не воспринимал

никакой критики, к неудовольствию тех самых критиков он нередко цитировал Фрэнка Винсента Заппу: «Говорить о музыке - всё равно, что танцевать об архитектуре».

Сюжет первой рок-оперы взят из Евангелия и рассказывает о семи последних днях земной жизни Иисуса Христа, от триумфального въезда в Иерусалим до распятия....

Опера создавалась в то время, когда приобрело популярность молодежное движение хиппи (рубеж 60-х-70-х гг. XX в.). Хиппи вели бродяжнический образ жизни, их идеология отвергала нравственные устои и общепринятые нормы поведения, но они находили в христианских мотивах идеал чистоты, бескорыстия, путь к духовному обновлению общества, погрязшего в алчности и корысти. Создателям оперы, молодым парням, были близки и понятны идеи этого движения. Они отразились в необычной, дерзкой интерпретации Евангельского сюжета и персонажи были ими осовременены. В одном из интервью авторы так определили свое отношение к этому сюжету: «По сути дела, основная наша мысль была показать Христа глазами Иуды, который видел в нем человека, а не бога. Мы стремились не к тому, чтобы высказать религиозную точку зрения, а скорее к тому, чтобы задать вопросы. Мы сознательно отказались от каких-либо намеков на божественность Христа».

В 1973 году канадский режиссер Норман Джуисон снял фильм-оперу «Иисус Христос – суперзвезда». Основным местом съёмок стал Авдат, архитектурный заповедник в пустыне Негев в южном Израиле.

В центре внимания зрителей - противоборство двух главных действующих лиц - Иисуса и Иуды. Оба они мыслители, пророки. Их конфликт - не столкновение добра и зла, верности и предательства, праведности и преступности, как это было в Евангелие. Здесь - два взгляда на мир. В этом споре каждый по-своему прав и не прав одновременно, поэтому нет оснований считать, что Иисус несет в себе только положительное начало, а Иуда — только отрицательное.

В опере Иисус напоминает лидера молодежного движения хиппи (кстати, хиппи порой называли Христа «первым хиппи»). Он видит свою цель в избавлении людей от зла, в протесте против несправедливости.

Среди учеников Иисуса – Иуда. Он умен, и верит в то, что Христос сын Бога, а значит, имеет силу предвидения. Значит, Учитель знал, что произойдет, и заранее определил его на роль предателя?... Иуда видит, что движение заведено Христом в тупик, и ищет выход. Единственное, что с его точки зрения может спасти положение - это, преступив через нравственные нормы, выдать Иисуса римским властителям.

Отношения Иисуса с толпой так же сложны. Он для нее Бог, суперзвезда. Толпа преклоняется перед ним: «Иисус Христос, коснись нас, целуй нас...». Но любит она в Христе именно Бога и требует от него чуда. А когда миф о чудотворце развенчался, толпа отворачивается от своего кумира и переходит на сторону римских судей и палачей.

Мария-Магдалина - единственная, которая бескорыстно любит Иисуса, не суперзвезду, а простого человека, усталого, одинокого, страдающего. Любовь

двух героев воспринимается как высшая ценность, противостоящая драматизму и гротеску окружающего мира.

Подобное обновление сюжета Евангелия и его героев возвысило этот памятник мировой культуры до уровня большой философской темы. Раньше подобные темы были доступны только академической музыки, а теперь рок-музыка? Ее язык - обращен к сегодняшнему дню, значит и проблемы, поднимаемые в произведении, должны быть актуальными проблемами сегодняшнего дня.

Рассмотрим ключевые сцены рок-оперы. Как и в классической опере, рок-опера начинается с увертюры, где показаны темы главных героев. Она носит название «Рождение толпы».

По сюжету Мария Магдалина оказывает почести Христу, а Иуда упрекает спасителя в том, что он допустил в свое окружение недостойную, по его мнению, женщину. В это время первосвященники-иудеи готовят заговор против Христа.

Вторая часть оперы начинается со сцены «Тайная вечеря». Христос понимает, что учеников его смерть не тронет. Он предсказывает, что его предадут. Пётр станет отступником, а Иуда предателем (цена предательства - тридцать серебряников). Звучит ария-молитва Спасителя «В Гефсиманском саду»: в ней Христос спрашивает у отца – изменит ли что-либо его смерть? Заканчивается сцена поцелуем Иуды. Христа арестовывают и приговаривают к казни. Люди, видевшие Петра с Христом, спрашивают его, не ученик ли он Христа? И Пётр говорит, что даже не знаком с ним - в этом суть отречения Петра. А Иуда, увидев истязания Христа, начинает мучиться угрызениями совести. Римский префект Понтий Пилат возражает против распятия Христа, но под давлением первосвященников, в конце концов, дает согласие.

Заканчивается опера выкриком Христа, который просит отца простить своих палачей. Аплодируя финальной сцене, публика рукоплещет распятию. Наверное, это тоже повод для размышления...

Как театральный деятель Уэббер выбирает вечные и вневременные сюжеты. В «Иисусе» - большая идея, сложная структура, хитовые мелодии, знание академической музыки и умение снимать великих с пьедестала.

Каковы особенности жанра этого произведения?

Черты классической оперы:

1. Для оперы характерно наличие тем, которые напоминают о себе в течение всего произведения. Например, уже в «Увертюре» можно услышать зачатки тем, которые затем разворачиваются в целые песни - «Heaven on Their minds» («Небеса у них на уме»), «Trial before Pilate» («Суд перед Пилатом») и «Superstar» («Суперзвезда»).

2. Наличие лейтмотива - музыкального оборота, характеризующего определенного персонажа, эмоцию или событие. Например, тема толпы, повторяющаяся в песне торговцев из Храма, просьбах нищих и прокаженных, а также требованиях людей предать Христа суду. Или тема грусти и одиночества, звучащая, как в Гефсиманской молитве, так и в эпилоге, когда Христос умирает на кресте.

3. У основных персонажей есть свои арии.

4. «Jesus Christ Superstar» изначально задумывалась авторами, как театрализованное представление (мюзикл), что тоже характерно для классической оперы.

Черты рок-музыки:

1. Инструменты, характерные для рок-музыки: электрогитары, синтезаторы и ударные.

2. Использование техники риффов, то есть многократное повторение мелодических элементов (к слову, техника риффов пришла из джаза); доминирование ритма. При этом Уэббер переплетает рок-риффы электрогитары с классической оркестровкой, что придает произведению масштабность. Главным «козырем» рок-оперы можно назвать полифонические приемы развития.

3. Характерные для рок-музыки вокал и манера исполнения. Ни в одной классической опере невозможен хриплый вокал и надрывная полу-истерическая манера исполнения.

4. Обязательной чертой любой рок-оперы является построение всего произведения на едином сюжете и единой идее.

Рок в рок-опере «Иисус Христос-суперзвезда» цементирует музыкальное развитие. Это хард-рок с напористым ритмом, экспрессией, играющий важную роль в образе Иуды, передающий его эмоции (возбуждение, жесткость, решительность). Это барокко-рок, основанный на сочетании рокового ритма и инструментария музыки XVII – XVIII веков (органная, хоровая). Это и лирический песенно-балладный рок с чертами стиля «соул» (в переводе «душа»), с преобладанием мелодического начала (песни-арии Марии-Магдалины – «Все хорошо», «Не знаю, как мне доказать любовь мою», а также в некоторых хоровых сценах массового восхищения толпы пророком). Отголоски регтайма (джаз), обрисовывают царя Ирода. Есть в опере эпизоды (например, сцена смерти Христа), решенные в стиле инструментальной классики XIX века (с привлечением традиционных инструментов – струнных, духовых).

Гениальность Э. Л. Уэббера проявляется в его способности свободно обращаться с различными музыкальными стилями. Он сочетает рок и классику, легко пародирует оперетту, рок-н-ролл, рэп, при этом сохраняя свой оригинальный стиль. Примером могут служить трек «This Jesus Must Die» («Этот Иисус должен умереть») или песня царя Ирода.

Уэббер – талантливый мелодист и аранжировщик, создающий сложнейшие оркестровки своих тем.

В определении «рок-опера» ощущается соединение истории и современности. В опере часто звучит музыка, восходящая своими истоками к И.С. Баху. Ведь евангельские образы связываются в нашем представлении с баховскими «Страстями». Например, подобно лейтмотиву, через все произведение Э. Уэббера проходит тема, напоминающая крест. № 1- «Heaven on their minds» («У них на уме рай») – знаменитая тема Иисуса, будущий его лейтмотив:

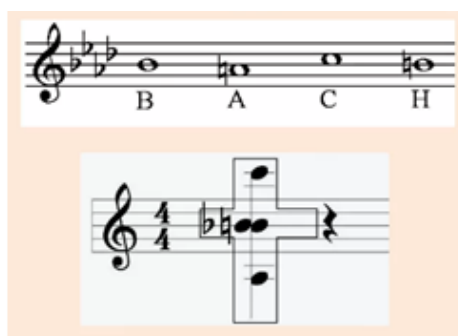


Символ креста («символ страстей», «мотив распятия», «мотив креста») состоит из двух линий, которые как бы пересекаются и означают искупление через свершившееся распятие.

В музыке Баха крест символизирует трагический образ распятия. Самый известный пример – первая тема фуги *cis-moll* I тома «Хорошо темперированного клавира» И.Баха, полностью построена на мотиве креста.



Символ креста зашифрован в самой фамилии Баха:



Как-будто Бах протягивает нам руку из глубины веков, из прошлого, и ведет нас вперед.

Созданная более полувека назад рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда» до сих пор популярна и остается одним из лучших произведений в этом жанре, главная идея которого – борьба добра и зла, любовь и ненависть, верность и предательство. Сумело ли человечество за тысячелетие своего развития избавиться от злобы, подлости и лжи? Вот в чем вопрос... «Иисус Христос – суперзвезда» заставляет задуматься о моральных качествах человека, о правилах, которыми он руководствуется, делая свой выбор в жизненных ситуациях. Прекрасная музыка и текст, полный гуманистических идей – вот главная составляющая успеха и популярности.

В 1972 году во время пребывания в Лондоне спектакль посетил Д.Шостакович (в это время в нашей стране опера подвергалась критике) и заметил: «А вы знаете, эта опера очень талантлива. Я ее слушал с большим интересом».

«Иисус» стал важным стимулом к рождению и развитию жанра рок-оперы в отечественной музыке. Первая русскоязычная версия рок-оперы была воплощена на сцене театра Моссовета 12 июля 1990 года. Автором идеи выступил Сергей Проханов.

Ллойд Уэббер – композитор-новатор, реформатор. Его музыкальные произведения конкурировали с альбомами ливерпульской четверки The Beatles и становились рекордными по количеству постановок на бродвейской сцене.

В 1992 году Э. Уэббер сочинил официальную песню Летних Олимпийских игр в Барселоне, основал Фонд Эндрю Ллойда Уэббера, который поддерживает искусство, культуру и культурное наследие в Великобритании.

В 2009 году композитор написал песню It's My Time («Пришло мое время») для конкурса «Евровидение», которую в Москве исполнила певица Джейд Юэн, вошедшая в пятерку сильнейших. В 2018 году в свет вышла книга мемуаров композитора «Снимая маску» – автобиография короля мюзиклов Эндрю Ллойда Уэббера. В ней автор рассказывает историю своей жизни, повествует о первых шагах в мире музыки и рисует портреты именитых современников.

В начале мая 2023 г. состоялась коронация короля Карла III. В числе приглашенных был и барон Ллойд-Уэббер, который сочинил коронационный гимн для хора Вестминстерского аббатства, церемониального духового оркестра, органа и оркестра на текст 98 Псалма Давида – о том, что над всеми есть высшая власть, даже над королями.

У Эндрю Ллойда Уэббера есть звезда на «Аллее славы» в Голливуде.

Ллойд Уэббер, кажется, единственный человек на свете, который все еще занят тем, чтобы нашу быль делать сказкой. И, как ни странно, это у него получается.

Список литературы:

1. «Иисус Христос – Суперзвезда». [Электронный ресурс] / URL: https://studopedia.ru/24_23576_klass-urok--rok-opera-iisus-hristos--superzvezda.html?ysclid=lp5jm4zyr544742044 (дата обращения 20.11.2023).
2. Ксения Воронцова. «Через тернии к звездам. Каков творческий путь Эндрю Ллойда Уэббера»? [Электронный ресурс] / URL: <https://www.shkolazhizni.ru/biographies/articles/34375/?ysclid=lp28u2zne11129469> (дата обращения 20.11.2023).
3. Ллойд Уэббер, Эндрю. Википедия [Электронный ресурс] / URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ллойд_Уэббер,_Эндрю (дата обращения 20.11.2023).
4. Сергей Курий. «Как Иисус стал суперзвездой» (история рок-оперы «Jesus Christ Superstar») [Электронный ресурс] / URL: https://dzen.ru/a/ZDrTjeIKAAgq1_QH (дата обращения 20.11.2023).
5. Символы в музыке И.С. Баха: крест. [Электронный ресурс] / URL: https://dzen.ru/a/ZMgdO80CDAPNDzUT_Nadezhda_Atlantis. (дата обращения 20.11.2023).
6. «Система стилей рок-музыки. Рок-опера». [Электронный ресурс] / URL: <https://botana.biz/prepod/muzyka/o899ecm9.html> (дата обращения 20.11.2023).

7. У истоков рок-оперы. Музыка и ты: Альманах для школьников. Вып. 9. –М.: Советский композитор, 1990 г. [Электронный ресурс] / URL: https://jcsmossoveta.ru/pressa_u_istokov.html#:~:text=Время%2C%20когда%20создавалась%20опера%2C%20было,людей%20и%20даже%20как%20социалист (дата обращения 20.11.2023).
8. Эндрю Ллойд Уэббер продал четыре театра, чтобы рассчитаться с долгами. [Электронный ресурс] / URL: <https://ria.ru/20101029/290575492.html?ysclid=lpd3xxho7p311129666> (дата обращения 20.11.2023).

ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ.

БАХ – ЩЕДРИН «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ»

Беляева В.Н.

*ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств
имени Р.К.Щедрина»
avieta@mail.ru*

*Музыка — никогда не лгущее свидетельство
своего исторического времени. Это летопись
истории и её отзвуки во времени
Р. Щедрин*

Родион Константинович Щедрин – один из ярчайших и самобытнейших композиторов второй половины XX - начала XXI веков. Композитор, сумевший создать свой индивидуальный стиль, свой почерк, свою эстетику.

Автор книги о Р.Щедрине «Путь по центру», профессор Московской консерватории В.Н.Холопова так определила суть эстетической позиции композитора: «...это центр не только стилевой, но и социальный, и психологический. В нем слиты воедино тенденции и «музыки для слушателей, и музыки его «генетического кода», то есть, русской национальной культуры; и вкус к новациям современности, и гравитационное притяжение к веками отобраннным ценностям, и ратование за сохранение в музыке нормальных человеческих психо-био-основ»[].

Индивидуальность щедринского музыкального языка во многом определяется глубинной связью с музыкальной культурой, с ее историей. С одной стороны – «голос предков», который идет из истории земли русской, с другой – знание музыкально-профессиональной традиции, достижений величайших мастеров прошлого. «Незнание прошлого опыта губительно для творчества. ... Каждое сочинение должно быть соотнесено с общим музыкальным процессом», - говорил композитор.

Уважение, понимание и признание опыта музыкальных предшественников, своих современников, создающих «документы эпохи», летопись мирового музыкального искусства проявилось в специфической категории сочинений Р.Щедрина, которые можно назвать «посвящения». Создание этих сочинения связано с именами конкретных музыкантов, с юбилейными датами отдельных личностей, оркестровых коллективов, музыкальных произведений, многие из них были созданы по заказу.

В каждом произведении этой категории Р.Щедрин со свойственной ему изобретательностью сочетает присущие ему характерные стабильные элементы своего стиля и мобильные признаки стиля, письма того адресата, кому оно посвящено.

Как-то Дмитрий Шостакович предложил Родиону такой вопрос-загадку: «Если бы Вы оказались на необитаемом острове и должны были оставаться здесь, какую партитуру Вы бы взяли с собой?» Щедрин, не задумываясь, ответил: «Искусство фуги» И.С. Баха.

Отношение к великому полифонисту у Р.Щедрина было особенным, а интерес к изучению и использованию полифонических форм, контрапунктической техники прослеживается с ранних лет. В своих произведениях разных жанров Р.Щедрин использует практически все известные приемы полифонического письма – от простейших имитаций и канонов до современной техники полифонического монтажа.

Данью поклонения Баху стали такие произведения Щедрина, как 24 прелюдии и фуги для фортепиано, Полифоническая тетрадь, пьеса *Basso ostinato*, грандиозное «Музыкальное приношение», Эхо-соната для скрипки соло.

«Музыкальное приношение» для ансамбля инструментов Р.Щедрина стало самым монументальным памятником, какой был возведен кем-либо из композиторов XX века величайшему музыкальному гению всех времен и народов. Композитор конца XX века обращается со своими сокровенными размышлениями к великому предшественнику, мастеру полифонии, музыканту-мыслителю.

Два произведения с одинаковым названием разделяет временной период в 236 лет: это «Музыкальное приношение» И.С.Баха и «Музыкальное приношение» Р.К.Щедрина.

Оба сочинения совершенно не ординарны для своего времени и таят много загадок-символов, которые не открываются сразу, а требуют погружения и познания услышанного.

В 1740г. сын Иоганна Себастьяна Баха Карл Филипп Эмануэль стал аккомпаниатором при дворе прусского короля Фридриха Великого, известного как покровителя искусств. Отец неоднократно навещал сына. Весной 1747г. Бах имел удовольствие увидеть своего первого внука. Во дворце короля Фридриха композитор опробовал все фортепиано (а их у него было 15 инструментов!!!) и произвел неизгладимое впечатление на Его Величество.

В газете того времени было написано: «В прошедшее воскресенье в Потсдам прибыл знаменитый лейпцигский капельмейстер господин Бах с

намерением получить удовольствие от прослушивания тамошней превосходной королевской музыки... Сиятельный монарх отдал приказание впустить композитора, а когда тот вошел, король направился к так называемому «форте и пиано» и соизволил, без какой бы то ни было предварительной подготовки, собственноручно сыграть капельмейстеру Баху тему, дабы тот ее исполнил фугою. И было сие совершенно означенным капельмейстером столь удачно, что не только Его Величеству угодно было высказать всемилостивейшее удовлетворение, но и все присутствующие были поражены. Господин Бах нашел, что заданная ему тема обладает такой изрядной красотой, что у него возникло желание написать на нее фугу, сделанную как следует, а затем отдать ее в гравировку на меди».

Однако во дворце король предложил Баху симпровизировать шестиголосную фугу на свою тему. Композитор выполнил желание короля, но исполнил фугу на свою тему, объяснив, что не всякая тема допускает шестиголосное проведение. А позже он все-таки сочинил шестиголосный ричеркар на королевскую тему и прислал Фридриху вместе с остальными номерами.

Этот ричеркар стал вершиной полифонического мастерства Баха, насыщен контрапунктической техникой более, чем любое другое произведение Баха. Поэтому и записан в виде партитуры с шестью строчками.

В результате И.С.Бах сдержал свое слово. Из наигранной Фридрихом темы он сделал великолепное «Музыкальное приношение», которое включало 13 пьес полифонического склада. Три из них имеют обозначения, для каких инструментов они написаны. В остальных - инструменты не обозначены вовсе, и эти вещи могут быть исполнены на клавире или камерным ансамблем *ad libitum*. Все номера, разнообразные по жанрам и технике выполнения, содержат в неизменном или варьированном виде «королевскую тему».

Экземпляр, посланный королю, сейчас хранится в Берлинской королевской библиотеке. Почтительное Посвящение, которым Бах снабдил свое послание, представлено ниже.

«Всемилоостивейший король!

Настоящим в глубочайшей покорности посвящаю Вашему величеству Музыкальное приношение, благороднейшая часть которого принадлежит Вашей высокой руке. С почтительнейшим удовольствием вспоминаю я особую королевскую милость, когда некоторое время тому назад, в бытность мою в Потсдаме, Ваше величество соизволили сыграть мне на клавесине тему для фуги и всемилостивейше предложили мне здесь же, в Вашем высоком присутствии, ее воспроизвести. Исполнение приказа Вашего величества было моим всеподданнейшим долгом. Однако вскоре я заметил, что благодаря отсутствию необходимой подготовки выполнение фуги не было таким хорошим, какого требовала столь прекрасная тема. Поэтому я решил и почел своей обязанностью предпринять искусную обработку этой поистине королевской темы, дабы сделать ее извест-

ной миру. Это решение по мере моих сил ныне исполнено, и я не имею никакой другой цели, помимо непорицаемого желания возвеличить, хотя бы в одной только небольшой области, славу монарха, величие и мощь которого в военных и гражданских науках, а также и особенно в музыке, вызывают у всех восхищение и почитание. Осмелюсь приложить нижеследующую всеподданнейшую просьбу: соизвольте, Ваше величество, милостиво принять эту скромную работу и не лишать в дальнейшем Вашей высочайшей королевской милости

Вашего величества
всеподданнейшего покорнейшего слугу,
автора.

Лейпциг.
7 июля 1747».

Однако, как оказалось, «Музыкальное приношение» таит в себе немало загадок. Получился цикл сложнейших полифонических пьес с музыкальными шарадами, загадками и заголовком-акrostихом. Начальные буквы латинской фразы (в пер. «Тема, данная повелением короля, и прочее, исполненное в каноническом роде»), которую Бах предпослал циклу, по вертикали складываются в слово РИЧЕРКАР:

Regis
Iussu
Cantio
Es
Reliqua
Canonica
Arte
Resoluta

Загадка первая. Действительно ли эта тема - тема короля, или, все-таки, Бах ее поправил? Как говорят хроники, Фридрих, дилетант-флейтист, хоть и был большим любителем музыки, но полифоническое мастерство Баха не совсем понимал, да и предпочитал более современную музыку, а не музыку старинных мастеров. А сама тема, с характерными риторическими фигурами, настолько баховская, что возникает вопрос об авторском начале...

Загадка вторая. Вызывает вопрос неординарный композиционный план сочинения. Несмотря на тональное единство (господство до минора) и тематическую связь номеров, логическая последовательность в их расположении не поддается точному определению. Возможно, это было связано со спецификой гравировки («Музыкальное приношение» было выгравировано на медных пластинах и отосланы королю в три приема). Другое предположение гласит: Бах сознательно спутал карты и, обращаясь к

музыкально образованному адресату (а никак не к королю!), словно советовал ему: обнаружьте сами этот план, разыщите его. Не потому ли свои фуги он назвал ричеркарами? В переводе с итальянского глагол *ricercare* означает «разыскивать», «исследовать». Среди баховедов нет по этому вопросу единомыслия.

В оригинале некоторые каноны из «Музыкального приношения» представлены короткой одноголосной мелодией размером в несколько тактов, сопровождаемой загадочной фразой на латыни. Эти части произведения называют загадочными канонами. Исполнитель должен разгадать загадку и правильно интерпретировать мелодию с надписью как многоголосное произведение. У некоторых загадок, было указано, имеется не одно решение.

А один из загадочных канонов Бах снабдил надписью «*Quaerendo invenietis*» («Ищите и обрящете»). Мастер не дал указаний, как к однострочной теме добавить второй, канонически имитирующий ее голос. Многие музыканты пытались разгадать этот ребус, но его окончательного решения нет.

Сила воздействия музыки Баха удивительна и загадочна и, каждое поколение открывает для себя еще до конца не познанные грани. И в прошлом, и в настоящем, и в будущем будут предприниматься попытки познания «ребуса» баховской музыки.

Одна из попыток разгадать гений Баха принадлежит и Родиону Щедрину.

«Музыкальное приношение» Р.Щедрина - одно из самых необычных и загадочных произведений, увидевших свет в последние годы XX века. Написанное в 1983 году, в преддверии 300-летнего юбилея Иоганна Себастьяна Баха, "Музыкальное приношение" Родиона Щедрина впервые прозвучало в октябре того же года в Москве. И сразу же стало предметом бурных дискуссий - и в кулуарах, и на страницах печати. Дальнейшая концертная жизнь этого опуса лишь подогривала накал страстей, где бы он не исполнялся: в Ленинграде или Вене, Алма-Ате или Фракфурте, Вильнюсе или Мюнхене.

Свое приношение великому Баху Р.Щедрин задумал как грандиозную музыкальную медитацию, которая должна выполнить «акт коллективного почтения» великому композитору. Наследуя традиции крупных вокально-инструментальных сочинений своего предшественника, Щедрин объединяет концертную и ритуальную функции в своем опусе.

В «Приношении» почтение к Баху выразилось во многих ассоциациях с его эпохой и музыкальными чертами самого композитора.

В основе музыкальной формы лежит принцип последовательного развертывания музыкальных построений типа прелюдии с характерными фактурными формулами и инвенций с использованием имитационной техники и хитроумной "ракоходной формы".

Но самым показательным является использование символики тем-монограмм. В «Приношении» Р.Щедрин зашифровывает три имени: Бах, Берг, Щедрин. В самых первых фразах произведения как будто рассыпаны звуки-буквы всех трех имен. Особое значение, конечно, имеет имя Баха, которое вкрапливается в музыкальную ткань на протяжении всего произведения.

Еще Р.Щедрин придумывает впервые новый символ для музыки: он зашифровывает день, месяц и год своего рождения, а также свой рост 182 см в виде обозначения интервалов.

Использует композитор и прием цитирования. Он вводит цитаты двух коротких органнх прелюдии Баха («Кто верным богу пребывает») в технике коллажа. Еще одна цитата связывает Р.Щедрина и с Бахом, и с Бергом. Это мелодия духовной песни И.Р.Але «Est ist genug» («Довольно, Господи»). Эту тему Бах использовал в завершающем хорале кантаты №60, Берг – в заключительном разделе Скрипичного концерта, а Щедрин проводит эту мелодию в педальной клавиатуре органа, добавляя все три темы-монограммы.

Что же в "Музыкальном приношении" Р.Щедрина загадочного и необычного, задевающего за живое и знатоков - профессионалов, и рядовых слушателей? Прежде всего, конечно, внешние параметры: протяжённость произведения при первых исполнениях составляла около ста сорока минут! Партитур такого масштаба немного найдётся в истории музыки. «Музыкальное приношение» Р.Щедрина - «...первая среди российских композиторов сверхдлительная статическая форма».

Не менее необычным был и состав исполнителей: орган, три флейты, три фагота, три тромбона. Идущие через все произведение соло органа создают воспоминательно-молитвенный настрой, а три трио духовых рисуют некие картины религиозного сюжета. Кстати, три тройки — также сакральные числа.

Но главные необычности, загадки сочинения видятся глубже. Масштабы и состав его лишь отражают дерзость авторского замысла, непривычность всех без исключения компонентов, из которых складывается музыка. А она, по замыслу автора, не что иное, как беседа. Причем не хаотичная беседа, которую мы ведем порой, не слушая друг друга, торопясь высказать свое личное суждение, а разговор, когда каждый мог бы поведать о своих горестях, радостях, бедах, откровениях...

«Я считаю, что при торопливости нашей жизни это крайне важно. Остановиться, задуматься... Тон сочинения – повествовательный, неспешный, близкий к тому роду несуетного музицирования, который был принят в эпоху Баха» - Р.Щедрин.

Альфред Шнитке: «Это сочинение открывает совсем новый музыкальный мир... Композитор намеренно ломает привычные представления о динамике и пропорциях спадов и подъемов, погружая нас на длительное время в одно состояние. Мне кажется, это сочинение вызовет целый поток исследований. С одного прослушивания его трудно охватить. Его даже, я бы сказал, трудно слушать, но оно заставляет о себе думать. Его запоминаешь навсегда».

Микаэл Таривердиев так определил содержание Музыкального приношения: «...медленное и мучительное самосотворение, самосоздание души, которой потом предстоит постигнуть себя, мир в себе, себя в мире».

«Музыкальное приношение» Р.Щедрина, как и все его творчество, являет собой яркий пример связи времен, поколений, «разных музык», преемственности традиций.

Список литературы:

1. Швейцер А. И.С.Бах М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. — С.816
2. Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М.: «Музыка», 1999. — С.250
3. Синельникова О. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. // Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2007г. — 291 с.
4. Синельникова О. Родион Щедрин: к вопросу о музыкальном языке // Музыкальное искусство XX века, 2011г. — 145-150с.
5. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина // Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1980г. — 329с.
6. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. // Издательский Дом «Композитор», 2000г. — 319с.

НИЛЬС ГАДЕ.**ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ****Белянский Д.В.**

*Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, г. Москва
teoretik93@mail.ru*

Одним из актуальных направлений современного искусствоведения является исследование «неизвестного XIX века». Множество «неизвестных» страниц связано с датским искусством эпохи Золотого века. Так в Дании называют 1800–1850 годы, которые сами датчане считают эпохой высших достижений в культуре своей страны. В этот период в Дании творила целая плеяда выдающихся мастеров. В области литературы выделяются драматург А.Г.Эленшлегер и любимый во всем мире писатель Х. К. Андерсен. Художник и педагог К.В.Экерсберг становится основателем национальной школы живописи, известной во всей Европе. Огромным вкладом в мировую культуру явилось творчество скульптора Б. Торвальдсена и балетмейстера А.Бурнонвиля. Идеи философа С. Кьеркегора получили отклик в XX столетии.

Неотъемлемой частью Золотого века является и творчество Нильса Вильгельма Гаде (Niels Wilhelm Gade; 1817–1890) — выдающегося композитора, наиболее ярко проявившего себя в области симфонической музыки. Благодаря его деятельности датская музыкальная культура испытала невероятный расцвет в XIX веке. Однако в нашей стране творчество Гаде пока остается terra incognita и требует изучения.

Детство и годы становления Гаде (1817–1842) прошли в атмосфере мощного национального подъема. С ранних лет композитор испытывал интерес к датскому фольклору, поэзии, театру. Понимание родственных связей различных видов искусства позже проявилось в его симфоническом творчестве. Создавая увертюру «Отзвуки Оссиана» (“Efterklange af Ossian”, 1840, op. 1, a-moll), композитор составил подробную литературную программу, включив в неё цитаты из «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона. Опираясь на закономерности сонатной формы, Гаде выстроил увертюру по концентрическому принципу, что идеально соответствует эпическому характеру литературного первоисточника. В главной партии увертюры очевидно сходство с народным напевом «Рамунд был лучшим из людей» (см. примеры 1 и 2). Связи с датским фольклором проявились и во второй увертюре Гаде, «Представление в ночь на Ивана Купалу» («St. Hansaftenspil», 1841, A-dur; по пьесе А.Эленшлегера).

Пример 1. Главная партия увертюры «Отзвуки Оссиана»



Пример 2. Напев «Рамунд был лучшим из людей»
(«Ramund var sig en bedre mand»)



Вершиной раннего периода творчества Гаде является Первая симфония (c-moll, 1842), в которой композитор продолжил лирико-эпическую линию, заложенную в увертюре «Отзвуки Оссиана». Наличие литературной программы, составленной Гаде перед сочинением музыки и включающей ряд старинных балладных текстов, позволяет говорить о скрытой программности симфонии. В произведении предстает череда романтических образов: битвы средневековых рыцарей и сцены охоты в первой части (c-moll), волшебные танцы эльфов в скерцо (C-dur/a-moll), задушевные картины природы в медленной части (As-dur), созвучные образам природы в датской живописи. Драматургическим итогом произведения становится финал (C-dur), полный жизнеутверждающей героики и эпической широты. Многочисленные тематические связи придают особую цельность циклу.

Не добившись исполнения Первой симфонии в Копенгагене, Гаде отправил партитуру Мендельсону в Лейпциг. Тот пришел в восторг и исполнил

симфонию в концерте Гевандхауза (2 марта 1843 года). В письме к Гаде он написал об огромном успехе произведения: «Вчерашний вечер сделал всю лейпцигскую публику, право же, любящую музыку, Вашим другом навсегда» [1, с. 225]. Последовавший затем государственный грант дал Гаде возможность поехать в Лейпциг.

В лейпцигский период (1843–1848) Гаде занял ведущую позицию в одном из центров немецкого романтизма — в качестве педагога недавно открытой Лейпцигской консерватории и второго дирижера Гевандхауза (первым дирижером был Мендельсон). Для 26-летнего иностранца такое признание удивительно. Именно под управлением Гаде состоялись премьеры Скрипичного концерта Мендельсона (1845; солировал Ф. Давид) и Фортепианного концерта Шумана (1846; солистка — К. Шуман). С обоими мастерами его связывала искренняя дружба. В письмах 1840-х годов Шуман называл Гаде не иначе, как «первоклассный поэт» [5, с. 255], «великолепный парень и музыкант» [3, с. 89], «законченный мастер, превосходный человек» [3, с. 196]. В статье Шумана «Нильс Гаде» (1843) датчанин назван «исключительным талантом» [2, с. 163], «одним из тех людей, какие давно уже не попадались среди молодежи» [2, с. 162]. Шуман дал высочайшую оценку творчеству Гаде, отметив национальный характер его музыки.

Шуман обратил внимание и на музыкальность фамилии GADE: это четыре ноты, а также четыре открытые струны скрипки. Монограмма GADE появляется в «Северной песне» из «Альбома для юношества» Шумана (см. пример 3) и в его Третьем фортепианном трио (g-moll, 1851), посвященном Гаде. Интересно, что Гаде и сам иногда включал эту монограмму в свои произведения, а Э. Григ во время обучения в Лейпцигской консерватории написал фугу на тему GADE (1861).

Пример 3. Р. Шуман. «Северная песня» («Альбом для юношества», № 41)

Im Volkston

Значительны сочинения Гаде лейпцигского периода. Во Второй симфонии (E-dur, 1843) новыми красками расцветают лирика и эпос. В первой части воплощается поэзия солнечной и безмятежной природы, картины «лесной романтики». Строгая, суровая основная тема медленной части имеет эпические черты. Скерцо погружает в стихию народного праздника, финалу свойственен жанровый характер. В лирико-эпической увертюре «В Шотландии» (D-dur, 1844) композитор обратился к популярной у романтиков сфере образов, ярко проявившейся в романах В. Скотта и произведениях Мендельсона (увертюра «Гебриды», «Шотландская симфония»). Новые качества симфонизма Гаде

демонстрирует лирико-драматическая Третья симфония (a-moll, 1847), в первой части которой появляются образы смятения, взволнованности, порыва (однако цикл венчает мажорный жанровый финал в ритме тарантеллы). Драматическая поэма (кантата) для солистов, хора и оркестра «Комала» (1846), созданная на основе одной из «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона, стала своеобразным «продолжением» первой увертюры Гаде. Кантата заслужила восторг Шумана, который позже исполнил ее в Дюссельдорфе (1850).

После смерти Мендельсона (1847) Гаде стал первым дирижером Гевандхауза, однако начавшаяся вскоре война между Пруссией и Данией вынудила его покинуть Лейпциг. Значение лейпцигского пятилетия в творчестве Гаде огромно; значителен и вклад, сделанный датским композитором в немецкую художественную жизнь.

Зрелый период творчества Гаде (1848–1867) связан с его деятельностью в Копенгагене в качестве композитора и дирижера. Гаде возродил существовавшее когда-то Музыкальное общество, основал симфонический оркестр и хор. Он осуществил датскую премьеру «Страстей по Матфею» И.С.Баха (по-видимому, следуя примеру Мендельсона), впервые исполнил в Дании Девятую симфонию Бетховена, регулярно включал в программы концертов сочинения композиторов-романтиков. Благодаря Гаде Копенгаген постепенно превратился в центр скандинавской культуры.

В этот период создана Четвертая симфония (B-dur, 1850); ее тонкая лирика и «классическая» ясность близки «Весенней» симфонии Шумана (B-dur), Пятой симфонии Шуберта (B-dur). Легкость, прозрачность оркестровки с преобладанием струнных и солирующих деревянных духовых придают произведению почти камерный характер.

Кантата «Дочь короля эльфов» (“Elverskud”, 1854) для солистов, хора и оркестра продолжает круг образов скерцо из Первой симфонии Гаде: в основу ее сюжета положена та же датская народная баллада «Дочь короля эльфов». Широко используются средства романтического оркестра (особенно во второй части, связанной с фантастическими образами — эльфийскими танцами в ночном лесу). Интересно, что в 2006 году кантата стала одним из 108 произведений, составивших Датский культурный канон.

Пятая симфония (d-moll, 1852) привлекает внимание необычным составом оркестра с партией облигатного фортепиано, что придает черты жанра концертной симфонии. В произведении сплетаются лирико-драматические и лирико-эпические черты. Логика построения цикла заключается в движении от драматической первой части, через лирику второй части и скерцозность третьей к светлому мажорному финалу, звучащему с эпическим размахом.

В Шестой симфонии (g-moll, 1857) впервые в творчестве Гаде появились трагические черты (вероятно, это связано со смертью его жены в 1855 году). Лирико-драматический характер музыки, тональность g-moll, драматургия построения цикла позволяют предположить, что Гаде ориентировался на симфонию Моцарта № 40 g-moll как на «образец».

Новую главу в творческом пути композитора открывают симфонические произведения 1860-х годов. В увертюре «Гамлет» (c-moll, 1861) проявилась

необычная для Гаде страсть, патетика. Монументальная увертюра «Микеланджело» (F-dur, 1861) воплощает обобщенный образ итальянского искусства. Седьмая симфония (F-dur, 1864) отличается масштабным, подлинно эпическим отражением картины мира. В лирико-эпической концепции этой симфонии значительно преобладает эпос; кроме того, вторая часть, написанная в характере траурного марша, вносит трагические черты, а в энергичном скерцо и в торжественном финале можно усмотреть элементы героики (здесь очевидны параллели с «Героической» симфонией Бетховена). В произведении словно обобщаются черты предшествовавших симфоний: светлая лирика Второй и Четвертой, драматизм Третьей и трагизм Шестой, жизнеутверждающая героика и эпическая мощь финалов Первой и Пятой симфоний.

Дополнительные штрихи к творческому портрету Гаде вносит его общение с Э. Григом, который в 1863–1866 годах находился в Копенгагене после обучения в Лейпцигской консерватории. По совету Гаде Григ написал свою единственную симфонию (1864), которая с успехом исполнялась в Бергене, Копенгагене и Кристиании (сам же автор критически относился к этому сочинению и написал на титульном листе партитуры «Никогда не исполнять»). К советам Гаде молодой композитор обращался при работе над Фортепианной сонатой e-moll (1865), Скрипичной сонатой F-dur (1866). Позже в одну из тетрадей «Лирических пьес» Григ включил пьесу «Гаде» (op. 57 № 2).

Поздний период (1867–1890). В 1867 году Нильс Гаде вместе с композиторами Й. П. Э. Хартманом и Х. С. Паулли основал Копенгагенскую консерваторию и до конца своих дней был ее директором и педагогом. Консерватория существует и по сей день; ее выпускниками были многие выдающиеся музыканты, среди которых датские композиторы Карл Нильсен (учился у Гаде по теории музыки) и Пер Нёргор.

Помимо педагогической работы, в 1870–1880-е годы Гаде продолжал руководить Музыкальным обществом. В качестве дирижера он выступал в Германии, Нидерландах, Франции, Великобритании, в том числе на Бирмингемском и Нижнерейнском фестивалях. Ему сопутствовало признание как у себя на родине, так и за рубежом.

Центральным сочинением позднего периода стала Восьмая симфония (h-moll, 1870), которая завершает и подытоживает достижения Гаде в этом жанре. Целый ряд особенностей роднит Восьмую симфонию с Первой: например, структура цикла (скерцо перед медленной частью), большая роль тематических связей. В обеих симфониях можно отметить влияние Шуберта: связь с эпическим симфонизмом Симфонии C-dur заметна в Первой симфонии Гаде, в то время как влияние «Неоконченной» композитор отмечал в своей Восьмой симфонии (интересно, что к написанию музыки он приступил вскоре после того, как дирижировал премьерой «Неоконченной симфонии» в Копенгагене). После окончания Восьмой симфонии Гаде больше не обращался к этому жанру. (На вопрос «Будет ли Девятая симфония?» он однажды ответил, что может быть лишь одна Девятая симфония — Бетховена.) Однако композитор продолжал писать для оркестра. К числу поздних сочинений относятся сюита «Летний день в деревне» (1879), Концерт для скрипки с

оркестром (d-moll, 1880), «Новеллетты» для струнного оркестра, а также сюита «Хольбергиана» (1884), созданная к 200-летию со дня рождения датско-норвежского драматурга Людвиг Хольберга (1684–1754). Это событие широко отмечалось в Скандинавии; в наследии Грига есть сюита «Из времен Хольберга», созданная к этой же дате.

Симфонии и увертюры Нильса Гаде — значительное явление европейского романтического симфонизма, имеющее прочные национальные корни. На протяжении всего творческого пути композитору было свойственно целостное, гармоничное видение мира, стремление к сохранению классической традиции в искусстве. В то же время в симфонических произведениях Гаде можно отметить постоянный творческий поиск, обращение к национальному фольклору и эпосу. Влиянием Гаде можно объяснить расцвет скандинавского симфонизма во второй половине XIX века (норвежцы Ю. Свенсен и К. Синдинг, шведы В. Петерсон-Бергер, В. Стенхаммар, Х. Альвен).

Один из учеников Гаде, датский композитор Корнелиус Рюбнер, сказал: «Гаде был не только прекрасным музыкантом; природа наградила его и другим величайшим даром: он имел одно из лучших и добрейших сердец, с которым я был благословлен столкнуться. Его чувство справедливости и правды, легкость нрава, а также восхитительное чувство юмора — все это не могло не привлекать каждого, кому посчастливилось его знать. Его ум всегда был открыт для поэзии и красоты... У него не было врагов; он всегда был окружен любовью. Немногие художники прожили столь же прекрасную жизнь в гармонии сердца и разума» [6, с. 116–117].

Список литературы:

1. Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова. М.: Музыка, 1966. 317 [2] с.
2. Шуман Р. О музыке и музыкантах: в 2-х тт. Т. II-Б / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д.В.Житомирского; [пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой]. М.: Музыка, 1979. 294 с.
3. Шуман Р. Письма: в 2 тт. Т. 2: [1840–1856] / пер. с нем. А. А. Штейнберга. М.: Музыка, 1982. 524, [2] с.
4. Celenza A. The Early Works of Niels W. Gade: In Search of the Poetic. Burlington: Ashgate, 2001. xvi, 251 p.
5. Daverio J. Schumann's Ossianic manner // 19th Century Music. 1998. Vol. 21, No. 3. P. 247–273.
6. Rybner C. Niels Wilhelm Gade. In remembrance of the Centenary of his birth // Musical Quarterly. 1917. Vol. 3. No.1 (January). P. 115–122.

БРЕНДИРОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА. ОБОБЩЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК СТИМУЛ ДЛЯ РАЗНОСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА

Бондаренко О. А.

МБУ ДО ДШИ «Гармония» городского округа Тольятти
garmoniay-school@yandex.ru

2023 год Указом Президента России Владимира Путина объявлен Годом педагога и наставника. Решение Президента говорит о высоком статусе преподавателей в нашем обществе, о важности их работы.

Педагогическая профессия одна из нужных, важных и востребованных профессий на сегодняшний день в мире. Отраднo, что в музыкальных школах, художественных школах и школах искусств Самарской области работает много молодых педагогов - смелых, сильных, многогранных, ответственных, талантливых. Опытные педагоги постоянно делятся секретами профессии и своего мастерства.

В своей статье хочу поделиться своим педагогическим опытом и обобщить различные виды деятельности как стимул для разностороннего развития личности ребенка.

С 2013 года я работаю преподавателем и концертмейстером Детской школы искусств «Гармония» городского округа Тольятти.

Прежде чем я познакомлю Вас с моими учениками, хочется вспомнить тех, кому я благодарна за тот прекрасный мир искусства, мир творчества, мир музыки, который открыли мне мои преподаватели. Мне очень повезло. На моем жизненном пути встречались люди, которые посвятили себя этой нелегкой, но такой прекрасной профессии как преподаватель по классу фортепиано.

В музыкальной школе Узбекистана - это Воробьева Нарелла Михайловна, в музыкальном училище - Тодуа Этерия Викторовна, в Педагогическом институте - зав. кафедрой специального фортепиано, доцент кафедры Спивак Софья Петровна. Это благодаря им я научилась любить и понимать то прекрасное, что называется музыкой. Ведь музыка идет от одного сердца и должна вновь дойти до другого сердца. Она, подобно дождю, капля за каплей, просачивается в сердце и оживляет его. Хорошая музыка чиста, как ребенок, и мудра, как глаза старца. Так говорил Ромен Роллан.

С начальных классов Нарелла Михайловна приучала меня слушать хорошую музыку. Мы часто ездили в Ташкент в школу для одаренных детей имени Виктора Александровича Успенского, где играл сольные концерты Алексей Султанов. Очень любили посещать мастер-классы Тамары Афанасьевны Попович, преподавателя Алексея Султанова и лекции - концерты Георгия Мушеля. Каждый раз это был фейерверк эмоций и впечатлений. Это все и предопределило мое будущее. Я хочу и буду преподавать.

Каждый из нас очень гордится, когда его ученик заканчивает консерваторию и возвращается в школу уже не учеником, а коллегой. Это моя любимая Исмаилова Саломат. Как мне было приятно, когда я получила официальное письмо с благодарностью от Академии музыки из Австралии, где моя ученица, Марианна, успешно сдала все экзамены и получила диплом. Я с интересом слежу за профессиональным ростом своего ученика Пак Вадима, который является студентом Казанской государственной консерватории.

И вот уже 10 лет, как я живу в Тольятти.

Самарский край, расположенный в самом сердце России, на берегах красавицы Волги. Это уникальные волжские красоты: Жигулевские горы, Самарская Лука. Самарская область – регион с красивой природой и интересной, богатой историей. А Самара. Ее скверы и парки, набережная Волги и площади. Театры и музеи. Город, который одухотворяет, формирует культурное пространство человека. Здесь такое огромное поле деятельности.

А главное, для меня, быть сопричастным к каждому событию школы, города, области и всего региона. Это и участие в педагогическом вокально - хоровом ансамбле «Экспромт», создание фортепианного дуэта с преподавателем школы Белоусовой Юлией Николаевной. Посещение и участие в мастер - классах, участие в имиджевых конкурсах Тольятти, Самары и Самарской области. Проведение открытых уроков, лекций и мастер - классов. А когда на площадке нашей школы организовалось, с легкой руки нашего директора Вереневой Натальи Леонидовны отделение «Свободное музицирование» - это стало сенсацией. Маклыгин Александр Львович и Маклыгина Лия Геннадьевна стали для меня наставниками и помощниками в этой, совершенно новой для меня сфере деятельности. И уже есть результаты. На областном конкурсе композиторов и музыковедов «Вдохновение» в номинации «Свободное музицирование» мои ученики Потемкин Константин и Круглякова Варвара удостоились звания лауреата 3 степени.

А теперь я хочу рассказать о своих «звездочках». У меня в классе все звездочки, но эти более яркие.

Курнякова Варвара - непоседа, любознательная. Ученица 1 класса. Ей только исполнилось 8 лет, но она уже участвовала во многих конкурсах, в том числе и Международных. Совсем недавно я представляла открытый урок с Варварой на тему «Колористические возможности исполнительской лексики в сонатах Й. Гайдна. Выявление интонационной, тембральной окраски и «оркестральности» при изучении сонатного *allegro* на примере сонаты Й. Гайдна *C dur*». В открытом уроке принимали участие иллюстраторы из Тольяттинского колледжа искусств им. Р. К. Щедрин. Варвара достойно выдержала это испытание. В программе Варвары есть очень серьезные для ее возраста произведения: Фугетта Циполи, Соната Й. Гайдна *C dur*, «Песня жаворонка» из детского альбома П. И. Чайковского, Токката С. Вареласа.

Вторая моя «звездочка» Круглякова Варвара. Ученица 4 класса. Уже во 2 классе она стала лауреатом серьезного имиджевого Международного конкурса-фестиваля имени Савелия Орлова. Варвара является участником Музыкальной Академии стран СНГ Юрия Башмета в 2022, 2023 гг. Также Варвара

удостоилась звания лауреата в таких конкурсах как: «Маэстро XXI века», «START* PROFI* ART», «Золотой венок Поволжья». В марте 2023 года стала участницей мастер-класса декана факультета фортепиано, заведующей отделением специального фортепиано Центральной музыкальной школы - Академии исполнительского искусства г. Москвы Богдановой Натальи Викторовны, где приятно удивила Наталью Викторовну сложностью исполняемой программы и технической оснащенностью. Талантливая, трудолюбивая и очень скромная девочка.

И конечно, еще одна моя «Звездочка». Это Бурдейная Людмила - Лауреат отборочного (регионального) этапа Двадцатых молодежных Дельфийских игр России - 2021 в номинации «Фортепиано», Лауреат 2 место (серебряная медаль) Всероссийского тура Двадцатых молодежных Дельфийских игр России – 2021 в г. Пермь, Лауреат VIII Международного музыкального конкурса-фестиваля имени Савелия Орлова, (2019, 2021гг.), Диплом участника II тура Общероссийского конкурса «Молодые дарования России-2021», Диплом Победителя, обладатель звания «Лучший учащийся Детской школы искусств Самарской области 2021 года и памятной медали» XVIII Межрегионального конкурса профессионального мастерства в сфере культуры и художественного образования «Волжский проспект», награждена именной премией Губернатора Самарской области для одаренных детей и подростков.

Пусть она не выбрала путь музыканта - преподавателя и готовится стать юрист-консультантом, я уверена, что эта девочка станет достойным членом общества, креативным, думающим. Она станет целостной во всех отношениях личностью.

И я, как педагог - наставник желаю молодому поколению находить возможности для креатива и творчества и определять для себя духовные, нравственные ориентиры, ведь музыка, как говорил Платон воодушевляет весь мир, снабжает душу крыльями, способствует полету воображения.

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ОБРАЗЕЦ СОВЕРШЕНСТВА И ГАРМОНИИ В ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Волошина С. И.

*ГБПОУ «Тольяттинский колледж
искусств им. Р. К. Щедрина»
svet.tlt.@yandex.ru*

Культура многолика, но едина! И одним из ярчайших проявлений этого единства можно считать диалог искусств – музыки и поэзии, архитектуры и живописи, театра и танца – на протяжении веков.

Идея синтеза искусств характерна на всех этапах развития мировой культуры, но в эпоху романтизма музыка играла особую роль. В художественном произведении, к какому бы виду или жанру оно ни относилось, ценилась прежде всего музыкальность – олицетворение гармонии и непосредственности неизреченных чувств. Об этом известное высказывание Роберта Шумана: «Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник – на симфониях Моцарта. Более того, для скульптора каждый актер становится неподвижной статуей..., для художника стихотворение превращается в картину, музыкант же перекладывает картину в звуки»[2,3]. Таким образом, музыканты-романтики подтолкнули поэтов и живописцев к поискам эмоциональной «звукообразности», которая изначально присуща музыке. С тех пор вошли в арсенал поэзии и изобразительного искусства такие понятия, как «красочный аккорд», «цветовая гамма», «певучая линия», «цветовая гармония», «музыкальность стиха».

В истории русского искусства есть период, который высшим эстетическим идеалом считал синтез искусств. Этот период, названный выдающимся философом Н. А. Бердяевым «серебряным веком» или «русским культурным ренессансом», длился недолго – с конца XIX столетия до «грозы 17-го года». Он оказался возможен благодаря творческому взаимодействию людей редких дарований. Душа российского интеллигента словно вырвалась из тисков традиций и свободно парила на просторах культуры в поисках ее единства и гармонии. Художники той эпохи часто черпали вдохновение у родственных муз. Тому множество примеров: Скрябин изучал философию, поэты Кузмин и Пастернак сочиняли музыку, Чюрленис был одновременно и художником и композитором. Представители разных искусств, словно забыв о своей автономности, искали особые, «неспецифические» средства художественной выразительности – музыкальность. Музыкой наполнялась поэзия, живопись, архитектура.

С культом музыкальности наступил новый этап в развитии русской поэтической речи. Литературовед В.М. Жирмунский в 1916 г. писал: «...лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности»[2,22]. Действительно, фонетика и ритмика речи, стилистическая окраска слов и ассоциативная образность были переосмыслены символистской поэзией с позиций «скрытой музыки». Родилась музыка стиха:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Преодо мною другие поэты – предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.
Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,

Я – для всех и ничей.

К. Бальмонт

Музыкальная речевая река увлекала за собой поэта, он подчинялся ее течению в большей степени, чем смыслу высказывания. Магия звуков – его стихия, аллитеративность слова.

В моих песнопеньях – ЖурЧанье клюЧей,
Что звуЧат все звонЧей и звонЧей.

* * *

В твои глаЗа ВЗглянуВ, я Вижу в Зыбком ВЗоре,
Что страсть была тебе Знакома и блиЗка.

Инерцию ритма, волнообразное нагнетание слов и выражений, напевность слогов, игру созвучий – все это можно найти в поэтической лирике К. Бальмонта.

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

К. Бальмонта и А. Белого, В. Брюсова и Ф. Соллогуба, Вяч. Иванова и А. Блока влекла своей новизной эстетика мига: выхватить у вечности этот миг и запечатлеть его в слове:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Эти строки К. Бальмонта открывают фортепианный цикл С. Прокофьева «Мимолетности», соединяя скрытую музыку стиха с упругими прокофьевскими звучностями.

Музыка в поэзии символистов – не только важнейшее слово-символ, устремленное к бесконечности, метафорически соединяющее мир реальный с ирреальным. Музыка еще и выражение мировой гармонии. Кратко и точно сказал об этом восемнадцатилетний А. Блок:

В ночи, когда уснет тревога
И город скроется во мгле –
О, сколько музыки у Бога,
Какие звуки на земле!

В начале века А. Блоком бредила вся молодежь обеих столиц. «Мы упивались ассонансами А. Блока», - напишет К. И. Чуковский, а Юрий Анненков добавит: «К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало: мы ее слушали, она проникала в нас и запоминалась мелодически»[2,32]. Обратим внимание лишь на одну грань этого поэтического таланта – музыкальность. Блок обладал счастливым даром соединять скрытую музыку с образами музыки звучащей. Вот только один пример – отрывок из «Плясок осенних»:

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба,
И за кружевом тонкой березы
Золотая запела труба.
Так волнуют прозрачные звуки,
Будто милый твой голос звенит...

По сравнению с тончайшей музыкальной оркестровкой в произведениях А.С. Пушкина, у Блока этот прием выглядит более обнаженным. Гласные в стихах Блока – это целый оркестр, хорошо слышный, сильно действующий на читателя. Каждая гласная – музыкальный инструмент, ведущий свою партию:

Ветер принес издалека
Песни весенней намек –

здесь и Е [Э], и Е [О] после мягких согласных звучат как нежное соло флейты.

Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок

Звуки отвердевают, господствует «О», словно флейта сменяется строгими, низкими звуками, напоминающими гобой. И вот уже зазвучали «У-А-И» - целый оркестр, а мелодию ведет «И»,

В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны,
Плакали зимни[и] бури...

и с новой силой возникает уже знакомое «Е» [Э] - «Е» [О]:

Реяли звездные сны.

Музыке блоковского ассонанса способствуют повторы слов и словосочетаний, которых Пушкин сознательно избегал:

Робко, темно и глубоко

Плакали струны мои.
Ветер принес издалека
Звучные песни твои.

Каждое его стихотворение полно многократными переключками внутренних звуков, внутренних рифм и полурифм. И кто же из нас не помнит волнующего впечатления от сплошного «а» в незабвенной строке «Дыша духами и туманами...» вдруг это «а» переходит в «е»: «И веют древними поверьями...». В ритме стиха слышится что-то завораживающее: «И перья страуса склоненные в моем качаются мозгу...». И вновь перед нами синее – звездное, высокое, «из космических далей»: «И очи синие бездонные цветут на дальнем берегу...». Все эти духи и туманы, бездонные синие очи, дальний берег символизируют приход Любви и Красоты, они связаны с появлением Незнакомки и звучат контрастом пошлости, изображенной в начальных строфах.

Как-то, уже в конце жизни, Анна Ахматова, вошедшая в поэзию по стопам Блока, сделала полушутливое признание:

Подумаешь, тоже работа –
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое...

«Подслушать у музыки» поэтам-символистам действительно удавалось многое. А художники? Стремилась ли они уловить зовы вечной мировой музыки и показать музыкальность красок? Конечно. В русском изобразительном искусстве конца XIX века началась новая, «музыкальная фаза». Она означала отказ от копирования природы. Идеал виделся в выражении «живых аккордов цвета», подобных музыкальной гармонии.

Искусствовед Федоров-Давыдов писал об одном из основоположников символистской живописи: «Свое музыкальное чутье он замечательно умел передавать в самом строе своих произведений и в особенности в их колорите, который поистине можно назвать «музыкальным»[4,27]. Это Михаил Александрович Врубель, работы которого свидетельствуют о неповторимой индивидуальности и цельности стиля.

Трудно найти другого художника, вокруг которого на рубеже веков разворачивались бы жаркие дискуссии. Сюжеты в картинах художника кажутся не столь значимыми, как их эмоциональное лирическое звучание. Изображаемое на полотнах Врубеля дробится на многочисленные грани, мелкие плоскости-мазки, которые как бы обнимают форму и создают реальный объем и пространство, но в то же время превращают картину в своеобразный объемно-плоский узор. Положенные рядом мазки, словно музыкальные аккорды, имеют ярко выраженные «собственные голоса», которые сливаются в мощное звучание симфонии красок. В колористическом строе Врубелю была близка чисто музыкальная идея лейтмотива. В разных его работах («Сирень»,

«Пан», «К ночи») царит фиолетовая, ночная гамма, которая объединяет разнообразные звучания в единую тональность. Многие герои художника словно сошли с оперной сцены. Полотна «Царевна-Лебедь» и «Тридцать три богатыря» звучат как продолжение музыкальных картин оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», а скульптуры «Волхова» и «Мизгирь» запечатлели героев его же опер «Садко» и «Снегурочка».

В своем программном произведении «Демон сидящий» Врубель сотворил на полотне образ, полный символических обобщений и космической масштабности, образ преображенной Вселенной. В этом образе словно сошлись лермонтовский «дух изгнания» и мечтанья самого художника. Для Врубеля «Демон – дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный и величавый». Романтическая идея демонизма особенно ярко выразилась в работе «Демон поверженный». В ней – оскорбленное самолюбие, гордый вызов миру и одновременно трагизм одинокой личности в ее порыве к свободе.

И в час на огненном закате
Меж гор предвечных видел ты,
Как дух величий и проклятий
Упал в провалы с высоты.
И там, в торжественной пустыне,
Лишь ты постигнул до конца
Простертых крыльев блеск павлиний
И скорбь эдемского лица!

В. Брюсов

Музыкальность живописи В. Э. Борисова-Мусатова была иной. Музыкальные космические образы и драматические коллизии были чужды этому лирическому художнику. И если Врубель – художник-симфонист, то Борисов-Мусатов – тонкий мастер камерных жанров. Его живопись, словно тихую музыку, трудно передать словами. Например, картина «Водоем». Ее нельзя назвать пейзажем, хотя очевидны признаки этого жанра – гладь озера, отраженное в нем голубое небо и белые облака, две застывшие в неподвижности женские фигуры. Но чем более всматриваешься в это полотно, вслушиваешься в его незримую музыку, тем явственнее начинаешь понимать, что оно декоративно, как панно или гобелен, созданный для украшения гостиной. Образы картины отгорожены от реальности, от бытовых подробностей. Изображение словно подернуто дымкой меланхолии и находится вне времени и пространства. Художник писал «Сюжеты русской природы не играют у меня большой роли, это только предлог. Вот «Березы осенью» - две пожелтевшие березы на фоне синей реки. Но мне хотелось выразить именно музыку умирания природы...»[2,40]

Художником, который желал создать новый вид искусства – «зримую музыку», где органично сливались бы музыкальные формы и их изобразительный аналог, стал литовский художник и композитор Микалоюс

Константинас Чюрленис, творчество которого было тесно связано с русской культурой. Мечта воплотилась в серии работ, имеющих музыкальные названия – прелюдия, fuga, соната... В каждой живописной сонате, подобно музыкальному жанру, есть несколько частей: аллегро, анданте, скерцо, финал.

Форма картины у Чюрлениса складывается как сочетание символов, создающих волшебное, «надреальное» царство. Фантазия художника не знала границ. «Звуками» красок он рассказал старую притчу о королях («Сказка королей»), заставил вспомнить о древней египетской культуре («Соната пирамид»), создал символические образы Вселенной («Знаки Зодиака»), создал гимн Солнцу («Соната солнца»).

Одной из наиболее популярных работ мастера является «Соната моря». В ней три части – три картины. В первой художник попытался найти живописный эквивалент сонатного аллегро – сложной композиции классической музыки. Картина дробится на несколько слоев, словно музыкальная ткань, насыщенная контрастными темами. Каждый слой-тема живет самостоятельной жизнью, подчиняясь воображаемой пульсации музыкального ритма. В соответствии с традицией вторая часть сонатной формы – медленное анданте. На полотне таинственно мерцают светильники. Из глубин светятся окна замков. Весь мир погружен в покой, символом которого является одинокий парусник, приподнятый над морской бездной чьей-то прекрасной рукой. В финале – третьей части – снова бурлят силы стихий. На полотне – гигантская вспененная волна, «звучащая», как кульминационный аккорд мощного симфонического оркестра. У ее основания – маленькие, почти игрушечные кораблики, совершающие свой последний предсмертный танец. Композиция подчинена общему ритму, в ней ощущается энергия могучей творческой воли. Не случайно в водяной пене просвечивают инициалы создателя «Сонаты».

Тысячи нитей связывают мир зрительных образов и мир звуков. Музыка и поэтическое слово, живописное начало музыки и музыкальность живописи, бесконечно развиваясь, обогащают язык искусств и расширяют их образные возможности.

Список литературы:

1. Блок А.А. Лирика. Электронный ресурс <https://rustih.ru/aleksandr-blok/>
2. Рапацкая Л.А. Искусство «серебряного века» - М.: Просвещение: «Владос», 1996. -192 с.
3. Суздальев П.К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. - М.: «Изобразительное искусство», 1984. -480 с.
4. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. [Послесл. Г. Стернина]. – М.: «Искусство», 1975. – 739 с.

**ДШИ «ГАРМОНИЯ» - РЕСУРСНАЯ МЕТОДИЧЕСКАЯ ПЛОЩАДКА
КАК КОНСУЛЬТАЦИОННЫЙ ЦЕНТР ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
СООБЩЕСТВА САМАРСКОГО РЕГИОНА ПО НАПРАВЛЕНИЮ
«СВОБОДНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ. КОМПОЗИЦИЯ»**

**Веренева Н. Л.,
Жарова М. А.,
Шамшаева Р. Р.**

МБУ ДО ДШИ «Гармония» городского округа Тольятти
garmoniay-school@yandex.ru

С 2004 года в ДШИ «Гармония» г.о.Тольятти успешно реализуется проект Клуб юных композиторов «Вдохновение». Это образовательное пространство для открытия юных талантов в области композиторского, музыковедческого творчества и свободного музицирования.

Клуб юных композиторов «Вдохновение» стал отправной точкой для Межрегионального конкурса юных композиторов и музыковедов «Вдохновение», который с 2015 года является творческим спутником Международного конкурса им. Д. Б. Кабалевского.

За этот период были проведены следующие мероприятия: 7 конкурсов (278 участников), 9 семинаров, 4 нетворкинга (обучено 136 преподавателей), 15 мастер-классов, 6 панельных дискуссий (57 преподавателей).

Логичным итогом в мае 2023 года Министерством культуры Самарской области стало присвоение школе статуса ресурсной методической площадки «Свободное музицирование. Композиция».

ДШИ «Гармония» является консультационным центром для профессионального сообщества Самарского региона.

Цель создания методической площадки – трансляция авторской методики обучения музыке посредством импровизации в детских музыкальных школах, школах искусств и обобщение современной практики в системе образования Самарской области и регионов России по развитию направления «Свободного музицирования. Композиция».

Задачи:

- Актуализировать значимость свободного музицирования для получения базовых компетенций учащимися в детских школах искусств и студентами СПО;
- Определить новые методические подходы в компетентностном обучении обучающихся в условиях их предпрофессиональной подготовки;
- Выявить и развить творческий потенциал преподавателей ДМШ, ДШИ на территории Самарской области в области свободного музицирования и композиции.

Несколько слов о команде ресурсной методической площадки «Свободное музицирование. Композиция».

Руководителем ресурсной методической площадки является директор МБУ ДО ДШИ «Гармония» – Веренева Наталья Леонидовна.

Куратор, научный консультант – профессор Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова Маклыгин Александр Львович.

Консультант – преподаватель ДМШ №1 им. П. И. Чайковского г. Казань, Маклыгина Лия Геннадьевна.

Куратор в МБУ ДО ДШИ «Гармония» – методист, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Жарова Марина Александровна.

План работы РМП на 2023-2024 учебный год,
утвержденный ГБУК «АСТ»

№	Наименование мероприятия	Срок проведения
1	Межрегиональный семинар-практикум профессора Казанской государственной консерватории А. Л. Маклыгина «Свободное музицирование в ДМШ, ДШИ и учреждениях СПО»	24-25 ноября 2023г.
2	Межрегиональный конкурс юных композиторов и музыковедов «Вдохновение»	16-17 февраля 2024г.
3	Отчетный концерт лауреатов межрегионального конкурса юных композиторов и музыковедов «Вдохновение» во всех номинациях: 1.«Я - композитор» 2. «Лучший «саундтрек» к мультфильму 3. «Творческое пространство» 4.Номинация «Свободное музицирование» для учащихся и преподавателей 5.«Журналистский очерк» 6.«Мультимедиа презентация» 7.«Видеоролик о малоизвестных фактах, явлениях, личностях в области культуры» 8.«Онлайн–публикация» ВКонтакте	29 мая 2024г.
4	Организация дистанционного консультирования	в течение года

В 2023 году рамках работы ресурсной методической площадки «Свободное музицирование. Композиция» состоялся уникальный семинар-практикум профессора Казанской государственной консерватории им. Н.Г.Жиганова Маклыгина Александра Львовича и Маклыгиной Лии Геннадьевны - заслуженного работника культуры республики Татарстан.

География участников представлена следующими городами: Самара, Сызрань, Чапаевск, Жигулёвск, Тольятти, пгт Новосемейкино, п. Выселки.

Прямой эфир семинара-практикума проводился на канале Ютуб.

Количество прямого эфира составил 244 просмотра.

Всего приняло участие 61 человек: из них 51 преподаватель, 10 студентов из 14 учебных заведений ДМШ, ДШИ и учреждений СПО Самарского региона.

В течение двух дней участники семинара-практикума осваивали новые музыкальные технологии.

Особенностью данного инновационного мероприятия стала реализация практического опыта в профессиональном сообществе. Все участники семинары были разделены на две команды и осваивали приемы импровизации: у одной команды наставником стал Александр Львович, у другой – Лия Геннадьевна.

В конце работы каждого дня семинара участниками была представлена импровизация. В первый день – импровизация на тему «Танец ковбоя», во второй день – «Sing,sing,sing».

Также, на семинаре-практикуме были обозначены методические векторы в системе образования Самарской области и регионов России по развитию направления «Свободное музицирование».

Перспективы развития и актуальность создания базовой методической площадки образовательной программы «Свободное музицирование. Композиция» заключаются:

- во внедрении в образовательный процесс инновационной, экспериментальной программы «Свободное музицирование»;
- в обучении преподавателей Самарского региона и формирование у них инновационного мышления;
- в формировании новых компетенций преподавателя - свободного исполнительства, чувства уверенности, сценической и педагогической свободы;
- в подготовке выпускника детской школы искусств, успешного профессионала, достойного гражданина;
- в развитии направления «Свободное музицирование» как культурно-образовательного кода продвижения региона в российском пространстве.

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБУЧЕНИЯ

Галямина В.М.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К. Щедрина»
valentinagalyamina2021@mail.ru*

Проблема качества подготовки педагога-музыканта и их конкурентоспособность на рынке труда на сегодняшний день актуальна.

Творческий рост музыканта не завершается в стенах учебного заведения. Его формирование продолжается всю жизнь. Истинный художник никогда не может сказать себе, что он все умеет, всего достиг. Поэтому подготовка молодых специалистов к самостоятельной деятельности и дальнейшему творческому росту является главной задачей учебных заведений среднего профессионального образования. В этот период происходит осознание студентами смысла будущей деятельности, складывается целостный образ профессии, происходит формирование способов действий, которыми специалисты будут пользоваться в дальнейшем.

Решающим критерием профессионализма молодого специалиста является его подготовленность к работе после окончания учебного заведения. Выходя на самостоятельную дорогу, молодой музыкант, педагог, должен уметь ставить перед собой определенные творческие задачи и, в зависимости от таланта и уровня культурно-художественного развития, разрешать с большей или меньшей степенью мастерства.

Не все в состоянии могут успешно справиться с ролью носителей музыкальной культуры, воспитателей музыкального вкуса. Также не всегда хорошо проявляют себя в самостоятельной работе далеко не молодые специалисты, бывшие хорошими учениками. Причины несамостоятельности учащихся, даже при наличии достаточных музыкальных способностей, чаще всего кроются в недостатках работы педагога. Естественно, что задачи воспитания будущего музыканта предъявляют к педагогу огромные требования. Он должен быть широко образованным, хорошо знать искусство вообще, творчество современных и классических композиторов. Очень верно отметил Я.Мильштейн: «Недостаточно готовить только хороших профессионалов, надо воспитывать художников, умеющих самостоятельно мыслить».

В центре внимания русской музыкальной педагогики было всегда воспитание творческой самостоятельности молодого музыканта.

Но прежде чем говорить о самостоятельности студента, в первую очередь следует научить его ставить и разрешать задачи в работе и привить ему определенные профессиональные навыки.

Главными движущими силами музыканта являются чувство и разум. Уровень воплощения любой музыкально-исполнительской задачи определяют сила чувства и глубина понимания музыки вместе с остротой воображения. Поэтому важнейшими качествами, которые важно воспитывать у студента – это эмоциональность и интеллект. Через воспитание умения слышать себя происходит развитие эмоциональности. Именно слышание музыки и рождает в первую очередь эмоциональный отклик исполнителя. А становление интеллекта студента наилучшим образом происходит, если педагог путем обобщения подводит его к познанию закономерностей. В нашей практике это специальный инструмент, оркестр и теоретические дисциплины.

Одним из главных условий воспитания является необходимость исполнительской и педагогической практик. Непосредственная цель педагогической практики – это научить молодого музыканта заниматься с

учениками. Роль педагога вынуждает студента последовательно ставить перед своим учеником музыкальные задачи, объяснять и показывать способы преодоления различных затруднений. В результате сам студент начинает гораздо сознательнее относиться и к процессу своих собственных повседневных занятий.

Другой вид практики – исполнительская. Это зачеты, академические, экзамены, концерты на разных площадках. Все перечисленные формы практической деятельности важны и одинаково полезны. В итоге растет интерес учащихся к предмету и ответственность за качество работы.

Еще одним условием воспитания самостоятельности студента может быть самостоятельное изучение произведений без помощи извне. Конечно, трудность произведений должна соответствовать исполнительским возможностям студента. Пьесы должны быть выучены в определенный срок. Прослушивание самостоятельно выученного произведения желательно проводить в форме зачета. На отделении струнных инструментов мы много лет практиковали при подготовке к академическому концерту помимо двух обязательных разнохарактерных миниатюр, готовили самостоятельно выученную пьесу. Подготовка к выступлению заставляет напрячь свои силы, а дискуссия, анализ исполнения после выступления учит каждого студента переосмысливать многое в работе, помогает критически относиться как к своему исполнению, так и исполнению других.

Очень значительным моментом в воспитании самостоятельной работы является объем пройденного репертуара, то есть количество пройденных произведений, включая легкие и значительно сложные. Большой и разнообразный репертуар не только воспитывает вкус, но и улучшает навык чтения с листа, так необходимый в оркестровой практике. После окончания колледжа студенты отделения «Оркестровые струнные инструменты», «Народные инструменты» и отделение «Духовые и ударные инструменты» получают не только квалификацию преподавателя, но и артист оркестра. Таким образом, навык чтения с листа и его уровень очень необходимы в оркестровой практике, так как несостоятельность в умении самостоятельно грамотно расставить аппликатуру и штрихи, порой приводит к значительным затруднениям в исполнении своей партии в оркестре.

Развитие навыков чтения с листа в обучении молодых музыкантов является наиважнейшим. Ученик, с трудом читающий текст, вряд ли станет хорошим музыкантом. Студент после окончания колледжа, получив квалификацию артист оркестра, испытывает значительные затруднения в прочтении партии в оркестре, если не владеет навыком чтения с листа. Воспитание профессионального отношения к тексту начинается с первых шагов обучения нотной грамоте, и с первых шагов необходимо прививать ученикам навыки одновременного эмоционального и интеллектуального подхода к чтению текста.

Одним из главных принципов музыкальной педагогики, особой областью педагогического искусства является индивидуальный подход к учащимся. Основа всей работы педагога - научить ученика самостоятельно мыслить.

Система самостоятельной работы должна быть достаточно гибкой, основанной на знании психофизиологических сторон обучения, соотноситься с важнейшим принципом музыкальной педагогики, способствовать развитию таланта обучающегося, только ему присущих творческих качеств. Важнейшими принципами такой системы могут быть следующие моменты:

- развитие самостоятельных навыков постановки творческой задачи, точное осознание искомой цели и умение находить наиболее рациональные пути ее достижения;
- учет психофизиологических особенностей ученика, его способностей и индивидуальных особенностей характера;
- активизация механизмов «предслышания» и «предчувствования», уход от механической «зубрежки»;
- установление наиболее благоприятного режима занятий, выработка умения всесторонне оценивать свои действия, определять эффективность применяемых методов и приемов.

Важно с самого начала обучения представить себе сложную структуру овладения инструментальными навыками, как интерпретационными, так и технологическими:

- всестороннее ознакомление с произведением, его историческим контекстом, стилем автора и так далее;
- уяснение музыкальных и инструментальных задач, определение интерпретационного плана, постановка основных целей;
- создание яркой внутренней «модели» процесса исполнения в сознании, предслышание и предвосхищение того, что и как должно быть сыграно на эстраде;
- воплощение модели в развернутое действие, нахождение точных выразительных средств;
- автоматизация процесса исполнения;
- переход от развернутого процесса исполнения к его сжатой, «кодовой» форме в сознании, которая способна «развертыванию» на эстраде, создавая устойчивость и уверенность игры, помогая проявиться интуиции и вдохновению. Конечно, предлагаемая структура в значительной мере условна, но она отражает процесс познания и художественного воплощения произведения – конечную цель исполнителя.

При организации самостоятельных занятий можно выделить два основных момента. Первый представляет собой принципы и методы самостоятельной работы над воплощением художественно-образного содержания изучаемого произведения. Второй момент связан с решением технологических, двигательных, звуковых и прочих инструментальных задач.

Только воспитание внутренней заинтересованности способно привести к творческой целеустремленности. Когда умственное развитие обучающегося опирается на фундамент активной самостоятельной работы, тогда оно дает полноценные результаты. Современные исследования показывают, что одной из главных психологических предпосылок успешности овладения знаниями, умениями, навыками является самостоятельность мысли.

В музыкальном исполнительстве понятие «самостоятельности» по своей структуре и сущности емко и многопланово. Оно включает: умение сориентироваться в незнакомом материале без посторонней помощи, правильно прочесть авторский текст, найти эффективные методы, пути в работе, найти нужные приемы и средства для воплощения художественного замысла, умение критически оценить результаты собственной музыкально-исполнительской деятельности, а также чужой интерпретации.

В вопросе воспитания самостоятельности существуют два важных момента: конкретный результат деятельности и способ ее осуществления. Педагогу следует создавать предпосылки для творческого развития студента, то есть давать отправные точки для собственных исканий.

В вопросах творческой самостоятельности студента не редко остро встает проблема учебной перегрузки. Часто перегрузка и школярство педагога «убивают» в учениках и студентах свежесть восприятия. А ведь талант – это и есть свежесть восприятия и продиктованная этой свежестью самостоятельность.

Все эти цели и задачи вызвали большую активность в музыкальной педагогике, которая превратилась в могущественную воспитательную систему. Заметно утвердилась техника педагогического воздействия на ученика. Но, со временем обнаружилось, что получил распространение облегченный вариант обучения, где воспитание самостоятельности ученика заменили интенсивным развитием двух других. Суть такой педагогики это ускоренное воспитание профессионализма. Погоня за ранним профессионализмом противоречит развитию личности и здоровью. А другой проблемой является сочетание педагогической и ученической инициативы в процессе работы над произведением. Раннее педагогическое вмешательство приучает обучающегося к ожиданию подсказок, к лени в мыслительной деятельности. На этом этапе надо проявить терпение и не отступать от профессиональных принципов, проявляя требовательность. Требовать инициативность даже тогда, когда она мало проявляется.

Самостоятельная работа молодого музыканта с авторским текстом – это наиболее естественный и действенный рычаг творческого становления музыканта. Путь этот длинный, но результативность имеет осязаемость ценности.

Самостоятельная работа обучающегося – это его творческая лаборатория, где ищутся наиболее рациональные, творческие формы овладения произведением, формируется профессиональное мастерство. Поэтому в первую очередь требуется серьезная интеллектуальная работа, ускорение процесса изучения инструмента, музыки, выразительных средств путем предварительного создания внутренней «модели» того, что предстоит сделать.

Естественно, опыт известных педагогов и исполнителей чрезвычайно важен и актуален. Его надо изучать. Но не менее важным при самостоятельных занятиях является нахождение собственных форм занятий соответствующих способностям и индивидуальным психофизиологическим данным, включающих его целостно в процессе музыкальной интерпретации.

Список литературы:

1. Амонашвили Ш.А. Обучение. Оценка. Отметка. М., 1980.
2. Гинзбург Л.О. О работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1980.
3. Мастера скрипичной педагогики // Труды Ин-та им. Гнесиных–Вып. 16.М., 1974.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1985.
5. Чахвадзе В. О научном подходе в музыкальной педагогике. Новосибирск, 1983.
6. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986.
7. Самостоятельная работа студентов: виды, формы, критерии оценки. https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/40679/1/978-5-7996-1680-9_2016.pdf
8. Принципы организации самостоятельной работы студентов как фактор повышения эффективности обучения. <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiyu-organizatsii-samostoyatelnoy-raboty-studentov-kak-faktor-povysheniya-effektivnosti-obucheniya>

**РОЛЬ АНАЛИТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В РАЗВИТИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ ПИАНИСТА****Гельд Л.А.***ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К. Щедрина»*

Проблемы памяти, и в частности проблемы музыкальной памяти на протяжении нескольких столетий находятся в центре внимания многих ученых, драматических актеров, режиссеров, музыкантов всех специальностей, педагогов. С одной стороны, музыкальная память уже довольно досконально изучена и можно смело пользоваться и применять рекомендации и советы, предложенные в ранее изданных работах и статьях. С другой стороны проблема остается!

Музыкальная память – способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал. Музыкальное узнавание необходимо для осмысленного восприятия музыки. При запоминании музыкального произведения мы используем двигательную, эмоциональную, зрительную, слуховую и логическую виды памяти. В зависимости от индивидуальных способностей каждый музыкант будет опираться на более удобный для него вид памяти.

Как считает А. Алексеев, «музыкальная память — понятие синтетическое,

включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти». По его мнению, необходимо, «чтобы у пианиста были развиты по крайней мере три вида памяти — слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая — связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора и двигательная — крайне важная для исполнителя-инструменталиста». Этой точки зрения придерживался и С.Савшинский, который считал, что «память пианиста комплексная — она и слуховая, и зрительная, и мышечно-игровая».

Также известно, что, если процесс выучивания музыкального произведения на память в педагогической практике оставлен без надлежащего руководства со стороны педагога, это приводит к тому, что ученик остается с данной проблемой один на один, и решает ее в меру своих сил и возможностей и, зачастую, все тем же способом — многократным повторением с постоянным вглядыванием в нотный текст, с надеждой на то, что в следующем проигрывании что-то в памяти и останется. Естественно, что таким образом устойчивый положительный результат не может быть обеспечен.

Современные методисты придают большое значение предварительному анализу музыкального произведения, вследствие чего происходит активное запоминание материала. Важность и эффективность этого метода запоминания была доказана в работах как отечественных, так и зарубежных исследователей. Так, американский психолог Г.Уиппл в своих экспериментах сравнивал продуктивность различных методов запоминания музыки на фортепиано, которые отличались друг от друга тем, что в одном случае перед изучением музыкального сочинения на фортепиано проводился предварительный его анализ, в другом — анализ не был применен. При этом время для заучивания в обеих группах испытуемых было одинаковым.

Г.Уиппл пришел к выводу, что «метод, в котором использовались периоды аналитического изучения до непосредственной практической работы за инструментом, показал значительное превосходство перед методом, в котором период аналитического изучения был опущен. Эти отличия так значительны, что очевидно доказывают преимущество аналитических методов перед бессистемной практикой не только для группы студентов, участвующих в эксперименте, но и для всех прочих студентов-пианистов». По мнению Г.Уиппла, «эти методы окажут большую помощь в повышении эффективности запоминания наизусть... У большинства студентов аналитическое изучение музыки дало значительное улучшение процесса запоминания по сравнению с немедленной практической работой за инструментом».

К аналогичному выводу пришел и другой психолог, Г.Ребсон, который предварительно обучал своих испытуемых пониманию структуры и взаимного соотношения всех частей материала, а также тонального плана музыкального произведения. Как отмечал исследователь, «без изучения структуры материала запоминание его сводится к приобретению чисто технических навыков, которые сами по себе зависят от бесчисленных и долгих тренировок».

По мнению Л.Маккиннон, «способ анализа и установления сознательных

ассоциаций является единственно надежным для запоминания музыки... Только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле».

Аналогичной точки зрения на рассматриваемую проблему придерживался и А.Корто. «Работа над запоминанием должна быть целиком разумной и должна облегчаться вспомогательными моментами в соответствии с характерными особенностями произведения, его строением и выразительными средствами».

Немецкий педагог К.Мартинсен, рассуждая о процессах запоминания музыкального произведения, говорил о «конструктивной памяти», подразумевая под этим умение исполнителя хорошо разбираться во всех мельчайших подробностях разучиваемой вещи, в их обособленности и умение собирать их воедино.

Важность аналитического подхода к работе над художественным образом подчеркивается и в работах отечественных музыкантов-педагогов. Показательно в этом отношении следующее высказывание С.Е.Фейнберга: «Обычно утверждают, что сущность музыки — эмоциональное воздействие. Такой подход сужает сферу музыкального бытия и необходимо требует и расширения, и уточнения. Только ли чувства выражает музыка? Музыка прежде всего свойственна логика. Как бы мы не определяли музыку, мы всегда найдем в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний. И эта обусловленность родственна той деятельности сознания, которую мы называем логикой».

Понимание произведения очень важно для его запоминания, потому что процессы понимания используются в качестве приемов запоминания. Действие по запоминанию информации сначала формируется как действие познавательное, которое затем уже используется как способ произвольного запоминания. Условием улучшения процессов запоминания оказывается формирование процессов понимания как специально организованных умственных действий. Эта работа — начальный этап развития произвольной логической памяти.

В современной психологии аналитические действия по запоминанию текста делятся на три группы: смысловая группировка, выявление смысловых опорных пунктов и процессы соотнесения. В соответствии с этими принципами в работе В.И. Муцмаера «Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано» были разработаны приемы работы по заучиванию музыкального произведения наизусть.

Смысловая группировка. Сущность приема, как указывает автор, заключается в делении произведения на отдельные фрагменты, эпизоды, каждый из которых представляет собой логически завершённую смысловую единицу музыкального материала. Поэтому прием смысловой группировки с полным правом может быть назван приемом смыслового разделения... Смысловые единицы представляют собой не только крупные части, как экспозиция, разработка, реприза, но и входящие в них — такие, как главная, побочная, заключительная партии. Осмысленное запоминание, осуществляемое

в соответствии с каждым элементом музыкальной формы, должно идти от частного к целому, путем постепенного объединения более мелких частей в крупные.

В случае забывания во время исполнения память обращается к опорным пунктам, которые являются как бы включателем очередной серии исполнительских движений. Однако преждевременное «вспоминание» опорных пунктов может отрицательно сказаться на свободе исполнения. Использование приема смысловой группировки оправдывает себя на начальных этапах разучивания вещи. После того, как она уже выучена, следует обращать внимание в первую очередь на передачу целостного художественного образа произведения. Как удачно выразилась Л.Маккиннон, «первая стадия работы состоит в том, чтобы заставить себя делать определенные вещи; последняя — в том, чтобы не мешать вещам делаться самим по себе».

Смысловое соотнесение. В основе этого приема лежит использование мыслительных операций для сопоставления между собой некоторых характерных особенностей тонального и гармонического планов, голосоведения, мелодии, аккомпанемента изучаемого произведения.

В случае недостатка музыкально-теоретических знаний, необходимых для анализа произведения, рекомендуется обращать внимание на простейшие элементы музыкальной ткани — интервалы, аккорды, секвенции.

Оба приема — смысловая группировка и смысловое соотнесение — особенно эффективны при запоминании произведений, написанных в трехчастной форме и форме сонатного *allegro*, в которых третья часть подобна первой, а реприза повторяет экспозицию. При этом, как правильно отмечает В.Муцмакер, «важно осмыслить и определить, что в идентичном материале совершенно тождественно, а что нет... Пристального внимания требуют к себе имитации, варьированные повторения, модулирующие секвенции и т.п. элементы музыкальной ткани. Ссылаясь на Г.Когана, автор подчеркивает, что «когда музыкальная пьеса выучена и «идет» без запинки, возврат к анализу только вредит делу».

За последний век были сформулированы основные аспекты работы памяти, дано огромное количество рекомендаций и советов, но как весь этот опыт эффективно применить отдельно к каждому индивиду? По этому поводу есть хорошее высказывание И.Гофмана: «Никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти никому другому, если не пройдут сквозь сито его собственного ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают их пригодным для данного случая».

Список литературы:

1. Бьюзен Т. Усовершенствуйте свою память. — М.: «Попурри», 2003. — 219 с.
2. Голубовская Н.И. Статья «Работа пианиста» из книги «Диалоги. Избранные статьи». — СПб., 2012. — 219 с.
3. Коган Г.М. У врат мастерства: Психологические предпосылки

успешности пианистической работы. 3-е, доп. изд. – М.: Музыка, 1969. – 351 с.

4. Муцмакер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. – М.: «Музыка». 2009. – 185 с.

ТЕМА ВОСТОКА В ОПЕРЕ А.П. БОРОДИНА «КНЯЗЬ ИГОРЬ»

Гладкова М.А.

*МБУ ДО ДШИ «Камертон», г. Тольятти
kamerton_2006@mail.ru*

Музыка Бородина... возбуждает ощущение силы, бодрости, света: в ней могучее дыхание, размах, ширь простор; в ней гармоническое здоровое чувство жизни, радость от сознания, что живешь»

Б. Асафьев

«...тут заключаются все задачи, какие потребны для таланта и художественной натуры Бородина: широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматичность. Восток в многообразнейших его проявлениях»

В. Стасов

А.П.Бородин является одним из замечательных представителей русской культуры второй половины XIX века. Александр Бородин – уникальный человек, композитор и учёный в одном лице. Он с равным успехом реализовался в двух противоположных сферах деятельности, что бывает чрезвычайно редко.

В 1850 г. А.Бородин поступил в Петербургскую медико-хирургическую академию, которую блестяще окончил. Научная карьера складывалась успешно - от доктора медицины до академика и заведующего кафедрой химии Медико-хирургической академии. Его работы в области химии до сих пор не утратили своего научного значения.

В то же время ученый с детства увлекался музыкой и на этом поприще достиг не меньших успехов. Однако в историю мировой культуры А.П.Бородин вошёл прежде всего как композитор. Им создано не так много произведений, но их отличает глубина и богатство содержания, разнообразие жанров, классическая стройность форм. Каждое его произведение – истинный шедевр.

«Громадный и оригинальный талант...», – так отзывался о композиторе Ференц Лист.

Технику композиции А.Бородин освоил самостоятельно. В 60-х годах XIX века он стал членом кружка «Могучая кучка». В 1867 году написал первую симфонию, которая принесла ему известность как композитору. После успеха Александр Порфирьевич начал работать сразу над двумя крупными сочинениями – Второй симфонией («Богатырская», 1876 г.) и оперой «Князь Игорь» на сюжет «Слова о полку Игореве». «Князь Игорь» был поставлен в Петербурге в 1890 г.

Опера «Князь Игорь» – старорусский эпос, сочинение композитора пронизано патриотической идеей русского народа. Это произведение славит собою русскую музыку. Александр Порфирьевич наполнил своё творчество героикой славянского народа, былинными и эпическими напевами и чертами. А.П.Бородин с большим интересом работал над оперой: побывал в окрестностях Путивля, изучал исторические и музыкальные источники, связанные с описываемым временем. В.В.Стасов много помогал А.Бородину в работе над оперой: отыскивал в библиотеках материалы по истории Киевской Руси, старинные песни и мелодии восточных народов. «Все это вместе», по словам В.В.Стасова, «...придало необыкновенную историчность, правду, реальность, национальный характер не только его либретто, но ещё более и самой музыке...». Главные персонажи произведения олицетворяют сущность русской души, её благородное начало, мужественность, нравственность и верность.

Но в опере представлена и тема Востока, которая раскрывает образ завоевателей. Основной конфликт в опере возникает между русским народом и чужеземными захватчиками. Для характеристики половцев Бородин использует восточный колорит. Композитор творчески перерабатывает отдельные стилевые черты различных восточных национальных музыкальных культур, в том числе и Закавказья. По свидетельству В.В.Стасова А.Бородин, работая над оперой, изучал напевы тюркских народностей Средней Азии, а также потомков древних половцев, сохранившиеся в Венгрии. Однако он не стремился к этнографической точности и видимо вообще в своём творчестве не цитировал «подлинных народных напевов». Сохранив в половецких сценах ладовое, интонационное и ритмическое своеобразие, присущее музыкальному фольклору народов Востока, А.Бородин придал им яркий романтический колорит: их отличает богатство и красочность гармонии, а также и блестящая инструментовка. Эпизоды половецких актов в опере «Князь Игорь» отличаются большим разнообразием.

Во втором и третьем действии оперы показан половецкий стан, противостоящий русскому лагерю. Сразу ощущается резкое различие двух миров - и в строе чувств, и в укладе жизни и колорите природы. Духовному величию и стойкости защитников русской земли противопоставит жестокость и хищность захватчиков. Вместе с тем А.Бородин не упростил, не принизил образы врагов. Он показал половцев и смелыми, и сильными, порою

великодушными, а в ряде их хоров и в великолепных половецких плясках раскрыл замечательное богатство музыкального фольклора народов Востока.

Впервые облик половцев как воинствующей силы открывается в Хоре половецкого дозора. Композитор создает необычный восточный колорит - аскетически суровый, жестковатый, с сухим постукивающим басом, переключкой голосов, пустыми и терпкими созвучиями. Здесь нет неги и пряности, присущей подлинным народным песням и танцам Востока. Апофеозом жестокости и дикости орды звучит Половецкий марш, открывающий III действие. Жесткие гармонии аккордов с форшлагами передают лязг и бряцание оружия, а в нисходящих хроматических мотивах слышится воинственное «улюлюканье» толпы.

В некоторых массовых сценах половцы показаны совершенно другими - «детьми степей», чувствующими поэзию природы, способными на искренние душевные порывы. Восточная лирика появляется в «Песне половецкой девушки с хором», открывающей II действие. Созерцание, мечтательность, томление, нежные обольстительные краски – таково настроение этой музыки. Легкая, изящная Пляска половецких девушек звучит контрастом Половецким пляскам в финале II действия, где соединяются все разнообразные стороны характера половцев, показанные ранее в отдельных эпизодах: созерцательность и горячий темперамент, упоительная истома и стихийная порывистость. Здесь они раскрываются в полную силу.

В основе этой сцены четыре танца. Первый - пляска девушек-невольниц «Улетай на крыльях ветра...». Спокойно и привольно льется напев, начинающийся с полетной квинты, плавный и извилистый, с широким диапазоном. Мелодия, гармония, хоровая фактура – все подчиняется тонким нюансам текста, оркестровка прозрачная и мягкая.

Полной противоположностью мечтательной песне-пляске невольниц предстает «дикая...» пляска мужчин. А.Бородин называл ее «лезгинкой». Дерзкий порыв, не знающий границ, движение, действие, острые углы - все в ней. Здесь две темы: одна стремительная, вихревая, вторая - более размеренная с резкими угловатыми скачками мелодии. Вершина сцены - общая пляска с хором - стихийный восторг и упоение своей силой. Каждый танец повторяется в варьированном виде. Блестящая оркестровка передает картину буйной вакханалии. Заканчивается все целотонной гаммой, которую сопровождают диссонирующие аккорды.

Так показана в опере половецкая масса. Но наряду с ней, в этом стане есть и индивидуальные герои. Это Кончак и его дочь.

Созданный А.Бородиным образ хана Кончака, доблестного восточного воина и вместе с тем могущественного властителя, ярче всего раскрывается в его арии из II действия, построенной на контрастном сопоставлении разнохарактерных красочных эпизодов. Это наиболее полный, но далеко не исчерпывающий портрет хана. В опере он предстает достойным противником Игоря.

Своеобразной чертой этой арии является наличие остиной ритмической фигуры в басу, исполняемой ударными (приём, типичный для

музыки народов Средней Азии). А.Бородин сам указывал на неправильный и странный ритм «этой восточной мелодии». Ария Кончака начинается с большого речитатива с ярким симфоническим сопровождением, где музыка передает и упругую походку, и властное нетерпение, и небрежную величавость, и ласковую вкрадчивость хана -«барса», всадника, джигита. В эпизоде «Ты ранен в битве при Каяле» проходят образы битвы и слышится ритм степной скачки. Здесь другой Кончак -воин. В основном разделе арии «О, нет, нет, друг...» изменчиво гибкая и свободная музыка показывает царственную свободу властелина, уверенного в своей силе - главное в образе героя. А слова «ужас смерти сеял мой булат», которые звучат на нисходящих интонациях у баса в самом низком его регистре, кажутся особо мрачными и зловещими и вызывают настоящее содрогание. Раздел «Хочешь ты пленницу...» завершает арию темпераментной и красивой мелодией. Она станет основой тематического материала, который потом будет развит в хоре славления ханов в «Половецких плясках».

В каватине Кончаковны Восток пряный, томный, окутанный мраком ночи, зовущий к неге. Это прекрасный образец восточной мелодии с многочисленными разнообразными украшениями, завитками и узорами. Интонационно мелодический склад каватины отличается большим количеством хроматизмов, напряжённо звучащими интонациями увеличенной секунды, изысканной мелизматикой. Вибрирующее звучание скрипок передает движение струящегося воздуха, опьяняющего ароматами ночи. Природа внемлет героине, внимает ей: в оркестре слышится нежность английского рожка и засурдиненной виолончели.

А.Бородин видел свою главную задачу в том, чтобы вывести на сцену и показать в музыке различные характеры, раскрыв самую сущность каждого из них.

Композитору удалось показать то, что еще не знала русская музыка: яркость красок, буйное богатство гармонии и ритмов, самобытность подлинного Востока, показанного в опере широко, красочно, правдиво. Для Бородина «враг» не означает плохой, как и «свой» не означает хороший. Через песню и танец предстает новая нация: поющие и танцующие девушки, мужчины, мальчики, ночной дозор. Композитор впервые в русской оперной классике соединяет восточное пение и пляски.

Мир Востока для А.П.Бородина, скорее, предмет любования. Он не ведает внутренних конфликтов, существует как некое природное явление. Его достоинства как эстетического объекта находятся в другой плоскости и имеют свои параметры. Один из них - подлинность. А.П.Бородиным была создана целостная образно-стилистическая система, не похожая на все то, что когда-либо существовало в отечественной музыке.

Творчество А.П.Бородина оказало воздействие на русских и зарубежных композиторов. Его традиции продолжили советские композиторы С.С.Прокофьев, Ю.А.Шапорин, Г.В.Свиридов, А.И.Хачатурян и др. Велико значение этих традиций для развития национальных музыкальных культур народов Закавказья и Средней Азии.

Список литературы:

1. Головин Г.М. «Князь Игорь» А.П.Бородин: Путеводитель по опере - 3-е изд.
2. Григорович В.Б., Андреева З.М. Слово о музыке: Рус. Композиторы XIX в.: Хрестоматия: Кн. для учащихся ст. классов - М.: Просвещение, 1990.
3. Зорина А.П. Александр Порфирьевич Бородин, - М.: Музыка, 1987.
4. Козлова Н.П. Русская музыкальная литература Учебник для ДМШ: Третий год обучения предмету - М.: Музыка, 2010.

Интернет-источники:

1. <https://citaty.su/kratkaya-biografiya-aleksandra-boro..>
2. <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/knyaz-igor>
3. <http://orodin1833.narod.ru/>
4. <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. <http://www.belcanto.ru/igor.html>
6. <http://www.classic-music.ru/>

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА
«ТРУДНОСТИ АДАПТАЦИИ»**

(по проведению собрания с родителями учащихся младших классов в ДШИ)

Дивунова И.Н.

Казакова О.Г.

МБУ ДО ДШИ им. Г.В. Свиридова

artschool2edu@mail.ru

*«Воспитание детей надо начинать
именно с родителей»
В. А. Сухомлинский.*

Проблема адаптации учащихся младших классов в школе искусств является актуальной на сегодняшний день. Поступая в школу обучаться музыке, дети попадают в совершенно новую среду, с новыми правилами и обязанностями. Практически все дети переживают и волнуются. Данные рекомендации предназначены для проведения собраний с родителями первоклассников, начинающих свое обучение в детской школе искусств, а также призваны оказать помощь педагогам дополнительного образования и конечно самим родителям по вопросу адаптации детей к новым условиям.

Цель:

- рассмотреть проблемы адаптации учащихся в ДШИ;
- разработать методические рекомендации для родителей, как комплекс предложений и указаний для решения проблемы адаптации ребенка;
- показать наиболее эффективные формы работы с родителями.

Задачи:

- дать информацию об основных формах адаптации;
- показать формы и методы решения проблемы;
- дать рекомендации по вопросам адаптации ребенка;
- повысить интерес родителей к вопросам воспитания и образования в школе искусств;
- выстроить доверительные отношения между учителем, учеником и родителями.

Положенные в основу рекомендации взяты из практического опыта преподавателей ОНИ ДШИ им. Г.В. Свиридова. На заседании отдела было принято решение о создании проекта «Школа + семья = успех». В проект вошли тематические собрания с родителями: «Алгоритм подготовки учащихся к выпускному экзамену», «Трудности адаптации».

Обоснование актуальности данной разработки:

Проблемы школьного воспитания всегда волновали педагогов, родителей, да и все общество в целом. Особенно остро они проявлялись в периоды смен моделей развития общества, поскольку в такие времена происходит переосмысление, а иногда и смена ценностных ориентиров.

С исторической точки зрения Россия совсем недавно отказалась от «социалистического пути развития» и выбрала новые ориентиры - демократию и рыночную экономику. Это привело как к позитивным переменам, так и к негативным явлениям, оказавшим отрицательное влияние на общественную нравственность, гражданское самосознание, отношение людей к обществу, государству, закону и труду, на отношение человека к человеку. В период смены ценностных ориентиров меняются жизненные приоритеты молодежи, моральные нормы и нравственные установки.

Воспитание заменяется влиянием улицы, средств массовой информации. На сегодняшний день в школе сложилась непростая ситуация с обучением и воспитанием подрастающего поколения. Новое поколение родителей малограмотно во многих вопросах. К сожалению, дети приходят не подготовленными к обучению и поведению в социуме. Не научены трудиться, общаться, не знают элементарных правил поведения. А родители к обучению в ДШИ относятся без внимания, заинтересованности, они считают, что это как «кружок», куда привели ребенка и ничего больше делать не нужно. Основная форма работы с родителями в последнее время забыта, а именно родительское собрание способствует просвещению семьи по различным вопросам и концентрирует в себе весь комплекс психолого-педагогического взаимодействия образовательной организации и семьи. На родительских собраниях должны использоваться такие методы и приёмы, которые активизируют внимание родителей, способствуют более лёгкому запоминанию

сути бесед, создают особую настройку на добрый, открытый и деловой разговор, повышают интерес родителей к вопросам воспитания детей.

Наши педагоги видят глубокую взаимосвязь обучения с воспитанием, поэтому воспитание современного ребенка в ДШИ – это “организованный процесс становления познавательных качеств, умений, навыков, духовно-эмоциональной сферы учащихся при взаимодействии с их родителями”.

Правильное воспитание позволяет разрешать противоречия между учителем и учеником, между учителем и родителями, между самими учениками, совершенствуя отношения между ними.

Ожидаемые результаты:

- более легко учащимся и их родителям пройти путь адаптации;
- повысить мотивацию родителей к данной проблеме;
- овладение опытом организации подобных собраний (мероприятий) может стать основой проведения в дальнейшем мероприятий на волнующие, необходимые темы по воспитанию, обучению учащихся.

Адаптация (от лат. *Adaptare*) – приспособлять) – в широком смысле – приспособление к изменяющимся внешним и внутренним условиям.

При поступлении в учреждения дополнительного образования, дети испытывают стресс, меняется режим дня, на детей возлагается новая ответственность за поступки и действия учебного характера, увеличиваются нагрузки, меняется коллектив, как сверстников, так и педагогов. Многим детям приходится нелегко в этот период: может резко меняться настроение, появляются жалобы на плохое самочувствие и усталость, появляются проблемы с успеваемостью, проблемы со здоровьем и т.д. Адаптация зависит от воспитания и подготовленности детей к школе:



- индивидуальные особенности ребенка;
- уровень готовности к школе;
- степени развития социальных навыков;
- родительское отношение.



Виды адаптации

Физиологическая адаптация – *физические данные, соответствующие возрасту учащегося:*



- состояние здоровья;
- физическое развитие;
- отсутствие физической нагрузки (дети долгое время сидят в телефоне);
- развитие мелких групп мышц;
- координация движений в соответствии с возрастной нормой;
- готовность организма ребенка к учебным нагрузкам (наблюдается перегруженность детей, особенно в 1 классе. Детей записывают во все школы, в разные секции, порой не спрашивая, а хочет ли ребенок посещать те или иные занятия.

Успехов нигде особых не будет, т.к. ребенок устает и у него не хватит сил серьезно и вдумчиво выполнять домашние задания).

Психологическая адаптация – *это взаимодействие с людьми.* Зачастую ваши дети этого не умеют делать. Боятся, стесняются или наоборот говорят невпопад, перебивают взрослых. Многие еще в детском садике начинают возить своих детей на «подготовку к школе». Так вот читать и считать их научат в школе. Подготовка к школе предполагает нечто другое.



Необходимо привить навыки этикета, рассказать, как следует себя вести в школе, как обращаться к учителю. Читать детям стихи, учить их наизусть. Петь детям песенки вместе с ними. Рассказывать сказки и придумывать их совместно с детьми. Развивать в них трудолюбие, усидчивость, терпение, умение завершать начатое дело, задавайте ему вопросы и учите задавать вопросы ребенка. Тогда ему легче будет преодолевать адаптацию, и он будет более успешным в учебе, легче выстроит взаимоотношения со сверстниками.

Социальная адаптация – *это процесс принятия правил и установок того общества, в котором он находится.*



У детей по-разному выражается социальная адаптация: одни стараются привлечь к себе внимание и действительно привлекают его своей подвижностью и не всегда оправданной, другие, наоборот, как будто замирают, говорят тише, чем обычно, с трудом вступают в контакт с другими детьми и учителем.

Родителям, кажется, что вы научили своего ребенка здороваться и говорить до свидания. А на деле делает это он только после вашей подсказки, или только после того, как учитель первым поздоровается с ним. Заходя в класс, ребенок не закрывает за собой дверь? Почему? Да потому что он чрезмерно вами опекаем, вы все за него делаете. Каждого ребенка мы учим в классе готовить себе рабочее место: поставить стул, пульт, расставить ноты, дневник положить на стол учителю и только потом правильно брать инструмент. Приходят и не умеют. Значит дома ему только подсказывают, за него делают. Родителям кажется, что он сам все делает, тогда почему в классе ребенок не может грамотно подготовиться? Ведь в школе за него никто не будет выполнять его функции.

Радует педагога:

- ученик знает много детских песенок;
- может рассказать выразительно стихотворение;
- вежлив, не перебивает;
- умеет слушать и отвечать на вопросы;
- усидчив, терпелив;
- умеет преодолевать трудности;
- смело задает вопросы.



Огорчает педагога:

- ребенок не здоровается;
- не знает свой адрес, и свой день рождения;
- не знает отчество своих родителей, бабушек и дедушек, место их работы;
- не знает детские стихи, песенки;
- не приучен трудиться;
- может во время урока без разрешения ходить по классу;
- без разрешения трогает инструменты.



Дезадаптация

Это психическое состояние, возникающее в результате несоответствия психологического и психофизического состояния ребенка новым требованиям.

Наиболее типичные проявления дезадаптации:

- усталый, грустный вид (лень);
- не желание идти в школу;
- не желание заниматься дома;
- переключение внимания на другие темы;
- негативные высказывания в адрес школы, учителей, одноклассников (ложь);
- трудности со сном и пробуждением;
- частые жалобы на плохое самочувствие;
- агрессивное поведение ребенка.

Признаки успешной адаптации:

Многие родители видят признаки дезадаптации. А вот реакция на это бывает разная.



Отрицательная реакция родителей:

- он очень ранимый (он ленив, изнежен, не приспособлен к труду);
- он вас боится и не хочет идти на урок (он манипулятор и просто не хочет трудиться);
- вы к нему придираетесь (а с чего вы взяли? Он не берет ответственность);
- вы не справедливо ставите оценки, ребенок плачет (он привык все получать просто так...);
- вы очень громко разговариваете (согласна, учителя громкоголосые, но это не повод плакать...).



Во всех случаях прослеживается манипуляция: ребенком, родителями

Правильные советы

- нужно приложить больше старания;
- я тоже замечаю, что ты ленишься;
- мне трудно заставлять тебя учиться, я была бы рада, чтобы ты сам помнил об уроке;
- слезы делу не помогут, а терпение и труд все перетрут;
- учеба – это твоя работа и ее надо выполнять;
- я согласна с отметкой учителя, она справедлива, приложи больше старания;



- ты не прав, подумай, тебе следовало бы извиниться.

Не позволяйте ребенку вами манипулировать, не показывайте, что вы не согласны с педагогом, не ведитесь на слезы, не позволяйте торговаться (вот если я выучу, то вы мне...), иначе этот торг будет до самой вашей старости.

Прививайте правильные правила взаимоотношений со сверстниками, учителями, бабушками и дедушками, а главное с вами, родителями.

Как помочь ребенку

Необходимо обратить внимание на режим, на распорядок дня вашего ребенка. Вы обязаны это сделать, а не приучать ребенка жить как получится...

Режим и распорядок дня

- отбой и пробуждение в одно время;
- совместная подготовка к школе (собрать портфель, ноты, дневник);
- не перегружать различными кружками (должно оставаться время на игры, отдых);
- на каждый день недели определить время для занятий музыкой;
- время на посильную помощь дома;
- сократить время за компьютером;
- перед сном поговорите с ребенком о том, как прошел день и что его волнует, послушайте приятную музыку;
- следите за распорядком дня и не нарушайте его без надобности.



Родительское собрание является необходимой частью школьной жизни. При обсуждении проблемных вопросов мы опирались на жизненный и педагогический опыт наших педагогов. Постарались выслушать все вопросы родителей. Многие из них не осознавали и не знали о такой проблеме, как адаптация школьника. В диалоге с родителями мы дали понять, что преподаватели хорошо понимают, как тяжело учиться в музыкальной школе их детям. Практика преподавания в школе искусств показала, что родители не в полной мере понимают трудности обучения в школе занятиям музыкой.

Презентация и включенные в нее детские картинки способствовали атмосфере непринужденности, доле юмора...

На собрании были приняты и конкретные решения по поводу конкретных учащихся с повышенной тревожностью и агрессивностью.

В беседе с родителями выявились волнующие их проблемы, которые будут обсуждаться на следующем родительском собрании.

Результатом совместной работы на родительском собрании должна стать уверенность родителей, в том, что в воспитании детей они всегда могут рассчитывать на поддержку преподавателей.



Родителям были подарены памятки с советами и рекомендациями по вопросу адаптации ребенка.

Родители и учителя – два берега одной реки!



Список литературы:

1. Артемов С. Социальные проблемы адаптации. – М., 1990
2. Балл Г. Понятие адаптации и её значения для психологии личности. 1989
3. Выготский Л. Лекции по психологии. – СПб., 1999
4. Милославова И. Роль социальной адаптации – Л., 1984
5. Реан А. К проблеме социальной адаптации личности. – СПб., 1995
6. Шилова Т. Диагностика психологической дезадаптации детей и подростков. – М., 20

Электронный ресурс:

1. <http://191spb.edusite.ru/p19aa1.html>
2. [2interneturok.ru>blog/voprosy_psihologii/...](http://2interneturok.ru/blog/voprosy_psihologii/)
3. <http://www.psi.lib.ru>
4. <http://citydoctor.ru/>

Приложения

Приложение № 1

Вопросы по выявлению успешности адаптации к школе

Вопросы, заданные родителям в начале родительского собрания.

1. Охотно ли, с интересом ребенок учится музыке?
2. С каким настроением идет в музыкальную школу?
3. Вполне ли дисциплинирован ученик?
4. Умеет ли организовать себя в работе дома?
5. Достаточно ли внимателен, целеустремлен, настойчив?
6. Отвечает ли работоспособность первоклассника предъявляемым школой требованиям?
7. Переживает ли ученик свои учебные неудачи и успехи?
8. Стремится ли к улучшению своих результатов?
9. Достаточно ли ученик контактен, доверчив?

10. Хорошо ли складываются его отношения с другими детьми?
11. Нуждается ли ребенок в дополнительной индивидуальной помощи при выполнении заданий?
12. Успешно ли идет процесс адаптации к школе?
13. Можно ли рассчитывать в работе с ребенком на отзывчивость его родителей?



Приложение № 2
Памятка для родителей «Трудности адаптации»

РАЗВИТИЕ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ДМШ И ДШИ

Касьяненко Г. А.

МБУ ДО ДШИ «Гармония» г.о.Тольятти
garmoniay-school@yandex.ru

*«Музыка по своей сути есть восхождение от
безмолвного низшего к яркой выразительности высшего»
Г. Риман*

Музыка - это искусство звука, искусство, которое звучит во времени. Музыкальное восприятие основывается на слуховом анализе звуков, а так же на воображении, так как воображение - это способность создавать новые чувственные или мыслительные образы. Формировать такие образы способны не только фантазия, но и восприятие, представление, мышление. Воображение есть процесс преобразующего отражения действительности.

Формирование музыкального образа осуществляется с помощью следующих действий: слушания, сравнения с окружающей действительностью, пением, игрой на музыкальных инструментах, художественной деятельностью.

Основной целью в развитии художественных и музыкальных образов является обучение ребенка воспринимать и правильно реагировать на музыку в соответствии ее характера.

Задачи:

- формирование музыкального мировоззрения ребенка;

- развитие музыкального восприятия;
- понимание художественного образа в музыке.

В отличие от других видов искусства музыка отражает настроение и состояние человека, которое у него возникает при восприятии окружающего мира. Главная функциональная роль музыки - передать эти душевные переживания человека слушателям.

Поэтому при формировании музыкальных образов очень важно суметь передать ученику неуловимые, не имеющие наглядной формы духовные движения.

Творчески одаренный ученик нуждается в профессиональной помощи преподавателя. Вложив скрипку в руки ученика (в раннем возрасте), педагог на протяжении всего обучения формирует мировоззрение, расширяет диапазон восприятия, создает условия свободного поиска собственного видения окружающей действительности, так как через музыку, дети, как и взрослые, передают свои чувства, мысли, переживания.

Для восприятия музыки, как и для многих других психологических процессов, существует сенситивный (чувствительный) период. Есть мнение, что именно та музыкальная информация, которую ребенок впитывает в себя в раннем детстве, станет основным опорным поэтическим и музыкальным языком в его будущем сознательном речевом и музыкальном интонировании.

Возможно поэтому те дети, которых укачивали под колыбельные, развлекали прибаутками и сказками, по многочисленным наблюдениям, позднее имели более развитое музыкальное мышление.

Борис Владимирович Асафьев (русский, советский композитор, музыковед, педагог) отмечал: «Музыку слушают многие, а слышат немногие... Слышать так, чтобы ценить искусство, - это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение». Прежде чем творить во «взрослой» музыке, ученик должен научиться ее воспринимать.

Слушать музыку - это значит различить ее характер, следить за развитием образа.

Восприятие - это отражение человеком предмета или явления в целом при непосредственном воздействии его на органы чувств. Музыкальное восприятие не дается ребенку от рождения, не является следствием возрастных перемен, а требует целенаправленной работы преподавателя и ученика. В процессе обучения, ученик постепенно привыкает к тому, что в музыке есть ритм и метр, темп, баланс, стабильность и напряжение.

Все эти знания используются при переходе на более высокий уровень развития. Чем больше возможностей по организации разнообразных способов восприятия музыки, встречающихся на разных стадиях развития слушания, предоставленных ученикам, тем свободней они смогут фокусировать внимание на образном восприятии музыки, и в дальнейшем будут более подготовлены для исполнения «взрослой» музыки.

Роджер Кэндалл выделил несколько уровней «восприятия музыки»:

- сенсорный уровень - уровень ощущения: происходит тонкий сенсорный анализ элементарных качеств звука (высота, громкость, тембр) и их взаимодействие между собой;
- звуковысотно-интонационный уровень: целостный музыкальный звук «оценивается» и переживается как часть мотива, интервала, аккорда и позволяет различать и воспринимать мелодию и музыкальную фразу;
- эмоционально-семантический уровень: в него входят мелодический, гармонический и полифонический виды восприятия;
- интегрально-семантический, эвристический уровень.

Еще Борис Михайлович Теплов (советский психолог) в своих работах писал: симультанные музыкальные произведения «...не могут быть чисто слуховыми или только слуховыми... Важнейшее значение в них имеют моменты зрительные и интеллектуальные. Музыка - язык души, язык аффектов, язык эмоций; язык универсальности и общедоступности».

Обычный путь изучения художественного произведения, зарождаясь в недрах звукового воображения, требует от исполнителя чрезвычайно интенсивной внутренней работы. Только тогда музыкальные образы могут приобрести ту ясность и отчетливость, которые позволяют им стать подлинной целью игровых действий.

«Все представления воображения, - пишет Б. Теплов, - строятся из материала, полученного в прошлых восприятиях и сохраненного в памяти». Стало быть, самое богатое воображение оперирует не принципиально новым, необычным, а лишь тем, что было когда - то увидено. Новые образы появляются в воображении лишь как результат смешения или синтеза ранее полученных представлений.

В этом процессе участвует как ученик, так и педагог. Обоюдное действие дает больше возможностей для раскрытия музыкальных образов. И на определенной ступени у слушателя формируется эмоциональное восприятие упорядоченности, гармоничности музыкальных образов в виде чувства красоты.

Б. Асафьев различал два типа «звукосозерцания»

- осязательно - зрительный, где доминируют осязательные звуковые образы, зрительная планировка звуковой архитектоники, конструктивность слуховых представлений;
- слуховой (внутренний, органический), где преобладает ощущение временной природы музыки, ее пульсации, энергетики, напряжения.

Учитывать индивидуальные особенности восприятия музыки совершенно необходимо в музыкальном обучении, о чем давно пишут педагоги и психологи.

А. Маслоу считает, что на высшем уровне развития личности ее мотивами выступают не базовые потребности, а предельные ценности бытия: истина, добро, справедливость, красота.

Из этих исследований можно сделать вывод: основные характеристики МУЗЫКИ - красота, добро, смысл, совершенство, уникальность.

Список литературы:

1. Алиев, Ю.Б. Настольная книга учителя музыканта / Ю.Б. Алиев. - М.: ВЛАДОС, 2000.-336 с.
2. Белобородова, В.Г. Музыкальное восприятие школьников / В.Г.Белобородова. - М.: Педагогика, 1975. - 506 с.
3. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. - М.: Изд-во Институт психологии РАН, 1997. - 352 с.
4. Иванченко, Г.И. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г.И.Иванченко. - М.: Смысл, 2001. - 264 с.
5. Медушевский, В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В.В.Медушевский // Восприятие музыки. - М., 1980. - с. 178-194.
6. Методика музыкального воспитания младших школьников: Учеб. пособие для студ. нач. фак. педвузов / М.С. Осеннева, Л.А. Безбородова. - М.: Академия, 2001 - 368 с.
7. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студ. и препод. / В.И. Петрушин. - М.: ВЛАДОС, 1997. - 384 с.
8. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. - М.: Музыка, 1972. - 383 с.

ДИАЛОГ ЭПОХ В CONCERTO GROSSO А.ШНИТКЕ

Классен Н.Д.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский музыкальный
колледж им. Р.К.Щедрина»
aganetta@mail.ru*

Творчество А.Г.Шнитке (1934-1998) всегда связывается со смелыми идеями авангардного искусства второй половины XX столетия. Его художественные искания находились в русле философского осмысления настоящего с опорой на богатство многовекового опыта культурной и художественной эволюции человечества. В современных исторических условиях актуальность концепции отчаянного противостояния духовного и бездуховного, культуры и антикультуры, «возникающей как раковая опухоль, разрушающей... все живое... агрессией беспамятства, примитивизма, социальным хаосом и деградацией ценностей» [2, с.435] очевидна.

Свойственный А.Шнитке интеллектуализм имеет глубокие гуманистические корни. По мнению художника, автора подлинных шедевров

практически во всех жанрах, именно духовный опыт вживания в культуру, в историю – это путь в космос, в вечность. В качестве одного из основополагающих принципов духовной реабилитации человечества и сохранения культуры как таковой А.Шнитке избирает историческую преемственность, объединяя прошлое и настоящее в самых разнообразных комбинациях.

Своеобразным манифестом этого постулата можно считать Первую симфонию¹ (1972 г.), в которой автор не только заявляет о методе полистилистики², но теоретически обосновывает это явление и выстраивает музыкальный диалог самых разных эпох, жанров, традиций.

Находясь в положении «внутреннего диссидента», А.Шнитке не был избалован исполнением собственных сочинений в обеих столицах Советского союза. Однако Нижний Новгород, а тогда Горький, стал родоначальником авторского фестиваля его музыки. Премьера симфонии состоялась 9 февраля 1974 года при участии симфонического оркестра Горьковской филармонии и Московского инструментального ансамбля «Мелодия» под руководством Г.Гараняна, а посвящена она была дирижеру Геннадию Рождественскому.

Образный строй оказался созвучным российской кинодокументалистике 60-70-х годов, в это время композитор сотрудничал с Михаилом Роммом, писал музыку к его картине «И все-таки я верю», отражающей события ядерной бомбардировки в Хиросиме и Нагасаки. Сочинение вызвало громкий резонанс разноречивых суждений в прессе. В четырёхчастном цикле симфонии композитор не столько воспроизводит классическую форму, её дух и смысл, сколько отрицает её, вступает в полемику с прошлым. Проблема противостояния гармонии и дисгармонии, получившая сквозное драматургическое развитие, так и не находит окончательного разрешения в финале. Повествование заканчивается философским многоточием, провоцируя слушателя на дальнейшие размышления.

Стилевое многообразие партитуры поражает воображение. Внимательный слушатель узнает сумрачное звучание средневековой секвенции «Dies irae» и галантные обороты барочной классики, бойкие массовые песни-марши и колоритные мелодии для гавайской гитары, тапёрскую музыку для домашних танцев, блюзовые импровизаций различных инструментов и т.п. Музыка А.Шнитке, представленная, в том числе, серийной техникой, атональными фрагментами и аллеаторикой, сосуществует вместе с узнаваемыми репликами из Пятой симфонии Л.Бетховена, начальными аккордами фортепианного концерта П.Чайковского, вальсом И.Штрауса, финальной сценой «Прощальной симфонии» Й.Гайдна и другими темами популярной классики.

¹ Это был второй опыт обращения А.Шнитке к симфоническому жанру, первый получил обозначение «нулевой» симфонии.

² Примеры стилового заимствования встречались в творчестве других композиторов (Ч.Айвза, Л.Берио, А.Берга, А.Пярта и др.)

Озвучивание «чужого» тематизма безусловно создает опасность снижения абсолютной, внеассоциативной ценности произведения. Однако, уже сейчас, по прошествию полувекового существования метода полистилистики, очевидны и его достоинства:

- документальная объективность музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но цитатно;
- более разнообразная музыкальная возможность интеграции «низкого» и «высокого», «банального» и «изысканного»;
- новые возможности для музыкально-драматургического воплощения «вечных» проблем - войны и мира, жизни и смерти.

Из девяти симфоний композитора наиболее ярко полистистика проявилась в симфониях №2 №3, №5. В остальных – композитор гораздо реже использует цитаты прошлых эпох, стремясь к большей стилевой однородности.

Concerti grossi А.Шнитке – еще один яркий образец воплощения диалога разных эпох. Популярный барочный жанр, в основе которого диалог солирующих инструментов и оркестра, А.Шнитке метафорически переосмысливает. Соло олицетворяет человека, его душу и внутренний мир; оркестр же воспринимается как отражение окружающей действительности, цивилизации, с которой герой вступает в противоречие.

Сохраняя «память жанра» (композиционная цикличность, организованная на контрастном чередовании частей, «концертирующий спор» сольного и оркестрового пластов, импровизационность, полифоничность, принцип тематического «развертывания» и т.д.) композитор наполняет его новым содержанием, отражающим картину мира конца XX столетия.

Исторические потрясения и духовный кризис человечества стали своеобразным триггером повышенного интереса современных композиторов к искусству прошлых эпох. Разнообразные проявления неоклассицизма, необарокко, неоромантизма, неофольклоризма в полной мере подтверждают эту «ностальгическую» тенденцию.

Каждое из шести concerti grossi А.Шнитке оригинально и особенно с точки зрения драматургического развития, каждое – попытка ответить на гамлетовский вопрос о смысле бытия. Композитор сознательно подчеркивает барочное происхождение жанра (особенно в первых трех концертах), сохраняя традиционный тембровый колорит солистов – скрипка, виолончель, клавесин, подготовленное фортепиано (или фортепиано за сценой), характерный тип тематизма и т.п. Однако каждый раз барочная идиллия нарушается и наступает фаза трагического противостояния. Появляются новые персонажи, которые действуя по принципу «коррозии металла», олицетворяют агрессию и бездуховность современной цивилизации – тембры электро-инструментов, ударная установка и т.д.

Изначально присущая композиционная свобода трактовки цикла реализуется А.Шнитке в полной мере: количество частей варьируется от шести (Concerto grosso №1) до трех (Concerto grosso №6). Особо следует выделить Concerto grosso №4 в четырех частях, которое композитор одновременно декларирует и как Симфонию №5. По определению С.Савенко этот опус

представляет собой «жанровую модуляцию». Начинаясь в традициях барочного концерта с солирующими скрипкой, гобоем и клавесином, произведение постепенно переходит на уровень симфонического обобщения. Барочный тезис и гротескный «балаганный» антитезис, цитата великолепной лирической темы из раннего Г.Малера и неумолимо агрессивный марш, катастрофа и последняя попытка вознесения – таков драматургический сценарий этого сочинения.

Изначально заложенный в барочный концерт принцип контраста, А.Шнитке предельно обостряет, пользуясь целым собранием артефактов (темы, образы, жанры, техники и технологии), организованных в рамках полистилистики. Именно она стала для композитора способом самовыражения современника, живущего в сложном мире, раздираемом политическими, религиозными, духовными противоречиями.

При всем разнообразии исследователи выделяют два основных принципа полистилистики – цитирование (относительно прямое воспроизведение заимствованного материала) и аллюзию – своеобразный намек на цитирование, предполагающий пересказ чужого текста «своим языком». Отсюда огромное количество вариантов работы с музыкальным материалом прошлых эпох, от псевдоцитаты до коллажной техники и полистилистических гибридов.

Отметим, что традиционные общие формы звучания в сочетании с импровизационностью, развитой до состояния алеаторики, словно растворяющей индивидуализированный тематизм и размывающий строгие рамки формы, воплощают стихию бытия, мировой хаос, приводящий к вселенской катастрофе. Особенно ярко на таком фоне выступают представители различных эпох. Тут могут быть и авторские темы самого А.Шнитке, темы-монограммы и темы-аллюзии других композиторов (И.С.Бах, А.Вивальди, Г.Малер, А.Берг, Д.Шостакович и т.д.). Благодаря этому возникает дополнительный семантический канал восприятия, который по-новому ориентирует слушателя в звуковом пространстве. Так музыка И.С.Баха – это не столько подтверждение барочной жанровой ориентации, сколько символ высокого искусства, своеобразный эталон нравственной чистоты и духовного совершенства, недостижимый для любых современных «персонажей», представленных через джаз, танго и т.д.

Еще одно изначально присущее барочному концерту качество – полифоничность – тоже переосмысливается композитором. Представленная во всем своем многообразии от имитационных традиционно барочных вариантов до сложных версий сочетания нескольких контрастных тем, она то, сжимаясь в масштабах и концентрируясь на уровне мотива-интонации, реализуется как микрополифония, то, вырастая до концептуального противостояния «высокого» и «низкого», осознается как полифония пластов, выходя на макроуровень.

Изначально заложенная универсальность *concerto grosso*, его открытость и способность самообновления – таковы причины востребованности этого жанра в XX веке. Глубинная персонификация образных сфер, безусловно выстроенная драматургически, она активно включает слушателя в процесс сопереживания, погружая порой в состояние сотворчества. Мысль о

сакральности музыки А.Шнитке подтверждается многими исследователями. Известно, что композитор, чей род впитал немецкую и еврейскую кровь, принял католицизм, но его духовым отцом был православный священник, а после смерти, согласно завещанию был похоронен в Москве по православному обычаю.

Неразрывная связь прошлого и настоящего, личного и вселенского, субъективного и объективного рождает потрясающий художественный результат. В этом и заключается феномен творчества А.Шнитке, вызывающий неугасающий интерес новых поколений слушателей.

Список литературы:

1. Зейфас Н.М. Concerto grosso в творчестве Генделя. – М.:Музыка, 1980. – 80с.
2. Русские композиторы. История отечественной музыки в биографии ее творцов /под ред. Л.А.Серебряковой. – Екатеринбург: «Урал Л.Т.Д.», 2001. – 508с.

АРТИСТИЗМ В ИСКУССТВЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Кузьмина О.Н.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К. Щедрина»*

Одна из самых распространенных профессий среди пианистов – концертмейстер. Он нужен буквально везде – в классе по всем специальностям, кроме самих пианистов, в оперном театре, на концертной эстраде, в педагогике как преподаватель концертмейстерского мастерства. Концертмейстер в ансамбле с солистом выполняет функцию сопровождения (аккомпанемента). Аккомпанемент солисту означает ритмическую и гармоническую поддержку мелодии опору на неё. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка лежит на работе концертмейстера, и он должен справиться с ней не только чисто в формальном плане, но и достичь высокохудожественного уровня исполнения.

Искусство концертмейстера глубоко специфично. Концертмейстер – постоянный исполнитель с солистом на сцене, поэтому ему необходимо не только свободно владеть инструментом, но и быть высокообразованным музыкантом, хорошо знающим музыкальную литературу, композиторские стили, направления в музыке. Концертмейстер является еще и концертмейстером-педагогом. А это означает повседневную репетиционную работу с солистом: определение с ним единой художественной интерпретации, выявление различных моментов ансамблевой техники исполнения. Хочется сказать о сложности этой скромной, на первый взгляд, музыкантской

профессии, тем более когда речь идет о таком типе концертмейстера как концертмейстер-художник, концертмейстер-артист.

Постигнув художественную идею произведения, аккомпаниатор откликается на нее своим эмоционально-образным представлением. Огромное значение имеет музыкальное восприятие, рождающее у аккомпаниатора свой исполнительский замысел. Реализации замысла, воплощению музыкально-художественной идеи способствует то, насколько аккомпаниатор владеет специфическими средствами музыкальной выразительности. Концертмейстер должен досконально знать специфику звучания инструмента, которому он аккомпанирует, т.е. он должен одновременно быть и скрипачом, и валторнистом, и балалаечником, и дирижером, и т.д. Без владения мастерством аккомпанемента нет высот этого исполнительского искусства. Но без художественной наполненности, без одухотворенности нет искусства как такового. Поэтому одухотворенность, артистизм являются главными составляющими художественной личности.

Концертмейстер является интерпретатором музыкального сочинения. Как исполнитель-артист он своим темпераментом, вдохновением, эмоциональным состоянием влияет на исполнение в целом. Он добивается от солиста эмоционального сопереживания, ответной реакции, он способен вести за собой, подчинять своему воздействию, при этом не подавлять артиста, а сохранять его индивидуальность.

Быть артистом на сцене – это большой предшествующий повседневный труд, а сценическое выступление – только лишь видимая «вершина айсберга» этого каждодневного труда. Репетиционная работа у аккомпаниатора намного сложнее, чем у солиста. Он несёт ответственность перед слушателем, перед автором сочинения, перед самим собой и перед партнером. Поэтому уже в репетиционный период концертмейстер должен быть так готов, чтобы в момент публичного выступления он смог достичь желаемого успеха. Артистизм концертмейстера – это не только свобода владения и свобода выражения исполнения, но и мобилизация всех сил для преодоления мешающих моментов, как чувство страха, волнения, это психологическая настройка на исполнение, требовательность к себе, концентрированное внимание, проявление исполнительской индивидуальности. Главная черта концертмейстера-артиста – способность воздействия на аудиторию своим сценическим перевоплощением, умение передавать своим путем, своим дарованием содержание художественного образа. Именно в умении быстро перестроиться по ходу исполнения, мгновенно принять творческое решение состоит его артистизм. Это значит, что перед концертмейстером стоит такая исполнительская задача, как правильное и точное донесение композиторской идеи. Именно в этот момент концертмейстеру необходимы эмоциональный подъем, творческая воля и артистизм.

Важную роль в творчестве концертмейстера-артиста играет сила его воображения. Если он не обладает воображением, то он не может быть художником. Воображение – основополагающее свойство, решающая черта личности, определяющая способность человека к художественному творчеству.

И никакие природные данные – особые руки, тонкий слух, красивый голос – не заменят воображения: если его нет, то нельзя даже помышлять об артистическом пути. Только под руками концертмейстера-артиста, обладающего высокоразвитым воображением, возникают живые, почти осязаемые музыкальные образы. Только благодаря воображению исполнителя создаются такие пластичные образы: никакая самая ровная, гладкая игра не может убедить в одухотворенности исполнения. Высокий уровень артистизма – это развитое художественное мышление и воображение. Но, обладая, воображением, художнику-исполнителю необходимо иметь еще одно качество – веру в вымысел. Воображение создает образы – вера исполнителя в их реальность подхватывает эти образы и заново создаёт. Так, композитор сочиняет, рождает образы, а исполнитель, веря в их реальное существование, даёт им новую жизнь.

Тот концертмейстер, который верит в воображаемое, испытывает наслаждение от исполнителя, влюблен в исполняемую музыку, который с большой эмоциональной отдачей, темпераментом и воодушевлением играет в ансамбле с солистом, обладает главным художественным качеством – артистизмом.

Список литературы:

1. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности. /Л. Л. Бочкарев. М.: ИПРАН, 1997. 79 с.
2. Медушевский, В. В. Человек в зеркале интонационной формы. // В. В. Медушевский, Монография. М.: Композитор, 1993. 317 с.
3. Сериков, А. А. Значение эмоционального аспекта в процессе формирования и развития исполнительской техники / А. А. Сериков // Актуальные проблемы музыкального воспитания и образования: история, теория, практика: сб. науч. тр. Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. - Том. Выпуск 8. - Сер. Музыкальная педагогика и психология, Тамбов, 2009. С. 113-125.

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКОГО ХОРА

Лесная Н.А.

*МБУ ДО ДШИ «Лицей искусств»
имени В.Н. Сафонова г. о. Тольятти
schkol-iskusstv@yandex.ru*

Русская музыка, да и всё русское искусство на протяжении своей истории было самым тесным образом связано с глубинным православным мирозерцанием. Именно здесь корни своеобразия и самобытности нашей

культуры. За последний век связь эта была насильственно разрушена. «Восстановление этой духовной связи – труднейшая задача, стоящая перед нашим обществом. Только на этом пути я вижу будущее нашего искусства». Прочитанное высказывание принадлежит нашему выдающемуся современнику, композитору Г.В.Свиридову.

Возрождение певческой традиции начинать нужно с детства. В наше время, когда информационные технологии и развлечения стали неотъемлемой частью жизни детей, сохранение и развитие духовной культуры становятся особенно важными задачами. Одним из эффективных средств, способных помочь в этом, является хоровая музыка. Она не только приносит радость и эмоциональное удовлетворение, но и играет ключевую роль в формировании духовных качеств у детей, а также передает духовные ценности из поколения в поколение, укрепляет связь с историей родной земли и национальными традициями. Хоровое исполнительство, которое всегда было важным компонентом музыкального и духовно-нравственного воспитания детей, способствует развитию их творческих способностей, эмоциональной интеллектуальности и эстетического вкуса. Освоение хорового репертуара благоприятствует развитию музыкального слуха, способности к сотрудничеству, творческому мышлению и духовной культуры.

Сокровищница русской духовной музыки является неисчерпаемым источником великолепных музыкальных произведений и имеет свои многовековые традиции. Почти все великие русские композиторы внесли свой достойный вклад в создание произведений этого направления.

Выдающимися композиторами, внесшими свой вклад в сокровищницу русской духовной музыки, были М.И.Глинка, П.И.Чайковский, С.В.Рахманинов, Н.А.Римский-Корсаков. Их духовные сочинения являются истинными шедеврами, в которых сочетается глубокая религиозность и музыкальная гениальность.

Сокровищница русской духовной музыки богата и разнообразна благодаря вкладу многих выдающихся композиторов: Степан Дегтярёв, Дмитрий Бортнянский, Максим Березовский, Степан Смоленский, Александр Архангельский, Михаил Ипполитов – Иванов, Павел Чесноков, Александр Гречанинов создали множество прекрасных хоровых сочинений, которые стали неотъемлемой частью репертуара хоровых коллективов по всему миру. Для нас это духовный и качественный ориентир, на который должны равняться новые поколения отечественных композиторов. Глубокое философско - нравственное содержание и духовная наполненность произведений этого жанра восхищают своей красотой и глубиной, и являются важной частью национального и мирового музыкального наследия.

В начале XX столетия, когда Россия переживала страшные годы безбожия и гонений на православную церковь, эта музыка находилась под запретом. И только в последние двадцать лет в нашу жизнь и в концертную деятельность вошла православная духовная музыка. В фестивалях на Рождество и Пасху участвуют практически все хоровые коллективы. Очевидна потребность в новых текстах и новых произведениях. Наши дни мы имеем

возможность слушать и исполнять современные сочинения благодаря конкурсу современных композиторов «Русская музыка для детей и юношества. Хоровая лаборатория», который проходит с 2008 года ежегодно в Санкт-Петербурге.

Этот конкурс выявил новые имена и познакомил с новыми произведениями в жанре духовной музыки. Свое творчество на этом конкурсе представили многие композиторы, наши современники, которые остро чувствуют дух времени, и передают те мысли и ощущения, которые созвучны людям, живущим в настоящее время. Свой вклад в развитие духовной музыки внесли Сергей Плешак, Михаил Малевич, Владимир Беляев, Максим Басок, Гоголин, Сергей Смирнов, Игорь Забегин, Юрий Толкач, Наталья Хацлер, Ирина Цеслюкевич, Александр Ларин, Сергей Черезов. Их сочинения отличаются от классических современным мелодическим и гармоническим языком, в них отчетливо проявляется стремление к генерации новых творческих идей, поиску нового музыкального языка и своего стиля, что достаточно сложно в такой консервативной сфере как духовная музыка.

Русская духовная музыка является своеобразным нравственным кодексом, призванным формировать духовные, возвышенные устремления человека. Посему, включение в репертуар детского хора образцов православной духовной музыки решает многие задачи. Это уникальная школа хорового пения «a capella», базирующаяся на естественности звукообразования, вокальном удобстве, плавности и певучести.

Надежда Аверина отмечает, что «...возрождение духовности общества, усиливающийся интерес к отечественной культуре и рост художественных запросов определили прогрессивные направления в развитии детского хорового исполнительства».

Детское хоровое исполнительство в России переживает период активного развития, подтверждая тем самым возрождение духовности общества и усиленный интерес к отечественной культуре. Это видно не только в увеличении числа детских хоровых коллективов, но и в их активном участии в российских конкурсах и фестивалях, а также в поездках на международные хоровые конкурсы и фестивали, где они получают заслуженное международное признание.

Одним из важных факторов, влияющих на прогрессивное развитие детского хорового исполнительства, является изменение репертуара. С каждым годом растет уровень многочисленных детских хоров, а также появляется все больше хоровых сочинений современных авторов на духовные тексты. Это свидетельствует о повышенном интересе к русской духовной музыке и стремлении сохранить и продолжить традиции национального хорового искусства.

Проблема репертуара в детском хоре всегда является объектом серьезного исследования. Наряду с вокальным звучанием хора, его слаженным ансамблем, репертуар отражает индивидуальность коллектива, способствует его профессиональному росту. Детский хор в силу своего возраста обладает уникальным качеством – неподдельной искренностью отношения к делу, которое отражается в неповторимом звучании этого музыкального

инструмента. Создать такую атмосферу, в которой коллектив чувствовал бы себя комфортно, где каждый член хорового коллектива ощущал свою значимость, находился в постоянном творческом процессе довольно сложно, но это наиважнейшая цель педагога – хормейстера. Во многом созданию такой творческой атмосферы способствует интерес детей, а его, в свою очередь, формирует репертуар коллектива. Хоровые произведения, которые включает педагог, должны быть понятны, доступны детям и способствовать музыкальному, личностному развитию юных певцов. До момента воплощения в жизнь музыкального произведения проходит этап большой репетиционной подготовки и важно, чтобы он был интересен детям и способствовал их профессиональному развитию. Чтобы музыкальное произведение «состоялось» в коллективе, необходимо выучить партии, помочь хористам освоить вокально-технические трудности, выработать строй, создать ансамбль, выстроить форму сочинения, выразить в исполнении эмоционально-художественное содержание произведения.

Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, вырабатываются вокально-хоровые навыки. Он содействует воспитанию эстетического вкуса, формированию художественных взглядов и представлений детей.

Выбор репертуара - это не одномоментный акт, это длительный процесс, органично входящий в повседневную жизнь хормейстера и требующий от него много знаний и умений.

Проблема подбора репертуара всегда остро стоит в хоре мальчиков. Это связано, прежде всего, с физиологическими особенностями голосового аппарата учащихся, а также с особенностями психической деятельности: внимание ребят кратковременно, а их неусидчивость известна. Поэтому для решения проблемы управления результатами обучения и воспитания мы используем репертуар, который бы заинтересовал детей, был для них доступен, учитывал мальчишескую природу, и, что самое главное, развивал певческие навыки и умения, способствовал формированию вокально-певческой культуры. Произведения содействуют приобретению певческих координаций между слухом и голосом, общему художественному развитию учащихся, воспитывают эстетический вкус и творческую активность.

Русская духовная музыка – это не только источник мудрости и красоты, но и важная часть национальной культуры. Она олицетворяет духовные ценности и традиции православия, отражая в себе богатство религиозного опыта русского народа. Эта музыкальная форма является уникальной школой хорового пения а cappella, в основе которой – вокальное удобство, плавность голосоведения и естественность звукообразования.

Не только композиторы, но и русские поэты оказали большое влияние на развитие русской духовной музыки. Многие из них написали прекрасные стихи на православные темы, которые стали незаменимым наследием для поколений. Такие поэты, как Александр Блок, Аполлон Майков, Иван Бунин, Петр Вяземский, Александр Плещеев и другие, воплотили в своих произведениях глубокие религиозные чувства и размышления о вере.

Александр Пушкин, один из величайших русских поэтов, отметил, что Библия является несравненным произведением, которое содержит всю человеческую жизнь. Пушкин писал: «Я думаю, что мы никогда не дадим народу ничего лучше Писания... потому, что в нём находишь всю человеческую жизнь... Библия всемирна».

Слово и музыка должны быть слиты воедино, чтобы можно было сказать, что слово поет, а музыка возвещает. Глубина, стилевая точность исполнения церковных произведений во многом зависят от глубины осмысления содержания словесного текста. Пойте разумно - вот одно из главных требований церковного пения. Естественность и простота, чистота и возвышенность, сердечность и искренность, благоговейность и «надмирность» изначально заложены в духовных творениях. Но проникновение в содержание текста осложняется тем, что написан он на церковно-славянском языке. И язык этот требует расшифровки и правильного произнесения.

«Текст тогда исполняется разумно, когда певец, проникая в содержание его, осмысленно выпевает и оттеняет его как в отношении грамматических ударений, так и в отношении логических, и во всех случаях удерживает естественное, натуральное произношение букв гласных и согласных» [7, стр. 70].

Литургическая манера чтения должна сохраняться и в певческой практике. По церковно - славянски слово произносится так, как пишется. Например: припадем, а не припадём; убоятся, а не убояца; святаго, а не святого и т. В пении духовных песнопений, особенно более древней традиции, редукция звуков отсутствует; ибо все они протягиваются, а тем самым и проясняются. Верное воспроизведение церковно-славянского текста, понимание его смысловой нагрузки и фразировки, донесение красоты каждого слова и точное его артикулирование являются важным моментом в исполнении православной музыки.

Духовная музыка имеет свои особенности, которые отличают ее от светской музыки. Одной из таких особенностей является формообразование. Литургический текст не подчиняется традиционным музыкальным рамкам, таким как такты или периоды. Он тесно связан со словом и требует особого подхода к созданию музыкальной формы.

В церковном пении закон симметричного ритма, который часто используется в светской музыке, не всегда применим. Вместо этого, духовная музыка предпочитает свободный текстовый ритм, где ударные и безударные слоги не чередуются равномерно.

Вопросы формы неразрывно связаны с проблемой темпа исполнения духовной музыки. Как передать в концертной обстановке неторопливое течение церковного времени? Где найти «покойность» и «сдержанность», которые характерны для большинства духовных хоров? Как избежать маршеобразности и легковесности в более быстрых частях музыки?

Темп, указанный композитором, обычно дает лишь общие ориентиры для исполнителей, а иногда вовсе может отсутствовать. Поэтому важно изучить традиции исполнения песнопений, раскрыть их внутреннее содержание, проникнуть в образный строй и настроение произведений. Это поможет найти

правильный исполнительский темп, который передаст всю глубину и духовность музыки. Например, у А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, С. В. Рахманинова наряду с общепринятыми обозначениями темпа можно встретить и его образные определения: «довольно скоро, но покойно и мягко», «медленно, тягуче», «легко и слегка оживленно» и т. п.

Следует помнить и о вокальной естественности исполнения, когда в медленных темпах господствует плавность, текучесть, равномерность движения, а в подвижных – «пропетость» самых мелких длительностей и ясность в подаче каждого слова. Особенностью концертного исполнения духовной музыки является то, что выбранный темп должен способствовать созданию формы произведения.

Особенного внимания требует такая важная сторона исполнительства, как звук. Простота, одухотворенность, полетность, нежность звука – вот основа для исполнения церковных сочинений. Погружение в атмосферу духовности, стремление к воплощению высоких образов, заложенных в песнопениях, трепетное отношение к тексту, естественная, идущая от сердца выразительность, помогут в нахождении истинных звуковых красок.

В хоре мальчиков мы начинаем работу над духовной музыкой с простейших произведений на духовную тематику. Колядки – это наиболее богатый материал для воспитания маленьких певцов, освоив которые можно переходить к исполнению более сложных произведений. Также в репертуар младшего хора могут входить сочинения современных композиторов, написанные на духовный сюжет (произведения, в которых используется светский текст, но посвященный библейским событиям).

Рекомендуемый репертуар среднего детского хора: колядки, сочинения, написанные на духовный сюжет, канты, концертные духовные сочинения простой формы а capella, произведения современных авторов, написанные на духовные тексты для среднего возраста учащихся.

Рекомендуемый репертуар старшего детского хора может включать следующие произведения: духовная музыка простой и сложной формы (с включением контрастной середины), колядки, канты, духовные стихи, произведения современных русских и зарубежных композиторов (трех-четырёхголосные) на духовные тексты.

Таким образом, русская духовная музыка остается значимым элементом культурного наследия России. Она не только восхищает своей красотой и гармонией, но и помогает погрузиться в мир духовности, обрести внутренний покой и вдохновение. Благодаря творчеству композиторов и поэтов, эта музыкальная форма продолжает жить и развиваться, передавая свое богатство и значимость новым поколениям.

Список литературы:

1. Аверина Н.В. Русская духовная музыка в репертуаре детского хора. - М., 2001.
2. Болдышева И.В. Рождественские народные песнопения для детского

- или женского хора. - С.-П., 1993.
3. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви.- М., 2004.
 4. Гвоздецкий А.А. В помощь хормейстеру: краткий очерк истории развития русской духовной музыки. – С.-П., 2015
 5. Жданова Т.А. Организация учебного процесса в детском хоре: методическое пособие. – М., 2006.
 6. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003.
 7. Протоирей В. Металлов «Очерк истории православного церковного пения в России» – Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. – С.70.
 8. Романовский Н.В. Хоровой словарь. – М., 2000.
 9. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. - М., 2002.
 10. Шевченко Л.Л. Православная культура для малышей. - М., 2011.
 11. Стулова Г.П. Избранные духовные хоры для детей и юношества - М., 2002

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АКТЕРСКИХ ТЕХНИК

Лыско С.И.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств
имени Р.К. Щедрина»
Light077@yandex.ru*

Междисциплинарный курс 01.01 Сольное камерное и оперное исполнительство по специальности 53.02.04 Вокальное искусство является основополагающим, от его освоения зависит степень готовности учащегося к исполнительской и репетиционно-концертной деятельности в качестве артиста хора, ансамбля, солиста на различных сценических площадках.

Вокальное искусство напрямую связано с театральным. Чтобы передать все краски исполняемого произведения, раскрыть его содержание, донести до зрителя замысел композитора, заставить сопереживать и лучше проникнуться исполняемым вокалистом произведением, певец сам должен «прожить», «пропустить через себя» то, о чем он поет. Все грани этого сложнейшего процесса высвечивает система К.Станиславского, с которой должен ознакомиться каждый преподаватель и студент класса сольное пение.

Связать воедино два вида искусства, позаимствовать основополагающие принципы сценического ремесла у театрального искусства и вывести формулы их применения в вокальном искусстве, помочь учащемуся освоить курс

«Сольное камерное и оперное исполнительство», а также полностью раскрыть свой творческий потенциал – вот цель данной статьи.

Ввиду обширности материала не удастся осветить все актерские техники, используемые в процессе обучения вокалу. В данной статье будут рассмотрены две техники.

Каждая техника включает три раздела:

- театральный аспект (сжатый теоретический материал из книги К.С. Станиславского «Работа актера над собой»);
- вокальный аспект (адаптация основ системы К.Станиславского к вокально-исполнительской практике);
- практическая часть (включает задания, использование которых позволяет добиться наилучшего понимания замысла композитора, более полного раскрытия художественного образа во время исполнения, раскрепощения голосового аппарата и наиболее естественной координации всех его частей).

Проживание роли

Театральный аспект

Для сценического искусства важно, чтобы актер был увлечен пьесой. Тогда он живет полностью жизнью роли, но это происходит, во-многом, подсознательно. Но, к сожалению, таким творчеством не все умеют управлять. Вдохновенное творчество – сложный психический процесс, процесс подсознательный. Человек может воздействовать на произвольные психические процессы, но это требует довольно сложной работы, которая только отчасти протекает под контролем и под непосредственным воздействием сознания. В значительной части эта работа является подсознательной и произвольной, которая по силам лишь одной самой гениальной художнице – нашей природе.

Существуют особые приемы психотехники, которые предназначены для того, чтобы сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, тогда глубокие тайники подсознания откроются и овладеют нами.

Такая техника называется «проживание роли». Задача актера состоит в том, чтобы не чтобы изображать своего героя, а создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица, приспособившая к чужой жизни свои собственные чувства.

Этой главной целью искусства необходимо руководствоваться во все моменты творчества на сцене, каждый раз глубоко переживать роль при каждом ее исполнении.

Вокальный аспект

Вокальное искусство также требует переживания или проживания певцами исполняемых произведений, без этого оно, как и театральное

искусство, формально и лишено жизни. Важно не изображать чувства, а чувствовать, не копировать чью-то эмоцию, а через переживание рождать свою. В тот момент, когда произведение "затирается" в сознании поющего, исполняясь многократно, необходимо находить новые стимулы для его нового прочтения и претворения в жизнь.

Практическая часть

Исполнителям предлагается в процессе подготовки выступления или разучивания произведения выполнить следующие упражнения.

Задание №1: проанализировать произведение с точки зрения эмоционального развития образа, расставить логические ударения во всех фразах, осмыслить детали поэтического текста.

Задание №2: во время исполнения произведения попытаться ощутить намеченные в плане эмоции через глубокое прочувствование текста, которое и должно вызвать в душе необходимый естественный отклик.

Магическое «если бы», «предлагаемые обстоятельства»

Театральный аспект

Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Актерская игра предполагает действие и внутренне, и внешне. На сцене нельзя работать «вообще», ради самого действия, весь актерский процесс должен быть обоснованным, целесообразным и продуктивным. Изображать, показывать несуществующие переживания – это плохая актерская игра. Чувство должно быть подготовлено настоящими внутренними ощущениями.

Актерская техника предлагает специфический прием для развития таких навыков. Это «предлагаемые обстоятельства» или магическая фраза «если бы», которая дает толчок для развития творческого воображения.

Например: преподаватель передает одной рукой первому ученику ноты, а второму – ручку, сказав при этом: «Тебе – холодная лягушка, а тебе – мягкая мышь (скорее всего оба ученика с брезгливостью отшатнутся)».

Или: преподаватель – ученику: «Выпей воды!» Ученик подносит стакан к губам. «Там яд!» – останавливает учитель, ученик инстинктивно замирает.

Все это уже не простые слова, а магические предполагаемые обстоятельства, «если бы», возбуждающие мгновенно воображение и инстинктивно вызывающее ответное действие.

«Предлагаемые обстоятельства» - это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, актерское и режиссерское понимание пьесы, мизансцены, декорации и костюмы, бутафория, освещение и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве.

«Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его, «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» реализуют его в творческом процессе.

На сцене актер должен по-своему представить все «предлагаемые обстоятельства» пьесы, ее режиссерской трактовки, искренне поверить в

реальность этих обстоятельств, привыкнуть к ним настолько, чтобы сродниться с чужой жизнью. В этом случае результат будет достигнут и успех обеспечен.

Вокальный аспект

Исполнение давно выученных и много раз сыгранных или спетых произведений со временем становится механистическим, лишенным внутреннего содержания. Для того, чтобы вдохнуть в них новую жизнь необходимо использовать действие "если бы" и "предлагаемые обстоятельства". Это касается и произведений, находящихся в стадии разбора. Чтобы наиболее точно передать замысел автора, учащийся уже на начальной стадии знакомства с произведением должен воспользоваться данной актерской техникой, благодаря чему избежит неправильного понимания концепции, заложенной композитором.

Практическая часть

Задание №1: внимательно прочитать текст произведения, вникнуть в содержание, составить эмоционально-психологический план. К выявленной авторской линии добавить свое прочтение через нахождение подходящих "предлагаемых обстоятельств", путем многократного добавления "если бы".

Задание №2: практически проработать актерские техники на примере конкретного вокального произведения, от составленного эмоционально-психологического плана произведения.

Список литературы:

1. Альшиц Ю.Л. Тренинг Forever / Ю.Л.Альшиц. М.: ГИТИС, 2010.- С.54
2. Сарабьян Э.А. Актерский тренинг по системе Станиславского / Э.А.Сарабьян.- М.:АСТ, 2010.- С.90
3. Станиславский К.С. Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения / К.С.Станиславский.- М.: АСТ, прайм-Еврознак, 2020. С.-448.

АНСАМБЛЬ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО В ДМШ И ДШИ

Маркина С. И.

МБУ ДО ДШИ «Гармония» г.о. Тольятти
garmoniay.school@yandex.ru

Четырехручное музицирование всегда было неотъемлемой частью общего развития музыкальной культуры России. Игра в ансамбле очень интересна и нравится детям. Сорокина Е.Г. называет фортепианный дуэт «эмблемой камерного музицирования».

Многие известные педагоги считают, что игра в четыре руки способна быстрее пробудить музыкальный интерес у детей, чем сольное исполнение.

Так же игра в ансамбле помогает музыканту преодолеть присущие ему недостатки: неумение держать темп, вялый или излишне жесткий ритм, помогает сделать его исполнение более многообразным, ярким, уверенным. Ученик, еще не умеющий самостоятельно достигать насыщенности исполнения, вливаясь своей партией, как составной частью в общее звучащее целое, в большей степени начинает чувствовать себя музыкантом, раньше познает выразительные возможности музыки в их наибольшей для данного момента полноте.

Умение играть с одним или несколькими партнерами очень важная сторона профессионального музыканта – исполнителя.

Повышенный интерес к разнообразным по составу камерным ансамблям, столь характерный для нашего времени, делает особенно актуальной задачу воспитания музыкантов - ансамблистов. В самом деле, игра в четыре руки как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, учит считать паузы, «пустые» такты и вовремя вступать, совершенствует умение читать с листа – иначе говоря, является незаменимой, с точки зрения выработки технических навыков, необходимых для игры в любом ансамбле.

Не менее важен тот факт, что игра в четыре руки учит слушать партнера, учит музыкальному, слуховому мышлению, учит тому, что выходит за границы музыки и имеет психологический и этический смысл.

Искусство игры в четыре руки – есть искусство вести диалог с партнером: понимать его, уметь вовремя подать реплики, вовремя уступить, появляется повышенная ответственность за свое исполнение. Ведь негативная, неграмотная игра одного партнера незамедлительно отражается на исполнении другого, т.к. два исполнителя являются в момент игры одним целым.

Игра в ансамбле имеет ряд функций: образовательная, познавательная, музыкально-просветительская.

В первую очередь, при формировании фортепианного дуэта учитываются относительно равные музыкальные и профессиональные (исполнительские) качества учащихся желательно одного года обучения, либо с разницей в год (когда партия *primo* и *secondo* одинаковы по степени сложности). Несомненно, «плюсы» одного партнера должны положительно влиять и перекрывать «минусы» другого.

Например, если выбрано произведение, где партия *primo* – ведущая, а партия *secondo* – в роли аккомпанемента, то партию *primo* исполняет ученик, который более чувственный, музыкальный. Этот вариант эффективен и при исполнении произведения, где партии *primo* и *secondo* равны по своей ведущей роли, по своим техническим трудностям. Ученик, который в технических навыках более развит, должен исполнять более сложную партию в техническом отношении. При формировании фортепианного дуэта не менее важным фактором, благотворно влияющим на совместную работу, являются дружеские взаимоотношения детей.

Когда сформирован фортепианный дуэт, преподаватель подбирает репертуар. Это тщательная, кропотливая работа. Произведения должны подходить ученикам не только по пианистическому уровню, но и по характеру, по «духу» этому дуэту.

Перед началом работы уточняются штрихи, динамический план, художественный образ, анализируются все авторские замечания. Преподаватель работает с каждым учащимся отдельно. Объединение двух исполнителей начинается, когда уже хорошо и уверенно разобран текст.

Первое совместное исполнение произведения проходит в медленном темпе, со счетом вслух.

Юные музыканты при помощи преподавателя должны сформировать образ произведения, показав его многоэлементность, программность, объемность, придав ему почти физическую «видимость» и «ощутимость».

Произведение нужно сыграть так, как будто они, исполнители, излагают свои чувства, свои мысли, свои идеи. Учащиеся всегда должны знать и думать, о чем или о ком они играют. Поэтому художественному образу, умению передать чувства, когда исполнители поймут ее содержание.

В самом начале работы педагог объясняет учащемуся форму произведения. Произведения необходимо изучать в деталях, разделяя его на составные части – гармоническую структуру, полифоническую. Отдельно просмотреть главное – например, мелодическую линию, «второстепенное», например, аккомпанемент. Особенно внимательно остановиться на решающих «поворотах» сочинения (переход к другой теме, репризе, коде).

При такой работе открываются удивительные вещи, не распознанные сразу красоты, которыми изобилуют произведения великих композиторов.

Юные пианисты начинают понимать, что сочинение, интересное и прекрасное в целом, прекрасно в каждой своей детали; каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность, т.к. она является частицей целого.

Исполнение произведения в медленном темпе также помогает вслушаться во все тонкости, в колорит музыки, в ее содержание.

При четырехручной игре за одним роялем, в отличие от сольного исполнительства начинается с самой посадки, т.к. каждый пианист имеет в своем распоряжении только половину клавиатуры. Партнеры должны так держать локти, чтобы не мешать друг другу.

Учащимся необходимо объяснить, что педализует исполнитель партии *secondo*, т.к. обычно она служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего проходящей в верхних регистрах. При этом ему необходимо внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительские «интересы».

Полезно бывает предложить учащемуся, исполняющему партию *secondo*, ничего не играть, только педализировать во время исполнения другим пианистом партии *primo*. При этом сразу обнаруживается насколько это непривычно и требует особого внимания и навыка.

Основа техники музыканта–ансамблиста в умении играть вместе. В соответствии со значением слова «вместе» – одновременно, разом, нераздельно,

сообща, заодно с кем-то или с чем-то. Технически грамотное исполнение подразумевает в первую очередь:

- синхронное звучание партий (единство темпа и ритма партнеров);
- уравниженность в силе звучания всех партий (единство динамическое);
- согласованность штрихов всех партий (единство приемов, фразировки);
- умение держать темп и ритм (при темповых изменениях *ritenuto* или *accelerando* тренировать единое исполнение; в вопросе ритма быть римически «неразлучны», безукоризненно соблюдать паузы).

Выполнить эти требования можно лишь, обладая умением слышать общее звучание ансамбля. Внимательно слушать себя и другую партию, знать партию партнера.

Динамика является одним из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, ее эмоциональное содержание. Большое значение приобретает динамика в сфере фразировки. По-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкального произведения. Возникает необходимость в уточнении привычных представлений. Общее понятие *forte* приобретает следующие значения: *forte* каждой партии в отдельности; *forte* всего ансамбля.

Forte ведущей партии будет несколько интенсивней, чем *forte* сопровождения; при прозрачной фактуре *forte* будет иным, нежели при плотной. Динамический план в произведении обязательно должен уточнить преподаватель, т.к. наиболее распространенный недостаток ученического исполнения – динамическое однообразие. Наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объемные аккорды и для яркого динамического эффекта использовать равномерное распределение силы двух человек. Поэтому создание единой динамики – обязательное условие технически грамотной игры.

Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли в произведении, нахождение наиболее удачной формы ее выражения.

Если в партиях (*secondo* и *primo*) встречаются фразы, где звуковая линия идет одинаковыми длительностями, то звукоизвлечение, штрихи должны исполняться обоими пианистами одинаково.

Репертуар для фортепианных ансамблей можно подразделить на специально созданные оригинальные сочинения (образовательная функция) и переложения, ставящие своей целью популяризацию различных жанров музыки: симфонической, эстрадной, музыки народов мира, России (музыкально-просветительская функция).

В учебном процессе все виды ансамбля и оба раздела их репертуара (концертные пьесы и «клавирные» переложения) могут быть использованы с равным успехом.

Список литературы:

1. Готлиб А. «Основы ансамблевой техники» – М.: «Музыка», 1971г.

2. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры» – М.: «Музыка», 1987г.
3. Перельман Н. «В классе рояля» Л., 1970г.
4. Савшинский С.И. «Работа пианиста над музыкальным произведением» М., 1964г.
5. Сорокина Е. «Фортепианный дуэт. История жанра» – М.: «Музыка», 1988г.
6. Тимакин Е. «Воспитание пианиста» – М.: «Советский композитор», 1989г.

ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ВОКАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Мартимьянова П.М.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.Щедрина» г. Тольятти*
tmuzk@edu.tgl.ru

В повседневной работе очень важно уделять особое внимание выбору вокального репертуара для студентов, а также расширению их музыкального кругозора. При этом необходимо учитывать индивидуальность студента, его художественно – исполнительские возможности. Также особо важно прививать навыки самостоятельной работы над голосом, при этом воспитывать музыкальный вкус, расширяя кругозор студента, необходимо следить за правильностью трактовки исполняемого произведения. Наряду с этим важно формировать потребность дополнительно для себя изучать вокальную литературу различных жанров и стилей, что несомненно послужит основой совершенствования профессионального мастерства вокалиста.

Осознанность, самоконтроль, творческое воображение и фантазия, правильное певческое дыхание и голосоведение, высокая позиция звука, подвижность и вариативность голоса, точность интонации, дикции, фразировки, сглаживание регистрового звучания голоса – все это факторы, влияющие на профессиональный рост студента.

Вокальный репертуар включает в себя: арии, романсы, песни, народные песни, вокализы и певческие упражнения. Каждая из форм помогает студенту на том или ином этапе учебной деятельности.

Ария – сложная форма музыкального произведения, встречающаяся в операх и других крупных вокально-симфонических произведениях, как самостоятельный сольный эпизод. Арии в процессе обучения можно исполнять как самостоятельное произведение. Исполняются они в основном на старших курсах, так как для их исполнения требуется высокий уровень вокальных умений. В начале работы над ариями необходимо ознакомиться с либретто

оперы, в состав которой она входит, стараться создавать художественный образ героя, сохраняя при этом все детали, штрихи, выдерживать определенную драматическую ситуацию произведения. Выделяют разновидности арий – ариетта, ариозо, куплеты, каватина, рондо, романс, монолог, песня и другие. Ария в большей степени способствует вокально-исполнительской стороне обучения.

Романс – это достаточно развитая вокально-песенная форма. В учебном процессе они играют очень большую роль. Романсы способствуют, в основном, художественно-выразительной стороне обучения, развитию эмоционально-чувственной сферы студентов. Романс — это сочетание поэзии, музыки и пения. Исполнение романсов требует от певца высокого вокального мастерства и музыкальной культуры. На ранних этапах обучения целесообразно включать в программу романсы П. Булахова, А. Гурилева, Э.Грига, А.Алябьева и так далее. Романсы П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, А. Даргомыжского, М. Глинки сложнее для исполнения, так как содержат замысловатые интонационно-мелодические обороты, художественно-выразительный характер пения, поэтому исполнение их приходится на более старших курсах.

Песня - это наиболее распространенный массовый жанр. Использование в вокальной педагогике песен, также способствует развитию у студента музыкально-исполнительских навыков. Песни не столь сложный жанр, поэтому мы используем их начиная с младших курсов в процессе обучения вокалу. Песни бывают народные и авторские, современные и старинные. Народные песни сочетают в себе все богатства содержания человеческих чувств и образов. Они часто используются в вокально-технической практике и способствуют правильному развитию голоса, развитию текучести и плавности звукоизвлечения при пении. Содержание, разнохарактерность народных песен, основанных на национальных особенностях, делают данную вокальную форму богатным учебным материалом.

Авторские песни также имеют широкий спектр выразительных переживаний, прекрасно развивают эмоциональную сферу студентов.

Вокализ – форма упражнений для совершенствования вокально – технических навыков. Представляет собой законченное небольшое произведение, направленное на преодоление вокальной сложности и приобретение виртуозного умения при пении. Исполняются вокализы пением «сольфеджио», либо на определенный слог по выбору педагога. Авторами популярных вокализов, нашедших широкое применение в вокальной педагогике стали: Д. Конконе, В. Кикта, С. Урбах, Г. Панофка и так далее.

Таким образом, все вокальные жанры имеют свои особенности, но служат одной цели – формированию у студентов общей и музыкальной культуры, совершенствованию профессионального вокального мастерства.

Важное значение имеет возможность демонстрации педагогом виртуозно, образно, музыкально красоты музыкального произведения. Исполнение педагогом должно быть эталонным для студентов.

Целью вокального обучения является раскрытие природных индивидуальных качеств студента, развитие его художественного воображения. Начинающий певец должен знать, что звук – это средство, с помощью которого будут создаваться художественные образы в исполняемых произведениях.

Работа в классе сольного пения разделяется на три этапа:

1. Освоение нотного материала – разучивание произведения.
2. Техническая вокальная работа.
3. Художественная работа над произведением.

Музыкально-вокальная выразительность требует предварительного анализа всего исполняемого произведения. Все обозначения в нотах относительно и условны. Следовательно, надо внимательно, изучать нотный текст, но не быть формалистом при исполнении музыки. Надо подходить к музыкальному тексту творчески: во-первых, доверять и искать во всем смысл; во-вторых, если при изучении музыкального текста будет целесообразным внести какие-то изменения, скажем, отменить где-то замедление, или задержаться на какой-то ноте, или спеть более тихо или более громко, чем написано, – это все-таки делать можно, а порой и нужно. Таким образом, проявляется интуитивная выразительность исполнителя. Если студент сердцем именно так чувствует образ исполняемого произведения – нужно дать ему возможность исполнить по – своему.

Важно правильно понять замысел композитора во всех авторских обозначениях, а правильный выбор учебного материала должен способствовать тому, чтобы с самого начала обучения у студента выработывался художественный вкус, насмотренность, кругозор, музыкальные исполнительские качества: слух, ритм, эмоциональность, – благодаря которым повышается уровень профессионализма студента в процессе обучения.

Список литературы:

1. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии / Е. Нестеренко // Размышления о профессии с.9 (192) – 1985. С.9.
2. Официальный сайт Нотный архив Б.Тараканова [Электронный ресурс] / URL: www.notarhiv.ru/vokalizi (дата обращения 3.12.2023).
3. Экнадиосов В.С. Работа над совершенствованием вокального мастерства [Текст] / В.С. Экнадиосов // Постановка голоса. – с.64 (114). - 2011. С. 64.

ПОДБОР МЕЛОДИИ ПО СЛУХУ

Миникеева Р.Р.

ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств

имени Р.К.Щедрина»

г. Тольятти

minikeeva.roza@mail.ru

Многие дети учатся в музыкальной школе, не связывая свою будущую профессию с музыкой. Как принято говорить, просто для себя, для общего развития. Общаясь с выпускниками музыкальных школ, нередко можно столкнуться с парадоксальным явлением: ребята свободно читают ноты с листа, выразительно играют сложные классические произведения и при этом совершенно затрудняются подобрать аккомпанемент к мелодии.

В музыкальной школе учат разбирать произведения по нотам, выдерживать точно длительности и темпоритм и точь-в-точь передать задумку автора. А творить музыку не учат. Перекладывать гармонию звуков в своей голове на ноты тоже. И раскладывать популярные мелодии на вполне понятные аккорды как-то тоже не считается достойным академическим занятием.

Есть и еще одно интересное наблюдение. Крайне легко относится к подбору музыки большая часть самоучек – людей, которым в свое время никто не объяснил, что для этого нужно не только музыкальное образование, но и талант свыше. И вот, не зная об этом, они легко подбирают нужные аккорды и, скорее всего, будут крайне удивлены услышать, что те аккорды, которые они играют, могут иметь сложные названия. Несомненно, для развития навыка подбора музыки на слух не будут лишними знания из области сольфеджио: о тональностях, видах аккордов, устойчивых и неустойчивых ступенях, параллельных мажорах-минорах и прочее – и как всё это реализуется в разных музыкальных жанрах. Но самый простой способ научиться подбирать мелодии по слуху: слушать и играть, играть и слушать. Перекладывать в работу пальцев то, что слышат уши. И если уши слышат, а пальцы знакомы с музыкальным инструментом, развитие навыка не заставит себя долго ждать.

Воспроизвести можно только ту мелодию, которую запомнил, а запомнить музыкальное произведение можно только после неоднократного прослушивания. Кто-то легко запомнит мелодический рисунок с одного раза, кому-то понадобится гораздо больше.

Игра на музыкальном инструменте, это прежде всего, своеобразное самовыражение музыканта, его разговор посредством языка музыки. Современные музыканты могут неплохо сыграть наизусть, чуть хуже – проиграть с листа по нотам, немногие повторят услышанное по слуху. Пассивность слуха – результат постоянного обучения по нотам, когда графическое изображение музыки является первичным и доминирует во всей системе обучения.

Формирование навыка игры по слуху, восстанавливающего естественную организацию психомоторных взаимосвязей, требует несколько иного подхода к обучению и иных учебников и программ.

Одним из важных элементов развития музыкальных способностей является подбор по слуху простейшей мелодии, а в дальнейшем, известной песни. Любую знакомую и любимую песню можно сыграть (подобрать) на баяне. Это ещё один этап в развитии слуха - подбор от различных звуков - транспонирование. Кроме точности звуковой, необходимо следить за ритмической тканью. Ученик должен знать, что при подборе мелодии от разных звуков сохраняется её рисунок и лад.

Есть такое понятие как внутренний слух. Он помогает нам услышать мелодию в сознании, «в голове», а затем начать воспроизводить голосом и на инструменте. Внутренний слух поможет и тем начинающим музыкантам, которые умеют следовать голосом за звучащей мелодией (на инструменте, в записи), но не могут правильно воспроизвести её без сопровождения – «плавают» по тональности, не точно интонируют.

Начинать нужно с подбора мелодии: внимательно прослушать её, определить рисунок движения звуков (вниз, вверх, на месте, скачок), а затем найти эту мелодию на клавишах.

- Первый этап посвящен подбору одноголосных мелодий, в процессе которого воспитывается умение вслушиваться в мелодию, ощущать её ритм, запоминать несложные мелодические попевки. Формы подбора могут быть разными и зависят от музыкального слуха ребенка. Однако при любой слуховой восприимчивости, особенно при слабо проявляющихся слуховых данных, необходимо систематически отводить этой работе должное место.

Обязательным условием подбора является предварительное запоминание мелодии. Легче дети подбирают знакомые мелодии или их отдельные мотивы. Началом подготовки слуха ребенка к подбору на баяне является напевание педагогом мелодии и полное или частичное её воспроизведение учеником. Это может производиться по - разному: напевание со словами или на слоги «ля», «та», напевание с одновременным проигрыванием на инструменте; напевание отдельных звуков или мелодических оборотов песни. После усвоения мелодии или отдельных попевок ученик «ищет» звуки мелодии на клавиатуре.

При первых попытках подбора педагог корректирует, поправляет процесс вслушивания ученика в вокальное и инструментальное звучание мелодии. В качестве одной из форм подбора «особенно для детей, неточно воспроизводящих мелодию голосом» можно рекомендовать слуховые загадки. Педагог проигрывает на инструменте отдельные звуки, взятые из начала или конца песенной фразы. Ребенок напевает или пытается напеть звук, не глядя на клавиатуру. Вслед за этим происходит поиск звука в ограниченном отрезке клавиатуры. Педагог, по мере необходимости, направляет слуховое восприятие ученика дополнительными замечаниями и приемами (подпевает, подыгрывает, обращает внимание ученика на высотную направленность мелодии и т.д.) легче

отгадываются попевки с постепенным движением мелодии вниз, завершающейся на тонике.

При замедленной или слабой слуховой ориентации ученика как временный прием рекомендуется подбор «с рук»: педагог проигрывает небольшую мелодическую попевку; ученик, глядя на руки педагога, старается подобрать услышанное. Однако в этом случае зрительные восприятия не обособляются от слуховых, постепенно все активнее способствуя их формированию.

В процессе подбора постепенно развивается звуковысотная ориентация ученика в мелодиях («послушаем, куда направляются звуки- вверх, вниз, остаются на месте; как движется мелодия- плавно или скачком»).

С первых шагов обучения игре на баяне ученик начинает играть подобранные «по слуху» простейшие попевки. Работа по принципу «пою-играю» побуждает слух ученика к активному вниманию, вносит в урок элементы творчества.

Слова в первых песенках-попевках должны быть понятны по содержанию и легко запоминаемы.

Работа над попевкой начинается с того, что ученик поёт ее вместе с педагогом, прохлопывает ритмический рисунок. После этого определяет – сколько звуков и как они расположены между собой. Затем подбирает попевку на инструменте от того звука, от которого она исполнялась голосом. Рекомендуется начинать такую работу с попевок в узком диапазоне (с секунды).

В практике обучения в ДШИ работа над подбором по слуху, к сожалению, ограничивается часто первыми месяцами обучения, что указывает на недооценку этого важнейшего метода для развития слуха, внимания, памяти, свободы овладения инструментом.

Если игра по слуху является одним из постоянных методов занятий и доведения до умения «подбирать» не только песенки, но и относительно сложные музыкальные произведения или хотя бы отрывки из них «то этим систематически воспитываются способности и умение, необходимые для уверенной игры наизусть сложных произведений».

- Подбрав и выучив мелодию правой рукой, можно приступить к следующему этапу – гармонизации мелодии.

Нельзя мириться с тем, что дети, закончив музыкальную школу, не могут подобрать популярную песню с аккомпанементом.

Ученик должен узнать основные ступени лада – Т–S–D, затем использовать аккорды этих же ступеней. Когда ученик хорошо усвоил этот материал, необходимо показать, что аккомпанемент может состоять не только из баса или аккорда, но и гармонизация может проходить разными способами:

- Одноголосно, главные ступени используются в виде выдерживания звуков
- Аккомпанемент – используются интервалы

- Аккордовое сопровождение – используются выдержанные аккорды или ритмическая, гармоническая, мелодическая, смешанная фигурация и т.д.

Творческую работу учащихся, а уроки по музицированию и предполагают развитие творческих навыков, надо тактично направлять, давать советы по подбору по слуху – в отношении формы, гармонизации.

Рекомендации для 1-2 классов

Песня «Василёк»

Внимательно прослушать песенку, определить рисунок движения звуков и рисунок мелодии.

- Нотная запись

Ученик должен хорошо запомнить песенку. Затем педагог дает задание сыграть песенку от ноты «ФА». После проделанной работы, у ученика не вызовет затруднений сыграть от всех белых клавиш. Если, подбирая мелодию, появилась «чужая нотка», какая-то белая клавиша фальшиво звучит, то тогда нужно использовать чёрную клавишу, расположенную чуть выше (диез) или (бемоль) ниже.

Обязательно нужно рассказать ученику, что необходимо следить не только за точной высотой, но и за длительностью каждого звука. Помнить о связи слова (текста песни) и ритма мелодии. Можно предложить играть мелодию с аккомпанементом. На первом этапе необходимо научиться свободно применять бас главных ступеней лада Т–S–D–Т.

Также можно познакомить ученика с двухголосным аккомпанементом. Здесь используются интервалы (квинта, кварта, секста и т.д.).

Рекомендации для подбора по слуху 3, 4, 5 классов

Здесь уже ученик знакомится с более сложным аккомпанементом. Аккордовое сопровождение применяется уже не только на сильную долю, а с ритмической, гармонической, мелодической и смешанной фигурацией.

В 5-ом классе ученику можно предложить заданную мелодию сыграть в форме вариаций, используя ритм польки, марша, вальса. Дети это делают с удовольствием.

Резюмируя вышесказанное, следует отметить то, что ученик становится более раскрепощенным при игре на инструменте и больше проявляет личной инициативы и творчества.

Гармоничное развитие творческих способностей позволит учащимся более осмысленно работать и над программным учебным материалом.

Список литературы:

1. Играем по слуху [Ноты]: [учеб. пособие для детей мл. шк. возраста] / Ирина Ядова. - М.: Смолин К. О., 2004. - 55 с.
2. С. Савшинский Пианист и его работа. — М.: Классика -XXI, 2002. — 244 с.

ПРИНЦИПЫ ВОПЛОЩЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ РАСПЕВОВ ВО «ВСЕНОЩНОМ БДЕНИИ» С. В. РАХМАНИНОВА

Полозова И.В.

*ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова» г. Саратов
i.v.polozova@mail.ru*

«История не терпит сослагательного наклонения»... Исследователь, занимающийся вопросами развития музыкального искусства также опирается на фактологическую базу, разнообразный эмпирический материал, однако это не исключает возможность выдвижения новых гипотез, предположений. Один из авторитетных ученых, практиков в области русского церковно-певческого искусства, автор фундаментального исследования «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» И. А. Гарднер пишет: «Если бы не наступило насильственное прекращение дальнейшего естественного развития русского богослужбно-хорового певческого искусства (и русской церковной культуры вообще), то Рахманинов мог бы оказаться основоположником новой школы духовного композиторства, продолжающей и развивающей далее основы, заложенные А. Д. Кастальским» [5, с. 460]. Тем самым Гарднер указал на значимость новых идей, проявленных в духовных сочинениях С. В. Рахманинова и на ту роль, которую мог бы сыграть этот композитор в процессе развития русской церковно-певческой традиции, сложись иначе история России в XX веке.

Как известно, Рахманинов на рубеже XIX–XX веков проявлял большой интерес к церковно-певческой практике. По свидетельству его современников, он знакомился не только с духовными композициями П. И. Чайковского, А. Д. Кастальского, Н. А. Римского-Корсакова и многих других авторов, но и церковно-певческими традициями, сформировавшимися в русском средневековье: московской, суздальской, новгородской и киевской певческой школами [2, с. 82–83.]. Культура средневекового знаменного пения оказалась близкой композитору и ее отзвуки мы находим не только в, собственно, духовных композициях — концерте «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893), двух хоровых фресках — «Литургия святого Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915), но и в инструментальных сочинениях Рахманинова: Первой симфонии, Втором и Третьем фортепианных концертах и многих других, вплоть до его последнего сочинения — «Симфонических танцах», где композитор использует автоцитату из «Всенощного бдения»³.

³ На цитирование в репризном проведении побочной партии в финале «Симфонических танцев» (ц. 97–100) напева из 9 номера «Всенощного бдения» ор. 37 тропаря «Благословен если Господи» указывает Е. И. Вартанова, говоря о том, что эта цитата служит «аутентичной версией *Dies irae*» как репризный вариант связующей партии сонатной формы финала [4, с. 36].

Исследователь симфонического творчества С. В. Рахманинова Е. И. Вартанова так характеризует присутствие литургических напевов в творчестве композитора: «Сакральные обертоны титульных тем многих рахманиновских сочинений уже на до-предикативном («пред-рассудочном», по Г. Гадамеру) уровне формируют особую модальность нравственно-религиозной ответственности самостояния Человека перед Богом. Этот экзистенциал сразу же дает возможность ощутить важность для симфонической драматургии композитора не столько событийной горизонтали, сколько аксиологической вертикали, вершина которой есть Абсолют» [4, с. 33].

Интерес Рахманинова к средневековому церковно-певческому искусству был поддержан деятельностью Синодального хора, сохранявшего исконно русскую исполнительскую традицию. А. Быстров, известный деятель старообрядчества начала XX века, отмечал близость звучания Синодального хора средневековому знаменному пению [3, с. 290]. Сам композитор очень высоко ценил исполнительское мастерство синодалов и позже, оказавшись в эмиграции, с сожалением писал об этом хоре: «Осталось ли что-нибудь от него? А какое замечательное, совершенно исключительное явление представлял он собою еще совсем недавно!» [16, с. 544].

Безусловно, внимание Рахманинова к знаменному пению во многом было инспирировано не только личными мотивами, но и мощным проявлением тенденции, получившей развитие в отечественном искусстве начала XX столетия — исключительному интересу к русской истории и ее самобытной культуре, стремлению возродить образы, сюжетные мотивы древнейшего периода Руси, дать им новую жизнь.

Вероятно все вышеназванные факторы повлияли на рождение замысла цикла духовных композиций «Всенощное бдение». Здесь композитор решает для себя новую художественную и техническую задачу, обратившись в 1914 году, после создания «Литургии» ор. 31, к идее сочинения «Всенощного бдения» на основе русских средневековых монодических распевов.

Теме стилевых и жанровых истоков музыки Рахманинова посвящено огромное число фундаментальных исследований, не обделено вниманием изучение и духовной музыки композитора, в том числе и его «Всенощного бдения». Авторы анализируют драматургию цикла, стилевые, ладовые, гармонические и фактурные приемы (среди публикаций последних лет отметим работы [8–11; 13; 18 и др.]). В данной публикации внимание концентрируется на одном локальном, но важном для произведения аспекте — принципах воплощения стилистики знаменного пения во «Всенощном бдении» Рахманинова. Какие характерные для средневековой монодической певческой традиции черты получили претворение в хоровом сочинении русского композитора XX века; что, спустя столетия, показалось ему созвучным и близким?

Отметим, что осознание национальной самобытности, заложенной в культуре русского средневековья, на рубеже XIX–XX столетий стало весьма актуальным и привлекало внимание музыкантов, литераторов, художников, становилось предметом исследователей в разных областях гуманитарного

знания (филологов, историков изобразительного и музыкального искусства и др.), а для практиков (например, регентов или иконописцев) служило стимулом возрождения забытого и почти утраченного наследия.

Во многом процесс «открытия» русского средневековья происходил благодаря активной просветительской и меценатской деятельности старообрядцев, для которых обращение к средневековой традиции всегда служило единственным ориентиром, проявлением охранительного механизма. В этом отношении показателен отзыв на создание Рахманиновым «Всенощного бдения» одного из ведущих деятелей старообрядческой культуры первой половины XX века Якова Богатенко — иконописца, регента, исследователя древнерусской певческой культуры: «Современные представители искусства, художники, архитекторы и композиторы, вдруг точно прозрели: все то, что недавно ими отвергалось как устарелое и не имеющее никакой цены, вдруг обретает в их глазах значение необыкновенной ценности. Современные хоры строятся по образцам старинных, украшаются или старинными иконами, или иконописью в древних стилях, церковная утварь и облачения тщательно воспроизводятся по древнейшим образцам, и, наконец, в церковное и храмовое пение все решительнее и энергичнее проникают старинные формы древней церковной мелодики...» [1, с. 651]. В этом контексте обращение Рахманинова к средневековому знаменному пению представляется вполне закономерным.

Отметим, что практика создания композиций на основе монодических напевов получает широкое распространение с середины — второй половины XVII века, когда, по определению Н. А. Герасимовой-Персидской происходит смена культурных парадигм: охранительной средневековой и инвенторской барочной [7]. С этого времени интерес к средневековым песнопениям с разной степенью проявляется в жанре гармонизации, которому в разные историко-культурные периоды были свойственны свои стилевые черты (об этом подробнее см. в работах И. А. Гарднера [5], Н. С. Гуляницкой [8], Н. Ю. Плотниковой [14]).

Анализируя особенности гармонизаций знаменного распева в творчестве композиторов Нового направления, Н. Ю. Плотникова отмечает поиск новых форм воплощения средневековых напевов в области гармонии и фактуры, стремление «избежать механического присоединения аккордов к напевам, вывести сопровождающие голоса из особенностей цитируемой мелодии. Гармония этих композиторов подвергается воздействию мелоса, возрастает роль линейного голосоведения, тип изложения становится переходным, промежуточным между строго гармоническим и полифоническим, в т. ч. и подголосочным. Огромное внимание уделяли авторы хоровому воплощению гармонизаций, вводя необычные приемы хоровой “инструментовки”» [12]. По мнению исследователя, активно обогащая исходный напев новыми гармоническими и фактурными приемами, композиторы московской Синодальной школы, к которым относится и Рахманинов, выводят такого рода произведения за рамки определения «гармонизация» [там же].

Следовательно, в их композициях, основанных на заимствованных средневековых напевах, авторами духовных сочинений решается не столько

техническая (практическая) задача сохранения в богослужебном обиходе уставного пения, сколько художественная — достижение органического синтеза стилистики типизированного знаменного распева и индивидуального авторского начала. И. А. Гарднер, рассматривая практику гармонизации, разделяет техническую и эстетическую функции, подчеркивая важность соответствия «духовного состояния» авторского текста исходному звучанию, духу цитируемого напева. «Изучение одной лишь технической стороны даст нам представление о ремесленной, так сказать, стороне, — а это нам не так важно. Нам нужно уразуметь не ремесленные пути искусства, а творческие. Ведь, творческому гению подчиняется часто невоспитанная техническая рука. Айвазовский делал рисунки, обнаруживавшие его гений, еще будучи босоногим разносчиком воды. Моцарт очаровывал всех своими импровизациями, когда не знал еще премудростей контрапункта. Творческий гений творит технику, а не техника образует гения. В творчестве же духовного композитора-гармонизатора мы можем усмотреть следующие стороны — это усваивание церковного сознания и затем, так сказать, морфопоэтику — создание форм выражения этого усвоенного сознания...» [6, с. 43–44].

Именно эта идея синтеза и лежала, на наш взгляд, в основе художественной концепции Всенощного бдения Рахманинова и получила блистательное свое воплощение, задав высокий художественный ориентир композиторам XX века.

Всенощное бдение ор. 37 С. В. Рахманинова посвящено памяти выдающегося ученого-медиевиста С. В. Смоленского, что обусловлено не только личными контактами современников, но и общностью их интересов и целей. С. В. Смоленский — исследователь русского богослужебного пения, директор Синодального училища, духовный композитор, дирижер, талантливый организатор и вдохновитель ряда важных научных и творческих проектов, просветитель. Степан Васильевич был активным пропагандистом русского знаменного пения, контактировал со старообрядцами и стремился к возрождению средневековых монодических напевов. Он оказал серьезное влияние на формирование интересов музыкантов-современников, в частности, Рахманинова в области литургической музыки, привлек его внимание к богатейшему пласту знаменного пения как источнику композиторского творчества.

В своем Всенощном бдении композитор обращается к разным видам средневековых распевов. Из пятнадцати номеров композиции шесть основаны на знаменных напевах и по два — распевах позднесредневекового происхождения — киевского и греческого. Остальные части цикла — примеры авторского творчества, в которых, как отмечал автор, «все ... осознанно поддельвалось под обиход» [15, с. 49].

При обращении к средневековой монодии композитор охотнее использует знаменный распев, как наиболее древний, органичный, где признаки русского церковно-певческого искусства выражены в рафинированном виде. Как известно, киевский и греческий распевы имеют более позднее происхождение, их распространение в Русской православной церкви относится

к середине XVII века, когда знаменное пение уже представляло собой мощную и развитую систему с вполне сложившейся системой осмогласия, богатым сводом попевок, практикой многораспевности и т. п.

Знаменный распев обладал такими типическими стилевыми признаками как: чуткое отражение вербального литургического текста; монодическая организация музыкальной ткани была детерминирована текстом; организация напева осуществлялась на основе плавного и ровного мелодического звучания без регулярной метро-ритмической организации; для интонационного развития была характерна ладовая переменность и широкая внутрислоговая распевность, вариантность развития и др.

Стилистика более поздних греческого и киевского распевов обладала и новыми чертами: повторностью мелодических строк, при которой выражение литургического текста в напеве могло быть индифферентным, равномерность метроритмической организации, ясная ладовая окраска и хорошо улавливаемые признаки гармонических опор. Все это стимулировало использовать данные напевы в гармонизациях.

Обратимся к методам работы Рахманинова с заимствованными напевами, рассматривая их с точки зрения сохранения этоса средневекового православного пения. Ю. В. Келдыш отмечал в работе композитора со знаменными напевами «большую чуткость и художественный такт, находя оригинальные ладо-гармонические и фактурные средства, позволяющие рельефно выявить и оттенить своеобразие их интонационного строя... Однако Рахманинов не пользуется этими приемами догматически. Он свободно обращается с мелодиями старинных распевов, иногда вносит в них некоторые изменения, показывает их в различных вариантах, в разном гармоническом освещении, разнообразит окраску звучания. Для него эти мелодии не неизменный *cantus firmus*, а творчески используемый тематический материал. В подходе Рахманинова к обработке древних напевов не было ничего нарочитого, никакой преднамеренной архаизации» [10].

В номерах Всенощного бдения, основанных на цитировании средневековой монодии, композитор опирается на метод точного интонационного и ритмического воспроизведения напева, его ладовой и попевоочной организации, структуры текста песнопения. В качестве примера обратимся к финальному песнопению — кондаку Богородице «Взбранной воеводе» греческого распева. Рахманинов последовательно и точно воспроизводит весь напев, сохраняя его структуру, звуковысотное, интонационное и ритмическое наполнение. Лишь в редких местах он увеличивает длительности акцентных слогов, избегая дробления крупной длительности на более мелкие.

Вместе с тем, композитор словно укрупняет цитируемый напев, делая его более объемным и эмоционально ярким. Для этого Рахманинов использует прием, широко применяемый в гармонизациях второй половины XIX — начале XX веков, — передачу напева из одного голоса в другой. Так, изначально цитируемый материал звучит в теноре. Основанный на плавном секундовом движении в скромном диапазоне квинты, он естественно перетекает от одной

ступени к другой, создавая торжественное, но при этом строгое, уравновешенное звучание. Окутанный в вязь голосов смешанного хора, греческий напев словно прикрыт активным мелодическим развитием других хоровых партий. Однако, подходя к кульминации, композитор передает его сопрано, что вместе с финальными широкими внутрислоговыми распевами придает ему более торжественный, празднично-ликующий характер.

Рассмотрим другие значимые для стилистики знаменного пения параметры организации музыкальной ткани во «Всенощной» Рахманинова. Одним из главных свойств средневекового песнопения является трепетное отношение к литургическому слову, здесь напев строго следует за текстом, подчиняясь его содержательной и композиционной логике, не предполагающей повторы или пропуски слов и строк. В этом отношении Рахманинов в своей композиции довольно последователен.

Наряду с точным воспроизведением текста, сохранением линейности его развития, композитор в ряде случаев допускает практику одновременного наложения двух строк текста в разных голосах хоровой партитуры. Естественно, такая ткань затрудняет восприятие литургического текста, однако, принцип одновременного произнесения текста во время службы имел большое распространение в русской богослужебной практике средневековья. Это так называемое многогласие, получившее максимальное распространение в XVII столетии. При внушительном корпусе литургических текстов, предназначенных для исполнения за богослужением с помощью многогласия достигалось некоторое сокращение службы по времени, ее «динамизация». Обращает внимание тот факт, что Рахманинов использует элементы многогласия также в самом объемном по тексту номере — «Великом славословии», где на звучание строки «На всяк день благословлю Тя...» в партиях дискантов накладывается строка «Сподоби, Господи, в день сей без греха сохраниться нам» у теноров и басов. В результате образуется контрастная полифония двух пластов, что, по мнению А. Ковалева, «связано с идеей расширения привычного пространства до космических масштабов, а также подражания гулкому и размеренному звучанию больших и серебряному переливу малых колоколов» [11, с. 116].

Другим важным признаком средневекового богослужебного пения является его установка на монодическое звучание, которая отражает идею единого соборного моления: «едиными усты и единым сердцем славить и воспевать Пречестное и Великолепное Имя Твое...». В рамках многоголосной фактуры это единомыслие транслируется как единовременным произнесением текста во всех голосах, так и активным использованием унисонного звучания, октавных дублировок. На это в своей рецензии обратил внимание Я. Богатенко «Шаг этот (активное использование унисонного звучания. — *И. П.*), сделанный Рахманиновым более смело и решительно, чем прочими композиторами, естественно привел к тому, что слова песнопения всеми слушателями (а следовательно, и молящимися) могут восприниматься гораздо легче и быть гораздо разборчивее, чем в церковно-певческих произведениях композиторов обычного, преобладающего типа» [1, с. 652], что, по мнению носителя старообрядческой традиции, максимально соответствует практике уставного

средневекового пения. И действительно, прием унисонного проведения или октавной дублировки средневекового напева становится одним из распространенных в анализируемой партитуре («Свете тихий», «Хвалите Имя Господне», «Благословен еси Господи», «Славословие великое»). Но еще чаще композитор использует прием дублировки в консонирующий интервал (терцию, сексту или дециму), что придает звучанию особый лиризм и теплоту.

В рамках средневековой монодии широко применялось исполнение напева с исоном — выдержанным тоном, могущим менять свое высотное положение. Такое фактурное обогащение не приводило к усложненному восприятию слова, но придавало звучащему песнопению объемность и тембровое разнообразие. В хоровой партитуре Рахманинова мы встречаем аналог выдержанной педали в одном из голосов, которая может менять свою высоту, переходить из голоса в голос. Прием выдержанного звука или созвучия во «Всенощной» встречается неоднократно. Рахманинов изобретательно применяет хоровую педаль, которая, также, как и в средневековье, обогащает фактуру произведения, помогает создать стереофоничность звучания.

Монодичность мышления знаменного распева находит свое проявление в анализируемом произведении и в важной роли линейности фактурного развития. Знаменное песнопение, опираясь на гимнографический текст, представляет собой единую *centon*-композицию, сотканную из гласовых попевок. Принцип *centon*'а — сочетания стилистически однородных попевок — формирует единую, непрерывно делящуюся во времени композицию. Богатство попевочного фонда дополняется бесконечным множеством вариантного сцепления попевок, также предстающих в своих вариантах в зависимости от контекста. Рахманинов во «Всенощном бдении» обращается к такому качеству средневековой монодии и в разных номерах цикла подчеркивает линейное развитие напева, важное для знаменного пения состояние дления, пребывания. Так, одно из самых торжественных и праздничных песнопений рахманиновской «Всенощной» — «Хвалите Имя Господне» знаменного распева — проникнуто единым настроением, соткано из средневековых попевок, проникающих в разные голоса хоровой фактуры. Н. Гуляницкая уподобляет мелодическую ткань этого номера технике «плетения словес», получившей распространение на Руси в период расцвета знаменного пения, в XV–XVI веках. «Мелодическое варьирование напева — своеобразное древнерусское “плетение словес”, — наполняющее попевочностью всю музыкальную ткань; гармонико-полифоническое развертывание потенциала церковного звукоряда, слитного воедино с тонально-возвышенным мажором (Ля-бемоль мажор); пространственно-временное дыхание фактуры, антифонно преподносящей текст, отдаляющей и сближающей стихи и припевы, etc. — все это создает свою, единственную в своем роде форму, моделирующую канон в контексте мастерского авторского стиля» [8, с. 135].

Естественно, названные приемы экспонирования и развития музыкального материала в рассматриваемом произведении Рахманинова оказываются органично включенными в индивидуальную композиторскую стилистику. Л. Сабанев в рецензии на премьерное исполнение «Всенощного

бдения» писал: «Даже наиболее значительное, что до сих пор создавалось в этой сфере, в лучшем случае носило характер “стилизации” под духовную музыку. А тут кажется, что композитор создал эту музыку, как создавали композиторы национальной школы свои темы, проникнутые духом нации. Это — не подражание и не стилизация, а проникновение духом. Рахманинов определенно постиг дух русского церковного пения и, постигнув, сотворил нечто уже самобытное, свободное и новое, но всецело рожденное этим духом. В этом — значительность этого сочинения» [17, с. 1075].

Рахманинов существенно обогащает сложившуюся практику гармонизации монодических распевов. Хоровая фактура каждой части его «Всенощной» многопланова и разнообразна. Используя разные типы многоголосного склада (гармонический, подголосочный, имитационный), композитор виртуозно комбинирует их, создавая полифонию пластов. Н. Ю. Плотникова выделяет основные типы фактуры в этом сочинении и отмечает относительную скромность в применении чисто гармонического и имитационного типов, более активное употребление подголосочного изложения материала, идущего от народной певческой традиции, а в качестве доминирующего типа называет полифонию пластов: «многопланово разработанная композитором, (она. — *И. П.*) занимает главенствующее положение в этой иерархии и составляет яркую стилистическую черту “Всенощного бдения”» [13, с. 19]. В этом контрапунктическом напластовании голосов, с обильным использованием имитационной техники, звукописи колокольных звучаний, чередованием плотной аккордовой звучности и рассредоточенной фактуры сольных и ансамблевых партий, индивидуализации голосов явственно прослеживается мелодическое, линейное начало, идущее от стилистики цитируемых монодических напевов, как наиболее органичный способ их включения в современную партитуру.

Итак, рассмотрев ведущие стилевые признаки знаменного пения, которые находят отражение во «Всенощном бдении» Рахманинова, можно говорить о том, что композитору удалось органично выразить в своем произведении этос знаменного пения, сохранить его интонационную гибкость и вариантное развитие, монодическую природу. При этом он находит новые краски, тембры, фактурные приемы развития, которые не поглощают знаменный напев, а расцветивают его новыми тонами, более яркими проявлениями лирического, экспрессивного начала. Отмечая в этом сочинении богатство и разнообразие хоровой фактуры И. А. Гарнер очень точно определил главное отличие «Всенощной» Рахманинова от других духовных партитур современников, написав: «От всего произведения веет настроением древних московских кремлевских соборов» [5, с. 459], что указывает на исключительную чуткость Рахманинова в претворении знаменного пения.

Список литературы:

1. Богатенко Я. А. Воскрешение древности. По поводу последнего концерта Синодального хора // Русская духовная музыка в

- документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; Вступит. ст., подгот. текста и коммент. М. П. Рахмановой; Поместный Собор Русской православной церкви 1917–1918 гг. / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. С. Г. Зверевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 650–655.
2. Богданов-Березовский В. Статьи о музыке. Л., 1960. С. 82–83.
 3. Быстров А. Забытый распев // Церковное пение. Киев, 1909. № 11. С. 286–291.
 4. Вартанова Е. И. Dies irae в музыке С. В. Рахманинова: опыт онтологического подхода // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018 № 1. С. 32–37.
 5. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2-х т. Т. II. История. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.
 6. Гарднер И. А. К вопросу о переложениях церковных распевов для хора // "Православный Путь" за 1976 год. И. А. Гарднер. К вопросу о переложениях церковных распевов для хора (Jordanville, 1976). – РуссПортал. Историческая библиотека русской цивилизации (russportal.ru) [Дата обращения 18.03.2023].
 7. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с., нот.
 8. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
 9. Келдыш Ю. В. С. В. Рахманинов // История русской музыки: В 10-ти томах. Т. 10А. Конец XIX – начало XX века. М.: Музыка, 1997. С. 69–133.
 10. Келдыш Ю. В. С. В. Рахманинов. Всенощное бдение // Рахманинов. Всенощное бдение (Vespers, Op. 37) | Belcanto.ru Интернет-ресурс [Дата обращения 22.03.2023].
 11. Ковалев А. Б. Литургический аспект в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 39. С. 99–114.
 12. Плотникова Н. Ю. Гармонизация // Православная энциклопедия. Т. 10. С. 426–427. Интернет-ресурс ГАРМОНИЗАЦИЯ (pravenc.ru) [Дата обращения 18.03.2023].
 13. Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков. Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1996. 22 с.
 14. Плотникова Н. Ю. Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов. М.: «Композитор», 2004. 200 с.
 15. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Т. 3: Письма / ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. 573 с.

16. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Гос. ин-т искусствознания; Гос. Центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова; М.: Языки славянской культуры, 1998. 682 с.
17. Сабанеев Л. Всенощное бдение Рахманинова // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы / Сост., вступит. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 1074-1075.
18. Чернышева Т. А. Из истории русской хоровой культуры: «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры. 2008. Т. 179. С. 227–251.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА УРОКЕ ХОРОВОГО ПЕНИЯ В ПОДГОТОВИТЕЛЬНОМ КЛАССЕ ДШИ

Свиягина И.Л.

МБУ ДО ДШИ №1 г.о. Жигулевск

Svil12@yandex.ru

Одним из признаков современной мировой культуры является большое количество музыки, где ритмическая часть превалирует над мелодической. В средствах массовой информации практически не звучат песни Е. Крылатова, И. Дунаевского, А. Рыбникова, А. Петрова. На смену богатой, развитой мелодии пришли электронные ритмизованные семплы. Дети практически не слушают и не знают детских песен. Во многих детских садах на музыкальных занятиях довольно часто используются фонограммы песен, не соответствующие возрасту детей и их физиологическим способностям, к тому же не всегда хорошего качества. Как следствие, мы получили поколение слабо или совсем не интонирующих детей. К сожалению, с каждым годом процент хорошо интонирующих детей значительно уменьшается. Именно поэтому так важно начитывать обучение детей музыке, их погружение в мир творчества и искусства, как можно раньше, начиная с дошкольного возраста.

Переоценить роль дошкольного периода в жизни любого человека, и особенно музыканта, невозможно. Интенсивное развитие музыкального мышления и слуха в раннем дошкольном возрасте уместно сравнить с

развитием ребенка в первый год жизни. За первый год жизни человек получает основную часть умений и практических навыков, осваивает речь, совершает колоссальный скачок в развитии. Залог дальнейшего успешного развития ребенка – раннее погружение в область музыкальной грамоты и теории музыки.

Воспитание ребенка в дружеской, доброжелательной атмосфере, ненавязчивое усваивание им элементов музыкального языка, приобретение в игровой атмосфере навыков творческой деятельности и практической творческой работы даст невероятные плоды в будущем, независимо от того, станет ли он музыкантом или просто сквозь всю жизнь пронесет любовь к классической музыке.

Ведущим видом деятельности для детей дошкольного возраста является игра. И к возрасту 5-6 лет наступает пора самого сложного вида ведущей деятельности в детстве – сюжетно-ролевой игры. Ее особенность и одновременно сложность в том, что участниками становятся уже несколько детей. На этом этапе ведущая деятельность в дошкольном возрасте формирует деловые качества человека, ведь надо суметь договориться с другими, уступить или настоять на своем. Впоследствии сюжетно-ролевая игра становится все более отвлеченной от окружающей обстановки: ребята, пользуясь воображением, отправляются в космос, спасают людей на необитаемом острове и т.д. Именно это свойство необходимо использовать на занятиях для получения наилучших результатов в работе с дошкольниками.

Начальный этап – наиболее важный и ответственный в становлении детского хорового коллектива, решающий и определяющий всё дальнейшее отношение детей к хоровому пению и к руководителю. Здесь же закладываются основы дисциплины. Именно в дошкольном возрасте легче всего приобщить ребёнка к музыке, чтобы она стала близкой и понятной ему. Но также легко и навсегда лишить его этой радости, превратив творческий процесс познания и обучения в скучную зубрёжку. Главная задача руководителя хорового коллектива – пробудить в детях любовь к хоровому искусству, желание овладеть языком музыки, трудиться ради неё, сформировать необходимые навыки и выработать потребность в систематическом хоровом музицировании. Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с хором, можно постепенно вводить детей в более узкий круг профессиональных навыков и умений

Поэтому так важно с первых шагов учить именно искусству, создать по-настоящему музыкальную атмосферу занятий, всячески поддерживать радость от соприкосновения с прекрасным. С другой стороны, ставя перед детьми чисто учебные задачи, вводить их естественным путём, не отрывая их от привычной детской жизни, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение, связывая сказку, фантазию с музыкой.

Современному педагогу следует учитывать интересы детей, их психологические и возрастные особенности, использовать на уроках методы сенсорной интеграции, чувственного и эмоционального восприятия мира, образы сказочных героев и ассоциации с окружающим миром и природой, а также подвижные игры, легко запоминающиеся движения и элементы

импровизационного танца. Основополагающие, базовые понятия, навыки и умения обязательно должны преподноситься детям в доступной и увлекательной (игровой) форме.

Важно организовать занятия таким образом, чтобы весь изучаемый материал был максимально доступным, ярким и наглядным. Необходимо сохранять слуховой и зрительный контакт с ребенком (для этого лицо педагога должно быть по возможности на одном уровне с лицами детей). Все это вместе помогает ребенку понять, услышать, запомнить, прочувствовать и спеть. Необходимо как можно чаще создавать для детей «ситуацию успеха»: когда ребенок чувствует, что может петь и у него получается, а значит, появляется интерес к занятиям, к музыке, к творчеству.

На первых занятиях руководитель дошкольного хора выступает в роли волшебника, который без слов, а только с помощью жеста (и, конечно же, мимики) может управлять всем певческим процессом и процессом создания самой музыки. В начале обучения дети пока еще лишь знакомятся с основными видами дирижерского показа - внимание, вдох, выдох, начало и завершение пения, протяжённость звука и короткое, отрывистое звукоизвлечение и т.д. Поэтому придётся вновь и вновь обращать их внимание на удивительные, магические свойства рук дирижёра.

Для того чтобы дети быстрее привыкли к необычному способу общения, в процессе занятий желательно использовать принцип неожиданности, часто «хитрить» и «обманывать» их. Например, показать жестом вдох, но внезапно рука замирает в воздухе. Невнимательные ребята начнут петь и тут же заметят, что остались в одиночестве. В следующий раз они постараются «не попасться» на такую уловку. Или, последний звук песни тянем долго-долго, пока хватает дыхания, отмечая тех, кто «понимает» этот жест. Чуть позже можно делать, такие неожиданные остановки-ферматы посередине произведения или даже фразы, можно прервать пение и продолжить, показать неожиданную динамику и штрихи. Таким образом, достигается цель – дети становятся более внимательны, и всё с большим пониманием реагируют на малейшие нюансы в жесте дирижера.

С самых первых занятий нужно учить детей умению слушать и слышать. В процессе занятия необходимо чаще спрашивать, что и как получилось, понравилось ли им исполнение песни, насколько хорошо они справились с поставленными задачами. На начальном этапе развития этого навыка больше подойдут произведения тихие и нежные, чтобы вызвать более пристальное внимание к интонации. Самые простые лирические народные песни: «Не летай, соловей», «А я по лугу», «Вставала ранёшенько», «Перепёлочка». Для большего эффекта и детального вслушивания в мелодию, можно предложить детям закрыть глаза, петь только губками, мысленно представляя звучание напева под выразительную игру концертмейстера хора. Очень нравится ребятам, когда они поют, а дирижёр «открывает за них рот», а потом все меняются ролями.

Важным моментом для приобретения устойчивых навыков интонирования в дошкольном хоре является исполнение песен в удобной

тесситуре и ограниченном диапазоне. Примарная зона, квинтовый отрезок диапазона (ми-си) – оптимальная звуковая среда для малышей. Обратите внимание, что наиболее удобным интонационным «зерном» для пения является нисходящая попевка, либо терцовая, либо поступенная. Не следует начинать учить хор с произведений на одной или двух нотах, детский слух легче схватывает более развитые и мелодически оригинальные попевки, такие как «Ладушки», «Ворон» и др. Но для последующей стадии работы, умения удерживать найденную интонацию на одной высоте, для развития унисона такие сочинения в хоре необходимы

Работая над унисоном в хоре, первоначально следует добиваться максимально точного интонирования каждого из певцов. Чаще всего основная причина фальшивого пения детей кроется в плохой координации между голосом и слухом. В данном случае хорошие результаты дает применение фонopedического метода В.В.Емельянова, первый уровень обучения. Развивающие голосовые игры с большим удовольствием принимаются детьми. Выполнение упражнений дает возможность эмоционально обыграть их и даже объединить в единый сюжет, сочинив свою собственную сказку. Главной предпосылкой для налаживания координации является полная эмоциональная раскрепощённость, свобода и активность пения. Поэтому большая часть первых песен должны носить яркий, радостный характер. Например, русские народные песни «Дон-дон», «Дождик», «Ворон», «Петушок» и др. Активность звукоизвлечения будет способствовать и активному дыхательному процессу, что также положительно отразится на чистоте интонации ребёнка.

Особенно внимательно следует отнестись к умению детей точно попадать на первый звук произведения. Для этого в момент вдоха и его задержки нужно научиться слышать высоту будущего звучания, вырабатывать навык так называемого предслышания первой ноты. Здесь же отмечу, что не менее важно и исполнение последнего звука песни. С первого занятия привлекайте внимание малышей к интонационной точности, сохранению характера и обязательно дослушивания последней ноты. Только при осознанном отношении, при постоянном внимании и контроле детей к своему пению, к пению своих товарищей и педагога-хормейстера возможно постепенное улучшение хорового строя.

На самом первом этапе обучения детей пению, налаживанию точности интонации и овладению первоначальными навыками большую пользу принесут так называемые песни-попевки. Их мелодическая простота, лаконичность изложения и игровой характер помогут «настроить» голос, слух и внимание детей, дадут необходимый эмоциональный «тонус» хоровому занятию. При исполнении попевок необходимо все время следить за качеством звукоизвлечения, лёгкостью и красотой звука поющих. С помощью песен-попевок, а также основного репертуара хора постепенно расширяются границы диапазона маленьких певцов, воспитываются ладовое чувство, ощущения тяготений и тоники.

Следует помнить, что, если мы хотим создать настоящий хоровой коллектив и заниматься настоящим искусством, то с первых шагов нужно

работать с детьми профессионально. Нельзя просто заучивать песни с детьми по слуху, это только отупляет их восприятие, тормозит развитие слуха, не даёт достаточной музыкальной информации для развития памяти, превращает хоровое занятие в тоскливый и однообразный процесс. Желательно как можно раньше приступить к пению по нотам. Но, в так называемый донотный период, нужно всеми способами подготавливать базу для будущего сознательного владения хоровой партитурой. На данном этапе замечательно использовать принципы хорового сольфеджио, пение с ручными знаками, с использованием болгарской столбицы, использовать игры и методические пособия, предложенные Н.Белой, Е.Дунаевой, Г.Куриной, Г.Струве, В. Огородновым. Именно в дошкольном возрасте дают высокие результаты упражнения, объединяющие общие движения тела (крупной моторики) с голосом, движения пальцев рук (мелкой моторики) и языка.

Важными звеном развития детского хорового коллектива являются дикция и артикуляция. Им уделяется большое внимание в репетиционном процессе. Без четкого произнесения текста даже при чистом интонировании зритель не будет понимать произведения. Текст несет основную смысловую нагрузку. Но речевого произнесения во время пения не достаточно. Прежде, чем формировать у детей дикцию и артикуляцию важно объяснить различие между ними. К артикуляции относятся органы, благодаря которым мы произносим звуки: губы, зубы, мышцы лица. Дикция нам нужна для донесения текстового содержания зрителю. Артикуляция отвечает на вопрос: как (или с помощью чего), а дикция отвечает на вопрос: что (какую мысль мы хотим донести).

В последние годы работа над дикцией и артикуляцией на занятиях хора сильно осложнена. Практически у 90% детей, посещающих подготовительную группу ДШИ, имеются нарушения речи от легких(когда ребенок не произносит 1-2 звука) до тяжелых(когда речь малопонятна и ребенок не может выразить свои мысли).В таких случаях на помощь хормейстерам приходят упражнения из логоритмики и нейрогимнастики, а так же применение артикуляционной гимнастики. Все упражнения должны быть тщательно подобраны под особенности и возраст детей. Артикуляционную гимнастику лучше проводить совместно с движениями рук (биоэнергопластика) и в определенном ритме под музыку.

Темп жизни современных детей имеет свои особенности. Практически каждый ребенок посещает многочисленные развивающие кружки и секции. У детей практически нет свободного времени на отдых на природе, прогулки в парке, общение со сверстниками. Привычный отдых для современного ребенка – это смена одной развивающей активности на другую. Развитие детей зачастую носит соревновательный характер, что, в свою очередь, приводит к перегрузкам. В связи с большим количеством кружков и секций руководители порой должны бороться за интерес ребенка и удержание его, в частности, в таком направлении, как хоровое пение

По свидетельству ученых, развитие социальных сетей привело к ослаблению внимания и памяти, что, в свою очередь, отразилось на едином и

непрерывном учебном процессе, в основе которого лежат принципы постепенности и последовательности. Еще полвека назад основным информационным ресурсом была книга. В настоящее время дети получают информацию в основном из электронных источников. Кроме того, изменилось и само отношение к информации. Раньше люди опирались только на свою память и дорожили полученными знаниями. Современное поколение с легкостью может почерпнуть знания в интернете. Если память подвела, то любой из них знает, что с лёгкостью может найти необходимое в сети. Также, хочу отметить тот факт, что с появлением красочных, остросюжетных американских фильмов и мультфильмов акцент внимания сместился в сторону визуальности и формирования ощущения, что картинка или видео – это интересно, текст или рассказ – это скучно. Любое хоровое произведение – это сначала ноты (то есть, текст), а потом пение (то есть рассказ, выполненные посредством музыки).

Современному педагогу уже недостаточно просто излагать информацию или разучивать песню. Важно идти в ногу со временем, непрерывно оттачивая и обогащая свои возможности, методы, приёмы, повышая своё мастерство. Одним из способов обогащения является посещение курсов повышения квалификации, мастер-классов выдающихся хоровых деятелей и педагогов. Из известных мне, хочется отметить мероприятия, организуемые Детской музыкальной хоровой школой «Весна», Центром творческого развития «Радость», «Федерацией хорового и вокального искусства», методическую хоровую ассамблею «ХорЭкспо», «Летнюю школу хормейстеров и композиторов» (г. Гатчина), а так же курсы, организуемые Агентством социокультурных технологий и Тольяттинским колледжем искусств им.Р.Щедрина совместно с Российской академией музыки им.Гнесиных и Саратовской государственной консерваторией.

В каждом поколении есть свои особенности. Эволюционный процесс не стоит на месте. Задача руководителя хора найти именно те методы и приёмы, которые будут эффективны в данный момент и в каждой конкретной ситуации. На каждом хоровом занятии нужно петь как можно больше разнообразных произведений. Это может быть народная музыка и классическая, лирическая и танцевальная, печальная и радостная, игровая и серьёзная, простая и сложная... В течение года знакомим хор по возможности с большим объёмом репертуара. Постепенно количество будет переходить в качество, а дети научатся глубоко воспринимать и гибко реагировать на прекрасную и многоликую музыку. Хоровое занятие с маленькими детьми должно быть занимательным действием, увлекательной игрой со сменой темпа, настроения, приёмов, видов деятельности. Такое занятие будет поддерживать в детях ощущение праздника, не даст расслабиться, на нём дети не будут скучать, а, следовательно, и уставать. После такого занятия они будут уходить домой окрылённые и с нетерпением ждать следующей встречи с Музыкой. Если к каждому ученику будет найден подход, то результат не заставит себя ждать. И начинать желательно как можно раньше.

РОБЕРТ ШУМАН. ЖИЗНЬ КАК ТВОРЧЕСТВО

Сивашева Л.Ф.

МБУ ДО ДШИ им.М.А.Балакирева, Тольятти
sivascheva.mila@yandex.ru

Жизнь Роберта Шумана, немецкого композитора, публициста, необыкновенно разнообразна, его музыка ярко театральна. Для творчества Р. Шумана характерно проникновение литературных закономерностей в музыку, крепкий синтез музыки и слова. Этот синтез проявляется в таких аспектах, как:

- прямое сочетание музыки с литературой в вокальных жанрах;
- обращение к литературным образам и сюжетам в инструментальной музыке;
- создание таких музыкальных жанров, как «циклы-рассказы» (фортепианная сюита «Карнавал», «Новелетты»);
- названия пьес становятся подобны поэтическим афоризмам («Листок из альбома», «Поэт говорит»).

Неразрывность литературных и музыкальных образов является характерной чертой шумановского искусства. Музыкальные композиции он всегда мыслил литературно, что выражается в их выстраивании, синтаксисе, проникновении литературных персонажей, символов, букв, выражений.

На все творчество Р. Шумана повлияла увлеченность литературой с детства. Кроме того, отец композитора был книгоиздателем. В разные периоды жизни Роберта интересовали произведения И. Гёте, Ф. Шиллера, Дж. Байрона, Э. Гофмана; одним из кумиров среди писателей стал Жан Поль. Шуман не прекращал развивать свой кругозор, много путешествовал, тесно общался и сотрудничал с поэтом Г. Гейне.

«Подем» публицистического творчества для Р. Шумана стал основанный им вместе с друзьями (Л. Шунке, Ю. Кнорр, Т. Вик) «Новый музыкальный журнал» («*Neue zeitschrift fur musik*») в 1834 году.

Р. Шуман стал одним из первых композиторов, кто активно совмещал сочинение музыки и публицистику. Похожую творческую деятельность, совмещение в своем творчестве двух «ремесел», вели в дальнейшем Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Ф. Лист, К. Сен-Санс, А. Бородин, отчасти П. И. Чайковский.

Инструментальная музыка

Музыка Р. Шумана является высокой стадией развития романтизма. Композитор стремится показать яркие контрасты и конфликты, вводит новую систему образов, ценностей, представлений. Круг образов заметно расширяется: помимо лирических, эпических, драматических образов, композитор обогащает музыку фантастическими персонажами, нередко выдуманными своей богатой фантазией, создает новые миры (как «танцующие буквы», Давидово Братство («*Davidcbund*»)).

Переплетение и даже слияние двух искусств (музыки и литературы) можно увидеть в некоторых закономерностях:

- нарративность музыкального изложения, то есть свободное отображение событий в музыкальном повествовании,
- повествовательность,
- новеллистичность,
- множественность образов, их уникальность,
- сюжетность,
- цитаты и автоцитаты,
- косвенная программность музыки. [4]

Особенно ярко «вхождение» литературы в музыку можно увидеть в циклах миниатюр «Карнавал», «Бабочки», а также в названиях некоторых пьес: «Новеллеты», «Листок из альбома», «Шопен», «Паганини».

Фортепианная сюита «Бабочки» («Papillons» op. 2, 1831) может быть отнесена к новому жанру – музыкальная новелла. Она написана под впечатлением романа Жан Поля «Мальчишеские годы». Пьесы в сюите краткие, образы ярко контрастные (реальные чередуются с фантастическими), переходы между ними внезапные. Уже в этом раннем сочинении композитора отразился характерный принцип организации музыкального материала, одновременно отражающий «новеллистический» характер его дарования, где талант рассказчика позволяет яркими и лаконичными средствами рисовать картины жизни, настроений, портреты героев [6]. Р. Шуман в своей музыке словно «актер», мгновенно перевоплощающийся в различных персонажей.

Шуман-актер и Шуман-режиссер предстает перед слушателями и в фортепианной сюите «Карнавал» («Scenes mignonnes sur quarte notes» op. 9, 1835). В ней также каждый образ пьес индивидуален, имеет подзаголовки. Тем не менее, 20 пьес объединяются при помощи монотематизма, единого интонационного зерна, построенного на нескольких нотах (ASCH).

Вокальная музыка

Всего Р. Шуманом написано свыше 200 песен. Вокальное творчество композитора имеет тесную связь с поэтами не только потому, что композитор использовал их тексты, но и включал их имена в названия циклов. Приведем некоторые примеры:

- «Круг песен» на стихи Г. Гейне, 1840,
- «Три стихотворения Э. Гейбеля», 1840,
- «Двенадцать стихотворений Ю. Кернера», 1840,
- «Круг песен» на стихи Й. Эйхендорфа, 1840,
- «Шесть романсов В. Нейна, 1850,
- «Семь песен с фортепиано. На память поэтессе Е. Кульман», 1851.

Чаще всего композитор обращался к лирике своего современника – Генриха Гейне. Шумана более всего покоряла близость писателя к воплощению чувств и настроений. Вокальный цикл «Любовь поэта» («Dichterliebe» op. 48) на стихи Г. Гейне. Этот цикл отличается автобиографичностью по отношению к композитору, 16 песен объединены общим внутренним сюжетом. Декламационность вокальной партии раскрывает образ.

Наибольшее соединение музыки и поэзии возникает в вокальном цикле «Семь песен с фортепиано. На память поэтессе Е. Кульман». В нем описана жизнь поэтессы, выбраны автобиографичные стихи для нее, описывающие детство (первые 4 песни) и предчувствие смерти (6 и 7 песни). Важным новшеством, чего добивался Р. Шуман, стала театральность исполнения, то есть не просто пение, а изображение вокалистом образа поэтессы.

Р. Шуман достиг в своих песнях глубочайшего взаимопроникновения слова и музыки. Он стремился, по собственному утверждению, «передать мысли стихотворения почти дословно» – так раскрывается предельная детализация поэтического текста в мелодической линии, стремление с помощью музыки показать мелодику стиха. В аккомпанементе же сосредотачивается психологический подтекст стихотворения. Кроме того, композитор сумел выразить в своей вокальной лирике характерный поэтический облик каждого автора.

Музыкально-критическое наследие

Не менее важной в жизни и творчестве Р. Шумана является публицистическая деятельность. Ею он увлекался наравне с музыкой. Композитор обозначил собой новый тип художника, человека искусства. Он стал родоначальником музыкальной критики как жанра.

Композитором написано более двухсот статей. В своих работах Шуман-критик занимается пропагандой творчества композиторов: венских классиков (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена), современников (Ф. Шопен, И. Брамс, Г. Берлиоз), поддерживает творчество молодых композиторов, ярко характеризует специфику исполнителей, критикует поверхностную виртуозность, поддерживает национальное искусство.

Поражают глубиной мысли статьи о целостном анализе музыки И. С. Баха, Ф. Шуберта – всегда с точки зрения исторического контекста. Рецензии на нотные издания, исполнения, обзоры новых фортепианных произведений, концертной жизни (о симфонической и инструментальной, вокальной музыке).

Р. Шуман писал в разных жанрах: новеллы, диалоги, статьи, рецензии, «письмо к другу», сценки, эскизы, афоризмы, художественные очерки, наставления. Он нередко использует свое альтер эго в «новеллах» (пишет от имени «Флорестана», «Эвзебия» или «маэстро Раро»), что носит отпечаток автобиографичности.

Интересен слог и язык Р. Шумана. Он передает впечатления с помощью ассоциаций, образных параллелей. Критик всегда предусматривал воспитательную и педагогическую пользу в своих статьях, занимался образованием вкуса публики. Критика для Р. Шумана – подробный и качественный разбор, он был противником рутинного описания. Все его высказывания и статьи пронизывает вера в высокое этическое назначение искусства.

Творческая жизнь Роберта Шумана всецело была направлена на создание необычайно богатой, пропитанной литературным почерком музыки. Жизнь как

творчество на примере Роберта Шумана – это полноценное посвящение себя искусству.

Литература:

1. Гансбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. – М., 2005. – №1. – С. 106-119.
2. Демченко Г. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана / автореф. Дисс. На соиск. уч. степени. – Саратов, 2006
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. – М., 1964.
4. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке // Л. П. Казанцева. Музыкальное содержание в контексте культуры. – Астрахань, 2009.
5. Конен В. История зарубежной музыки. – М., 1984.
6. Мелешкина Е. А. Фортепианные сюитные циклы как новый принцип формообразования в музыкальном искусстве 19 века (Р. Шуман).
7. Музыка Австрии и Германии 19 века. Книга вторая / Под. Ред. Т. Цытович. – М., 1990.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.

К 50-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ ТОЛЬЯТТИНСКОГО КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ ИМ.Р.К.ЩЕДРИНА

Степина Н.В.

Трушина О.С.

ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж

искусств им.Р.К.Щедрина»

Step-natali@mail.ru

*«Наше призвание – быть не полюсом, к которому
направляются все явления, а действующим лицом,
которое участвует своими нервами и умом в биении целого...»*

Э.Жак-Далькроз

Хоровое музицирование – центр интеллектуального притяжения и транслятор духовных ценностей в обществе в целом и учебном заведении в частности. Целью данного очерка является исторический обзор истории становления хормейстерской школы г. Тольятти.

Жизнь, развитие и становление молодого города, каковым является город Тольятти, теснейшим образом связаны с развитием сферы культуры. Первым

учебным заведением, которое готовило собственные кадры для города, стало музыкальное училище, ровесник центру автомобилестроения – ВАЗу, открытое в 1969 году. Предпосылками его появления послужили такие факторы как: необходимость создания культурного центра, ведущего музыкально-просветительскую деятельность, организация профессионального обучения молодых специалистов, в чем было заинтересовано руководство города. На основании приказа №58, пункт 1 отдела культуры г.Тольятти, директором открывшегося музыкального училища был назначен Борис Николаевич Абрамов. Протокол первого заседания коллектива свидетельствует о наборе на четыре отделения: фортепианное, теоретическое, струнных и народных инструментов. Всего было принято 61 человек, но уже через год контингент увеличился вдвое. Молодые преподаватели приехали со всего бывшего Советского Союза, завершая свое обучение или закончив лучшие высшие заведения страны: институты и консерватории Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Саратова, Баку, Свердловска и др.

ДХО. История

Первый набор на дирижерско-хоровое отделение был сделан в 1973 году в количестве двенадцать человек.

Первыми педагогами хормейстерами стали Сандлер (Сорокина) Галина Михайловна (выпускница Новосибирской консерватории), Рытова Тамара Сергеевна (выпускница Горьковской консерватории) и Грибанова Наталья Петровна (выпускница Минского государственного педагогического института).

Позже на работу были приняты: Таращенко Светлана Евгеньевна (выпускница Новосибирской консерватории), Зимовец Юрий Николаевич (выпускник Одесской консерватории). Впоследствии к ним присоединились: Сапрыкина Нина Васильевна (выпускница Саратовской консерватории), Дубенко Валентина Ивановна (выпускница ГМПИ им.Гнесиных), Агибалова Ольга Александровна (выпускница Уфимского института искусств).

В разное время на отделе преподавателями специальных дисциплин работали: Нефедов Олег Юрьевич (выпускник Московского института культуры), Кислинская Ольга (выпускница Саратовской консерватории), Приз Вадим Иванович, Климонтова Елена Николаевна (выпускница Новосибирской консерватории) и другие.

Постановку голоса долгое время вели Тарасова Римма Никитична и Чурилова Людмила Павловна (выпускницы Куйбышевского института культуры). Грамотное преподавание позволило достичь положительных результатов и побед студентов на областных конкурсах. Преподаватели активно участвовали в концертной деятельности, как училища, так и всего города.

Старшим поколением педагогов-хормейстеров являлись: Н.П.Грибанова, Сорокина Г.М., Н.В.Сапрыкина, С.Е.Таращенко, В.И.Дубенко, О.А.Агибалова, П.М.Мартимьянова.

Грибанова Наталья Петровна (1947-2022)

Закончила музыкальное училище и музыкально-педагогический факультет Минского педагогического института. Одна из первых педагогов, начинавших свою работу в Тольяттинском музыкальном училище. На дирижерско-хоровом отделе вела специальность, чтение хоровых партитур. Обладала большим опытом и знаниями по дисциплине «Методика детского музыкального воспитания в общеобразовательных школах». В свое время на государственных экзаменах по педагогической школьной практике аттестационная комиссия регулярно отмечала хорошую подготовку выпускников. Н.П.Грибанова систематически проводила открытые уроки музыки для учителей города с учениками разных классов, способствуя повышению интереса к предмету и возрастанию роли детского музыкального воспитания. Многие годы Наталья Петровна была классным руководителем у дирижеров-хоровиков, пользуясь большим авторитетом и любовью.

Среди выпускников: Г.Ольшевская, Н.Буланова (класс Ю.Н.Зимовца и С.Е.Тарашенко), Т.Четкова, Л.Решетова (Мазуркевич), М. Орлова, О.Денщикова, О.Задумина (Чурсина), Е.Шарапова, Е.Мурина, Д.Нургалиева, Л.Гичка, В.Никулина, Кс.Земскова.

Сорокина Галина Михайловна (1950 г.р)

В 1969 году закончила дирижерско-хоровое отделение Самарского музыкального училища (класс Беляева Гилария Валерьевича). В 1971 приступила к работе в Тольяттинском музыкальном училище, параллельно обучаясь в Новосибирской консерватории им. М.И.Глинки. Свою педагогическую деятельность начала с преподавания основ дирижирования и общего фортепиано студентам народного и теоретического отделений; работала концертмейстером у духовиков.

После открытия дирижерского отделения вела специальность, сольфеджио, чтение партитур, методику и практику сольфеджио. Выпускники класса Г.М.Сорокиной работают в музыкальных школах Тольятти: Галанина И., Тихомирова О., Лесная Н., Абаимова Е., Савощенко И., Попова Е., Подуевеева И., Клычкова Т. и многие другие. В Москве преподают О.Окунева и Т.Богатырева, Олейникова Н. – в Санкт-Петербурге, Прохорова Ю. – в Ульяновске.

В 1995 году Г.М.Сорокина возглавила училище искусств на базе Лицея искусств. С 1999 года по настоящее время работает заместителем директора Православной гимназии по музыкально-эстетическому воспитанию, с 2018 года преподает в Православном институте на музыкально-педагогической кафедре.

Сапрыкина Нина Васильевна (1949 г.р.) много лет проработала на дирижерско-хоровом отделе. Среди ее выпускников – О.Гурьянова (выпускница Саратовской консерватории), Л.Полюхова (выпускница и аспирантка Астраханской государственной консерватории), Н.Есина и другие.

Тарашенко Светлана Евгеньевна (1941 – 2007)

В 1966 году закончила Березниковское музыкальное училище (класс преподавателя И.А.Кудреватых). Во время учебы работала с хором ветеранов при ДК «Энергетиков». После окончания работала в училище, ведя хоровой

класс и другие хоровые дисциплины. В 1973 году закончила Новосибирскую государственную консерваторию им.М.Глинки по классам преподавателей В.О.Семенюка и Н.А.Хошабовой. Преподавала в Барабинском музыкальном училище, вела специальность и другие дисциплины, одновременно занимаясь с детским хором. В 1974 году приезжает на работу в Тольяттинское музыкальное училище, где начинает вести дирижирование, хороведение и хоровой класс. Параллельно руководит хором оперетты, затем камерным хором «Каприччио». Светлана Евгеньевна долгое время преподавала специальность, чтение хоровых партитур, общее дирижирование и вокальный ансамбль.

Среди выпускников: И.Трошихина, Т.Панкова, О.Кочеткова, Е.Забелина, Е.Панчешная, Т.Зильперт, Е.Ефимова, И.Трусина, Е.Земляная, Ю.Киселева, Н.Горожанкина, И.Тагаева, И.Ярошенко, О.Фомкина, К.Гурьянова, С.Сорокина и многие другие.

Почти 30 лет преподаванию на дирижерско-хоровом отделе и воспитанию не одного поколения хоровиков и других музыкантов в нашем городе посвятила **Дубенко Валентина Ивановна** (1941 г.р.). В 1968 году с отличием окончив Куйбышевское музыкальное училище, она поступила в класс Л.М.Андреевой в ГМПИ им.Гнесиных. Ее учителями в то время были выдающиеся хоровые деятели: А.А.Юрлов, И.Г.Лищвенко, В.Н.Минин, В.С.Попов, В.С.Локтев, С.Д.Гусев. Во время учебы с группой студентов Валентина Ивановна была направлена в поощрительную поездку в Венгрию, в международный лагерь г.Печь. Целью поездки было изучение детского музыкального воспитания Венгрии по системе З.Кодая. По возвращению в Москву она работала в музыкальной школе им.И.Дунаевского именно по этой системе. По окончании института (с отличием), в 1972 году была направлена в Борисоглебское музыкальное училище Воронежской области, где вела хоровой класс, дирижирование, сольфеджио и другие предметы.

С 1976 года В.И.Дубенко начала работать в Тольяттинском музыкальном училище, преподавая дирижирование, чтение хоровых партитур, постановку голоса, сольфеджио и методику его преподавания. С 1977 по 1996 г. руководила женским хором дирижерско-хорового отделения. Наряду с этим в течение многих лет Валентина Ивановна, обладающая прекрасным голосом, давала сольные концерты и пела с хором, проявляя многогранность своего таланта с равной степенью одаренности как в хормейстерской деятельности, так и в вокальном исполнительстве.

Многие годы посвятила обучению детей музыке, особенно в подготовительных классах. В результате этого кропотливого труда появилось методическое пособие, долгое время востребованное педагогами-хормейстерами города. За активное участие в музыкально-эстетическом воспитании подрастающего поколения г.Тольятти В.И.Дубенко занесена в книгу Почета работников культуры и искусства.

Среди выпускников В.И.Дубенко продолжатели хоровых традиций: Е.Воронова, В.Железнова, Н.Кулакова, О.Окунева, И.Андреева(Лагунова), М.Вечканова, Ю.Прохорова, Е.Сильченко, В.Алхазова, А.Степанова.

Агibalова Ольга Александровна (1953 г.р.)

Руководить хоровыми коллективами начала, учась в Борисоглебском музыкальном училище. Работала с любительскими хорами разных составов: мужским хором воинской части, молодежным хором статистического техникума, хором учителей общеобразовательных школ, хором детской студии Дома офицеров. Закончив Уфимский государственный институт искусств (класс преподавателя Ш.М.Бикмухаметова), приехала работать в Тольяттинское музыкальное училище. Преподавала специальные дисциплины, а также вела хор теоретиков. С 1982 года стала заведующей отделом и председателем методической секции хормейстеров города. На протяжении всех лет проводила огромную работу с преподавателями детских музыкальных школ по вопросам вокальной педагогики, репертуара хорового класса и развития детского хорового исполнительства. Курировала многие музыкальные школы, оказывая методическую помощь, давала открытые уроки с детскими хоровыми коллективами разных возрастных групп.

Ежегодно организовывала и проводила городские, зональные фестивали и конкурсы детских хоров на базе дирижерско-хорового отделения музыкального училища. Участвовала в работе жюри всех проводимых мероприятий городского и областного значения, связанных с хоровым искусством.

Внесла огромный вклад в становление и развитие хорового движения как в городе, так и за его пределами. Награждена почетным знаком «За достижения в культуре» Министерства РФ 2003, а также памятным знаком «За служение людям» от губернатора Самарской области Д.И. Азарова в 2021 г. В 2023 году вышла на заслуженную пенсию.

Среди выпускников: О.Семенова, А.Старков, Е.Базаров, С.Пантелеева, Л.Чистякова, В.Якунина, Н.Степина, И.Щербакова, Е.Волкова, О.Еплова, О.Гурова, Е.Стряпунина, О.Постникова, Н.Воссина, И.Кондратьева, В.Кознеделев, Т.Парадоксова, У.Карда, Н.Шаповалова, Н.Антюхина, О.Манихина, М.Суслова, О.Трушина, Е.Горшкова, М.Стряпунина, Ю.Гусева, О.Юрченко, О.Данилова, А.Петраш, А.Пашенко, А.Урусова, С.Кленских, П.Попова, А.Абрамкина, Е.Мульганова, Я.Шадрина, А.Кочетова, С.Ляндрес, К.Галкина, А.Бадикова, А.Городничев.

Мартимьянова Полина Михайловна (1947г.р.)

По окончании Куйбышевского института культура (класс вокала), несколько лет проработала с детскими хорами общеобразовательных школ г.Тольятти. Приступив к работе на дирижерско-хоровом отделении, начала преподавать постановку голоса, а также выступать с концертами на различных площадках города. Много лет проработала в городском Дворце культуры, возглавляя вокальную студию любителей пения, а также с большим творческим интересом заведовала музыкальной частью в государственном театре «Колесо». В 80-е – 90-е годы занималась изучением предмета «Методика детского музыкального воспитания» и приступила к преподаванию педагогической школьной практики, оснатив школьную базу учебной и иллюстративной литературой. Студенты класса П.М.Мартимьяновой, сдавая государственный

экзамен по этому предмету, показывали хорошее качество знаний, тесный контакт с классом, умение увлечь, заинтересовать и научить детей.

Наиболее яркие студенты по вокалу получали дополнительную специализацию «Артист хора» и продолжали свое обучение в ВУЗах страны: В.Пенькова, Т.Ларина, О.Аверкина – Саратовская государственная консерватория им.Л.В.Собинова. Г.Шамсутдинова, Т.Кливаденко – Астраханская государственная консерватория; Юлия Киселева – Нижегородская государственная консерватория; Ю.Прохорова – Тольяттинский институт искусств; А.Пащенко – Академия им.Шнитке, г.Москва.

Полина Михайловна Мартимьянова и в настоящее время трудится в Тольяттинском колледже искусств, продолжая воспитывать новую плеяду молодых профессионалов.

Преподавателями, пополнившими состав дирижерско-хорового отдела, стали Степина Н.В., Денюшина С. Н., Трушина О.С.

Степина Наталья Валериевна (1972 г.р.)

В 1987 году по окончании детской хоровой студии поступила на дирижерско-хоровое отделение Тольяттинского музыкального училища в класс преподавателя Агибаловой О.А. Еще будучи студенткой, начала вести уроки музыки в общеобразовательной школе и работать в музыкальной школе с.Васильевка. Закончив училище с отличием, поступила в Астраханскую государственную консерваторию в класс Г.А.Дунчевой (заочное отделение) и была принята на работу в детскую музыкальную хоровую школу №1, в которой училась в свое время. Вела хор младших классов и сольфеджио. Перейдя на третий курс консерватории была принята на работу преподавателем Тольяттинского музыкального училища. Вела чтение хоровых партитур, сольфеджио, затем специальность. С 1996 года начала вести женский хор дирижерско-хорового отделения. Этот момент стал определяющим в педагогической деятельности. Закончив консерваторию с отличием, Степина Н.В. начала вести предметы специального цикла: дирижирование, хороведение, хоровую аранжировку, хоровую практику, являясь классным руководителем студентов 1-4 курсов ДХО.

Огромное желание совершенствовать свой профессиональный уровень привело в Российскую творческую мастерскую «Русское хоровое пение» под руководством Народного артиста России, лауреата гос.премии, профессора, зав.кафедрой хорового дирижирования Московской государственной консерватории Б.Г.Тевлина. Была представлена возможность работать и общаться с корифеями хорового искусства: самими Борисом Григорьевичем Тевлиным и его коллегами по «Мастерской». Это: Сивухин Лев Константинович – Нар.артист РФ, профессор Нижегородской консерватории; Лицова Людмила Алексеевна – Засл.деятель искусств РФ, лауреат международных конкурсов, профессор, зав.кафедрой хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова; Морозов Евгений Иванович - Засл.деятель искусств РФ, руководитель Камчатской гос.капеллы; Калинин Станислав Семенович –засл.артист РФ, декан Московской консерватории, руководитель студенческого хора; Калистратов

Валерий Юрьевич - Засл. деятель искусств РФ, композитор, профессор Московской консерватории и др.

В результате этого общения возникла потребность продолжить свое обучение в аспирантуре Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова в классе профессора Л.А.Лицовой. Что и было осуществлено в 2000 году.

В 2011 года стала заведующей предметно-цикловой комиссии «Хоровое дирижирование». Является председателем жюри городских, региональных и международных конкурсов.

Среди выпускников: В.Ивановский, И.Рубис (Свиягина), А.Мищенко, С.Ковалева, Ю.Савельева, Г.Хайрова (Сафронова), Е.Зиновьева, А.Дундарь, О.Ермишкина, Н.Астапенко, Л.Емельянова, И. Семьянова (Костяева), М.Шилович, М.Маева, С.Квирикашвили, И.Соболева, В.Афонченко, А.Андриевская, А.Милькичева и другие.

Денюшина Светлана Николаевна (1966 г.р.)

Закончила Гнесинское музыкальное училище по классу вокала у преподавателя М.И.Ланда. Затем окончила Самарскую государственную Академию культуры и искусства. С 1998 начала работу на дирижерско-хоровом отделе Тольяттинского музыкального училища, ведя постановку голоса. Лауреат областного смотра-конкурса «Учитель искусств года -2000». Обладая красивым, выразительным голосом, регулярно принимает участие в концертных выступлениях: «Путешествие в русский романс», «Живая традиция» (г.Самара), «Поэтическая композиция». А также в отчетных и сольных концертах как в Тольяттинском музыкальном училище, так и за его пределами.

Студенты класса С.Н.Денюшиной неоднократно становились лауреатами различных конкурсов как городского, так и областного масштаба: У.Карда – дипломант городского вокального конкурса к 200-летию А.Варламова и лауреат областного конкурса «Майская звезда».

Светлана Николаевна – постоянный член жюри таких городских мероприятий как: городской фестиваль народного творчества «Тольятти – город мой родной», «Тольятти – хит-шоу», Всероссийский фестиваль джазовой музыки им. Олега Лундстрема и т. д.

Занимаясь педагогической деятельностью, С.Н.Денюшина поднимает свой профессиональный уровень, являясь слушателем курса лекций профессора Российской Академии музыки им. Гнесиных А.А.Александрова в летней творческой школе «Новые имена Тольятти (1999 г.), а также участником курсов повышения квалификации педагогов-вокалистов, проходивших в РАМ.

На протяжении 13 лет была преподавателем по вокалу в тольяттинском драматическом театре «Колесо». Являлась солисткой Тольяттинской филармонии.

Прошла курсы повышения у известного итальянского певца и педагога Алессандро Сваба, г.Триест Италия; консультанта по управлению голосом и развитию голосового аппарата, автора обучающей программы «Фонопедический метод развития голоса» доцента В.В.Емельянова; певца,

педагога, заслуженного артиста РФ В.Демидова (Саратов); народного артиста РФ, певца, профессора ГИТИСа, преподавателя МГК им.П.И.Чайковского, О. П. Кулько.

Среди выпускников: В.Ивановский, О.Ильдеткина, К.Гурьянова, М.Гриднева, У.Карда, Л.Левина, Ю.Кравченко, М.Суслова, Е.Горшкова, О.Лифшиц, С.Кленских, Е.Мурина, А.Андриевская, К.Заряева и другие.

Трушина Ольга Сергеевна (1981 г.р)

Выпускница 2002 года класса Агибаловой О.А. В 2007 г. окончила Саратовскую государственную консерваторию им. Л. В. Собинова, кафедра дирижирования академическим хором, класс Нелли Николаевны Владимирцевой. С сентября 2007 г. - преподаватель хоровых дисциплин Тольяттинского музыкального училища.

В начале педагогической деятельности - руководитель детского хора школы при училище, студенческого вокального ансамбля, преподаватель специальных дисциплин: дирижирование, ЧХП, хоровая аранжировка. В настоящее время помимо специальных дисциплин практической направленности, преподаватель теоретических предметов: хороведения, методики преподавания хоровых дисциплин, изучения репертуара детских хоров, хоровой литературы. Студенты класса по специальности (дирижированию) становились участниками и призёрами профессиональных конкурсов (Мясникова Вероника - Лауреат 3 степени Международного конкурса им. С. Орлова, 2019г., Самара). Выпускники продолжают обучение по специальности в ВУЗах Самары и Москвы, осуществляют профессиональную деятельность от дошкольных учреждений до СПО. Долгие годы Ольга Сергеевна является заботливым и ответственным классным руководителем студентов дирижерско-хорового отделения.

Среди выпускников: Л. Худоносова (Коробейникова), В.Вахонин, О.Лукаевич, М.Алексеева, В.Чёрных, О.Кольчева, В. Владимирова, С.Божков, В.Мясникова, Ю. Усачева, А.Куляева, В.Щербакова, Кс.Заряева и другие. Выпускница 2016г. А. Пименова является преподавателем Тольяттинского колледжа искусств им.Р.К.Щедрина, ведет такие дисциплины как общее дирижирование, педагогическая практика, хоровой класс в Школе искусств колледжа.

Представителем молодого поколения Тольяттинского музыкального колледжа им.Р.К.Щедрина стала его выпускница Маева (Мануйлова) Мария Владимировна.

Маева Мария Владимировна (1993 г.р.)

Окончила Тольяттинский музыкальный колледж им.Р.К.Щедрина (класс Степиной Н.В.); затем Самарский Государственный институт культуры (класс преподавателя Тюткиной Т. К.).

Свою дирижерскую деятельность начала, будучи студенткой колледжа, став уже тогда руководителем Молодежного хора церкви ЕХБ Возрождение, дирижёром церковного оркестра, концертмейстером старшего и руководителем сводного хора. С хором и оркестром участвовала в выступлениях в турах по Самарской, Ульяновской области, по Югу России (Краснодар, Кавказ, Чечня).

А также в гастролях в города: Смоленск, Брест, Михельштат (Германия) и др. Мария получила звание Лауреата 2 степени в VI открытом региональном конкурсе «Дирижер-хормейстер 2012» посвященном 215-летию со дня рождения Ф.Шуберта.

В колледже Маева Мария Владимировна работает с 2017 года. Ведет дирижирование, вокальный ансамбль, чтение хоровых партитур. И хоровой класс в детской музыкальной школе «ТКИ им.Р.К.Щедрина».

Студенты отделения хорового дирижирования традиционно являются участниками научных конференций разного уровня и престижных конкурсов: VII Международный конкурс имени Савелия Орлова, 2019 г, Мясникова В. - Лауреат 3 степени (преподаватель Трушина О.С). Региональный чемпионат «Молодые профессионалы» (WorldSkills Russia) Самарской области, С.Ляндрес - 3 место по компетенции «Преподавание музыки в школе» (2021г.) и др.

Наряду с педагогической деятельностью преподаватели дирижерско-хорового отдела занимаются методической работой. Это тематические разработки, методические пособия, разного рода сообщения, доклады и публикации в научных журналах. Преподавателя отдела имеют высшую квалификационную категорию и систематически повышают свой профессиональный уровень, в том числе и на основе Именного образовательного чека.

Хоровые коллективы

Смешанный хор

Проследивая историю создания хоровых коллективов в Тольяттинском музыкальном училище, надо упомянуть о том, что первоначально был создан большой общеучилищный хор, где пели студенты всех курсов и отделений, и многие преподаватели. Руководителем этого сводного хора был преподаватель народного отделения Владимир Николаевич Беликов. В 1974 году после открытия дирижерско-хорового отделения и отделения духовых инструментов начали свое существование смешанный и женский хоры.

Смешанный хор – почти ровесник дирижерско-хорового отделения и ведет свою историю с 1974 года. Первым его руководителем был Ю.Н.Зимовец, заведующий ДХО в то время. С 1984 по 2023 год хор, со временем получивший название «Акцент», возглавляла О.А. Агибалова. С 2023 года руководителем смешанного хора стала Н.В.Степина. Традиционно участниками женской группы хора являются девушки дирижерско-хорового и, впоследствии, вокального отделений, а мужской – студенты духового и народного отделений. С 2022 года в хоре начали петь и студенты отделения музыкального звукооператорского мастерства.

Репертуар хора начального периода составляли произведения патристического содержания, образцы классической и современной музыки, обработки народных песен. Со временем репертуарный список расширился: руководитель и хор обратились к православной музыке. В концертах зазвучали номера из «Всенощного бдения», «Литургии» П.И.Чайковского и

С.В.Рахманинова, 15-й концерт Д.С.Бортнянского. В смотре хоровых классов музыкальных училищ методической зоны Саратовской государственной консерватории им.Л.В.Собинова хор был награжден дипломом «За исполнение русской духовной музыки».

В 90-е годы были осуществлены совместные творческие проекты: с камерным оркестром музыкального училища – исполнение фрагментов Мессы соль-мажор Ф.Шуберта, Реквиема В.Моцарта («Dies irae», «Lacrimosa»), хоровые сцены из оперы П.И.Чайковского «Евгений Онегин» и др.; выступление с симфоническим оркестром Тольяттинской филармонии на юбилейном концерте Народного артиста СССР, Лауреата государственной премии СССР, композитора А.Эшпая («Четыре стихотворения для смешанного хора, солистов, чтеца и симфонического оркестра»).

Смешанный хор – активный участник городских мероприятий, посвященных Дню Независимости, Дню города, Дню Победы. Коллектив традиционно занимает первые места в областных хоровых конкурсах «Голоса России», «Самарские хоровые собрания» и др.

Женский хор

У истоков коллектива стояла Т.С.Рытова. С 1977 года почти 20 лет женским хором руководила В.И.Дубенко. Несомненная ее заслуга в том, что, обладая прекрасными вокальными данными, сумела привить студентам любовь к сольному и хоровому пению, профессионально наладить вокальную работу в хоре. Используя систему В.Емельянова, Валентина Ивановна вела активную работу по постановке и развитию певческого дыхания, сглаживанию регистров и расширению диапазонов хоровых партий. Репертуар со временем усложнялся, «вырастая» от простых миниатюр до сочинений крупной формы. Важное место в программе занимали обработки русских народных песен. Наиболее выразительными были протяжные песни. Вспоминается особое исполнение русских народных песен: «И шла утка по бережку» в обработке А.Ленского, «Не бушуйте ветры буйные» в обработке В.Позднеева.

В 1996 году работать с женским хором начала Н.В.Степина. Имея определенные певческие установки, хор продолжал развиваться. В его репертуаре стало больше сочинений современных композиторов, которые отличались применением кластеров и технической сложностью.

Деятельность хора стала расширяться и выходить за рамки учебного процесса. Стали частыми выступления на площадках других учебных заведений города: институтов, технических и педагогических училищ (колледжей), общеобразовательных и музыкальных школ, гимназий, музеев и др. В результате концертной практики коллектив приобрел следующие навыки: умение мобилизовать свои силы и показать максимум возможностей; быстро приспособиться к различным акустическим условиям, наладить контакт со слушателями и т.д.

Следующим этапом стало участие хора в областных хоровых конкурсах: «Музыкальное приношение А.С.Пушкину», «Самарские хоровые собрания» и др., где, начиная с 1998 года, коллектив получает звание Лауреатов.

В 2001 году реализовался интересный творческий проект, предложенный Тольяттинской филармонией. В рамках традиционного ежегодного фестиваля «Тольяттинская музыкальная осень» был дан совместный с филармоническим оркестром концерт, посвященный памяти известного музыканта и дирижера Р.В.Матсова, на котором было исполнено сочинение Дж.Перголези «Stabat Mater».

Другим, не менее значимым событием в жизни хора стало приглашение на I международный конкурс «Самарская Лука» (июнь 2001г.). Хору потребовалось название. Решением коллектива он обрел имя – «Вдохновение». После исполнения конкурсной программы хор был удостоин звания Лауреата, награждения бронзовой медалью и ценным подарком.

Следующим шагом на творческом пути и одновременно серьезным испытанием стала поездка коллектива на фестиваль «Поющая губерния» в город Саратов, который проходил в ноябре 2002 года в дни празднования 90-летнего юбилея Саратовской государственной консерватории им.Л.В.Собинова. Исполнение концертной программы на сцене Большого зала оставило неизгладимое впечатление в памяти девушек. Убеждены, что эта поездка сыграла важную роль в жизни хора, ибо он приобрел новые слуховые впечатления и огромный эмоциональный заряд, как от самого концерта, так и от общения с другими творческими коллективами. Звание Лауреата и диплом фестиваля – первая награда хора девушек «Вдохновение» за пределами области.

В последующие годы хор становился участником и лауреатом таких конкурсов как: Региональный Сретенский хоровой фестиваль, областной конкурс Самарские хоровые собрания им Г.Беляева, международный конкурс «Надежды Европы», «Волга падает в сердце мое», III Международный конкурс-фестиваль детского и молодежного конкурса «Зимнее сияние» (г.Казань, 2017 г)), Шестой международный фестиваль-конкурс «Волшебство звука» (2020 г.) и другие.

Многие годы бессменным концертмейстером хора была Любовь Ивановна Агафонова. В настоящее время концертмейстером работает Ольга Викторовна Каллистова.

Ярким эпизодом концертной деятельности стали совместные проекты с московским композитором и дирижером Геннадием Михайловичем Лукиным. Хор девушек «Вдохновение» стал активным участником Всероссийской премьеры музыкально-драматического спектакля «Девушки орлята» (2021). Сводный оркестр был представлен учащимися и преподавателями Балакиревских школ искусств России.

Вторая Всероссийская премьера музыкально-исторической драмы «Александр Невский» композиторов В. Халилова и Г. Лукина на текст Л. Снитенко (г. Москва) также состоялась в г.Тольятти (2022). После чего девушки были приглашены на Всероссийский патриотический фестиваль «Герои войны: Девушки орлята» в г.Москва. А также принимали участие в праздничном концерте сводных коллективов Балакиревского сообщества

«Когда детей боялся враг», посвященный детям-героям Второй мировой войны в Музее Победы на Поклонной горе в г.Москва.

Долгие годы общения коллектива и его руководителя с известными композиторами-современниками привели к тесному сотрудничеству и пропаганде коллективом сочинений таких авторов как: Сергей Плешак (г.Санкт-Петербург), Анатолий Тепляков (г.Иркутск), Виктор Ахмаметьев (г.Саратов), Максим Басок (г.Екатеринбург), Елена Шатрова (г.Казань), Г.Лукин (г.Москва), Владимир Четвертаков (г.Тольятти) и другими. Музыка, созданная этими композиторами, уникальна разнообразием форм и жанров, тем и образов, творческих находок.

Творческие встречи

Дирижерско-хоровой отдел, коллективы и хоровики города имели честь получить мастер-класс известного корифея хорового искусства Лауреата государственной премии, народного артиста СССР, профессора Минина Владимира Николаевича, который посещал Тольяттинское музыкальное училище. Вспоминается его работа со смешанным хором в 1996 году над такими произведениями как «Легенда» П.Чайковского на стихи А. Плещеева и «Кутіе» из мессы Ф.Шуберта.

Несколько раз в ТМУ наносил визиты В.В.Емельянов, читая лекции и демонстрируя свои творческие изыскания по управлению голосом и развитию голосового аппарата. С женским хором работал Заслуженный деятель искусств РФ, художественный руководитель и главный дирижер Хора студентов Петрозаводского университета Георгий Ервандович Терацуянц.

Кроме того нам посчастливилось присутствовать на мастер-классе профессора Нижегородской консерватории Маргариты Александровны Саморуковой, оставившей неизгладимое впечатление от удивительной энергии и огромного профессионализма.

Педагоги отдела совершенствовали свои профессиональные навыки, посещая творческие мастерские «Русское хоровое пение» в г.Москва, участвуя в работе хора хормейстеров России.

С мастер-классами на дирижерско-хоровое отделение регулярно приезжали преподаватели кафедры хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории им.Л.В.Собинова доцент (ныне профессор) Нелли Николаевна Владимирцева и доцент Борис Константинович Милютин. В последние годы этот состав расширился за счет нового поколения кафедры. Это профессор Елена Павловна Мельникова и старший преподаватель Надежда Алексеевна Кошелева.

Значимым событием в жизни отдела, колледжа и всей губернии стал приезд весной 2023 года Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки «Altro сого» под управлением Александра Рыжинского, ректора Российской академии музыки имени Гнесиных, Лауреата Премии Правительства Российской Федерации. Концерт прошел в рамках Всероссийского фестиваля искусств «Щедринские вечера». Александр Сергеевич провел мастер-класс для

руководителей хоровых коллективов: прокомментировал конкурсные выступления, дал профессиональные советы, а также поделился с участниками уникальной информацией о современной хоровой литературе.

Наши традиции

За всю историю существования дирижерско-хорового отдела сформировались определенные традиции, связанные как с учебным процессом, так и с насыщенной жизнью училища и города. В первую очередь это проведение отделенческих мероприятий, которые начинаются с первых дней учебного года. Стало традицией в первый учебный день сентября проводить знакомство вновь прибывших студентов с отделом, представляя каждого первокурсника и распределяя их по классам преподавателей. Позже, на традиционном посвящении после шуточных испытаний происходит вручение студенческих билетов с традиционным капустником старших курсов. Своеобразным «ответом» становится выступление первокурсников на последнем звонке, в конце года.

Доброй традицией является концертное поздравление педагогов-именинников как своего, так и других отделов.

Тесное сотрудничество с музыкальными школами и школами искусств города также является традиционным. Это и концерты для будущих абитуриентов, и общение преподавательского состава. Стали традиционными и выступления ансамбля и хора в музеях города.

Традицию исполнения Гимна России смешанным хором на концертах, посвященных празднования знаменательных дат для города и страны (День Победы, День Независимости, День города и др.) была заложена совместно с духовым оркестром Приволжского военного округа.

Выпускники

Основным достижением работы отдела хорового дирижирования являются выпускники, большинство из которых закончили или продолжают свое обучение в высших учебных заведениях г.г. Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Уфы, Воронежа, Казани, Самары.

Основная часть выпускников непосредственно занимается хоровым делом в детских учреждениях культуры не только Тольятти и Самары, но и в других городах. Работая с детскими и юношескими хоровыми коллективами, они показывают прекрасные результаты и демонстрируют свой профессионализм как на городских, так и на областных, Всероссийских и Международных конкурсах. Это: Т.Зильперт, Е.Забелина, Е.Ефимова, И.Щербакова, Е.Стряпунина, Е.Афанасьева, Л.Трусина, Н.Лесная, И.Тагаева, Ю.Гусева, С.Сорокина, И.Спехова, Л.Мазуркевич, И.Омельченко, И.Лагунова, А.Петраш, и другие.

Выпускница С.Пантелеева (Вовк) возглавляет эстрадное отделение с первых дней его возникновения. Ее студенты регулярно становятся лауреатами самых престижных конкурсов, включая Дельфийские игры. В 2023 году награждена медалью «Заслуженный работник культуры Самарской области». О.Задумина (Чурсина) после долгих лет работы завучем МБУ ДО ШИ «Форте» назначена директором ДМШ №3 г.Тольятти (2023).

Многие выпускники стали регентами в храмах города или работают в детских воскресных школах, а также в православном институте (в данный момент Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского). Это: О.Голотина (Тихомирова), Н.Сумбаева, И.Костяева, М.Вечканова, О.Манихина, Е.Сильченко.

Владислав Ивановский является руководителем Камерного оркестра в ДШИ им.В.М.Свердлова. Г.Хайрова, А.Воронцова, О.Ермишкина – преподаватели современного вокала г.Тольятти, Г.Самара; С.Кленских – певец, преподаватель, композитор (г.Москва). Ряд выпускников работает за пределами России: В.Петросян, В.Якунина (Италия), О.Калляганова (Канада), Э.Разживина (США) и др.

Весьма примечателен тот факт, что некоторые студенты, окончившие дирижерско-хоровое отделение Тольяттинского музыкального училища продолжили свое обучение как вокалисты: О.Окунева – Российская Академия музыки им.Гнесиных, Е.Максименко – государственная консерватория г.Ленинграда, Г.Шамсутдинова – Астраханская государственная консерватория; Ю.Прохорова и Ю.Кочева –Тольяттинский институт искусств, У.Карда –Академия музыки им.М.М.Ипполитова-Иванова и др.

Эту уникальную традицию продолжили выпускники уже Тольяттинского музыкального колледжа - С. Курышева (Каширина) и Ю.Киселева (Аверина), ставшие ведущими певцами российских театров оперы и балета.

Выпускники дирижерско-хорового отделения становятся не только музыкальными работниками в детских учреждениях, хормейстерами, певцами, учителями музыки, директорами школ, но и актерами (Екатерина Волкова, г.Москва), радиоведущими.

Сохранение и приумножение традиций хорового искусства, подготовка высококвалифицированных специалистов в области хоровой деятельности по-прежнему является важной задачей современного музыкального профессионального образования. А значит жизнь и работа дирижерско-хорового отделения «Тольяттинского колледжа искусств им.Р.К.Щедрина» продолжается.

МУЗЫКА И СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ БРАТЬЕВ ГЕРШВИНОВ

Сорокина Н. В.

*ГБПОУ «Тольяттинский колледж искусств им. Р. К. Щедрина», г. Тольятти
mysdct@yandex.ru*

Братья Гершвины — это музыкально поэтический союз, который был объединен одним общим делом. Они всегда были рядом и работали в полной гармонии и взаимопонимании.

Фамилия Гершвинов широко известна по всему миру. Даже те, кто думают, что совершенно не знакомы с этим именем, услышав песню «Summertime» удивленно восклицают: «Конечно, я знаю это!!!». И начинают напевать знакомую мелодию. И это не удивительно, так как великая музыка надолго остается в наших сердцах и памяти. Джордж Гершвин со своим братом Айрой написали в общей сложности около 300 песен, в их число входят такие хиты, как «Фантастический ритм» (Fascinating rhythm). «Свани» (Swanee), «Summertime» из оперы «Порги и Бэс», «Я поймал ритм» (I Got Rhythm) и многие другие. Мюзиклы и театральные постановки такие, как «Леди, будьте добры» (Lady Be Good), «Розали», «Пою о тебе». И многое другое. В самом деле, многие песни, появившиеся на свет благодаря братьям, сегодня исполняются чаще и известны намного лучше, чем при их жизни. Они стали классикой и исполняются в самых разных залах мира, от не больших кафе до Карнеги Холла.

В большой еврейской семье было четверо детей- Айра, Джордж, Артур и сестра Френсис. Отец и мать будущих знаменитостей уехали в Америку из России в 1890 году, где, поженившись, сменили фамилию Гершковицы на Гершвинов. Айра Гершвин первый ребенок в семье. И будучи еврейского происхождения, родители называли его Изидор, а в паспорте было прописано Израиль. Разница с Джорджем у них составляла 2 года. Джордж так же был записан как Яков.

Братья определили свое предназначение в жизни еще довольно в раннем возрасте. Айра увлекся чтением, книги брал в библиотеке, так как в доме Гершвинов книги не жаловали. И это увлечение чтением переросло в настоящую страсть и буквально стало смыслом его жизни. С того дня, как Айра стал писать стихи и тексты песен, искал любую возможность совершенствовать свою технику стихосложения. Он изучал формы и приемы рифмовки, вникал в тончайшие оттенки слов и его синонимов, тщательно штудировал всю свою огромную библиотеку справочной литературы. Ассонансные рифмы, сложный ритмический узор, необычные обороты и фигуры речи, слова-гибриды и перевертыши — все это и многое другое стало для Айры предметом пристального изучения. Что касается его брата Джорджа, то если была бы его воля, то он никогда бы не притронулся к книгам. Да и музыка мало что для

него значила в детстве, так как в доме она почти не звучала. Но встреча в 1910 году с Максом Розеном (Розенцвейгом), 10-летним скрипачом – вундеркиндом, полностью перевернула его жизнь. Джордж услышал виртуозную скрипку Макса, когда играл во дворе школы. Он, во что бы то ни стало, решил познакомиться с юным скрипачом. Гершвин три часа под дождём ждал Макса около школы. Мальчишки подружились и были неразлучны. С тех пор в доме Гершвинов появился рояль. После того, как Джордж понял, что музыка – это его жизнь, семья Гершвинов стала подыскивать ему преподавателей. Джордж со всем усердием играл гаммы и этюды. Эти первые музыкальные уроки заложили академическую базу в игру будущего маэстро.

Любовь к классической и джазовой музыке крепла с каждым днем. Мальчик не упускал возможности посетить все джазовые концерты, которые проходили в городе, и наряду с гаммами и этюдами, упоенно занимался джазовой импровизацией. А также много времени уделял сочинению музыки. В 16 лет Джордж начал работать в музыкальном магазине, попутно привлекая посетителей своей игрой на пианино. Музыкант играл в ресторанах, часто выступал на публике, набирался опыта в различных популярных стилях музыки. В 18 лет Джордж, впервые выступил на Бродвее, где его заметили продюсеры музыкальной индустрии. В то время Бродвей был колыбелью популярной музыки, и попасть молодому музыканту на афиши бродвейских мюзик-холлов означало получить путевку в звездную жизнь. И Джордж Гершвин ее получает. 1919 году вышел мюзикл «Ла Ла Люсиль», который полностью был основан на импровизациях Джорджа Гершвина. Ему не нужно было больше подрабатывать в маленьких ресторанчиках, его музыку заказывали самые крупные мюзиклы.

Творческий союз братьев Гершвинов складывался постепенно. Их первая песня имела название «Настоящая американская народная песня». Ее включили в мюзикл «Сначала Дамы» (Ladies First) в 1918 г., где звучали и другие песни на музыку Джорджа.

Следующий опыт совместной работы предоставился только в начале 1920 г. В шоу «Лавка для влюбленных» нужна была новая песня. Узнав про это, Джордж предложил брату написать текст и Айра в этот же вечер справился с поставленной задачей. Так появилась на свет песня «В ожидании восхода солнца» («Waiting for the sun to come out»). Песня очень понравилась заказчиком, ее купили за 125 долларов и включили в шоу. Это была первая опубликованная песня Айры Гершвина. К тому времени Джордж уже завоевал известность в мире музыки и Айра, не желая извлекать выгоду из растущей популярности брата, выбрал себе псевдоним «Артур Френсис» (это были имена его младшего брата, Артура, и младшей сестры, Френсис). Айра хотел собственными силами сделать себе имя в музыкальном бизнесе. С тех пор он работал под псевдонимом, и так продолжалось до 1924 года. Впервые он «сбросил маску» когда вдруг выяснилось, что в Англии существует профессиональный музыкант, которого зовут точно так же: Артур Френсис. И Айра начинает подписывать каждую написанную им песню своим настоящим именем – Айра Гершвин.

Первый совместный мюзикл Гершвинов, где все тексты были написаны Айрой, стал «Леди, будьте добры!» («Lady be good»). Премьера этого мюзикла состоялась 1 декабря 1924 года, в Нью-Йорке, и стал первым успехом Гершвинов в жанре музыкального спектакля. Образовался музыкально-поэтический союз, написавший самые известные мюзиклы Гершвиных. И главная заслуга в этом принадлежала Айре. И Джордж, как никто другой ценил талант брата очень высоко.

Представление Айры о музыкальной комедии стало животворной силой, открывавшей перед Джорджем новые пути в его работе для театра. Он относился к тексту песни, как к искусству, которое должно обязательно нравиться широкому кругу слушателей — иначе песня не станет «хитом». В процессе создания был дотошен и тщателен, работал медленно и редко был удовлетворен результатом своего труда. Часами бился над строкой в поисках свежей, необычной мысли, а потом еще несколько раз все переделывал. Он предпочитал писать простые тексты, в которых звучала повседневная разговорная манера. Для его стихов характерен своеобразный ироничный юмор, который всегда присутствовал в его речи, письмах и особенно в стихах. Иногда он просил Джорджа добавить несколько дополнительных нот в том или ином месте мелодии, для того чтобы можно было вставить несколько дополнительных слов, которые несли бы особенно важный смысл и определяли содержание всего либретто. Джордж шел навстречу, если только не считал, что это совершенно невозможно.

Существует много споров, что же было написано раньше — слова или музыка. Когда братьям задавали этот вечный вопрос, Айра любил отвечать, что раньше всего появляется контракт. Но однажды, всё-таки, Джордж приоткрыл дверь в их творческую лабораторию, рассказав следующее: «Обычно первой рождается музыка. Мне приходит в голову новая мелодия, я играю ее Айре, и он расхаживает по дому, мурлыкая ее себе под нос, пока ему не приходит в голову какая-либо идея насчет слов. Затем мы уже вместе продолжаем работать над этим произведением». Усердный Айра, однако, как правило, не считал данный процесс настолько простым: «Мелодию я запоминаю очень быстро. Затем работаю и работаю над ней, начиная с полуночи, а иногда и часа в два ночи, и тружусь таким образом до шести или семи утра».

Независимо от того, как именно происходил этот процесс, то, что получалось, звучало так естественно, что никто уже из слушателей не мог сказать, что же все-таки было сначала: слова или музыка. Они работали бок о бок, сидя в одной комнате и песня рождалась порой вызванная одним лишь будущим названием, иногда обрывком мелодии; так возникали фраза за фразой, строфа за строфой. Айра непрерывно поставлял Джорджу идеи новых песен, необычные ритмические построения фраз и выражения — все это воспламеняло горячее воображение Джорджа, и он тотчас же приступал к работе.

В работе над мюзиклами они тщательно обсуждали все детали: как будут монтироваться песни и другие музыкальные номера, в каком стиле и манере они будут сделаны. Особенно напряженной становилась их работа, когда контракт был подписан, а сроки поджимали. И тогда работа кипела, появлялись

строчка за строчкой, и мир вокруг наполнялся прекрасной музыкой. При всей гениальности Джорджа, правда в том, что в этом взаимном процессе обмена идеями, в этой близости между композитором и поэтом, они были на равных ролях.

Братья Гершвины стали настоящими классиками своего времени. Главное, что осталось после их смерти – это потрясающее музыкальное наследие.

Список литературы:

1. Официальный сайт журнала «Jazz people» [электронный ресурс] URL: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/george-gershwin-biography/>
2. Официальный сайт Еврейского Культурного Центра им. Р. Гольдмана [электронный ресурс] URL: <https://jcc.ru/article/dzhordzh-gershvin-biografiya/>

О РОЛИ ИНТОНАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАНТА

Сухова К.В.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств
им. Р.К. Щедрина», г. Тольятти
nalivayko.97@mail.ru*

Музыкальное мышление является понятием, определение которого сформулировать непросто. По мнению В.Б. Брайнина, музыкальной мыслью слушателя следует считать более или менее адекватное воссоздание чувственного объекта, уже созданного композитором (такое воссоздание, безусловно, требует владения определенными музыкальными закономерностями). Примечательно, что В.Б. Брайнин тесно связывает понятия слуха и музыкального мышления, выделяя т.н. «регистрирующий» и «прогнозирующий» виды слуха.

«Регистрирующий» слух определяет музыкально-звуковой феномен, дает возможность его классифицировать (т.е. является тем, что и принято называть музыкальным слухом). «Прогнозирующий» слух – это вероятностное слуховое мышление, позволяющее предположить, «предслышать» последующее развитие музыкальной мысли. Музыковед подчеркивает, что именно установка на прогнозирование является обязательным условием понимания музыкального текста. Очевидно, что у человека, имеющего богатый слуховой опыт, складывается интуитивное представление о грядущем развитии музыкальной мысли, поэтому Брайнин считает музыкальное мышление бессознательным [3].

Б.В. Асафьев тесно связывает музыкальное мышление с понятием музыкальной интонации (следует упомянуть, что Асафьев является автором теории интонации, возникшей в контексте его учения о музыкальной форме). Не звук, а именно музыкальная интонация становится у исследователя наименьшей выразительно-смысловой частицей, «клеточкой» образа. Интонация связывает все происходящее в музыке: творчество, слушание, исполнение. Носительницей интонации в музыкальной ткани при этом является не только мелодия, но и все другие выразительные средства музыки – гармония, тембр, ритм [2].

Стремясь подчеркнуть роль интонации в музыкальной речи, музыковед сравнивает ее с речью разговорной. Даже самый гениальный литературный текст, прочтенный вслух невыразительно и монотонно, теряет свою суть и возможность быть понятым слушателем. Именно интонация насыщает текст чувственным смыслом. Важнейшей задачей музыки является ее выразительность, ее возможность донести настроение, характер, заразить, быть понятной без слов носителю любого языка.

Вместе с тем Б.В. Асафьев подчеркивал, что музыка – искусство интеллектуальное, и понятие интонационного строя напрямую связано с рационалистической системой интервалов, в противном случае музыкальная речь, насыщенная эмоционально-чувственными интонациями, превратилась бы в «искусство междометий» [1, с. 87-89].

В.В. Медушевский считал главной целью музыкального воспитания развитие музыкального мышления. Указывая на его интонационную природу, автор осуществил развитие теории музыкальной интонации в ряде работ. Музыковед доказал и обосновал принципиальную целостность интонации как ее существенное качество. Музыкальная интонация, по мнению автора, неразделима на элементы – мелодическую линию, интервалику, ритмический рисунок, тембровую окраску и т. д., что составляет типичное внутреннее свойство в том числе и музыкальной грамматики. В.В. Медушевский очерчивает широкий круг интонационных выразительных возможностей: характеристика движений (неподвижность, стремительность, вращение и т.д.), образов (возраст персонажа, его физическое и психическое состояние, ситуационные реакции), музыкально-речевые интонации (повествование, спор и т.д.). Музыковед указывает, что музыкальный язык может восприниматься слушателем двояко (аналитически, рассматривая средства музыкальной выразительности обособленно, и синкретически, целостно, как единая многомерная *интонация*). Интересно, что между «теоретическим» и «чувственным» постижением музыкальной речи исследователь решительно ставит на первое место «чувственное», поскольку для анализа музыкального материала важны по большому счету только два параметра: высота звуков и их длительность, в то время как интонационное осмысление включает в себя все свойства звука, вплоть до оттенков вибрации.

Подтверждение своей интонационной теории В.В. Медушевский находит в нейрофизиологических исследованиях: было доказано, что музыка, как и речевые интонации, ориентирована в первую очередь на недоминирующее

полушарие мозга, в то время как доминантное является базой логического мышления. Примечательно, что при прекращении работы недоминантного полушария человек полностью лишается способности к восприятию музыки, в то время как отключение доминантного эту способность только обостряет [6, с. 193].

В.И. Петрушин в труде «Музыкальная психология» раскрывает специфику музыкальной деятельности, уделяя большое внимание функционированию психологических процессов. Автор убежден, что в зависимости от выбранного вида музыкальной деятельности человека (желание стать любителем музыки, музыкантом-профессионалом, композитором и т.д.) необходимо будет изучить и развить различные аспекты музыкального мышления.

Например, слушателю присуще наглядно-образное мышление. В процессе музыкального восприятия он будет оперировать своими представлениями о средствах музыкальной выразительности, воспроизведение которых пробуждает в нем чувства, воспоминания, образы.

Исполнителю ближе восприятие через действие, совокупность двигательных процессов. Поскольку ему предстоит передать образ с помощью музыкального инструмента, для него наибольший интерес будет представлять осмысление звуков посредством поиска нужного способа исполнения текста. Это – наглядно-действенное мышление. Композитор же, желая воплотить образ в музыкальном произведении, будет осмысливать его с использованием закономерностей музыкальной логики, раскрывающейся с помощью нужных элементов музыкального языка. Ему в выполнении этой задачи поможет абстрактно-логическое мышление.

Тщательному анализу В.И. Петрушин подвергает понятие музыкального образа, выделяя в нем три начала: материальное, духовное и логическое. Материальную основу музыкального произведения составляют его нотный текст и акустические параметры. Духовную сторону создают настроения, ассоциации, различные образы. И, наконец, логический компонент в произведении представлен его формальной организацией, гармонической структурой. По мнению исследователя, о наличии подлинного музыкального мышления можно говорить лишь тогда, когда понимание всех этих начал музыкального образа существует в понимании композитора, исполнителя, слушателя [7, с. 201].

Весомую роль играет понятие музыкального мышления и в трудах музыкального психолога Д.К. Кирнарской. Однако сам термин «музыкальное мышление» автор предпочитает заменять на «музыкальное восприятие-мышление». В своем труде «Психология музыкальной деятельности» Д.К. Кирнарская рассматривает развитие музыкального мышления ребенка с самого раннего возраста. Она выявляет два уровня восприятия музыки детьми: обобщенное содержание, характер («ближайший») и глубинный уровень, интерпретация, которая возникает при взаимодействии содержания музыки с жизненным опытом слушателя («дальнейший»).

Д.К. Кирнарская говорит о большой роли дошкольной музыкальной подготовки детей и указывает, что с ее помощью учащиеся достаточно рано начинают безошибочно чувствовать общий характер и настроение музыки. Вместе с тем, уже в этом возрасте становятся очевидными различия между детьми, обусловленные как их природными данными, так и их музыкальным опытом. Интересно, что лучше всего дети запоминают и понимают ту музыку, в исполнении которой принимают непосредственное участие.

Д.К. Кирнарская считает, что эмоциональная реакция на интонацию, проникновение в ее выразительную сущность – исходный пункт процессов музыкального мышления, своеобразный импульс к музыкально-мыслительному действию, однако еще не само мышление. Дальнейшие более высокие формы отражения музыкальных явлений в сознании человека связаны с осмыслением конструктивно-логической организации звукового материала [4, с. 243]. Совокупность интонаций, не подчиненных логике музыкального построения, не скомпонованных в структуру таких средств как форма, лад, гармония и т.д., теряют возможность быть транслированными через язык музыкального искусства.

При грамотном развитии музыкальное мышление со временем достигает качественно нового уровня и перерождается в мышление творческое. На этом уровне музыкально-интеллектуальные процессы характеризуются переходом от воспроизводящих действий к созидательным. Значительно усиливается креативное начало, которое может проявляться в различных видах и формах деятельности (музыкальное сочинительство, педагогическая деятельность, музыковедческий анализ, самобытная исполнительская интерпретация и т.д.) [4, с. 246].

Многие исследователи и музыковеды нашего времени рассуждают о проблемах отечественного музыкального образования в области развития музыкального мышления учащихся. Процесс обособления исполнительского образования от композиторского негативно сказался на результатах обучения музыке: после многолетнего изнурительного труда дипломированный специалист за инструментом оказывается беспомощным без нот.

Парадокс: с годами техническое мастерство исполнителей возрастает, а уровень музыкальности стремительно падает. Некогда утраченная в педагогике установка на подготовку музыканта с универсальным комплексом творческих навыков (исполнительских, композиторских, музыковедческих) сегодня требует воссоздания [5, с. 3].

Таким образом, хотя отечественные исследователи не пришли к единой формулировке понятия «музыкальное мышление», каждый из них подчеркивал значимость этого явления в формировании личности музыканта.

Список литературы:

1. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев; ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. - 2-е изд. - Ленинград : Музыка, 1973. - 142 с.

2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов); ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. - 2-е изд. - Ленинград: Музыка, 1971. - 376 с.
3. Брайнин, В. Б. Зачем развивать музыкальное мышление / В. Б. Брайнин. - Текст: непосредственный // Искусство в школе. - Москва, 2006. - №3. - С. 26-31.
4. Кирнарская, Д. К. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 Музык. образование / Д. К. Кирнарская ; ред. Г. М. Цыпина. - Москва: Академия, 2003. - 368 с.
5. Маклыгин, А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. I. Элементарная гармония: учеб. пособие для муз. шк. / А. Л. Маклыгин; введ. авт., предисл. Л. Башкуровой. - Москва: Престо, 1997. - 32 с.
6. Медушевский, В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский. - Текст: непосредственный // Восприятие музыки: сб. ст. - Москва: Музыка, 1980. - С. 178-194.
7. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. - 2-е изд. - Москва : Академический Проект, 2008. - 400 с.

МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ Р.К.ЩЕДРИНА НА ПРИМЕРЕ ЕГО СИМФОНИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ «ДИАЛОГИ С ШОСТАКОВИЧЕМ»

Тимофеева Т.И.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств
им. Р.К. Щедрина», г. Тольятти
tmtan@mail.ru*

Термин «монтаж», применительно к искусству, появился и был разработан в кино. На протяжении XX века он распространился более широко. В целом, воздействие кинематографического монтажа на различные виды искусства сводится к повышению дискретности композиции за счет усиления смысловой множественности каждой детали художественного произведения. Однако монтажность в музыке обусловлена не столько влиянием кинематографа, сколько особым типом мышления композитора, отражающим способность к восприятию большого потока информации в современном мире.

Монтаж стал следствием нового мироощущения художника XX века, результатом поисков предельных контрастов и несовместимых элементов.

Монтажность проникает в творчество И.Стравинского, С.Прокофьева, Ч.Айвза, К.Штокхаузена, Р.Щедрина, Г.Канчели, А.Шнитке и многих других. Монтажное мышление нередко становится свойством драматургии и композиции произведения. Так, в симфониях Г.Канчели оно проистекает из прямых ассоциаций с кинематографом и обостренного чувства драмы. У А.Шнитке – в связи с полистилистикой. Театральная природа мышления С.Прокофьева и Р.Щедрина приводит к возникновению монтажных приемов в их инструментальной музыке.

Каждое произведение Щедрина, созданное уже в начале XXI века, находится в русле основных музыкальных тенденций второй половины XX – начала XXI веков. В то же время его творчество можно представить как непрерывный диалог с культурой ушедших эпох и современности, оно диалогично по своей природе: оглядываясь в прошлое, композитор находит в нем новые источники творческого вдохновения.

Широкая смысловая ориентированность композитора обуславливает его тяготение к особому типу музыкальных сочинений, структура которых сильно отличается от известных классико-романтических форм и организована по законам монтажа. Это – специфическое качество его мышления, которое распространяется и на образно-концептуальный уровень произведения, и на технику композиции.

«Диалоги» - один из самых драматичных опусов, созданных в 2002 году, наряду с «Очарованным странником». В музыке Щедрина этого периода преобладают нерадостные, сумрачные тона. Тогда были написаны вокальный цикл «Век мой, зверь мой», хоровой диптих на стихи А.Вознесенского, а также Шестой фортепианный концерт, довольно мрачные по тону высказывания. С другой стороны, эти годы можно расценивать как яркий творческий взлет Щедрина.

Выбор «собеседника» – Шостаковича – не только дань уважения к гению великого мэтра XX века. Дмитрий Дмитриевич является одним из кумиров Родиона Константиновича. Щедрин вспоминает, как Шостакович много помогал его семье, как вместе музицировали, играли в футбол, посещали премьеры, общались в Союзе композиторов. В одном интервью Щедрин говорит, что для него он был не только Богом музыкальным, но и образцом Человека, помогающего людям. Интерес двух композиторов был взаимным. Шостакович позитивно отзывался на премьеры тогда еще молодого композитора. Между ними всегда был по-настоящему творческий диалог. Поэтому появление своеобразного приношения великому предшественнику закономерно. Это не могло не отразиться в симфонических этюдах, которые сам Щедрин считает не только музыкальными, но и жизненными диалогами.

О чем же «вели разговор» два замечательных мастера русской школы на заре нового тысячелетия? Вступая в диалог с другим композитором, Щедрин не цитирует его, а лишь воспроизводит отдельные детали стиля, как бы осмысливая его творчество с позиций современности. Такая форма «общения»

наиболее близка Щедрину. Он сумел создать цельное произведение, объединив в его рамках и стиль Шостаковича и свой собственный. Грани «высказываний», соответственно, стали гораздо менее явными, слышимыми. Порой сложно понять, в какой момент Щедрин воссоздает музыку Шостаковича, а когда высказывается от первого лица. Из-за этого возникает ощущение «беседы по душам». Несмотря на отсутствие прямолинейных цитат, в произведении есть яркий ассоциативный ряд – Щедрин находится в диалоге не только с Шостаковичем, но и с XX веком, одним из символов которого является музыка Шостаковича.

Взяв за основу монтажный метод, автор расширяет сферу его действия, распространяя на различные уровни музыкальной формы (синтаксический и композиционный), сочетая с разными направлениями и композиторскими техниками. Инструментами становятся врезки, аппликации, наплывы, наслоения, неожиданные противопоставления. Новый тематизм появляется внезапно, моменты «швов», «склейки кадров» намеренно подчёркиваются, связи и переходы между ними отсутствуют, а разделы формы часто остаются незавершёнными. Незаконченность эпизода подразумевается как часть более обширного раздела, остающегося «за кадром». В основе развития – многоуровневый контраст – жанрово-тематический, темброво-динамический, фактурный, темповый.

В композиции, организованной методом монтажа, сложно дифференцировать музыкальный материал. Все темы функционально равноправны. Они преимущественно экспонируются, развитие, как правило, незначительно или отсутствует, а репризные проведения эскизные. Отсюда – новизна формообразования. Особый монтажный ритм формы делает структуру произведения индивидуальной, свободной, открытой. Пестрота тематического материала, организованного в монтажную композицию, порождает полистилистические столкновения, игру символов и монограмм. Они не играют ярко и открыто, а подаются в завуалированном виде, едва улавливаясь на слух. Звуки-буквы могут скрываться за другим музыкальным материалом, который наплывает на них, «растворяется» в тембровой палитре кульминационных зон, уходит в еле слышный регистр, «распыляется» по голосам партитуры.

Одночастная композиция «Диалогов» рождается как последовательность кратких симфонических этюдов, собираемых способом монтажа небольших контрастных построений. Здесь и фрагменты воспоминаний, и отголоски стиля Шостаковича, и элементы жанров темброво-персонифицированных тем, мотивов.

Состав оркестра – с добавлением индивидуальных красок (контрафагот, редко применяемый кларнет *in Es*, расширенная ударная группа с бубенцами, кротали, свистком и двумя военными барабанами), но в целом, оркестр близок к инструментальному составу Шостаковича. Во многом именно тембровое наполнение оркестра и формирует неповторимую атмосферу стилового диалога двух выдающихся музыкантов XX столетия.

В монтажной композиции «Диалогов» все элементы связаны общей драматургической концепцией. Основной музыкальный материал концентрируется в первом разделе. Он представляет собой четыре образно-смысловые контрастные сферы, схожие по остроте жанровой характерности с тематизмом Шостаковича. Первая – активная, напористая, мужественно-волевая; вторая – лирико-философского склада, звучащая в разных тонах: напряженно-экспрессивных, светлых, скорбных; третья – негативная, гротескная, кукольно-марионеточная; и четвертая – жанровая, представленная вальсом.

1. Действенная группа образов заявлена с самого начала. Активно – наступательные возгласы тромбонов и тубы *frullato* резко обрывают затаенное звучание монограммы *DSCH* уже во втором такте. Затем они модифицируются в гневные тираты медно-духовых и струнных в эпизоде *Con moto*. Это лишь одно из проявлений воли, переходящее в наступательное ритмическое остинато ударных во главе с военными барабанами и многое другое.

2. Сфера лирики представлена несколькими темами. Самые важные из них – темы-монограммы Шостаковича и Щедрина. Появляясь в самом начале и в завершении произведения, они становятся своего рода автографами композиторов, не только внешними, звучащими буквами-нотами, но и смысловыми опорами, символами философского обобщения, импульсом и выводом диалогов. **Монограмма DSCH** декламируется в первых тактах сочинения виолончелями и контрабасами. Звучит очень тихо. Легко узнаваемая тема к концу изламывается восходящей септимой (c-h), задавая повышенный тонус дальнейшему музыкальному развитию. В таком варианте монограмма больше не звучит в произведении, но имеется полифонический фрагмент на основе ее обращенного – восходящего варианта (HCDS) у альтов и виолончелей, где эта тема обрастает очень выразительными ниспадающими септимами. Эта тема – противоположность начальной версии автографа Шостаковича. **Монограмма Shched** становится итогом драматургического развития, тихой кульминацией в коде. Звуки монограммы формируют интонационный облик, родственный теме *DSCH*. Это и секундовые интонации, и завершающая монограмму септима (e-d), подчеркнутая глиссандо, и сумрачный тембр контрабаса. В конце всё словно застывает в сонорном эффекте, в котором темы наслаиваются одна на другую. Присутствие автора в качестве одного из собеседников показано не только монограммой, но и музыкальным материалом, вырастающим на ее основе. Пронзительная тема кларнета *in Es* очень напоминает главную тему «Автопортрета», тоже интонируемую кларнетом (*in B*). Отголоски стиля Шостаковича преломлены сквозь призму размышлений автора «Диалогов». Близкий темам-монограммам интонационный план образует скорбное ламенто, раздел, исполняемый струнной группой. Высокий уровень экспрессии, близкий по природе эпизодам лирико-философских Адажио Шостаковича, достигается напряженным интонационным строем темы, производной от монограммы *DSCH*, полифонической фактурой и сонорным эффектом наслаивания секунд и септим в разных голосах.

3. Конфликтный образ, противопоставленный предыдущим группам тем - простенькие, нарочито примитивные мотивчики (как у Шостаковича). Исполняет их ансамбль четырех флейт (две из которых пикколо). Они объединяются в театр маленьких кривляющихся кукол-марионеток, актерами в котором становятся мотивы, составляющие одну тему. Между собой они отличаются образом движения: одна - топчется на месте (флейты пикколо), другая кружится, третья убегает, четвертая - вытанцовывает однообразные ритмические фигуры с пунктирным ритмом.

4. Жанровая сфера представлена никнущей вальсовой темой - соло кларнета in B. Постепенно к нему присоединяются другие инструменты, тема становится полнокровной и мощной. На ней строится большой раздел - динамическая волна, венчаемая грандиозной кульминацией.

Как взаимодействуют эти «персонажи» между собой? Драматургия «Диалогов» конфликтная, но не в традициях драматического симфонизма Шостаковича, она следует принципам Щедрина через монтажный способ распределения тематического материала. Контрастные образы не противопоставляются, а сопоставляются в монтаже, идут как кадры хроники в документальном кино. Даже в тот момент, когда после показа флейтовой кукольной темы появляется призывная, похожая на крик, тема кларнета in Es и фанфары труб, ощущение борьбы (сражения по Шостаковичу) не создается. Кроме того, темы, представляющие непримиримые образные сферы, прекрасно сочетаются в вертикальном монтаже: с появлением тем кларнета, а затем труб, флейты продолжают свой бесконечный танец, не реагируя на посторонних персонажей, которые появились на сцене этого своеобразного «театра военных действий».

Бесконфликтная экспозиция занимает большую часть. В первом разделе [«А»], выдержанном в стиле «Militari», показаны пять тематических элементов: монограмма DSCH, тромбонов и тубы, динамичные фигурации струнных, тема-ритм военных барабанов с завыванием труб и интонации плача, которые собираются в тему второго раздела [«В»]. Третий раздел – это соперничество трех тем. Четвертый [«D»] - основан на новой теме вальса, которая появляется в тихой звучности кларнета in B, затем развивается и растет, постепенно вовлекая в свое непрерывное вращение все инструменты оркестра. Итогом процесса становится генеральная кульминация произведения. Затем будет еще вторая динамическая волна, но она слабее, а на вершине ее просветленный лирический монолог струнных, напоминающий преобразованную тему второго раздела. Таким образом, драматическая кульминация, по напряженности не уступающая кульминациям Шостаковича, - это не пик борьбы, а итог развития одной темы вальса. Схема - A B C D | A1 D | Coda

Намеченный конфликт в результате не разрешается, а снимается в ходе дальнейшего развития кодой. Между вальсовыми эпизодами напоминает материал первого раздела, только в нем уже нет монограммы DSCH. К концу композиции образ великого предшественника постепенно удаляется, словно растворяясь в памяти художника, подобно тому, как тема - монограмма оставляет лишь намек о себе в мелодии кларнета. Кода - это этап осмысления,

медитативное завершение, как и у Шостаковича. Здесь сохраняются следы былой трагедии в напоминании основного музыкального материала произведения на предельно тихой звучности (до *pppp*) – важные темы словно наплывают одна на другую, нанизываясь как кадры фильма – вновь монтажный прием. Вслед за этими реминисценциями появляется монограмма **Shched**. Драматическая направленность еще раз утверждается в последних тактах коды: «Диалоги» завершаются тремя сильными ударами оркестра (часть состава ударных и низкие инструменты деревянной, медно-духовой и струнной групп).

Подытоживая сказанное, остановимся на композиции в целом. Форму произведения трудно вместить в рамки типовой схемы. Композиция организуется способом монтажа – сам замысел обращен к этому средству: мелькание разрозненных воспоминаний, наплывы, врезки и аппликации. Признаки такого типа мышления очевидны: преобладающая экспозиционность, введение новых мотивов без связей и переходов, прерывание звучащей темы вторжением новой, подчеркнутая контрастность образов, мозаичность структуры целого и отдельных разделов. Общий контур драматургического развития восходит к логике построения первых частей сонатно-симфонического цикла Шостаковича. Первый и второй разделы «Диалогов» напоминают бесконфликтные экспозиции Шостаковича с активной, мужественно-героической темой главной партии и лирической побочной. Третий раздел с игрушечной флейтовой темой ассоциируется с началом разработок Шостаковича, связанных с вторжением сил зла. Далее намек на тему сопротивления и жанровые вторые части симфоний Шостаковича (вальс).

«Мое преклонение перед большим мастером поистине безмерно, хотя я и не принадлежу к его ученикам», – писал Щедрин много лет назад в статье «К 60-летию со дня рождения Шостаковича». Делая вывод о том, что же определяет стиль Шостаковича, Щедрин говорит: «Мне кажется, прежде всего, поразительное драматургическое чутье композитора, умение выстроить в поистине совершенных пропорциях архитектуру сочинения любой протяженности. Причем Шостаковича не столько интересует "строительный материал", сколько итоговые контуры "воздвигаемого здания", общий смысл и целенаправленность произведения. В каждой детали не терять ощущение целого – вот, как мне кажется, девиз Шостаковича».

Эти же слова можно адресовать и Щедрину. Пример тому – Симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем» – музыкальное приношение Щедрина великому мастеру, созданное незадолго до 100-летия со дня его рождения. В этом сочинении Щедрин «беседует» с выдающимся предшественником на своем языке композитора начала XXI века, но в сочетании с приемами, средствами, знаками стиля Шостаковича — композитора XX века. В 1980 году, завершая свою монографию о Щедрине, М.Тараканов писал: «Творчество Родиона Щедрина представляет русскую музыку нашего времени в ее исторической преемственности, равно как и устремленности к новым берегам». Но чтобы достигнуть этих «берегов» необходимо постоянно оглядываться в прошлое, осмысливая открытия,

сделанные великими предшественниками. Ведь без прошлого, сохраняемого памятью, нет и настоящего.

Список литературы:

1. Автобиографические записи. — М.: АСТ, 2008
2. Синельникова Н. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля. М., 2013
3. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980
4. Родион Щедрин – «Путь композитора – это марафон» - Родион Щедрин: «Путь композитора – это марафон» | Новости Швейцарии на русском (nashagazeta.ch)

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ.

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Федорова Т.В.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им.Р.К.Щедрина», г.о.Тольятти*

Интерес к совместному музицированию за одним инструментом возник давно. «Анс» в переводе с французского означает «единство». Первые пьесы для четырех рук, исполняемые на клавесине и клавикорде, появились еще в XVI веке. Но эти клавишные инструменты имели небольшую клавиатуру и играть на них вдвоем было не слишком удобно. Существовавшая в то время традиция, импровизировать во время исполнения, не подходила к ансамблевой игре.

Заметные изменения начались в XVIII веке, когда появился принципиально новый клавишный инструмент с молоточковой системой звукоизвлечения и гораздо большей клавиатурой. К тому же, зародившийся гомофонный стиль в музыке требовал иного инструментария. Новый музыкальный инструмент «фортепиано» обладал большим диапазоном с большей силой и полнотой звука, регистровыми красками, педальным механизмом. На нем стало возможной более выразительная фразировка, за счет градации звука как в сторону уменьшения, так и в сторону усиления. Открывшиеся новые технические и колористические возможности вызвали широкий интерес к домашнему музицированию и распространению фортепиано, что в свою очередь способствовало развитию и становлению самого жанра фортепианного дуэта.

XIX век стал расцветом для фортепианного ансамбля. Создавалось много произведений для четырех рук. Это были как оригинальные, так и переложения симфонических, камерных, оперных произведений. Они были рассчитаны на средний исполнительский уровень любителей музыки и часто применялись в качестве педагогической литературы. Четырехручное изложение могло воспроизводить оркестровую фактуру, с ее разнообразием различных приемов звукоизвлечения, передавать тембры оркестровых инструментов. Композиторы той эпохи издавали свои новые произведения одновременно с их четырехручным переложением. Благодаря этому, многие великие творения получили широкую известность.

Интерес к фортепианному дуэту в XX веке то затихал, то вновь возникал. Причины этого кроются в непростых социальных изменениях и событиях. Технический прогресс, появление грампластинок, радио, телевидения и т.д. отразились в уменьшении потребности домашнего музицирования. Но жанр фортепианного ансамбля до сих пор не утратил своей привлекательности и востребованности. Произведения для четырех рук или для двух фортепиано звучат в филармонических концертах. Они успешно используются в педагогической практике музыкальных школ и учреждений среднего профессионального образования.

Курс фортепианного ансамбля ставит целью получение учащимися знаний, умений и навыков, необходимых для совместной игры на рояле. Педагогически важно правильно подобрать участников фортепианного дуэта. Их технический уровень должен быть примерно одинаковым. Подбор программы не менее важен, он должен соответствовать принципу посильности, контрастности и жанрового разнообразия.

Процесс разучивания четырехручных произведений для одного и двух роялей несколько отличается от работы над разучиванием сольного репертуара. Участники фортепианного ансамбля должны знать и понимать функции каждой партии, как части целого. Они должны научиться слышать партнера и звучание всего ансамбля и, в соответствии с этим, находить динамический баланс. На уроке необходимо составить исполнительский план пьесы с учетом художественного содержания, наметить кульминационные точки и разделы. В процессе разучивания проработать фразировку, найти тембровые краски, освоить приемы педализации. Другими словами, задача педагога состоит в том, чтобы помочь учащимся понять, прочувствовать и ярко, убедительно, эмоционально передать характер музыки, ее художественный образ.

С самого начала педагогу необходимо обратить внимание обучающихся на особенности посадки за одним инструментом двух исполнителей. При этом клавиатура условно делится на две части. При сближающихся или перекрещивающихся голосах локоть одного участника ансамбля должен находиться под другим. Надо заметить, что несмотря на некоторую скованность в движениях, близость партнеров друг к другу объединяет их внутренним единством и сопереживанием. При игре на двух роялях не возникает никаких неудобств, у каждого пианиста есть свобода в использовании регистров, педалей и т.д.

К области ансамблевой техники относится умение синхронно брать и снимать звук. Одновременное вступление – далеко не простая вещь. Нужна тренировка. Обычно, один из участников ансамбля, как правило тот, у кого ведущая партия, дает знак легким движением кисти с ясной верхней точкой. Этот небольшой замах, схожий с дирижерским ауфтактом, необходим, чтоб начать вместе играть. При игре на двух роялях, когда рука не видна, этот жест может быть заменен кивком головы или знаком глазами. Помогает и одновременное взятие дыхания обоими партнерами. Синхронно вступить на сильных долях такта легче, чем одновременно сыграть синкопы, затакты, вступления после пауз. Здесь необходимо вырабатывать хорошее чувство ритма и ясное понимание и слышание пауз, как равноценного и выразительного элемента музыки. Не менее важно одновременно снять звук. Для этого нужно договориться и посмотреть на руки партнера.

Совместное взятие и снятие звука достигается легче, если партнеры одинаково чувствуют темп музыки еще до начала игры. Он должен быть определен заранее. Чувство темпа – одно из важных условий хорошего ансамбля. При разучивании произведения можно просчитать вслух «пустой» такт в нужном темпе. В дальнейшем в памяти закрепляется необходимый темп и достаточно будет дать только ауфтакт одному из участников фортепианного дуэта. Мельчайшие отклонения от темпа, которые мы называем агогикой, в ансамбле могут нарушить звуковое единство.

Не менее важным в дуэте является чувство ритма. Ритмически точное исполнение неотделимо от метроритмической пульсации. Тенденции к ускорению связаны с отсутствием ритмической устойчивости. При ритмической нестабильности одного из ансамблистов или в сложных полиритмических фрагментах другой должен взять на себя функцию ритмической опоры. Однако, работая над точностью и четкостью ритмического рисунка, не следует забывать, что ритм должен оставаться не схематичным, а естественным и гибким.

Играя вместе, нужно создавать совместную динамику исполнения, уравнивать звучание обеих партий. Необходимо учитывать особенности фактуры каждой партии. При общем динамическом плане, ведущая партия всегда должна звучать ярче, чем партия сопровождения. Нельзя допускать однообразного звучания. Чем больше динамических нюансов, тем интереснее и полнее раскрывается художественный замысел музыкальной пьесы. Очень важно, в плане раскрытия эмоционального содержания и в плане построения формы, понимать, где находятся кульминационные вершины и идти к ним.

Во время разучивания музыкального произведения необходимо тщательно прорабатывать штрихи и находить правильные приемы звукоизвлечения, так как они способствуют более глубокому проникновению в музыкальный образ. При этом следует учитывать жанрово-стилевые особенности музыкального сочинения, его характер. В ансамблевой музыке штрихи взаимосвязаны и не могут исполняться в разной манере. Об этом партнеры должны договариваться и искать совместные штриховые приемы.

Еще одна особенность класса фортепианного дуэта заключается в том, что оба пианиста должны научиться подхватывать и передавать друг другу незаконченную мелодическую фразу, пассажи, аккомпанирующие элементы фактуры и т.п. незаметно для слушателя, не разрывая музыкальную ткань.

Что касается педализации, то она подчиняется тем же законам, что и при игре соло. Но есть некоторые особенности. В ансамбле для четырех рук на одном инструменте педализует тот, кто исполняет вторую партию. У него гармоническая основа с басовой линией. Но его задача усложняется тем, что он должен слушать и ориентироваться на партию своего партнера. В качестве упражнения можно использовать такой прием: не играя свою партию, только слушать и педализировать, когда первый исполняет свою. Такое упражнение развивает слуховой контроль. Снятие педали должно соответствовать общему замыслу, с учетом незвучных пауз, коротких звуков и т.д.

Фортепианный дуэт для двух инструментов существенно отличается от четырехручного для одного фортепиано. Фортепианный ансамбль для двух роялей дает большую двигательную свободу пианистам. Обе партии вполне самостоятельные. Фактура становится более насыщенной и разнообразной. Задачи исполнителей в таком дуэте становятся сложнее. Усиливаются функции слухового контроля над распределением нотного материала (аккомпанемента, мелодии, параллельно проходящих голосов, полифонических наслоений). Усложняются задачи оркестровки. Все это требует тщательной проработки в классе под руководством преподавателя.

В ансамбле встает простой, на первый взгляд, вопрос переворачивания страниц, ведь от этого зависит непрерывность исполнения музыки. В этом случае, исходить надо из того, кому из партнеров удобнее в данный момент перевернуть, у кого свободной оказывается рука. Если этого нет, то тогда следует сделать пропуск каких-то незначительных элементов фактуры одному из исполнителей, чтобы освободить руку для переворота. Задача руководителя ансамбля научить анализировать и определять, от чего можно отказаться, чтоб не нарушить общее течение музыки.

Пройти весь путь: от первого знакомства с музыкальным произведением, проработав все названные аспекты, научившись слушать друг друга, до конечного результата, когда обе партии должны слиться в единое эмоционально-образное целое и есть цель и задачи совместного музицирования. Обучение в классе фортепианного ансамбля формирует основные пианистические навыки, способствует развитию слухового контроля, образного мышления. Фортепианный дуэт, как учебная практика является важной частью всего процесса обучения пианиста.

Список литературы:

1. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. Москва. «Музыка». 1988г
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961.
3. Макаров В. Методика обучения игре на фортепиано. – Х., 1997.

4. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. «Музыкальное исполнительство». Выпуск 8. 1973г.
5. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. «Музыкальное исполнительство». Выпуск 9. Издательство «Музыка». 1976г.
6. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: 1963.

**ПАРТНЁРСТВО ОТДЕЛОВ ДШИ ИМ. М.А.БАЛАКИРЕВА
В ФОЛЬКЛОРНО - ТЕМАТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ
«СЛАВЯНСКАЯ МОЗАИКА»**

Шорсткина И. В.

МБУ ДО ДШИ имени М.А. Балакирева

г.Тольятти

89178254378@mail.ru

С самого раннего детства человек приобретает базовые отношения с миром. Для того чтобы маленький человек вырос патриотом своей Родины, очень важно погрузить его в традиционную, фольклорную среду. Именно в русском фольклоре отражаются со всей полнотой извечные стремления народа к добру и правде, к счастью и справедливости. Поэтому необходимо как можно раньше закладывать фундамент, прививая любовь к народным традициям и народной культуре.

Об этом говорил выдающийся педагог-новатор Василий Александрович Сухомлинский в своей книге «Сердце отдаю детям».

«Детство – важнейший период человеческой жизни, не подготовка к будущей жизни, а настоящая, яркая, самобытная, неповторимая жизнь. И от того, как прошло детство, кто вел ребенка за руку в детские годы, что вошло в его разум и сердце из окружающего мира – от этого в решающей степени зависит, каким человеком станет сегодняшний малыш»... [5, с. 16]

В детском музыкальном воспитании и образовании народные праздники имеют непреходящее значение. Они учат с достоинством любить свою Родину, народ, природу, воспитывают чувство коллективизма и товарищества, развивают музыкально-поэтический вкус, пробуждают творческие способности. Ребенок, воспитанный на русском фольклоре будет с любовью относиться к культуре своего и других народов.

Необходимо создать условия для формирования и укрепления молодежного культурно-патриотического пространства средствами народного, хорового и инструментального музицирования.

Главной задачей педагогов и наставников является формирование нравственно-культурного отношения и чувства личной сопричастности к культурному наследию русского народа.

17 февраля 2023 года в рамках ДШИ им.М.А.Балакирева г. Тольятти совместными усилиями других отделов школы был проведён яркий, масштабный фольклорно - тематический проект «Славянская мозаика». Проект объединил творческий потенциал разных отделений школы искусств: отдел народных инструментов, вокально-хоровой отдел (класс фольклорного пения и старший хор Гармония), хореографическое отделение. Участниками проекта стали:

- Образцовый художественный коллектив оркестр народных инструментов «Млада», руководитель Валерия Валериевна Шеина, высшая квалификационная категория.
- Фольклорный ансамбль «Поручейник», руководитель Алия Равкатовна Свистунова, 1 квалификационная категория.
- Хор старших классов «Гармония», руководитель Ирина Владимировна Шорсткина, высшая квалификационная категория.
- Хореографический ансамбль «Серпантин», руководитель Диана Раисовна Вергазова, без квалификационной категории.
- Ковтуненко Ольга Владимировна, преподаватель по классу аккордеона 1 квалификационная категория, концертмейстер фольклорного ансамбля «Поручейник» высшей квалификационной категории.

Основным материалом для знакомства и погружения в традиционную фольклорную среду стали русские народные разно-жанровые песни (колядки, заклички, хороводные песни, шуточными и др.), старинные музыкальные народные инструменты (свирель, рожок, свистульки, ложки, гусли и т.п.), народные танцы, костюмы. В проекте было представлено исполнение календарно - обрядовых праздников, объединенных по четырем временам года (в каждом календарно-обрядовом празднике заложены своя идея, смысл, традиции).

Руководителями народного оркестра и фольклорного ансамбля были использованы оригинальные, авторские аранжировки русских народных песен, фольклорные традиционные песни, записанные в экспедициях; в п. Барсово Сургутского района Ханты-Мансийского автономного округа: «Вечерняя капуста» - хороводная песня, «Ты развейся, зеленый кочешок» - игровая песня, «Пришла коляда» - колядка, «Богатые мужички» - колядка. Используются произведения Тольяттинских композиторов Виктора Корнева и Владимира Четвертакова, «Чудо-жучок» и две части из сюиты Виктора Четвертакова «Посиделки» и «Русский танец» (сюита написана на основе напевов русских народных песен). Учащиеся народного оркестра играли на новых, ярких музыкальных инструментах (балалайках, аккордеонах, баянах, гусях), приобретенных по национальному проекту России «Культура», что повысило интерес маленьких музыкантов к обучению на инструменте.

- Программа фольклорно - тематического проекта «Славянская мозаика»:
1. Плясовая песня «Куделя моя» (исп. оркестр «Млада»)
 2. Слова народные, обработка М.А. Балакирева «Не было ветру» (исп. оркестр «Млада» и старший хор «Гармония»)
 3. Весенний обряд «Свистульки - завлекалки»:
 - «Ой, Жаворонки» - заличка
 - «Посеяли девки лен» - хороводно-плясовая песня
 - «Земляничка-ягодка» - плясовая песня
 - «Гори, гори ясно» - игровая песня
(исп. фольклорный ансамбль «Поручейник»)
 4. «Трава моя, травушка», обр. А. Доренского, (исп. оркестр «Млада», солист Болохов Иван (баян))
 5. Летний обряд «Зеленые святки»:
 - «Вот дале, дале» - шуточная песня
(исп. солистка фольклорного ансамбля «Поручейник» Гигирева Мария)
 - «Ой, на горе» - хороводно-плясовая песня
 - «Ты не радуйся» - троицкая песня
(исп. фольклорный ансамбль «Поручейник»)
 6. «За речкою, за быстрою...» (исп. учащаяся хореографического отделения Гонотаева Ксения)
 7. Муз. В.Корнева, сл.Л.Корневой «Чудо-жучок», (исп. фольклорный ансамбль «Поручейник», хореографический ансамбль «Серпантин»)
 8. В.Четвертаков «Посиделки» (исп. оркестр «Млада»)
 9. В.Четвертаков «Русский танец» (исп. оркестр «Млада», хореографический ансамбль «Серпантин»)
 - 10.Муз. Ю.Чичкова, сл. П.Синявского «Свирель да рожок» (исп. оркестр «Млада» и старший хор «Гармония»)
 - 11.Осенний обряд «Капустник»:
 - «Вейся, вейся, капустака» - хороводно-плясовая песня
 - «Вечерня капустка» - хороводная песня
 - «Ты развейся, зеленый кочешок» - игровая песня
 - «Я рублю, рублю капустку» - хороводно-плясовая песня
(исп. фольклорный ансамбль «Поручейник»)
 - 12.Русская народная песня «Я на камушке сижусь» (исп. оркестр «Млада» и фольклорный ансамбль «Поручейник»)
 - 13.А. Бородин «Улетай на крыльях ветра» (исп. оркестр «Млада», старший хор «Гармония», хореографический коллектив «Серпантин»)
 - 14.Зимний обряд «Кому споем – тому добро»:
 - «Пришла коляда» - колядка
 - «Богатые мужички» - колядка
 - «Ой, коляда, коляда» - календарная песня
 - «Коляда, ходя-бродя» - календарная песня
(исп. фольклорный ансамбль «Поручейник»)

15. Русская народная песня «Светит месяц» (исп. оркестр «Млада», солисты Шишков Тихон (домра) и Зайчиков Георгий (балалайка))
16. Плясовая песня «Куделя моя» (исп. оркестр «Млада», солистка фольклорного ансамбля «Поручейник» Жданова Екатерина)
17. Русская народная песня «Порушка – Параня» (исп. оркестр «Млада», старший хор «Гармония», фольклорный ансамбль «Поручейник», хореографический ансамбль «Серпантин»).

Для продвижения проекта, как в условиях живого концертного пространства, так и в онлайн формате в концертном виртуальном зале ДШИ им. М.А.Балакирева было создано методическое пособие, включающее все методические ресурсы (сценарий, нотный материал, иллюстрации, презентация, афиша).

Учащиеся и преподаватели всех отделов вовлечено влились в коллективную деятельность, это способствовало развитию их коммуникативных способностей, развитию умения общаться на языке музыки, расширило границы фантазии. Ребята приобрели профессиональные, исполнительские, вокально-хоровые навыки, научились работать в команде. Улучшилась посещаемость школьных концертов и мероприятий, обучающимися и их родителями. Произошло приобщение учащихся к основам культуры родного края, получение опыта самореализации в разных спектрах творческого самовыражения и эстетической деятельности в смежных специальностях. Например, хор выполнял танцевальные движения и использовал декорации – атрибуты времен года: птицы – весна, платки – зима, красные и желтые листья – осень, цветы – лето.

Фольклорный ансамбль «Поручейник» познакомил зрителей с действиями календарных русских народных праздников и традиций. Наглядно сопровождая каждое время года традиционными песнями, играми, танцами. Многие зрители по новому стали воспринимать и понимать отечественную культуру. В одно единое целое гармонично слились: танец, живая музыка народных инструментов, пение народного и академического хора, дополняя друг друга.

В совместной творческой работе коллективов ДШИ Балакирева по новому зазвучали классические, русские народные и авторские композиции. В исполнении народного оркестра «Млада», старшего хора «Гармонии» и хореографического ансамбля «Серпантин» прозвучала композиция из оперы А.Бородина «Князь Игорь» - «Улетай на крыльях ветра», которая в целом произвела сильное впечатление на публику. Плясовая народная песня «Куделя моя» в исполнении солистка фольклорного ансамбля «Поручейник» Екатерины Ждановой стала хитом и полюбилась многими ребятами и взрослыми. Песня Тольяттинского композитора Виктора Корнева «Чудо-жучок» покорила сердца всех зрителей. Финальным аккордом прозвучала энергичная, зажигательная, русская народная песня «Порушка-Параня», которая объединила все возрасты и поколения в проекте «Славянская мозаика».

Фольклорные произведения научили всех нас понимать "доброе" и "злое", проявлять заботу к близким людям. Фольклор воспитывает у детей эстетическое отношение к природе, к труду, ко всей окружающей

действительности, учит видеть прекрасное в человеческих отношениях. Произведения фольклора дают богатейшие возможности для умственного развития, и в особенности для эстетического и нравственного воспитания детей. Народные традиции играют огромную роль в развитии духовности детей.

Обрядовые песни, игры, танцы, народные сказки, малые фольклорные жанры - это неоценимое богатство, которое помогает преодолеть скованность, застенчивость, стать ещё более творческой личностью. Благодаря совместной работе преподавателей и учащихся всех отделов проект «Славянская мозаика» получился ярким, насыщенным и не забываемым.

Список литературы:

1. В.А.Сухомлинский «Сердце отдаю детям» [5, с. 16]
2. Музыкальная энциклопедия в 6 томах - https://vk.com/wall-99339872_6040
3. Нотный архив России (library notes Russia) - www.notarhiv.ru
4. Нотный архив Бориса Тараканова. (tarakanov.net) - tarakanov.net - тараканова&clid=2411726&lr=240
5. Ссылка на видеозапись выступления: <https://youtu.be/7iSBjYfy8-o>

ТВОРЧЕСТВО Г. БИБЕРА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XVIII – XX ВЕКОВ

Эйкерт Е.В.

кандидат искусствоведения, доцент

ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств

им. Р. К. Щедрина», г.о.Тольятти

tmuzk@edu.tgl.ru

В истории музыки есть огромное количество незаслуженно забытых авторов и их сочинений. Но... рукописи не горят, они начинают звучать спустя столетия. И не только звучать, но и менять наше представление о времени и эпохах...

К числу таких авторов можно отнести Генриха Игнаца Франца фон Бибера – австрийского композитора чешского происхождения эпохи барокко. Он родился в Богемии (ныне Чехия) в 1644 году, а умер в 1704-м на родине Моцарта — в Зальцбурге. Его по праву считают лучшим скрипачом-виртуозом XVII века и величайшим композитором добаховской эпохи. А неистощимая фантазия этого музыканта убеждает нас, что авангардизм существовал уже в XVII веке!

О детстве и юности музыканта практически ничего не известно. Предполагается, что обучался он у известного австрийского композитора, скрипача и дирижера Иоганна Генриха Шмельцера.⁴

Биберу не было еще и двадцати, когда он приобрел известность как скрипач и поступил на службу в капеллу к большому любителю музыки и владельцу одной из крупнейших коллекций рукописей музыки раннего барокко князю-епископу Карлу фон Лихтейнштейн-Кастелькорну II, резиденция которого располагалась в Кромержиже – небольшом живописном городке в трехстах километрах от места рождения композитора.

В 1670 году 26-летнему Генриху поручили отправиться в австрийский город Абзам, чтобы добыть для капеллы инструменты прославленного скрипичного мастера Якоба Штайнера⁵. Но молодой музыкант так и не доехал до цели: по пути он остановился в Зальцбурге и самовольно перешёл на службу к архиепископу Максимилиану Гандольфу фон Куэнбургу⁶.

По правилам того времени, Карл II выдал ордер на арест молодого музыканта, но поскольку князь и архиепископ были друзьями, да и статусно последний являлся куда более влиятельной фигурой, бывший работодатель воздержался от каких-либо действий. Но официальные документы об освобождении музыкант получил только через шесть лет.

Видимо, Бибер был амбициозным и целеустремленным человеком. Оказавшись при зальцбургском дворе без рекомендательных писем и начав службу с ничтожной зарплаты и самой малозначительной должности «комнатного слуги», он сделал грандиозный карьерный рывок. Всего через семь лет скрипач исполнял свои сонаты перед императором Леопольдом I⁷ в Вене, который пожаловал ему золотую цепочку, а еще через два года занял пост заместителя капельмейстера. С 1684-го года Бибер – глава капеллы в Зальцбурге. Выступая перед императором повторно, он просит о пожаловании дворянского титула, и в 1690 году композитор удостоивается рыцарского звания: получает благородную приставку von и привилегию на бесплатный хлеб, вино и дрова.

На пике карьеры Бибер был влиятельным и известным композитором. Он активно работал в области духовной музыки: известны его десять месс, два реквиема, «Stabat Mater», мотеты. Среди месс выделяется 53-голосная «Зальцбургская», написанная в честь 1100-летия Зальцбургского архиепископства в 1682 году. Её по праву считают самым масштабным религиозным музыкальным произведением эпохи барокко: она предназначена для пяти хоров разного состава, солистов, двух органов и нескольких

⁴ Иоганн Генрих Шмельцер (около 1623, Шайбс -1680, Прага) — австрийский композитор, скрипач и дирижёр. Ведущий композитор австрийского барокко до Бибера.

⁵ Якоб Штайнер (около 1617, Абзам, Австрия - 1683) – первый известный австрийский скрипичный мастер, наиболее знаменитый представитель так называемой тирольской школы. Учился в Кремонне и Венеции, где был связан, в частности, с династией Амати. Инструменты Штайнера были самыми востребованными в Европе до конца XVIII века. Скрипки Штайнера сравнительно редки сегодня и пользуются большим спросом у музыкантов-аутентистов.

⁶ Максимилиан Гандольф фон Куэнбург был принцем-архиепископом Зальцбурга с 1668 по 1687 год.

⁷ Леопольд I (9 июня 1640 — 5 мая 1705) — император Священной Римской империи с 18 июля 1658 года, король Венгрии с 27 июня 1655 года, король Чехии с 14 сентября 1656 года.

оркестров. Вокальных партий в ней шестнадцать, остальные – для разных инструментов, в том числе для литавр. Художественным инструментом для композитора стало и внутреннее пространство собора с его уровнями, кафедрами, балконами и множественными органами. Музыканты и певцы располагались перед слушателями, вокруг них, над ними и позади, создавая эффект стереофонического звучания. Произведение демонстрирует свободное владение Бибером полифонической техникой, глубокое знание хоровой и инструментальной специфики.

Судьба этого произведения удивительна: ноты мессы случайно были обнаружены у зальцбургского торговца только в конце 70-х годов XIX века, и лишь в 2015 году был окончательно установлен её автор – Генрих Бибер.

Композитор был виртуозным скрипачом, поэтому не удивительно, что своё творческое кредо он определял так: «Верю в скрипки». Обладая экстраординарным скрипичным аппаратом, музыкант, по всей видимости, активно исследовал акустические эффекты, которых можно добиться с помощью самого «тела» инструмента, играя с его возможностями, как он делал с пространством собора. Так, считается, что Бибер первым придумал использовать особый звук, который получится, если ударять по струнам деревянной частью смычка, или звук щелкающий, которого можно добиться, с усилием оттянув струну и отпустив ее (пиццикато). Кроме того, скрипач-новатор первым изобрел эффект «подготавливания» инструмента с помощью листов бумаги, которые прокладывали между струнами и грифом для изменения тембра. Просто поразительно, насколько современны эти технические приемы, как композитору удалось предвосхитить дальнейшее развитие не только скрипичного исполнительства, но и музыки в целом!

Самым крупным и значимым духовным инструментальным сочинением композитора является цикл из 15 сонат для скрипки и бассо-континуо (орган, виола да гамба) и пассакалии для скрипки соло «Розарий» («Rosenkranzsonaten»), посвященных жизни Богоматери. До наших дней дошло первое издание цикла, спасённое от забвения в 1905 году, в котором партитура каждой из 15 сонат украшена гравюрой, иллюстрирующей тайну жизни Девы Марии. Сонаты образуют единую символическую картину и делятся на три группы:

I. Таинства Радости

- 1) Благовещение Лука, 1:26-38
- 2) Посещение Елизаветы Лука, 1:40-55
- 3) Рождество Лука, 2:6-20
- 4) Сретение Лука, 2:21-39
- 5) Отрок Иисус во Храме Лука, 1:26-38

II. Таинства страдания

- 1) В Гефсиманском саду Матф. 26:36-46
- 2) Бичевание Христа Матф. 27:26
- 3) Терновый венец Матф. 27:29
- 4) Несение креста Лука, 23:26-32
- 5) Распятие Лука, 23:33-46

III. Таинства Славы

- 1) Воскресение Иисуса Христа Лука, 24:1-12
- 2) Вознесение Лука, 24:50-51
- 3) Схождение Святого Духа Деяния, 2:1-4
- 4) Успение Богородицы
- 5) Коронация Богородицы

Особенностью цикла является использование скордатуры для каждой сонаты (приёма, заключающегося в изменении привычного строя скрипичных струн для облегчения исполнения трудных пассажей, аккордов, изменения диапазона инструмента, его тембра). Это одно из изобретений эпохи барокко. Но Бибер не желал просто идти в ногу со своими современниками. Он требовал различные настройки для каждой отдельной сонаты. Только первая соната, «Благовещение», и заключительная пассакалия написаны в обычном для скрипки строе (соля – ре – ля – ми), а для исполнения кульминационного произведения – сонаты 11 «Воскрешение», необходимо было скрестить две струны скрипки над грифом, но ниже мостика (самая высокая струна должна была находиться под самой низкой).

Пятнадцатая соната «Коронация Богородицы» известна в музыке одной из своих тем, которая почти через 200 лет будет воспроизведена в знаменитом «Каприсе» №24 гениальным Паганини, явно изучавшим Бибера и использовавшего многие его приёмы.

Перу австрийского музыканта принадлежат и несколько сборников светских произведений, большей частью программных, где проявились его тонкое чувство юмора и стремление к эксперименту.

«Соната репрезентатива» - это сюита для скрипки и бассо-континуо, написанная 25-летним музыкантом, содержит семь несколько ироничных программных частей: «Соловей», «Кукушка», «Лягушка», «Курица и петух», «Перепел», «Кошка», «Марш мушкетёров». С помощью различных остроумных звукоизобразительных приемов в пьесах имитируются звуки, издаваемые этими живыми существами, причем весьма оригинально и смело. В этом сравнительно раннем произведении молодой композитор применяет игру на струнных за «рабочей» поверхностью струны, «подготовленную» виолончель, а сама скрипичная партия является очень виртуозной и не менее изобретательной.

Продолжил свои звуковые и технические эксперименты композитор в знаменитой «Баталии». Эта восьмичастная сюита для десяти инструментов полна неожиданностей. К примеру, чтобы получить звук выстрелов из орудий, композитор попросил музыкантов играть обратной стороной смычков и пиццикато, а, чтобы добиться эффекта гула малых барабанов – поместить бумагу между струнами. Вот некоторые из указаний автора: «...надо бить по скрипке смычком вместо того, чтобы нормально касаться, и это нужно хорошо репетировать» (к первой части «Войска собираются») или «...нельзя играть смычком, а струну нужно щипнуть правой рукой, как пушку. Энергично!» (к седьмой части «Битва»).

Кроме того, в сюите Бибер использует политональность, накладывая популярные народные песни друг на друга, для имитации фальшивого пения

толпы пьяных солдат. Здесь же мы услышим стук, топот и другие приемы, которые стали привычными для композиторов XX века, а не для музыки, написанной в 1673 году⁸. Ремарки и пояснения характера движений музыкантов на сцене позволяют считать «Баталию» одним ярких примеров зарождения инструментального театра – жанра, время возникновения которого принято считать 1950-е годы!

Творчество Генриха Бибера получило высокую оценку современников, за него «боролись» работодатели, искушенные в искусстве, его неоднократно приглашал ко двору император... Английский композитор и музыковед XVIII века Чарлз Бёрни говорил, что из всех скрипачей XVII столетия «Бибер ... был лучшим, и его соло самые трудные и самые причудливые из всего, что я видел», а Пауль Хиндемит считал Бибера вторым Бахом. О влиянии музыки австрийского композитора на творчество Баха пишут и отечественные музыковеды⁹: ведь Бибер написал «Пассакалью» для солирующей скрипки за 40 лет до того, как Бах создал свои знаменитые сольные скрипичные сонаты!

Несмотря на прижизненный успех, Генрих Игнац Франц фон Бибер долго ждал, чтобы получить должное признание у потомков. Любопытно, что его единственная (из трёх) дошедшая до нас опера называется «Тот, кто проявит терпение, непременно победит» или «Упорный побеждает». Её название теперь видится пророческим!

Что ж, поаплодируем этому замечательному музыканту, отразившему не только самые яркие художественные тенденции своего времени, но и предвосхитившему пути развития музыки последующих веков.

Ряд историков утверждает, что сын Бибера, Карл Генрих¹⁰, занявший место отца в Зальцбургской капелле, был учителем и руководителем Леопольда Моцарта. Так что, видимо, отец Моцарта унаследовал скрипичную и композиторскую традиции Генриха Бибера и передал их своему гениальному сыну...

Список литературы:

1. Величайший композитор эпохи барокко [Электронный ресурс] / URL: http://muz4in.net/news/velichajshij_kompozitor_ehpokhi_barokko/2017-03-12-42825?ysclid=loufs0on9r677005333
2. Генрих Игнац Франц Бибер [Электронный ресурс] / URL: https://ru.wikibrief.org/wiki/Heinrich_Ignaz_Franz_Biber

⁸ Любопытно, что один из них (щелчковое пиццикато или «слэп» для изображения звуков войны) через 250 лет будет назван в честь Белы Бартока.

⁹ Ливанова Т.Н. История зарубежной музыки до 1789 года, Т.1. –М: Музыка, 1983. - С.569-570.

¹⁰ Карл Генрих Бибер (4 сентября 1681 – 19 ноября 1749 Зальцбург, Австрия) — скрипач и композитор позднего барокко, сын Генриха Игнаца Франца Бибера. От него он получил свое первое музыкальное образование. В 1704 году побывал в Венеции и Риме. После возвращения работал скрипачом и камердинером, а в 1714 году был назначен вице-капельмейстером при дворе Зальцбурга.

3. Гопаненко Н. В Московской консерватории прозвучит скрипичный гений барокко [Электронный ресурс] / URL: <https://e-vesti.ru/ru/v-moskovskoj-konservatorii-prozvuchit-skrpichnyj-genij-barokko>
4. Кандаурова Л. История Генриха Бибера [Электронный ресурс] / URL: <https://design.wikireading.ru/hxCyLzIIRH?ysclid=lor9a2mzpb593941835>
5. Ливанова Т. Н. История зарубежной музыки до 1789 года, Т.1. –М: Музыка, 1983. – С.569-570.
6. Шутник эпохи барокко [Электронный ресурс] / URL: https://pikabu.ru/story/shutnik_yepokhi_barokko_7295226#comments

СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ

«ФЕНОМЕН ЭЙНАУДИ.

КЛАССИКА НА ЧЕТЫРЕХ АККОРДАХ»

Айвазян А.Ю.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский
колледж искусств им. Р.К. Щедрина»*

stassy_popel@mail.ru

научный руководитель **Классен Н.Д.**

Музыку Людовико Эйнауди слышал каждый, кто хотя бы раз смотрел кино. Работы пианиста, который сам редко выступает, исполняют лучшие музыканты мира, а концерты собирают тысячи людей и билеты всегда раскуплены задолго до назначенной даты. Так, в чем же заключается такая сверхпопулярность неоклассики от Эйнауди? Ответ на этот вопрос и стал предметом данной работы.

Современное искусство во всех его проявлениях, будь то изобразительное искусство, литература или музыка, нередко является предметом дискуссий как на профессиональном, так и на бытовом уровнях. В сфере музыки есть ряд ярких представителей современности, как то: Ханс Циммер (музыка к фильмам «Пираты Карибского моря», «Начало», «Интерстеллар», «Король Лев»), Эндрю Ллойд Уэббер («Призрак оперы», «Иисус Христос – суперзвезда»), Филип Гласс («Шоу Трумана», «Иллюзионист»), Джон Уильямс («Звездные войны»), Макс Рихтер, Джованни Марради и др. Но, пожалуй, самым узнаваемым сегодня (как по имени, так и по композициям) справедливо назвать итальянца Людовико Эйнауди.

Немного о герое. Людовико Эйнауди родился 23 ноября 1955г. в городе Турин, Италия. Дед по линии матери был композитором и дирижером итальянских опер. Отец – известный книжный издатель. Дед по линии отца – Луиджи Эйнауди – первый президент послевоенной Италии. Первые уроки фортепианной игры получил от своей матери, которая и привила ему интерес к музыке. Обучался в Миланской консерватории имени Джузеппе Верди, а также у композитора Лучано Берио. В начале своего творческого пути сочинял в традиционных формах, сочинив ряд камерных композиций. Его произведения звучали на лучших площадках мира (театр Ла Скала, Тэнглвудский фестиваль, Линкольн-центр), которые сделали Эйнауди узнаваемым. Однако, в 1980-х годах Эйнауди столкнулся с творческим кризисом и начал поиск себя и своего стиля. Поиски привели его к музыке для кинематографа. Среди известных саундтреков, принадлежащих Эйнауди, с уверенностью можно отметить трейлер к фильму «Черный лебедь», «Астрал», «Это Англия», «Мамочка»,

«Земля кочевников» и т.д. Но лентой, принесшей Эйнауди широкую мировую популярность, стала «1+1», французская комедийная драма 2011 года режиссеров Оливье Накаша и Эрика Толедано (кстати, самый кассовый фильм в истории Франции). И, пожалуй, с этого момента мы можем говорить о Людовико Эйнауди, как о ярчайшем представителе фортепианного неоклассицизма. Людовико видит себя в роли проводника в мир классической музыки для широкой аудитории. Его альбом «Elements» стал немислимо успешным в коммерческом плане – это единственная классическая запись за последние 20 лет, которая попала в британский альбомный чарт. Ему принадлежит авторство более двадцати номерных альбомов, в связи с этим для наглядности я обращусь к композициям, принесшим Эйнауди мировую славу две главные темы фильма «1+1»: Fly и Una Mattina, - а также две наиболее известные композиции: Nuvole Bianche и Experience.

- Итак, первая композиция «Fly» (в переводе «Полет»), *cis-moll*.

Эйнауди передает в музыке эффект движения, создающийся за счет ритма в партии фортепиано и длинных линий фона струнных. Композиция «Fly» символизирует путь и однообразие движения.

♩ = 112 Andante con moto
Piano sample (continue throughout)

Фортепианная партия характеризуется строгим ритмом, в основном пунктиром и триолями. Пунктирный ритм (с 5 по 28 такты и с 65 по 72) в правой руке звучит вместе с синкопированным басом. Тема квадратная, в довольно узком диапазоне, на протяжении всего произведения присутствует одинаковое ритмическое построение и повторность. Далее, в разработке (с 29 по 64 такты), тема представлена в виде триолей, еще больше добавляя характеру композиции движения и волнения. И в теме, и в разработке партия правой руки представляет собой скрытое двухголосие: в узком диапазоне ее передвижение и развитие происходят по соседним звукам тональности. Этот же эпизод проходит с 73 такта и завершает композицию.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of A minor (three sharps: F#, C#, G#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords in the left hand. A 'cresc.' marking is present in the first measure of the bass staff.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment. It consists of two staves in treble and bass clefs, maintaining the A minor key signature. The rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand continues. A 'cresc.' marking is also present in the first measure of the bass staff.

Интересно то, что по сути вся композиция построена на 4-х аккордах: тоника cis-moll в виде трезвучия, далее VI53 A-dur, далее III64 – E-dur и S7 – fis-moll. В разработке те же гармонии, которые сменяют друг друга через нисходящий бас.

- Следующая композиция «Una Mattina» (в переводе «Однажды утром»), a-moll

Вторая тема проходит в фильме четыре раза, окрашивая переломные моменты сюжета. Несмотря на минорную тональность, тема несет в себе светлые интонации. Как и предыдущая, композиция строится на четырех аккордах: тоника a-moll, VI – F-dur, VII – G-dur, а также в качестве связующего аккорда-перехода используется III7 – C7. Эта же гармония – III7 – завершает композицию.

Первые 12 тактов композиции являются темой, которая в дальнейшем будет развиваться и видоизменяться. Тема ритмична, а каждая гармония (кроме переходного III7) звучит целый такт, что создает ощущение статичности.

Una Mattina

♩ = 80 *leggero*

10

С 13 по 20 такты звучит второй раздел, в котором тема выражена в качестве аккомпанемента и появляется мелодия. С 21-36 такты и 45-51 звучит тема, но в другой тональности (в тональности III ступени – C-dur).

Так же как и «Fly» композиция имеет повторный характер, однако, в отличие от «Fly» имеет гармонические отклонения, что для популярных произведений Л.Эйнауди не свойственно.

- Далее одна из самых популярных композиций «Nuvole Bianche» (в переводе «Белые облака»), f-moll

В отличие от предыдущих композиций, «Nuvole Bianche» имеет вступление. Композиция носит лирический характер: минорная тональность, которая не меняется на протяжении всего произведения, медленное вступление из четырех тактов половинными нотами в темпе *allargando*. Несмотря на тягучесть и грузность вступления, произведение пронизано настроением меланхоличности и легкой грусти. Произведение вариативного строения, отчасти потому, что композитор показывает все возможные состояния белых облаков – от штиля до бури. Вступление в этой композиции играет важную роль: помимо того, что оно настраивает слушателя на нужный лад, оно закладывает гармоническую основу, на которой без изменений будет построено

все произведение. Итак, «Nuvole Bianche» построена на четырех аккордах: тоника f-moll, VI53 – Des-dur, III64 – As-dur и VII53 – Es-dur.

NUVOLE BIANCHE

Music by Ludovico Einaudi



После 4-х тактов вступления начинается основная тема (с 5 по 12 такт), которая далее будет видоизменяться в вариациях. Тема выражена синкопированной мелодией, расположенной в узком диапазоне, развивающейся в пределах соседних звуков. Изменен и темп – теперь это *andante poco accelerando*. Вероятно, темой описывается легкий бриз и слегка гонимые ветром облака.

The image shows three measures of the first variation. The music is in 12/8 time, marked *p* (piano) and *♩ = 78 poco accel.* (quarter note 78, poco accelerando). The melody in the right hand is a syncopated eighth-note pattern: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords: F3-A3-C4 (F major), D3-F3-A3 (D major), G3-B3-D4 (G major), and E3-G3-B3 (E major).

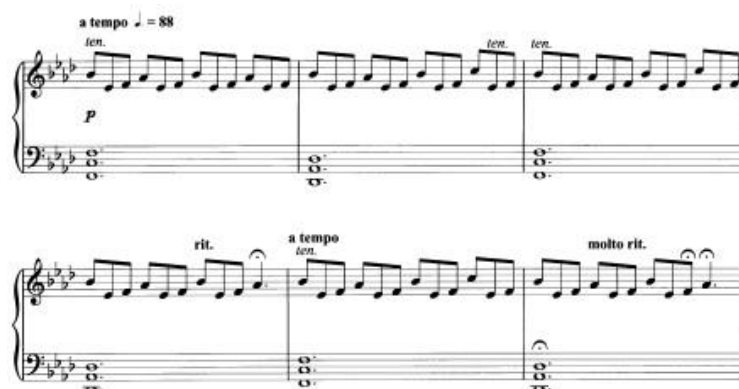
Далее звучит первая вариация (с 13 по 20 такт), в темпе *andantino*, в которой мелодия остается неизменной, а вот аккомпанемент, звучавший в теме аккордами (точнее квинтами аккордов с дополнительной примой), теперь представлен в виде коротких арпеджио. Эта вариация представляет уже легкий летний ветер, где-то у берегов Италии, который приводит облака в движение. Практически без перехода, вступает вторая вариация (с 21 по 34 такт), в которой меняется и мелодия, и аккомпанемент. Мелодия становится более подвижной, меняется ее характер – если ранее это была безмятежность, то теперь чувствуется тревога. Аккомпанемент также остается в виде арпеджио, но теперь уже в виде длинных, сменяющихся аккордами.

Третья (с 34 по 42 такт) и четвертая (с 43 по 50 такт) вариации структурно похожи: мелодия выражена непрерывными триолями, а аккомпанемент –

непрерывными длинными арпеджио. Отличаются лишь небольшими изменениями в мелодии и темпом (обе с темпе moderato). Обе они представляются частью одного целого и обе создают еще большее напряжение. Кажется, что облака постепенно меняют свой цвет, становятся серыми, наливаются дождем, тяжелеют, но все равно их гонит ветер, который является предвестником бури.

Пятая вариация, она же заключительная (с 51 по 59 такт), после которой начнется реприза, звучанием подражает уже настоящей буре: мелодия в виде двухголосия, верхний голос которой подражает крупным каплям дождя и спускается поступенно от третьей ступени к шестой. В левой руке звучат короткие арпеджио. Заканчивается вариация на неустойчивой VII ступени, которая разрешается в тонику вступления в репризе.

Далее, как уже было сказано, идет реприза, после которой звучит заключение. Заключение состоит из 6 тактов, базируется на двух гармониях – тонике и VI ступени, на которой и заканчивается всё произведение. Заключительная часть представляет собой успокоение после бури, как будто бы переводя общий характер произведения из состояния легкой грусти в безмятежность.



По характеру и стилю изложения хочется отметить влияние классической школы на «Nuvole Bianche»: постоянно увеличивающееся движение, меняющийся темп, характер напоминают 23 и 24 этюды Шопена. 23 этюд также построен на контрасте спокойного вступления и активной основной части, а 24 этюд, именуемый «Бурей», оказал влияние на характер подвижных частей «Nuvole Bianche».

- В заключение хотелось бы поговорить о визитной карточке Людовико Эйнауди – композиции «Experience» (в переводе «Опыт»), fis-moll

Как и предыдущая композиция «Nuvole Bianche», «Experience» выстроена в форме вариаций (наверно, поэтому обе композиции так популярны). Но в отличие же от «Nuvole Bianche» начинается она сразу с темы, а не со вступления. Тема из 8 тактов, которая далее будет видоизменяться в вариациях, построена на четырех гармониях: тоника fis-moll, III - A-dur, V - Cis-dur, VI - Dis-dur, и все в виде трезвучий. Гармонический аккомпанемент темы представлен в виде неполных коротких арпеджио, а мелодия в виде однообразного движения по соседним звукам в диапазоне от ля первой октавы

до ре второй октавы. Заканчивается тема, да и произведение в целом, VI ступенью, а не тоникой, что также вполне в стиле композитора.

Freely ♩ = 72

Далее с 9 по 16 такты звучит первая вариация, в которой тема представлена в виде двухголосия, верхний голос которого вторит основной теме, а средний голос выполняет функцию заполнения. Бас же выражен одной целой нотой, которая дает гармоническую основу.

a tempo ♩ = 92

Третья вариация, с 17-го по 32 такты, представляет тему в виде альбертиевых басов, а бас представлен в виде развернутых аккордов и трезвучий.

Четвертая (с 33 по 40 такт) и пятая (с 41 по 56 такты) вариации ритмически походи друг на друга: в правой руке также звучит перебор из третьей вариации, а бас представлен в виде развернутых коротких арпеджио, а в пятой вариации тема также представлена в виде арпеджио, опорные ноты которого дублируют основную тему. А с 49 такта тема звучит на октаву выше.

Интересна по звучанию шестая вариация (с 57 по 64 такты), она довольно минималистична и характеризует период временного затишья.



Далее вновь повторяется третья вариация уже с октавным басом (такты 65 – 72), также вновь звучит пятая вариация (такты 73 – 80), а далее (с 81 по 88 такты) идет четвертая вариация в измененном изложении: партия правой руки остается неизменной, а вот в басу появляется двухголосие.

Вновь звучит вторая часть пятой вариации, которая дублирует тему на октаву выше (с 89 по 104 такты), и завершается произведение повтором главным темы.

Итак, что же общего во всех четырех композициях? Во-первых, конечно, гармоническая основа: все они стоят на 4-х аккордах. Во-вторых, все произведения повторного строения, в-третьих, три произведения (кроме «Una Mattina») от начала и до конца звучат в оригинальной тональности без модуляций и отклонений. Ну и, пожалуй, ключевой признак – все композиции похожи по звучанию: мелодия всегда в правой руке, почти всегда в одном довольно узком диапазоне, и двигается она по соседним нотам.

Как и у любого популярного артиста, у Людовико Эйнауди, помимо множества хвалебных отзывов, существуют и свои критики (примечательно, что большинство из них из академического сообщества). Так, например критик Филипп Кларк из газеты «The Guardian» считает, что успех Эйнауди объясняется нетребовательностью аудитории, стадным чувством и массовым гипнозом. «Музыкальный язык итальянского композитора очень скуден, и он – слабый пианист. Аудитория кажется загипнотизированной – но там нечего слушать».¹¹ Также цитата критика: «Двухчасовой концерт с участием самого Эйнауди (фортепиано), Федерико Мекоцци (скрипка) и Реди Хасы (виолончель) просто ошеломляет обыденностью и прямолинейностью. Музыка Эйнауди полна клише, его музыкальный язык жалок, узок и становился всё скучнее. Эйнауди является очень ограниченным пианистом, без диапазона, цветов, тембра или атаки».¹²

А российский композитор-современник Кирилл Рихтер так высказался о творчестве Эйнауди в интервью Надежде Стрелец: «Я считаю, что у него

¹¹ <https://www.theguardian.com/music/2019/aug/01/ludovico-einaudi-review-italian-composer-barbican-london>

¹² <https://www.theguardian.com/music/2019/aug/01/ludovico-einaudi-review-italian-composer-barbican-london>

[Л.Эйнауди] коммерческий подход очень хороший. отдам ему должный дифирамб, потому что не каждый вообще может таким образом популяризировать инструментальную музыку. Но мне эта музыка не так близка. [...] Мне кажется, что Эйнауди начинал гораздо сильнее, и больше индивидуальности там было. Той индивидуальности, которая и принесла ему популярность. Сейчас, мне кажется, что это некоторое повторение идей прошлого».¹³

Так в чем же феномен оглушительной популярности Людовико Эйнауди? Найти ответ попытался интернет-журнал «Культура Воронежа», и вот что пишет его журналист Юрий Данилов: «Групповое мышление – это психологический феномен, возникающий в сообществе людей, в котором стремление к гармонии или согласию приводит к иррациональному или дисфункциональному суждению... Увы, стадная реакция сегодня – весьма распространённое явление. Люди вскакивают с мест по окончании спектакля или концерта и неистово аплодируют. Нередко – ерунде, надувательству, затеянному ради денег».¹⁴

Журнал «Сноб», в частности, не поленился взять интервью у самого композитора, правда, еще до шквала обрушившейся на него критики – в сентябре 2017 года.

- Вы закончили Миланскую консерваторию, учились у Лучано Берио, общались с Булезом и Штокхаузеном. И, в общем, должны были стать приличным композитором-авангардистом. Что пошло не так? – задает композитору вопрос журналист портала «Сноб» Алексей Мунипов¹⁵

- Я начал прислушиваться к себе, присматриваться к своим вещам и обнаруживать кусочки музыки, с которыми у меня была некоторая внутренняя связь. И это оказались именно те моменты, в которых я был наиболее дистанцирован от сериализма, от строгости и суровости авангарда. В них я хоть и слабо, но мог слышать собственный голос. И я начал двигаться в этом направлении. Поначалу я, собственно, не очень понимал, куда именно. Но с каждым разом становилось все яснее, я ощущал это как свет из-за едва приоткрытой двери — чем больше открываешь, тем ярче становится. [...] Я сам постарался внутренне отгородиться от авангарда, от академий. Когда находишься внутри академического мира, ты даже не осознаешь, насколько несвободен в своих решениях. То, как ты думаешь и сочиняешь, обусловлено твоим окружением. Это невидимые, но очень четкие рамки. А я не хотел быть отравлен этим ядом. Это ведь и правда как яд, который медленно просачивается в кровь.¹⁶

Таков был ответ Людовико Эйнауди.

Так виновен ли Эйнауди в том, в чем его обвиняют – в популяризации примитивной, скудной музыки? Мое убеждение – вряд ли. Все-таки композитор пишет так, как чувствует. Да, действительно, его музыка сейчас очень успешна

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=HJKYRK1V4ys&t=1253s>

¹⁴ <https://culturavrnrn.ru/music/27994>

¹⁵ <https://snob.ru/entry/150959/>

¹⁶ <https://snob.ru/entry/150959/>

коммерчески. Но ведь, поиски себя и своего стиля композитор начал задолго до своего успеха, и уже тогда его произведения были откровенно минималистичны и просты. А может, сегодня публика требует все более «простого» искусства? И можно ли в таком случае сказать, что мы стоим на пороге культурной деградации во всех ее сферах? А может всё гораздо проще: спрос рождает предложение?

К сожалению, все эти вопросы очень неоднозначны и, пожалуй, так и останутся открытыми. А выводы каждый сделает сам для себя.

Список литературы:

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / пер. с нем. М. И. Левина, А. В. Михайлов. – 3-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015.
2. Бунтова Ю.В. Принципы постминимализма в киномузыке Людовико Эйнауди на примере саундтрека к фильму «1+1» («Неприкасаемые») - European Student Scientific Journal. – 2016. – № 2.
3. Кром А.Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис.: 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна. – Саратов, 2011.
4. Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова – М.: Музыка, 2005.
5. Ludovico Einaudi review – as cliched and shameless as a Simon Cowell №1 – [The Guardian] – 2019. – [Электронный ресурс]. – <https://www.theguardian.com/music/2019/aug/01/ludovico-einaudi-review-italian-composer-barbican-london>
6. Людовико Эйнауди: Youtube-композитор — это не обидно – [Сноб] 2017. – [Электронный ресурс] - <https://snob.ru/entry/150959/>
7. Сеанс разоблачения дутых авторитетов на примере пианиста Людовико Эйнауди – [Культура Воронеж] – 2019 – [Электронный ресурс] - <https://culturavrnr.ru/music/27994>
8. Композитор Кирилл Рихтер — про Морриконе, Эйнауди, Оксимирона и Полунина – [Стрелец молодец] – 2020. – [Электронный ресурс] - <https://www.youtube.com/watch?v=HJKYRK1V4ys&t=1253s>

«РУССКАЯ ТЕМА» В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ**Р.К. ЩЕДРИНА XXI ВЕКА****Апостол Е.Ю.**

*ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова» г. Саратов
c.nikolaewa@yandex.ru*

В 2022 году исполнилось 90 лет со дня рождения одной из знаковых фигур в музыкальном искусстве нашего времени – Родиона Константиновича Щедрина. Мир музыки величайшего композитора необычайно многогранен и многолик, художественные произведения удивительны по искренности чувств, глубине мысли и мощи творческой энергии, а композиторский стиль сугубо индивидуален и неповторим.

Творчество Р.К. Щедрина охватывает значительный период времени и представлено широким жанровым спектром: от небольших инструментальных пьес до масштабных произведений для музыкального театра, от музыки к кинофильмам до крупных симфонических сочинений. Его опусы неизменно привлекают внимание актуальностью тем, значительностью образов, глубиной мысли, оригинальностью творческого метода, совершенством композиторской техники. По сегодняшний день композитор продолжает двигаться вперед, активно создавая новые, необычайно интересные сочинения в различных музыкальных жанрах. Неизменным в его музыке остается одно – уникальное умение опережать время, каждый раз предлагая новый взгляд на жанрово-стилевую и образно-содержательную основу своих творений.

Каждое произведение Р.К. Щедрина – это реализация новых творческих идей, вместе с тем, это прочная опора на незыблемые традиции русской школы. Всё его творчество пронизано верностью русским истокам, будь то фольклор или традиции православной культуры, сюжеты русской литературы или яркие образцы лирики XX столетия. Плодотворная работа композитора с русским фольклором отразилась и в корне повлияла на всё творчество композитора. Р.К. Щедрин мастерски смог ввести впервые образцы народного творчества, ранее не использованные в академической музыке: частушка, которая на долгие годы будет сопровождать его творчество и станет интонационной основой многих сочинений, зазвучавшие по-новому в его музыке пастушьи наигрыши, народные речитативы, плачи, и сама народная манера пения. Такое глубокое погружение в русскую народную культуру не так часто можно встретить в творчестве других композиторов. Р. Щедрин считал, что нужно близко общаться с такими первоисточниками, так как в них заключены подлинные истоки русского человека, его культура, ментальность. Как отмечала М. Плисецкая «к России, к русской культуре, истории, обычаям он накрепко прикован чугунными, хоть и невидимыми нитями» [7, с. 43].

Ведущая «русская тема» в творчестве композитора полнокрвно отражена в хоровой музыке. Всю жизнь Р. Щедрин испытывает особенную привязанность к хоровым жанрам, именно с этой музыки начинается его большой композиторский путь. Он чутко откликается на её возможности, она становится творческой лабораторией, в которой по сей день получают воплощение его композиторские открытия. Воплощая в звучании хора образцы русской художественной литературы, библейские и житийные тексты, обращаясь к народным изречениям и мудростям, в хоровой музыке композитора запечатлены ключевые этапы многовековой истории России и русского народа с его нелегкой судьбой, размышлениями о смысле жизни, исканиям нравственной и духовной опоры.

В XXI веке работа Р. Щедрина в хоровых жанрах дала в высшей степени интересные результаты, список хоровых сочинений значительно обогатился и расширился. Русская тема в новых хоровых опусах раскрывается непосредственно за счет работы композитора с оригинальными текстовыми источниками. Среди авторов текстов хоровых сочинений Р. Щедрина, созданных в последние десятилетия, наряду с постоянным и любимым поэтом А. Вознесенским («Диптих»), есть имена, которые композитор «открывает» для музыкального искусства. Это: В. Хлебников с темой философских раздумий о жизни и смерти («Хлебников-триптих»); Н. Асеев, Д. Бурлюк, Н. Глазков с их футуристическими новшествами в стихосложении («Бурлеска», «Эпиталама», «Притча»), экстравагантный Э. Лимонов («Вечер замедленный»). Особое значение имеют хоровые опусы, написанные на библейские и житийные тексты («Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”», «Царская кравчая», «Месса поминовения»), уникально трактует традиционные жанры («Серенада», «Колыбельная»). Обращение к русской литературе XX века характеризует Р. Щедрина как подлинного знатока и ценителя настоящей литературы. Для него важно, чтобы каждое слово имело смысловую наполненность и красочность, формировало подтексты, символы, иносказательность.

Продолжая фольклорную, «русскую» линию, композитор делает новое «открытие» в позднем творчестве – хоровой цикл «Русские народные пословицы». Р. Щедрин становится первым композитором, кто обратился и воплотил ёмкие мудрые выражения русского народа в своей музыке. Краткие, но сконцентрированные изречения наличествуют в языке многих народов, но русские пословицы и поговорки – это особое, уникальное явление. Воплотить в музыке этот необычный вид народной мудрости задача не из простых, ведь за весьма лаконичным текстом скрыты меткие жизненные наблюдения, яркие аллегорические изречения, несущие в себе ценные и поучительные советы. В русских пословицах особенно ярко отражается духовное, эмоциональное и лингвистическое богатство русской речи.

Идею написания хоров на тексты русских народных пословиц подсказала Р. Щедрину его жена – М. Плисецкая: «Здесь я могу сослаться на мою любимую жену Майю Плисецкую. Она считала, что все философы мира – ноль по сравнению с десятью – четырнадцатью русскими пословицами» [9].

Первоначально опус «Две русские народные пословицы» (2017 г.) содержал хоры: «Сладок будешь – расклюют, горек будешь – расплюют» и «Богу не грешен, царю не виноват». В 2020 году цикл дополнился ещё тремя частями: «Ворон ворону глаз не выклюет», «Без ума человек как сума» и «Быль добру молодцу не в укор». Выбирая данные пословицы в основу своего цикла, Р. Щедрин концентрируется на их философском смысле и вневременной мудрости, в них отчетливо выражены идеи праведности человеческой жизни, заключены все её переживания и перипетии.

Говоря о музыкально-интонационной составляющей данного цикла, стоит отметить, что здесь композитор мастерски работает своим авторским, современным музыкальным языком без прямых цитат народно-песенных жанров и явных стилизаций, но при этом в каждом хоре слышна невербальная связь с русским музыкальным фольклором. Тематические образования гибки по своему построению и непосредственно связаны с переменностью метра, выделяется разнообразие фактурных решений с подголосочной полифонией, которая характерна для русских народных песен. Особое внимание на себя обращают звукоподражательные элементы, которые относятся и восходят к народной традиции: так композитор использует повторяющиеся слоги «дари-дари», стилизуя их под инструментальный наигрыш, и часто употребляет междометия, имитирующие вздохи.

Цикл открывается самой лаконичной хоровой миниатюрой «Сладок будешь – расклюют, горек будешь – расплюют». Подробное толкование пословицы приводится в словаре русского филолога-лингвиста В. Жукова, где главный смысловой посыл заключен в следующем: «...никогда не подстраивайтесь под чужое мнение и будьте самими собой – всем не угодишь...» [1, с. 304].

Музыкальная композиция представляет собой трехчастную форму, где каждая часть делится на два фрагмента. Первый всегда представляет собой тезис на текст «сладок будешь» или «горек будешь». Музыкально это представлено мощным хоровым зачином, для которого характерна декларативная интонация с широкими скачкообразными ходами крупными длительностями. Второй фрагмент – это категорический императив пословицы на слова «расклюют», «расплюют». Здесь обращает на себя внимание внедрение звукоизобразительных элементов. Каждая интонация раскрывается за счет развитого мелодического движения с сильным взволнованным напряжением, представляя собой настойчивую, акцентированную нарастающую волну из более мелких длительностей в восходящем движении.

Вторая пословица цикла «Богу не грешен – царю не виноват» заключает в себе простую истину – «не бывает безгрешных людей, но человеческие помыслы должны быть всегда чисты перед Богом» [1, с. 48]. Данный номер представляет собой резкий образный контраст по отношению к предыдущему. Если первый номер – это отображение и проявление внешнего мира, то второй, являясь лирическим центром всего цикла, направлен на раскрытие и погружение в образ внутреннего мира.

Миниатюра начинается с проникновенного вступления партии альтов, для которого характерно неспешное развитие мелодического движения кантиленного типа, которое сравнимо и близко интонационно протяжной лирической песне.

В первой части прослеживается структура диалога, которая реализована за счёт работы композитора с разными группами хора – основное музыкальное развитие отдано партии женских голосов, а мужским отведено главное смысловое заключение пословицы («не виноват»).

Средний раздел (ц. 4) является действенным эпизодом всего номера. Музыкальное повествование выстроено секвенционно, где первое звено уже звучащее как постулат, начинает изменяться за счёт активного расширения диапазона и нарастания динамических показателей (от *pppp* до *fff*). Мощное развитие приводит к кульминационной точке, где мужская группа хора многократно провозглашает «царю не виноват, не виновен».

Громогласная кульминация сменяется весьма стремительно и приводит к репризе, в которой композитор раскрывает нравоучительный характер пословицы через молитвенное состояние. Происходит значительный динамический спад, в высоких голосах появляется движение более крупными длительностями на фоне органного пункта мужской группы хора, тем самым вся хоровая звучность становится подобна церковным песнопениям.

Середина цикла – хоровое скерцо на текст пословицы «Ворон ворону глаз не выклюет». По меткому замечанию В. Жукова данная мудрость содержит в себе мысль о том, что «люди, связанные какими-либо общими (обычно корыстными) интересами, не предадут друг друга, действуют заодно» [1, с. 73].

В интерпретации Р. Щедрина текст пословицы предстает как насыщенный и действенный образ. Музыка хора собрана из контрастирующих музыкальных эпизодов. Разнообразие фактурных, темповых и динамических изменений в данном номере, словно кадр за кадром меняют семантику пословицы, выстраивая её то в форме агрессивного эмоционального накала (*risoluto, staccatissimo, marcato*), то сменяя состояние на спокойно-сдержанное повествование (*lento assai, dolce legato*).

В данном номере особое значение в раскрытии яркого хищного образа приобретают звукоизобразительные элементы. В момент кульминации композитор вводит элементы, имитирующие громогласный гомон птиц за счёт скандирования слогов «клю», выразительное значение которых усиливается с помощью разнообразия штрихов (*accent, staccato, marcato*), синкопированной ритмики.

Четвертый номер «Без ума человеку сума» продолжает сферу активных и действенных эпизодов цикла. Смысловое содержание пословицы, по словам В. Жукова трактуется следующим образом: «...пребывая в нестабильном эмоциональном состоянии, человек теряет здравый рассудок и начинает вести себя неразумно...» [1, с. 41]. Выводом данной мудрости может служить одно – умеете справляться со своими эмоциями и не терять контроль над собой.

В предпоследней пословице эмоциональное напряжение, накопленное в прошлых частях цикла, рассеивается – в ней царит юмористическая сфера с

ироничной интонацией частушки, которая так характерна для творчества композитора.

Композитором мастерски выстраивается куплетная форма, где ярко выделяется танцевальный характер куплета и лукаво-патетический у припева. В основе куплетов лежит запоминающийся сквозной мотив, построенный на трихордовых попевах, который сопровождается либо контрапунктом нисходящих глиссандо в мужской группе хора, либо широким распевом в женских голосах. Функции хоровых групп персонализируются на протяжении всего номера.

В данном хоре композитор вновь обильно использует звукоподражательные приемы: имитацию наигрыша народных инструментов через повторы слогов «дари-дари», использование междометий «ах» и «ох» подражающие вздохам. Использование таких асемантических вставок привносит особый тембровый колорит, который напрямую связан с народно-песенной традицией.

Заключительной пословицей в цикле стала народная мудрость «Быль добру молодцу не в укор». В толковании В. Жукова данная пословица включает в себе мысль, что «за грехи прошлого не упрекают» [1, с. 54]. В данной пословице сконцентрирован призыв к милосердию и терпению со стороны окружающих вас людей. Последняя пословица – это филигранная работа композитора с отдельными фразами, словами и слогами, которые воплощены как в коротких музыкальных попевах, так и в продолжительных распевных линиях.

В заглавии хора провозглашено слово «Быль», далее композитор начинает зацикливать оставшиеся фразы «добру молодцу» и «не в укор», акцентируя внимание слушателей преимущественно на последней. При длительном развитии музыкального материала, хор словно начинает заговариваться и вследствие чего частица «не» теряется в общем звучании, вводя слушателя в некий эффект сомнения, но скоропостижно развитие устремлено к монолитному провозглашению «эх, да не в укор». Исчерпав весь комплекс музыкальных средств данного номера, композитор завершает цикл громогласным глисандирующим восклицанием «Эх!» на внезапно прояснившемся трезвучие *D-dur*. Залихвацкий характер заключительного номера цикла усиливает композиторская ремарка «Возможно добавить свист».

В данном хоровом цикле обращает на себя внимание не только общность избранной текстовой основы, заимствованной из истоков русского фольклора, но и интонационные связи номеров, скрепляющие их в единую стройную композицию, предавая циклу общее стилевое единство. Две группы мелодических построений четко разграничены, но всецело проникнуты народно-песенной традицией: первая – кантилена с широкими мелодическими ходами, вторая – танцевально-ритмические интонации, связанные со звукоподражательными элементами наигрышей народных инструментов.

Цикл «Русских народных пословиц» является энциклопедией хоровых сложностей и требует высочайшего уровня мастерства исполнителей. Для создания весьма конкретных и ярких образов в пределах небольших хоровых

миниатюр, композитор в полной мере использует широчайший арсенал средств музыкальной выразительности: звучание полной палитры тембровых красок смешанного хора, изобилие разнообразных метроритмических формул, контраст динамических показателей, использование различных штриховых изысков и многочисленных хоровых приёмов. Творческий взгляд Р. Щедрина направлен на раскрытие целого спектра смыслов заложенных в русских пословицах. На основе кратких народных изречений композитор выстраивает целые рассказы, театрализуя и наполняя кинематографическими элементами.

Р. Щедрина можно отнести к поистине народным композиторам, ведь всё его творчество имеет исконно русские корни. На протяжении всего творческого пути он воплощает «русскую» тему практически во всех жанрах и, конечно же, необычайно огромный вклад привнес именно в русскую хоровую музыку. Размах его композиций всегда корнями уходит в парадоксальный генетический код русского художественного сознания. Как отмечал сам Р. Щедрин «Россия – моя Родина, мой дом. Быть русским композитором – моя данность, моя культура, мой язык, моя ментальность, мои родители, мои истоки. Русская культура – это мое естество» [8, с. 1]. Популярность и востребованность музыки композитора со временем только возрастает, так как в ней заключена огромная энергия мысли и чувств, потрясающая жизненная сила.

Список литературы:

1. Жуков, В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1991. – 534 с.
2. Кривицкая, Е.Д. Большое «Щ» русской музыки [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/bolshoe-shha-russkoj-muzyki>
3. Кривицкая, Е.Д. Хоровые сочинения Родиона Щедрина. Век двадцать первый. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://mus.academy/articles/khorovye-sochineniya-rodiona-shchedrina-vek-dvadsat-pervyy>
4. Паисов, Ю.И. Хор в творчестве Родиона Щедрина. – М.: Сов. Композитор, 1992. – 234 с.
5. Синельникова О.В. Русские народные пословицы в музыке Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-narodnye-poslovitsy-v-muzyke-rodiona-schedrina>
6. Синельникова, О.В. Поэтика русских традиций в творчестве Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-russkih-traditsiy-v-tvorchestve-rodiona-schedrina>
7. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2022. – 452 с.
8. Щедрин Р.К. Кто-то задумал перевоспитать русских... Беседа с С. Бирюковым. // Труд, 22.12.95

9. Щедрин Р.К. Я не думаю, что все в восторге от меня [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://rg.ru/2017/12/14/kompozitor-rodion-shchedrin-ia-ne-dumaiu-chto-vse-v-vostorge-ot-menia.html>

«РЕКВИЕМ» БЕРЛИОЗА

Клепикова С.М.

ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина» г.о.Тольятти

sofia.klepikova@yandex.ru

научный руководитель **В.Н.Беляева**

avieta@mail.ru

Реквием – католическая заупокойная месса. Название происходит от первой строки латинского текста: «Requiem dona eis, Domine» - «Покой вечный даруй им, Господь». Как разновидность мессы, реквием возник в эпоху Средневековья на основе григорианского хорала и стал воплощением христианского представления о смерти как о переходе от страданий к покою, от временного к вечному.

Если определяющей чертой заупокойной мессы доклассического периода оставалась крупномасштабная композиция для хора а cappella, то в эпоху классицизма под влиянием музыкального театра и инструментализма реквием переходит в сферу концертной музыки. Так, в ходе эволюции жанра григорианские мелодии перестают быть для него основой, давая композиторам больше свободы в тематизме и гармонии. Кроме того, реквием, который всегда был связан с церковными истоками, теперь приобретает внекультовое значение, начинает звучать в концертных залах.

Реквием В.А. Моцарта, соединивший в себе каноническую основу средневековой заупокойной мессы с завоеваниями эпохи (расцвет оперы и инструментальной музыки), стал началом пути к множеству оригинальных жанровых образований последующих столетий.

Новый этап развития реквиема связан с эпохой романтизма, в которой происходит переосмысление и постижение таинственного смысла двух противоположностей – жизни и смерти. XIX век стал важной ступенью в эволюции жанра, так как именно этот период характеризуется наиболее полным раскрытием идеи смерти через индивидуальную интерпретацию композиторов-романтиков. Один из тех, кто представил свой взгляд на заупокойную мессу, был Гектор Берлиоз.

Гектор Берлиоз – один из величайших композиторов и величайших новаторов XIX в. Он вошел в историю как создатель программного симфонизма, оказавшего глубокое и плодотворное влияние на все последующее

развитие романтического искусства. Для Франции с именем Берлиоза связано рождение национальной симфонической культуры. Берлиоз — музыкант широкого профиля: композитор, дирижер, музыкальный критик, отстаивавший передовые, демократические идеалы в искусстве, порожденные духовной атмосферой Июльской революции 1830 г.

Именно в память о погибших в этой революции 1830 года Берлиоз пишет «Реквием» в 1837г. «Если бы мне угрожала гибель всех моих произведений, я просил бы пощады для Реквиема», - эти слова композитора свидетельствуют о том, насколько дорого было ему его творение. «Реквием» Берлиоза, убежденного атеиста, бесконечно далек от католических заупокойных месс. Это гражданская лирика в монументальном плане. Но Берлиоз подчеркивает не столько философский смысл, сколько эмоционально-драматические черты литургического текста. Он последовательно раскрывает многообразие глубоких человеческих страстей: страха, надежды, смирения, мольбы, радости, мужества, веры.

История создания «Реквиема»

Пэр Франции граф де Гаспарен, происходящий из древней, истинно гугенотской знати, имел тогда портфель министра внутренних дел. Он чтит религию, жил мыслями о боге и полагал, что его приход к власти послужит на пользу религии в час ее упадка. Поэтому он и учредил премию в три тысячи франков для ежегодного присуждения молодому композитору, которому поручалось сочинить духовное музыкальное произведение.

И свой выбор он остановил на Гекторе Берлиозе, потому что граф де Гаспарен, тонкий любитель музыки, восхищался этим воинствующим гением, с живой симпатией следя за его упорной борьбой за право быть услышанным как новатор в музыке, несмотря на все постоянно возникающие трудности.

Исключительно лестный для Берлиоза выбор вынудил его с остервенением пробиваться сквозь тысячи препятствий, воздвигнутых ненавистью в союзе с завистью.

Прежде всего инцидент с его врагом номер один – могущественным Керубини. Высший жрец и сам автор реквиема, который до появления Берлиоза планировалось исполнить на празднестве в память о погибших в Июльской революции 1830г., вовсе не намеревался уступить дорогу молодому «фантазеру», пренебрегавшему священными музыкальными канонами.

Он клеветал, плел интриги, заговоры. Благодаря парижской газете «Journal des débats» и его редактору г.Бертену молодой Берлиоз одержал верх над знаменитым Керубини.

Потом он натолкнулся на враждебность департамента изящных искусств и прежде всего его директора – господина Каве, заядлого керубиниста, который, не убоясь своего министра, упрямо воздерживался от подготовки документов по значению Берлиоза композитором по заказу реквиема. Гектор тщетно хлопочет, наконец взрывается и подает жалобу самому господину де

Гаспарену. Тот требует, чтобы официальный документ был немедленно же представлен ему на подпись.

Однако для Берлиоза была характерна одна интересная черта -безобидная мстительность, просто ради внешнего эффекта.

Уже оказавшись победителем, Гектор притворился, что верит, будто Керубини сам забрал назад свое произведение – из такта и уважения к молодому сопернику. Комизм положения состоял в полной неправдоподобности. Спесивый Керубини, ныне посвятивший себя духовной музыке, никогда никому не уступал, будь то царь царей, а кроме того, он смертельно ненавидел Гектора. Последний же самым красивым почерком написал музыкальному властелину:

«Сударь!

Я глубоко тронут благородным самоотречением, которое толкнуло вас на отказ представить замечательный реквием для церемонии в Доме инвалидов. Примите уверения в моей глубокой признательности. Однако я намерен настоятельно просить вас не думать больше обо мне и не лишать правительство и ваших поклонников шедевра, который придаст бы столько блеска торжеству. С глубоким уважением, сударь, преданный вам

Г. Берлиоз»

Разумеется, необычное послание ходило по всем редакциям и среди оторопевших берлиозцев. Гектор ничего не умел делать без шума.

Берлиоз понял, что настал ответственный час в его жизни. Он с вдохновением работает. «В первые дни, – писал он своей сестре Адели, – эта поэзия заупокойного гимна опьяняла и возбуждала меня до такой степени, что на ум не пришло ни одной ясной мысли; голова моя кипела, все кружилось перед глазами. Сегодня извержение уже усмирено, лава прорыла себе русло, и теперь с божьей помощью все пойдет хорошо. А это – самое главное!»

Произведение закончено.

Впервые «Реквием» прозвучал 5 декабря 1837г. на траурном богослужении памяти «всех храбрых, павших вместе с главнокомандующим при взятии Константины в Алжире» в Доме инвалидов, на акустику которого в первую очередь он и рассчитан. Берлиоз, не питая особого доверия к дирижёру Габернеку, стоял рядом. И не напрасно. За *Dies irae* следовали четыре мощных аккорда – предвестники начала *Tuba mirum*. Габернек прервался, чтобы взять понюшку табаку. Берлиоз поднялся на подиум и продирижировал абсолютно необходимые четыре такта в новом темпе, чем спас ситуацию. Даже сейчас не выяснено до конца, было ли это сделано намерено. Это, по словам Листа, «удивительное и несомненно возвышенное произведение» спасло от провала своевременное вмешательство его создателя.

Музыка «Реквиема» уникальна по своей самобытной красоте. Она построена на грандиозных контрастах звуковых масс, мощных нарастаниях. Величие готических форм, потрясающая сила звучания, блестящая декоративность сочетаются с тонкостью деталей, а оригинальность мелодики и инструментовки — с широчайшей доступностью.

Идейная направленность «Реквиема» Берлиоза далеко выходит за церковные рамки, в центре встаёт гражданская сфера. Вместо покаяния и страха перед грозным судом беспокойство, ощущение социальных волнений, протест против несправедливости мира создают образно-эмоциональную составляющую всего произведения.

Поражают его монументальность и красочность, потребовавшие необычного по величине и составу оркестра. Огромное число ударных: 8 литавр, 2 больших барабана, 4 тамтама, 10 пар тарелок. Невероятное количество медных инструментов входит в 4 закулисных оркестра: 4 корнета, 4 тромбона, 2 тубы в первом; по 4 трубы и тромбона во втором и третьем; в четвертом к ним добавлены еще 4 офиклеида. Исполнителей на струнных — 108 человек, из них 18 на контрабасах; в хоре — 210.

Структура Реквиема, в целом, традиционна. Произведение состоит из 10 номеров в соответствии с нормой католического жанра:

1. Requiem aeternam
2. Dies irae (Tuba mirum)
3. Quid sum miser
4. Rex tremendae
5. Quarens me
6. Lacrimosa
7. Offertorium
8. Hostias
9. Sanctus
10. Agnus Dei

Исключением является соединение *Dies irae* и *Tuba mirum* в одну часть, которая является драматическим центром всего произведения.

Развернутые, крупномасштабные части написаны только для хора, нет ни арий, ни ансамблей. Лишь в одной части солирует тенор, но и это соло, согласно авторскому примечанию, «может быть спето 10 тенорами в унисон». Так что при всей красочности и драматизме Реквием очень далек от оперности. Нет в нем и широко распевных, душевных мелодий, зато немало угловатых, хроматизированных вокальных тем, нередко используется речитация на одной ноте, подобная еле слышной молитве шепотом.

Новаторские композиционные приемы характеризуют почти каждый из десяти номеров. В 1-й части, *Requiem aeternam* приглушенные хроматизированные темы подвергаются сложному полифоническому развитию. 2-я часть, *Dies irae* грандиозная фреска Страшного Суда, начинается негромко и бесстрастно, переключкой одноголосных тем оркестра и женского хора (только сопрано), пока покой не взрывается бурей хроматических пассажей. Второй раздел, *Tuba mirum*, — наиболее красочный и оригинальный: 4 оркестра медных инструментов в разных концах зала образуют, по авторскому определению, «звуковой поток», заполняя все пространство. Берлиоз создает в качестве своеобразного противосложения движение у больших барабанов и литавр. Их рокот усиливает чувство страшного и неотвратимого. 4 оркестра звучат и в 6-й части, *Lacrimosa*, самой развернутой и контрастной: грозным

бурям противостоят тихая мольба, светлая надежда. Необычна 7-я часть, *Offertorium*, которому Берлиоз дает подзаголовок «Хор душ чистилища»: скромная тема канонически развивается у струнных, а хор в унисон бесконечно повторяет два слова молитвы *Domine Jesu* (Господи Боже Христе); этот вздох вечно длящейся муки замирает в конце, в едва слышном пиано-пианиссимо. Необычна и трактовка 9-й части, *Sanctus* — самой лирической, просветленной, чистой: солисту-тенору, поющему преимущественно в верхнем регистре, отвечает «очень нежно» (авторская ремарка) трехголосный женский хор. При яркой индивидуальности контрастирующих номеров, они связаны общими интонациями, а в последнем номере, «*Agnus Dei*», Берлиоз даже возвращается к теме «*Requiem*».

После первого публичного исполнения огромное большинство газет признало, что сочинение превосходно.

«Исполнение в целом замечательно, — писала «Монд драматик». — Это произведение ставит Берлиоза в первый ряд среди композиторов духовной музыки, перед таким сочинением врагам Берлиоза остается молчать и восхищаться».

В «Котидьен» д'Ортиг писал: «Гектор Берлиоз усвоил не только духовный колорит, но и традиции христианского искусства.

«Реквием» можно рассматривать как исторический итог музыкальных традиций».

Вот мнение Ги де Пурталеса о «Реквиеме»:

«Крушение мира», «музыкальный катаклизм», где этот безбожник сумел изобразить видения неба и шекспировского, дантова ада... Человек здесь выглядит атомом во вселенной. «*Requiem*» и «*Kyrie*», «*Dies Irae*» и «*Tuba mirum*» — скульптурные фризы, оркестрованный «страшный суд» и как бы призыв того последнего дня мира, когда должна дрожать земля, рушиться цивилизация, женщины-рабыни протягивать с мольбой руки к тирану до тех пор, пока не явится Спаситель рода человеческого. После «Дароприношения» — «*Sanctus*»: подъем из глубин на свежий воздух под лазурное небо и к золоту рая, где в окружении ангелов правит всевышний. И в заключение «*Agnus Dei*» — вечное блаженство...

Не то чтобы Берлиоз прославлял здесь веру, которая ему чужда. Для него это было просто выражением «красоты христианской религии», к которой Берлиоз, как художник, всегда был горячо восприимчив...»

И вот, наконец, что писал сам Гектор в письме Феррану:

«Люди с самыми противоположными вкусами и привычками были под потрясающим впечатлением. Кюре собора Дома инвалидов после церемонии четверть часа прорыдал в алтаре; продолжая рыдать, он обнимал меня в ризнице. При звуках «страшного суда» ужас был неопишуем; с одним из хористов случился нервный припадок. То было воистину устрашающее величие».

Морель в «Журналь де Пари» также без оговорок восхвалял это чудесное произведение. И наконец, самая высокая похвала — от военного министра, сделавшего Берлиозу заказ:

«6 декабря 1837 года
Сударь!

Я спешу засвидетельствовать вам полное удовлетворение, полученное мною от исполнения «Реквиема», автором которого вы являетесь, только что пропетого на заупокойном богослужении по генералу Дамремону.

Успех этого прекрасного и строгого сочинения достойно отвечал торжественности случая, и я доволен, что смог дать вам эту новую возможность блеснуть талантом, ставящим вас в первый ряд наших композиторов духовной музыки.

Примите, сударь, уверение в моем совершенном почтении.

Пэр Франции, военный министр Бернар».

Однако враги Берлиоза, в которых ненависть бурлила, словно раскаленная лава, не могли признать величия его творения.

«Конститюсьонель» сравнивала Берлиоза с Виктором Гюго:

«Он сочинил симфонии, где можно найти все, что угодно: паломников, колдунов, разбойничьи оргии, хороводы, шабаша, сцены на Гревской площади, наслаждения сельской природой, радости чувствительной и целомудренной души, благоденствия, библейские добродетели, пространство, бесконечность, геометрию и алгебру – одним словом, все, исключая музыку».

«От Бетховена до Берлиоза, – утверждала «Шаривари», – столь же далеко, как от хаоса до сотворения мира».

Газета «Корсар» писала: «Церемония в Доме инвалидов обошлась в семьдесят тысяч франков. Мы надеемся, однако, что на сей раз за слезы не была дана взятка».

«Вчера в Доме инвалидов, – заявила «Шаривари», – «Реквием» уплывал в воздух одновременно с нашими бедными денежками».

«У нас была весьма любопытная штука, – писал Адан своему берлинскому корреспонденту Спикеру 11 декабря, – погребальная месса Берлиоза... Участвовало четыреста музыкантов, и на это ему выделили двадцать восемь тысяч франков. Вы не можете себе представить ничего подобного этой музыке; к большому оркестру были присоединены двадцать тромбонов, десять труб и четырнадцать литавр.

Так вот, все это не производило ни малейшего эффекта; и тем не менее вы увидите, что все газеты, за небольшим исключением, провозгласят эту мессу шедевром. И все оттого, что сам Берлиоз – журналист; он пишет в самой влиятельной из всех газет – «Журналь де деба», а все журналисты поддерживают друг друга».

Один из основоположников русского музыкознания В. Ф. Одоевский, в связи с первым исполнением этого произведения Берлиоза в России, писал в 1841 году, что «Реквием» действительно нечто совершенно новое в музыке, преимущественно в отношении к «инструментации», и что композитор сумел «воспользоваться эффектами, уже употребляемыми, но не довольно развитыми, и малоизвестными, или приискать эффекты совершенно новые». Среди интересных оркестровых средств Одоевский выделял применение в «Dies iræ» шести пар литавр, настроенных в разные тоны, сопровождаемых в одной из

частей четырьмя особыми оркестрами труб, размещённых в четырёх разных местах симфонического оркестра. Ознакомившись с произведениями французского композитора, М. И. Глинка в письме к поэту Н. В. Кукольникову писал, что *Dies Irae* и *Tuba Mirum* произвели на него «неописанное впечатление». В целом русский композитор характеризовал произведения Берлиоза следующим образом: «И вот моё мнение: в Фантастической области искусства никто не приближается до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объём в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр, могучий и всегда новый, — вот характер музыки Берлиоза».

Ромен Роллан в своей обстоятельной статье, посвящённой жизни и творчеству Берлиоза, отмечал, что гений композитора достиг своего апогея в тридцать пять лет в «Реквиеме» и в симфонии для хора, солистов и оркестра «Ромео и Джульетта». По его словам, эти два капитальных произведения открывают для искусства новые широкие пути: «оба подобны двум гигантским аркам, возвышающимся над триумфальным шествием революции, которое Берлиоз возвещает в музыке». Сам писатель решительно предпочитал «Ромео и Джульетту», относя «Реквием» к сочинениям, которые охарактеризовал как «слишком скороспелые по стилю, несколько вульгарные по чувству, но подавляюще-грандиозные». Отмечая, что это уже почти не музыка, которую метафорически можно описать как олицетворение стихийных сил природы, Ромен Роллан писал: «Реквием — это Страшный суд, но не такой, как в Сикстинской капелле (кстати, Берлиоз его совсем не любил), созданный не для высокой аристократии, а для шумных толп, исполненных страсти и ещё варварских».

Таким образом, Реквием Берлиоза со всей своей масштабностью и величием вызывал у всех слушателей неоднозначное мнение: кто-то бесспорно был очарован этим творением, кто-то находил его лишь напыщенным набором различных звуков, не имеющих художественной ценности. Однако можно уверенно заявлять, что Берлиоз и по сей день не оставит никого равнодушным своим видением зауспокойной мессы.

Список литературы:

1. Клерсон-Лич Р. Берлиоз. — Челябинск: Урал ЛТД, 1999
2. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран. — М.: Музыка, 1978. Вып. 4
3. Соллертинский И.И. Гектор Берлиоз. Опыт характеристики. — Л.: Ленинградская филармония, 1935
4. Теодор-Валенси. Берлиоз. — М.: Молодая гвардия, 1969
5. Берлиоз. Реквием. URL: <https://www.belcanto.ru/or-berlioz-requiem.html>
6. Гектор Берлиоз. Реквием. URL: <https://musicseasons.org/berlioz-requiem/>

ПО СЛЕДАМ ПАССАКАЛИИ ГЕНДЕЛЯ

Лебедева К.А.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К.Щедрина»*научный руководитель **Тимофеева Т.И.**

Ровесник Скарлатти и Баха, Георг Фридрих Гендель является одним из величайших композиторов эпохи Барокко. За 57 лет творческой карьеры он сочинил множество произведений самых разных жанров – от оркестровых и клавирных сюит, камерных ансамблей до крупномасштабных - опер и ораторий.

Английский подданный немецкого происхождения, Гендель был поистине универсальным деятелем, легко сочетая в своем творчестве музыкальный опыт английских, итальянских, немецких композиторов и исполнителей. Многие из его произведений испытали заслуженную славу, но есть среди них одно совершенно уникальное – Пассакалия из клавирной сюиты соль минор. Гендель смог создать вдохновенное сочинение, которое стало поистине неисчерпаемым источником для музыкальных идей последующих эпох и стилей.

Начальная версия Пассакалии появилась в 1706 году и была написана для флейты и баса. Впоследствии Гендель не раз возвращается к Пассакалии и создает несколько инструментальных и оркестровых переложений этой композиции. В 1711 году он сочиняет версию для двух скрипок, виолы и баса, которая была включена в его сборник «12 концертов Генриха Фердинанда», а в 1733 году - для клавира, когда она стала частью его сборника «Вторая книга немецких танцев». Немного позднее она вошла в цикл соль-минорной сюиты и была включена в другой сборник - «Сюиты для клавесина», и уже в этом качестве пассакалия распространилась как одно из самых популярных сочинений барочной музыки. Ньютон Браун, британский философ и публицист XIX века, ссылаясь на отзывы современников Генделя, описал гипнотическое впечатление у английской публики от Пассакалии.

Чуть позже, в 1735 году, композитор использовал ее музыку как тематический материал в своей опере «Ариадна». В ходе работы Гендель встретился с рядом талантливых британских оперных солистов. Это было особенно важно, так как он хотел, чтобы произведение было исполнено на высшем уровне. Британцы славились своими великолепными голосами и исключительной музыкальностью. Всего было приглашено пять солистов, каждый из которых имел уникальный голосовой тембр. Композитор сумел подчеркнуть достоинства певцов и создать прекрасное взаимодействие вокальных партий. Он включил фрагменты пассакалии в музыку нескольких дуэтов и ансамблей. Исполнители были восхищены музыкой Генделя и сделали все возможное, чтобы проникнуться духом произведения и передать его выразительность на сцене.

В итоге Пассакалия стала классическим примером того, как музыканты могут создавать и модифицировать свои темы и идеи. Она была одним из первых образцов, которые дали музыкантам свободу для экспериментов и творчества.

Пассакалия является частью самой популярной – соль-минорной – сюиты Генделя. Широта концепции этой сюиты сочетается с удивительной гармонией построения, где подчинение всех частей целому обусловлено закономерностями и логикой развития музыкальной идеи. Гендель компонует ее, применяя с одинаковым мастерством принцип образного контраста и принцип объединения отдельных пьес путем варьирования общих мелодических или ритмических оборотов. Композиционную опору составляют крайние части цикла, то есть увертюра и пассакалия. Их роднит высокая патетика, массивность фактуры, маршевость пунктирных ритмических оборотов.

Увертюра — отвечает своему назначению. Это как бы завязка «действия». От нее берут движение последующие части, которые через контрастные сопоставления устремляются к финалу, являющемуся достойным завершением сюиты. Основной темой Пассакалии является гармонический фундамент, который был типичным басовым основанием для барочных вариаций.

Если увертюру можно представить как своеобразную завязку драмы, а сарабанду в виде «лирического центра», то пассакалия является общей кульминацией, в которой акцентируются героические и патетические мотивы. Это ярко отражается в изложении Темы. Музыка ее печальна и торжественна, имеет сосредоточенный и строгий характер.

Вариационная форма, свойственная пассакалии, имеет здесь особое значение. Многократный показ темы в различных ракурсах, возможность слить в едином процессе контрастность сопоставлений с постепенным нарастанием динамики способствуют не только всестороннему раскрытию образа, но и росту его драматических элементов.

Отточенная веками техника варьирования доведена в этой небольшой клавирной пьесе до классического совершенства. В целом, пассакалия соль минор является прекрасным примером барочной музыки и творческого подхода к музыкальному процессу, который может привести к многочисленным вариациям и преобразованию одной темы.

В последующие времена было создано немало переложений пассакалии для различных инструментов и составов. В академической музыке одним из самых знаменитых переложений является версия для скрипки и альты Юхана Хальворсена, норвежского скрипача и композитора. Очень выразительной и творчески вдохновенной стала транскрипция пассакалии для трио – скрипки, виолончели и фортепиано - замечательного советского оркестрового мастера - Дмитрия Рогаль-Левицкого.

Отчетливые следы Пассакалии заметны в музыке современников и композиторов последующих времен, которые черпали вдохновение из этого произведения и использовали его музыкальные идеи как основу для своих

композиций. Пассакалия смогла повлиять на целый ряд новых музыкальных направлений и стилей. Гармоническая последовательность, лежащая в ее основе, известна широкому кругу музыкантов как «Золотая секвенция». Она неоднократно использовалась многими композиторами в качестве базовой гармонии их произведений. Во времена эпохи Возрождения кто-то сделал это чудо-открытие – то был ключ к широкой популярности (кто именно это был – теперь сказать сложно). Одно из первых сочинений, дошедших до нас, где использовалась часть Золотой секвенции – канцона для лютни итальянского композитора Возрождения Франческо де Милано. Эта гармония слышна в произведениях Вивальди, Марчелло, в XIX веке – Паганини, можно долго перечислять. Ференц Лист создал на основе другой пьесы этой клавишной сюиты Генделя сарабанду чудесную транскрипцию, в которой есть та же гармоническая последовательность.

Современная популярная музыка продолжает использовать пассакалию Генделя, добавляя в нее собственные элементы и идеи. Этот процесс развития и изменения является, по всей видимости, фундаментальным. Композиторы всегда ищут новые способы выражения своих мыслей и идей, и пассакалия является одним из самых распространенных инструментов для этого. А количество заимствований той самой Золотой секвенции бьет все возможные рекорды. Ее можно обнаружить и в бардовских песнях, и в киномузыке (вспомним, например, мелодию Эннио Морриконе из фильма «Профессионал»), эстраде (много образцов в оркестре Поля Мориа, у итальянских певцов 80-х годов 20 века), поп-музыке (одни из многочисленных примеров – песни на муз.Игоря Крутого - "Любовь похожая на сон" Аллы Пугачёвой, "Свет в твоём окне Алсу), у рок-музыкантов (Гребенщиков.«Город золотой»). Один из самых узнаваемых вариантов – это заставка к программе «В мире животных». В общем, если перечислять все варианты, построенные на ней, не хватит и суток. А закончить перечисление можно довольно популярным хитом Эйвы Макс "Kings & Queens". Им можно условно отметить трёхсотлетний юбилей цитирования музыки барочного композитора Георга Фридриха Генделя, а точнее – ее гармонической основы.

Пассакалия Генделя стала символом самых разных подходов к одному и тому же произведению, а также силой, объединяющей музыкантов и слушателей всего мира в уважении и любви к музыке. Следы Пассакалии Генделя заметны в других сочинениях, поэтому она продолжает жить и оказывать влияние на музыкальный мир. Её великолепная музыка отразилась на множестве исполнительских редакций, переложений и вновь созданных композиций. Слава и признание Пассакалии пришли к Генделю во многом уже после его смерти. Но сегодня это произведение остается едва ли не самым популярным сочинением, а музыкальные особенности его барочной формы и гармонии продолжают вдохновлять композиторов и исполнителей.

Список литературы:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.1 – М.1978 - <http://yanko.lib.ru>

2. Зильберквит М.А. Георг Фридрих— М.Гамма-пресс, 2014:- 112 с.
3. Кириллина Л.В. Гендель. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 479 с.

ОСОБЕННОСТИ НЕОКЛАССИЦИЗМА В БАЛЕТЕ И. СТРАВИНСКОГО «ПОЦЕЛУЙ ФЕЙ»

Плахова В.В.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К. Щедрина»
varvaraplahova182@gmail.com*

научный руководитель **Е.В.Эйкерт**
кандидат искусствоведения, доцент

Творческая жизнь Игоря Фёдоровича Стравинского — это живая история музыки XX века. В ней, как в зеркале, отразились процессы развития современного искусства, пытливо ищущего новые пути. Стравинский снискал репутацию дерзкого ниспровергателя традиций. В его музыке возникает множественность стилей, постоянно пересекающихся и подчас трудно поддающихся классификации, за что современники называли композитора «человеком с тысячью лицами» или «музыкальным хамелеоном».

Универсализм И.Стравинского так же паразителен. Он проявляется в широте охвата явлений мировой музыкальной культуры, в многообразии творческих исканий, в интенсивности исполнительской — пианистической и дирижерской — деятельности, продолжавшейся более 40 лет.

Творческую карьеру И.Стравинского принято подразделять на три периода — русский, неоклассический и серийный. Это подразделение условно и, отчасти, противоречиво, т.к. к примеру, сочинения «на русскую тему» Стравинский писал в годы, которые причисляют к периоду неоклассицизма, а опера «Похождения повесы» считается «неоклассической», хотя написана уже в «серийные» годы. Таким образом, можно сказать, что творчество Стравинского не имело линейной логики развития в отличие от других музыкантов ввиду отсутствия последовательного вызревания элементов стиля.

Вернемся ко второму, неоклассическому, периоду творчества музыканта, т.к. именно в это время был написан балет «Поцелуй феи», и попытаемся выявить особенности этого стиля у Стравинского в целом, и в данном балете, в частности.

Для того, чтобы разобрать особенности музыки Стравинского, сочиненной в неоклассический период, следует понять, что же такое неоклассицизм и каковы его отличительные признаки.

Неоклассицизм – одно из направлений в музыке XX в., главным признаком которого является обращение к формам и жанрам предшествующих эпох и возрождение стилистических черт музыки доклассического и классического периодов. Композиторы этого направления обращались преимущественно к жанрам непрограммной музыки. Манифестом этого направления стало открытое письмо Ф.Бузони 1920 года «Новый классицизм», в котором он обозначил основные черты нового искусства: использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твёрдую и изящную форму. А в 1920 году И.Ф.Стравинский выдвинул лозунг "Назад к Баху", который был подхвачен музыкантами различных европейских стран. Смысл этого призыва заключался в соединении баховской логики, принципов развития и конструирования музыкальной формы с новейшими средствами музыкального языка.

Так, в начале XX века складывается неоклассицизм как новая эстетика и направление музыкального творчества, во главе которого стал Стравинский. В этом направлении вслед за ним стали продуктивно работать А.Онеггер, П.Хиндемит, Д.Мийо, Ф.Пуленк и многие другие композиторы первой половины XX века.

И.Стравинский посвятил неоклассицизму более 30 лет творчества, объединив в нем почти все разновидности этого стиля. Его модели – немецкое барокко (в инструментальной музыке), немецкая оратория, французский классицизм (балеты «Аполлон Мусагет», «Орфей», мелодрама «Персефона»), классицистская опера («Похождения повесы» в традициях Моцарта). Неоклассицистские черты проявлялись и в тематике. Это античный миф, античная трагедия («Царь Эдип», «Персефона», «Аполлон Мусагет», «Орфей»).

Особое место в ряду неоклассицистских произведений И.Стравинского занимает балет «Поцелуй феи». Так как неоклассицизм понимался как антиромантическое направление, обращение композитора к музыке П.И.Чайковского, как к эстетической модели, делает его исключительным явлением.

За основу либретто были взяты сюжетные мотивы сказки Андерсена «Снежная королева». Либретто помогал писать художник Александр Бенуа. Написанный очень быстро, «Поцелуй феи» был поставлен Брониславой Нижинской на сцене театра Grand Opera. Премьера состоялась 27 ноября 1928 года.

Партитуре композитор предпослал следующие строки: «Посвящаю этот балет памяти Петра Ильича Чайковского. Балет имеет аллегорический смысл — ведь муза Чайковского сродни этой фее. Подобно фее, муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника».

В балете – четыре картины. В первой картине показана снежная буря, во время которой эльфы из свиты Феи похищают ребенка у матери. Фея запечатлевает на лбу ребенка поцелуй. Во второй картине происходит веселый сельский праздник. Среди танцующих молодой человек (главный герой) и его Невеста. Фея под видом цыганки гадает молодому человеку, предсказывая ему

большое счастье. Действие третьей картины происходит на мельнице, куда Фея ведет молодого человека и где его невеста веселится с подружками. Фея исчезает, а невеста уходит чтобы надеть фату. Четвертая картина: появляется невеста, молодой человек признается ей в любви, однако под невестой скрывалась Фея. Увидев ошибку, он пытается освободиться от ее чар, но попытки его тщетны. Фея уносит его далеко – в страну вне времени и пространства. В эпилоге изображаются бескрайние просторы небес, и фея дарит молодому человеку второй поцелуй.

Сюжетный замысел произведения выявляется в чередовании двух драматургических линий: ведущей - лирико-драматической, камерной по своей внутренней сущности, - и отстраняющей её массовой, относительно дивертисментной по функциям. Так, первая картина балета вся посвящена лирическому началу, во второй и третьей развернутые начальные разделы сменяются камерными, причем в 3-ю картину включена традиционная классическая танцевальная сюита. Четвертая завершающая картина - итоговое воплощение символично-аллегорической идеи балета.

В «Поцелуе феи» цитирован тематический материал тринадцати произведений П.Чайковского, среди которых восемь пьес для фортепиано и пять - вокально-камерных. Большинство цитат приходится на дивертисментные разделы второй картины (8 тем) и третьей (4 темы), причем все почерпнуты из инструментальных произведений П.Чайковского. Другие же важнейшие сюжетно-узловые моменты основаны на вокальных источниках.

Темы П.Чайковского в большинстве случаев даются И.Стравинским в их начальном, экспозиционном изложении, сохраняется жанровый характер и эмоциональный строй. Основная же трансформация тем происходит в области метроритма.

Ладогармоническая система «Поцелуя феи» едва ли не максимально классична: столь характерные для И.Стравинского полифункциональность, полиладовость, нарушение терцовой структуры аккордов применяются здесь очень сдержанно, существенно не влияя на господствующую в балете простоту трактовки мажоро-минорной системы. Интересно, что тональность подлинника во многих цитатах остается в неприкосновенности.

Концепционно-смысловой темой балета, которую можно назвать лейттемой стала «Колыбельная песнь в бурю». Эта роль темы подчеркивается ее развернутым первым показом в качестве сюжетной и музыкально-драматургической завязки действия в начале первой картины и финальное возвышенное звучание.

У П.Чайковского «Колыбельная песнь в бурю» - это вокальное произведение, написанное на отрывок из стихотворения А.Н.Плещеева. Содержание колыбельной повествует о переживаниях матери за судьбу своего ребенка. И.Стравинский проводит тему песни целиком, сохраняя характер, тональность и трехчастное строение первоисточника - так она точно иллюстрирует сюжетную завязку. Композитор подчеркивает лирический проникновенный характер мелодии тонкой оркестровкой. Тема колыбельной, появляющаяся в партии флейты, связана с образом матери Молодого человека.

Примечательно, что данная мелодия звучит и в конце балета, обрамляя его. Выразительные качества мелодии подчёркнуты детализированностью и избирательностью оркестровых приёмов. К примеру, особую мягкость звучания придает ей контрапункт валторн. Обращает на себя внимание и сопровождение, порученное струнной группе. Некоторые моменты тревоги вносит мелодическое движение у контрабасов и альтов, основанное на поступенных секундовых ходах, которое сопровождается синкопированным *pizzicato* в партии виолончелей.

Завершается спектакль варьированным повторением музыкального материала «Колыбельной в бурю». Номер теперь носит название «Колыбельная страны вне времени и пространства». Оркестровое развитие в данном случае связано с образами угасания и истаивания. В первую очередь это связано с преобразованиями в самой теме. В начале этого номера звучат отдельные мотивы колыбельной в партии флейты как воспоминание. Создаётся впечатление того, что тема не может начаться (главный герой находится в плену Феи, которая не даёт ему вырваться).

Балет И.Стравинского воспринимается как цельное и самостоятельное эстетическое явление, однако сам композитор отмечал, что в процессе сочинения балета не различал где музыка его, а где Чайковского. Мы слышим знакомые отзвуки гениального русского классика, и у нас ни на миг не возникает мысли об их искажении автором балета, огромное дарование и блистательное мастерство которого вызывают неизменное восхищение. Именно благодаря этим качествам И.Стравинскому удалось осуществить смелый замысел своеобразного мемориала Петру Ильичу Чайковскому, оставаясь свободным от подражания ему. Так возникло удивительное музыкальное произведение, интереснейший объект изучения и единственный в своей уникальности предмет эстетического наслаждения, именуемый «балет «Поцелуй феи»».

Сценическая судьба балета сложна. Балет получил длительную жизнь на сценах США, Англии, Германии, Нидерландов, Южной Америки. В Советском Союзе, где Стравинского власти объявили «столпом модернизма», «Поцелуй феи» был поставлен на большой сцене только в Таллине в 1971 году. В современной России балет пользуется популярностью у зрителей и является источником для ярких экспериментальных прочтений балетмейстеров и художников-постановщиков. В частности, произведение прочно вошло в репертуар Мариинского театра с 1990-х годов, а также с успехом ставится в Новосибирском театре оперы и балета. Кроме сценического исполнения музыка балета звучит и инструментальном варианте: еще в 1934 году композитор аранжировал музыку для концертного исполнения, создав Дивертисмент из балета «Поцелуй феи» - оркестровую сюиту в четырех частях.

Список литературы:

1. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Общая ред. Б.М. Ярустовского. М.: Сов. композитор. – 1973, 528с.

2. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского – в сб.: Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Общая ред. Б.М. Ярустовского. М.: Сов. композитор. – 1973, С.276-301.
3. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. – В сб.: Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Общая ред. Б.М. Ярустовского. М.: Сов. композитор. – 1973, С.383-434.
4. Письма И.Ф.Стравинского - В сб.: Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Общая ред. Б.М. Ярустовского. М.: Сов. композитор. – 1973, С. 490-491. (Письмо к Дягилеву о Спящей красавице и Чайковском в целом)
5. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Ленинград: Музыка, 1981 – 264с. О ФЭЕ – С.141-143.
6. И.Стравинский – публицист и собеседник. /Ред.-сост. В Варунц/ - М.: Сов. Композитор, 1988. – 504 с. С.37-39.
7. Михайлов М. Балет «Поцелуй феи» И. Стравинского и некоторые вопросы музыкально-творческого мышления. – В сб.:М Михайлов. Этюды о стиле в музыке. – Лен-д: Музыка, 1990.- С.148-170.
8. Вульфсон А.В, Неоклассические балеты И.Ф.Стравинского. – В сб.: Музыка и хореография современного балета. Лен-е отд-е: Музыка, 1974 – С.140-156.

С.В. РАХМАНИНОВ.

ЭТЮД-КАРТИНА ДО МИНОР ОР. 39. «ПАНИХИДА»

Попов Н.Р.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К.Щедрина»*

научный руководитель **Н.Д.Классен**
aganetta@mail.ru

В конце XIX столетия, когда еще только смутно предугадывались те потрясения и сдвиги, которыми был чреват весь грядущий XX век, Сергей Рахманинов вступил в пору творческой зрелости. Уже с первых опусов он заявил о себе как глубоко национальный композитор, безгранично влюблённый во всё русское – в красоту родной природы, поэзию народной жизни, героическое прошлое своей страны. В русской фортепианной музыке пожалуй не найти ностальгических чувств, более сильных и более ярких, чем у С.Рахманинова.

«Я русский композитор, – писал Рахманинов, и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего

характера, и потому это русская музыка... Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, – это заставить ее (музыку) прямо и просто выражать то, что у меня на сердце». [2]

С.В. Рахманинов явился одним из тех редких музыкантов, в котором объединились сразу три творческих амплуа, абсолютно гениально реализованные им: композитор, пианист, дирижёр. Талант пианиста становится особенно важным в годы эмиграции (1917-1943г.г.), когда покинув родину, С.Рахманинов сочинял крайне мало. А амплуа дирижера спасло его в период депрессии (1897-1900г.г.), вызванной неудачной премьерой Первой симфонии. На протяжении нескольких сезонов он работал дирижером в частной опере С.Мамонтова. В 1900 г. был написан Второй фортепианный концерт, одно из самых гениальных произведений композитора, воспринятое как убедительное доказательство преодоления творческого кризиса.

Подходя ближе к заявленной теме, необходимо упомянуть, что С.Рахманинову пришлось быть свидетелем многих великих и грозных событий, (речь идет про первую мировую войну и революции 1917 г.) вызывающих глубокие перемены в жизни целых народов и в личных судьбах отдельных людей. Как чуткий художник, С.Рахманинов не мог в той или иной мере не испытывать на себе воздействие этих процессов и оставаться неизменным в своём творчестве. С годами не только росло и развивалось его мастерство, но и претерпевал известные изменения образный строй музыки, появлялись новые черты в музыкальном языке. Особое отношение вызывают сочинения предреволюционного пятилетия, композитор активно развивает духовную тематику в таких сочинениях, как Литургия св. Иоанна Златоуста op.31 (1911 г.), поэма «Колокола» (1913 г.), Всенощное бдение op.37 (1915 г.). В этот же период был написан 39 опус Этюдов-картин, в которых автор предчувствует главную трагедию своей страны, особенно ярко выразив боль за свою Родину в Этюде картине №7.

39 опус – это последний опус, созданный на родине, в 1917 году. Ранее в 1911 году так же была написана первая тетрадь этюдов-картин, Конечно, композитор при написании этих 17 пьес не руководствовался этюдами Черни, Клементи и других подобных авторов. В XIX в. жанр фортепианного этюда уже давно вышел за рамки инструктивных этюдов, созданных в большинстве случаев для развития фортепианной техники. В библиотеке мирового музыкального искусства уже были этюды Ф.Листа, Ф.Шопена, К.Дебюсси. Жанр этюдов-картин, это авторское обозначение самого композитора, который подчеркивал, что в качестве исходного пункта для сочинения ему нужно иметь какой-то внемузыкальный образ – стихотворение, картину и т.д. Хотя ни один этюд-картина не имеет официального программного заголовка, автор всё же иногда делился собственными образными ассоциациями. Так, в своём письме О.Респиги, который хотел оркестровать некоторые из этюдов, упоминаются названия некоторых пьес – «Ярмарка», «Море и чайки», «Похоронный марш», «Красная шапочка».

39 опус С.Рахманинова значительно отличается от его первой тетради (опус 33). В нём нет светлого созерцательного настроения, полностью

отсутствует мягкая элегическая грусть, наоборот, господствует суровое сумрачное тревожное настроение, а из девяти этюдов лишь один мажорный. Недаром музыкальный критик Ю. Энгельс отмечал: «Над всем опусом как будто что-то нависло...».

Этюд-картина op.39 №7 до минор отличается от полюбившегося нам лирического стиля С. Рахманинова. К моменту его создания композитора уже был автором музыкальных моментов, прелюдий, знаменитой элегии, второго и третьего фортепианных концертов. Каждое из этих сочинений, вызывая непреодолимо сильные чувства, захватывает слушателя драматическим пафосом и романтической красочностью, изысканной пейзажностью и сдержанной сокровенностью. Так вот всё выше сказанное постепенно отходит на дальний план, а приходит нечто иное, нечто мистическое таинственное. Время начинает идти очень неспешно, и Рахманинов, отказываясь от внешних впечатлений, погружается в себя, в размышления о главном, вечном.

Сам автор подробнее рассказывал: «Этюд до минор – это похоронный марш, в нём содержатся несколько тем. Итак, главная тема — это марш. Другая тема представляет собой хоровую песню. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в с-moll и немного далее в es-moll, я представляю себе мелкий, непрерывный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в с-moll, это церковный звон. Наконец, финал — это начальная тема или марш». [2] Примечательно, что Г.Г. Нейгауз – великий педагог, профессор Московской консерватории, учитель С.Рихтера, Э.Гилельса, называл данный этюд у себя в классе «Панихидой».

Если мы хотим найти художественный образ в мировом искусстве, который сформировал бы впечатление от прослушивания этюда или дополнил бы его, то это будет картина Г.Мясоедова «Самосожигатели». На картине изображены страшные действия старообрядцев, последовавшие после реформы патриарха Никона и церковного раскола. Почему именно эта картина ассоциируется с данным произведением? В первую очередь можно провести эмоциональную параллель, преобладание сумрачного колорита, но не только. Мясоедов написал картину в 1882 году, а в 1881 году в Российской империи происходит страшное преступление, убийство царя. И как старообрядцы протестуют против церковной реформы, так и для Рахманинова революционные события лишают его возможности остаться в России. Это его протест. Хотя покинув родину, композитор всю свою жизнь любил Россию, всячески помогал, в том числе перечисляя гонорары от своих концертов.

Еще одна связующая нить с традициями старинного знаменного пения проявилась в ладовом решении пьесы. В начальной теме С.Рахманинов использует так называемые «три согласия» обиходного звукоряда – «мрачное», «светлое», «тресветлое». Этот звукоряд применялся старообрядцами еще в Древней Руси, в церковной музыке. Интересно вспомнить еще одно сочинение из русской классики, посвященное теме старообрядцев – оперу М.Мусоргского «Хованщина». Во второй теме этюда С.Рахманинова можно отметить аллюзию арии Шакловитого, проявившейся в интонационной близости, общей тональности ми-бемоль минор. Вторая тема словно «продолжает» тему арии, а

слова буквально раскрывают заложенный смысл: «Ах, ты и в судьбине злосчастная, родная Русь! Кто ж, кто тебя, печальную, от беды лихой спасет?»

Список литературы:

1. Л. Гаккель. «Фортепианная музыка XX века». [Электронный ресурс] <https://notkinastya.ru/gekkel-l-e-fortepiannaya-muzyka-hh-veka-ocherki/>
2. Ю. Келдыш. «Рахманинов и его время». [Электронный ресурс] <https://search.rsl.ru/ru/record/01007392912>
3. С.В. Рахманинов. Альбом. Издательство «Музыка». [Электронный ресурс] <https://search.rsl.ru/ru/record/01006720230>
4. Ю. Паисов. «Жизнестойкость романтического мирозерцания: Рахманинов». //Русская музыка и XX век. М., 1997. 8. Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей.

ТРАГЕДИЯ ХИРОСИМЫ И НАГАСАКИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XX-XXI ВЕКОВ

Рудась Е.В.

*ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р. К. Щедрина»*
научный руководитель **Е.В.Эйкерт**
кандидат искусствоведения, доцент
tmuzk@edu.tgl.ru

Вторая мировая война – это глобальная катастрофа, во время которой человечество впервые в своей истории столкнулось с угрозой нацизма. Она длилась целых шесть лет – с 1939 по 1945 годы.

Событие, потрясшее весь мир, не могло не отразиться в искусстве: в литературе, живописи, кино и, конечно же, в музыке произведения на военную тему стали появляться уже в первые годы войны, порой в нечеловеческих условиях...

Так, в 1941 году французский композитор Оливье Мессиаан, находясь в лагере для заключенных, написал «Квартет на конец времени». Другой французский композитор – Франсис Пуленк в 1943 году в оккупированном нацистами Париже создаёт кантату «Лик человеческий» на стихи лидера французского сопротивления поэта Поля Элюара. А в блокадном Ленинграде осенью 1941 года Дмитрий Дмитриевич Шостакович начал работать над Седьмой симфонией, которая уже в 1942 году, после премьер в Лондоне и Нью-Йорке, получила мировую известность как музыкальный символ борьбы с фашизмом. Композиторы, переживавшие события того времени, в своих

произведениях выразили не только глубокую скорбь, тревогу, отчаяние и разочарование в гуманистических идеалах, но и веру в торжество победы и добра.

После окончания войны тема памяти всех погибших в этой катастрофе оставалась одной из ведущих, как в отечественном, так и в зарубежном искусстве. Она объединяет столь разные произведения, как Восьмой квартет и Тринадцатую симфонию Шостаковича, оперу Мечислава Вайнберга «Пассажирка» (о бывшей сотруднице концлагеря, мучительно осознающей произошедшее), «Литургическую симфонию» Артюра Онеггера, кантата Арнольда Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» на текст воспоминаний реального узника варшавского гетто, Военный реквием Бриттена и множество других произведений самых разных жанров.

Однако внутри всего ужаса Второй мировой произошло еще одно потрясение, навсегда изменившее человечество. Ранним утром 6 августа 1945 года бомбардировщик военно-воздушных сил США сбросил на японский город Хиросима атомную бомбу. Затем, 9 августа еще одна бомба была сброшена на город Нагасаки. В результате взрывов более 80 тысяч человек погибли мгновенно, к концу года из-за ранений, онкологических заболеваний и лучевой болезни количество погибших превысило 300 тысяч.

Роль этих атомных бомбардировок в капитуляции Японии и их обоснованность с точки зрения этики до сих пор остаются предметом научной и общественной дискуссии. Появление нового вида массового оружия навсегда изменило тактику ведения войны и поставило под угрозу существование всего мира.

Безусловно, искусство не могло остаться в стороне и на этот раз. Композиторы разных стран отразили тему внезапного ужаса и неминуемой смерти, они по-своему попытались оставить человечеству своего рода предостережение.

Одним из первых, кто отреагировал на эту трагедию, был Альфред Гарриевич Шнитке. В 1958 году он заканчивал Московскую консерваторию и в качестве своей дипломной работы написал ораторию «Нагасаки». Позже композитор вспоминал: «Жанр был назван не мною, а определен сверху. Я не хотел писать, тем более, что и не любил этот жанр, но так как все равно был вынужден подчиниться, то собирался сочинить кантату на стихотворение Слуцкого “Кёльнская яма” (оно есть в альманахе “День поэзии” за 1955 год). Голубев не одобрил это стихотворение. В том же сборнике было другое: “Нагасаки” Анатолия Софронова – очень бледное и очень плохое, на которое Голубев, тем не менее, посоветовал мне написать музыку. Я отказался и довольно решительно, однако несколько позже я вернулся к стихотворению и решил, что, хотя стихи неудачные, но тема может позволить многое и поэтому стоит попробовать написать ораторию».

Для того, чтобы пополнить сюжет большой оратории, А.Шнитке выбрал еще несколько стихотворений, но уже японских поэтов – «Утро» Симадзаки Тосон, «На пепелище» и «Будь вечно прекрасной, река!» Ёнеда Эсайку.

Оратория написана для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Она стала образцом новой для отечественной музыки пятидесятых годов XX века патетически-экспрессивной образности. Оратория состоит из пяти частей.

Первая часть «Нагасаки – город скорби» является своеобразным прологом. Музыкальный материал насыщен патетикой и траурной мужественностью. Ряд музыковедов (в числе которых В.Н. Холопова) усматривают прямую преемственность с «Шествием на Голгофу» из «Страстей по Матфею» И.С.Баха, а также отождествляют атомную катастрофу со Страстями Христовыми.

И сам А.Шнитке указывает на обращение к традициям старинной музыки: «репризная форма, традиционный в своей патетике *c-moll*, почти баховская полифония, но не с баховской гармонией, ритмическая регулярность...» [8, С. 32]

У Баха литургический пафос задает размеренный *basso ostinato* органа, виолончели и контрабаса, в заключительном хоре на фоне мерных четвертей баса развивается широкая тема у скрипок, гобоев и флейт, затем переходя к хору, движение восьмых оживляется шестнадцатыми. Аналогичную схему использует и А.Шнитке. После траурного хора пролога начинается fuga: с каждым ее проведением вступают новые инструменты и голоса.

Вторая часть «Утро» – пасторальный лирический ноктюрн – вносит освежающий контраст и ориентальную окраску. Мир пока еще не омрачен трагедией. Появляются пентатонические интонации, причудливый метроритм, о котором сам Шнитке говорил «взволнованное “дыхание” переменного метра». Композитор использует большое количество ударных, обладающих хрустальным тембром: ксилофон, колокольчики, челесту, что вместе с ладом и сложным переменным размером еще больше погружает в атмосферу Японии.

Третья часть «В этот тягостный день» является драматической кульминацией композиции, притом практически полностью оркестровой. Здесь возникает все, что олицетворяет смерть, жестокость и ужас. Композитор использует необычные тембровые решения и самые новаторские средства того времени: устрашающее глассандо тромбонов, напоминающее гул авиационных моторов, дрожащее звучание струнных, пронзительность флейты пикколо. Дополнительно атмосфера жуткой странности подчеркнута асимметричной ритмикой. После символического взрыва начинается паника, воплощённая в хаотичной fugе. Кульминацией части, как и всей оратории, становится хор, напоминающий *Dies irae*. В нём А.Шнитке создаёт пугающий, разрушительный образ зла.

Четвертая часть «На пепелище» в оратории играет роль скорбного отклика на катастрофическую кульминацию. Прямой аналогией этой части служит «Мёртвое поле» из кантаты «Александр Невский» С.С.Прокофьева. Оба композитора создают образ женщины, ищущей своего сына на поле битвы. Звучит соло меццо-сопрано «Я тихо иду по земле опаленной». Траурность этой части подчеркнута мерным стаккато контрфагота, фортепиано и контрабаса, тремоло струнных и хроматическими секстолями деревянных духовых. Самый

эмоционально напряженный момент здесь – хор мучеников и погибших, словно кричащий из огня, через который идет несчастная мать.

Финальная часть «Солнце мира» взывает никогда не повторять трагедию Нагасаки. Тематически он является репризным синтезом предыдущих частей. Рефреном звучит главная тема первой части в исполнении хора и приобретающая черты реквиема. Завершает всю ораторию марш с уже знакомым японским колоритом, основанный на траурной теме первой части.

Оратория А.Шнитке была воспринята неоднозначно. Союз композиторов критиковал произведение за экспрессионизм и отход от традиций соцреализма. Однако Г.В.Свиридов и Д.Д.Шостакович отозвались о нем положительно. Вскоре оратория стала своего рода политическим средством в восстановлении международных отношений СССР и Японии. В годовщину 15-летия бомбардировки Хиросимы 6 августа 1960 года по японскому радио транслировали фрагментарную запись оратории. Это событие позволило оратории А.Шнитке стать официальной в советской культуре и принесло ей мировую известность.

Не менее ярким и новаторским музыкальным произведением, посвященным трагедии Хиросимы и Нагасаки, стал «Трен по жертвам Хиросимы» польского композитора-авангардиста Кшиштофа Пендерецкого. Оно примечательно не только своей тематикой, но и тем, что в нем использованы совершенно новые приемы, полностью отсутствует мелодия, гармония и ритм.

Сам Пендерецкий говорил, что в этой композиции он собирался разработать новый музыкальный язык, в частности, использовать технику соноризма¹⁷, в которой на первый план выходит эффект звучания, разнообразия фактур и т.д. Композитор вводит новые необычные артикуляционные техники: игра за мостиком, стук по корпусу инструмента смычком и др. Примечательна и оркестровая партитура, которая лишена размера, метроритма, тактов, длительности нот записаны в минутах и секундах. Для фиксации музыки Пендерецкий использовал оригинальные графические приемы.

«Трен» начинается кластером всех инструментов (состав оркестра: 52 струнных инструмента - 24 скрипки, 10 альтов, 10 виолончелей, 8 контрабасов) в самом верхнем регистре, спустя несколько секунд после паузы появляются случайного характера музыкальные фигуры, которые звучат до конца второй минуты. Затем идет эпизод, наполненный глиссандо и регистровыми скачками. Через полторы минуты – новая версия кластера. На пятой минуте вновь появляются необычные фактуры, возникает еще больше резких звучаний и оригинальных приемов. Последние две минуты «Трена» – это снова кластер, с игрой динамики, добавлением дрожащего тремоло и изменениями регистров.

Премьера нового произведения Пендерецкого прошла в 1960 году на Варшавском осеннем фестивале. Композиция была настоящим шоком для

¹⁷ Слово «соноризм» происходит от латинского *sonorus* - звонкий, шумный. Специфическим признаком его становится частичная или полная недефинированность тонов на слух, при которой «гармония обращается в фактор тембра». В этом коренное отличие соноризма от «тоновой музыки», основанной на четкой звуковысотной дифференциации.

публики, но, тем не менее, была удостоена сразу нескольких наград: четвертое место на Международной трибуне композиторов ЮНЕСКО (1961), третья степень премии Министерства культуры и искусства Польши (1962), три высшие награды на конкурсе Союза композиторов Польши, а также награду в Японии.

«Трен» вдохновил множество режиссеров жанра хоррор, которые включили его в саундтрек к своим фильмам. Самые известные из них – «Сияние» (1980) Стенли Кубрика, «Изгоняющий дьявола» (1973) Уильяма Фридкина и «Твин Пикс» Дэвида Линча.

Альфреду Шнитке и Кшиштофу Пендерецкому в полной мере удалось показать масштабы трагедии атомной бомбардировки в Японии, выразить всеобъемлющий ужас и почтить память погибших невинных людей.

Однако есть еще одно произведение, написанное уже в XXI веке и успевшее получить мировое признание и вызвавшее интерес слушателей. В отличие от уже упомянутых сочинений, в нём в центре внимания оказывается не сама трагедия, а события, которые к ней привели, и личность создателя нового оружия. Это опера современного американского композитора Джона Адамса¹⁸ «Доктор Атом».

Основным направлением в его творчестве принято считать минимализм в сочетании с электронной музыкой. При этом, композитор не отвергает традиционную для западноевропейской музыки гармонию, форму, технику мотивной разработки, инструментарий. Адамс работает в совершенно разных жанрах. В числе его работ множество оркестровых миниатюр, камерных инструментальных ансамблей, фортепианных пьес, электронных композиций, а также ораторий и опер.

Опера «Доктор Атом» была написана в 2005 году, автор либретто – американский театральный режиссер Питер Селларс, с которым Адамс сотрудничал достаточно продолжительное время. При написании либретто Селларс опирался на рассекреченные документальные источники, связанные с разработкой атомной бомбы, воспоминания и интервью реальных участников «Манхэттенского проекта», научную литературу по ядерной физике, художественные и религиозные тексты. Во многом такой богатый выбор первоисточников обоснован желанием Селларса как можно детальнее раскрыть образ Оппенгеймера, в том числе и как хорошо образованного, интеллигентного человека.

Сюжет оперы сосредоточен на событиях 1945 года: в фокусе внимания последние месяцы работы американских ученых над «Манхэттенским проектом» – разработкой первой в мире атомной бомбы. Главные действующие лица – физик Роберт Оппенгеймер, его жена Китти, командующий проектом

¹⁸ Джон Адамс родился в 1947 году в Вустере, США. В 1972 году окончил факультет искусств Гарвардского университета по классу композиции. Во время учебы также играл на кларнете в Бостонском симфоническом оркестре. С 1982 по 1985 был штатным композитором симфонического оркестра Сан-Франциско. С 2009 года – творческий руководитель Лос-Анджелесского филармонического оркестра. Является членом Американской Академии Искусств, а также лауреатом Пулитцеровской премии (2003) и премии Гравемайера (1997).

генерал Лесли Гровс, ученые-физики. Место действия – городок Лос-Аламос, штат Нью-Мексико (США).

Опера состоит из двух действий. Первое действие описывает подготовку к испытанию и дискуссии вокруг этого события. Второе – само испытание 16 июля 1945 года, финалом которого является трагическая кульминация.

Опера открывается мощной и необычной увертюрой, символизирующей мрачность надвигающихся событий. В самом ее начале звучит аудиофрагмент электронной композиции, который словно символизирует новую технологическую эпоху. Появляются звуки каких-то механизмов, пролетающего бомбардировщика, звучит американская песня 40-х годов, которую внезапно обрывает оглушительное оркестровое тутти. Мрачные интонации, звучание большого количества медных духовых и ударных подчеркивают надвигающуюся угрозу. В увертюре можно услышать фрагменты, явно вдохновленные «Треном» Пендерецкого. Оркестровое звучание сменяется хором «Мы верили, что материя не создается и не уничтожается...»

Первое действие сосредоточено на раскрытии образа главного героя. Все начинается с дискуссии между Оппенгеймером и его помощниками об эффективности нового оружия, и могут ли ученые выносить политические решения или лучше оставить это власти. Оппенгеймер пытается убедить коллег в том, что не стоит писать петиции в надежде, что вооруженные силы США откажутся применять ядерное оружие против Японии. Он считает, что людям, стоящим у власти лучше знать, гуманно ли это. В контексте первой картины главный герой, Оппенгеймер, предстает перед нами в роли гениального ученого и руководителя секретных разработок, который смог создать самое разрушительное оружие на земле и хотел бы увидеть, как сработает его творение. Однако уже в следующей картине образ показан с совершенно другой стороны: в дуэте с женой он раскрывается не столько как выдающийся ученый, сколько как обычный человек со всеми чувствами и эмоциями.

В третьей картине раскрывается невероятный внутренний конфликт Оппенгеймера: он понимает, что новое оружие, способное уничтожить весь мир, навсегда изменит историю, и чувствует себя ступившим на путь зла. Завершается первое действие арией Оппенгеймера «Терзай мне сердце, Триединый Бог», которая является кульминацией всего конфликта.

Не менее драматична и заключительная сцена – запуск атомной бомбы. Звучание оркестра на протяжении нескольких минут изображает обратный отсчет, медленно приводя к мощному финалу всего произведения: запуску первой в мире атомной бомбы на полигоне – (вспышке света и пронзительному «крику», а затем тишине, в которой слышен только траурный колокол). В эпилоге рассказывается о последующих событиях – последствиях бомбардировки Японии. При молчании певцов и оркестра и опущенном занавесе в зал транслируется зацикленная аудиозапись на японском языке с субтитрами: «Пожалуйста, дайте воды. Мои дети просят воды. Господин Танимото, пожалуйста, помогите. Я не могу найти своего мужа».

Мировая премьера оперы состоялась в 2005 году в Сан-Франциско. За все это время опера успела стать достаточно популярной за рубежом, а ария Оппенгеймера практически обрела статус культовой. В январе 2023 года опера «Доктор Атом» впервые была представлена в России – в театре «Новая опера» в Москве.

В мировой музыкальной культуре XX–XXI века существует множество произведений, посвященных трагедии Хиросимы и Нагасаки. Она волновала и продолжает волновать композиторов разных стран. Хочется отметить еще несколько произведений на эту тему: кантата «Хиросимские пятистишия» М.Вайнберга (1968), вокальный цикл «Песни жизни и любви: На мосту Хиросимы» Л.Ноно (1962), камерная оратория «Песни Хиросимы» белорусского композитора Д.Смольского (1967), электроакустическое сочинение для компьютеров «Musica Del Paradiso» итальянца Давиде Москони (1989), созданное по заказу правительства Японии. Несомненно, особое место занимают сочинения японских авторов: симфония «Хиросима» Масао Оки (1953), оратория «Безмолвный голос Хиросимы» Тосио Хосокавы и многие другие. Изучить все эти произведения в деталях и проанализировать их особенности возможно только в рамках большого исследования, поэтому мы представили произведения, на наш взгляд, наиболее ярко отразившие эту трагедию и получившие высокую оценку у слушателей.

Список литературы:

1. Адамс Дж. Творчество [Электронный ресурс] / URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Адамс,_Джон_Кулидж
2. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика – XXI: Арт-транзит, 2015.
3. Конанчук С. В. Кшиштоф Пендерецкий и музыкальная эстетика XX века // *Studia Culturae*. - № 16. - 2013. – С. 70–75.
4. Косинская М. Кшиштоф Пендерецкий – жизнь и творчество [Электронный ресурс] / URL: <https://culture.pl/ru/artist/kshishtof-penderecki> (дата обращения: 23.11.2023).
5. Музыкальный энциклопедический словарь // Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С.514-515.
6. Пирязева Е. Н. Нотация в современной музыке: эволюция способов фиксации // *Вестник музыкальной науки*. – № 3 (25). – 2019. – С. 70–76.
7. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: очерк о жизни и творчестве. М: Советский композитор, 1990. – 350 с.
8. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. – 110 с.
9. Adams, J 2005, Doctor Atomic: opera in two acts, libretto [Электронный ресурс] / URL: <http://kareol.es/obras/datomic/acto1.htm> (дата обращения 20.11.2023)

Мультимедиа:

Doctor Atomic 2008, (DVD), The Metropolitan Opera, Fifty Nine Productions (video design) (as Fifty Nine Productions Ltd.), A Metropolitan Opera High Definition Production, Public Broadcasting Service (PBS) (in association with), Fifty Nine Productions. (Directed by Gary Halvorson). Доступ: <https://my.mail.ru/video/embed/1180832194961096660> (дата обращения: 20.11.2023)

Д.ШОСТАКОВИЧ.**СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ ХРОНИКИ ВОЕННЫХ ЛЕТ****Сафонова Д.Д.**

ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж
искусств им. Р.К.Щедрина»
научный руководитель **Н.Д.Классен**
aganetta@mail.ru

*«Музыка была для него не профессия,
а необходимость высказаться, выразить то,
чем жили люди в его век, на его родине»*

Весна 1941 года выдалась в Ленинграде похожей на осень с ветрами и дождями. Ничто не мешало творчеству, и Дмитрий Шостакович начал работу над симфонией, посвященную памяти В.И.Ленина. 20 июня консерваторские ученики тридцатичетырехлетнего профессора Шостаковича, готовились к экзамену по композиции.

Утром 22 июня, как обычно получив свежие газеты, Дмитрий Дмитриевич принялся за чтение. Полюбовавшись видневшимся напротив красивым двухэтажным особняком с мраморными колоннами, розовевшими на утреннем солнце, немного поработав, он в десять часов со свойственной ему точностью появился в Малом зале консерватории на государственном экзамене. Талантливые выпускники ожидали Д.Шостаковича со вниманием и волнением. Уже зазвучала музыка, но неожиданно оборвалась. Неторопливо обернувшись, композитор увидел напуганного служителя, кто-то положил на стол записку с одним словом - «война».

Д.Шостакович, как и сотни и тысячи соотечественников сразу поставил целью добиться призыва в армию. Первое заявление об отправке добровольцем на фронт он подал 22 июня: «Ответ был очень прост – когда понадобится, мы

вас позовем». Второе заявление, сохранившееся в Ленинградском партийном архиве, датировано 2 июля 1941 года.

Как только стало возможным, Дмитрий Дмитриевич тотчас же записался в народное ополчение вместе с виолончелистом Даниилом Шафраном и кинорежиссером Павлом Армандом, с которым сотрудничал в фильме «Человек с ружьем». Уже 3 июля он передал в газету «Известия»: «Я иду защищать свою страну и готов, не щадя ни жизни, ни сил выполнить любое задание, которое мне поручат».

5 июля «Ленинградская правда» опубликовала еще одно письмо композитора: «Я вступил добровольцем в ряды народного ополчения. До этих дней я знал лишь мирный труд. Ныне я готов взять в руки оружие. Я знаю, что фашизм и конец культуры, конец цивилизации – однозначны. Исторически победа фашизма нелепа и невозможна, но я знаю, что спасти человечество от гибели можно только сражаясь».

Д.Шостакович честно и добросовестно выполнял возложенные на него обязанности дежурного по обезвреживанию бомб во время обстрела. 29 июля он попал в фотообъектив репортера на крыше в форме пожарного. Снимки стремительно обошли газеты многих стран, вызвав массу откликов: восхищались, тревожились, сомневались, нужно ли ему быть на крыше. Б.М.Филиппов, возглавлявший в те годы Московский Дом искусств, пишет, что, высказав впоследствии такое сомнение актеру Владимиру Яхонтову («ведь это могло лишить нас Седьмой симфонии»), услышал в ответ: «А может быть, иначе не было бы и Седьмой симфонии! Все это надо прочувствовать и пережить». Поэт Яков Хелемский рассказывал, как «богатый американец сделал тогда заявление журналистам. Если в России не хватает людей для тушения зажигательных бомб, я готов направить туда за свой счет высокопрофессиональную пожарную команду в обмен на Шостаковича».

Ни одной зажигательной бомбы Д.Шостаковичу потушить не довелось, хотя, заслышав голос сирены, он сразу отправлялся на крышу или на другой опасный участок в декорационный зал Оперной студии. Нашлась и другая работа. На втором этаже, в классе №8, формировались бригады для концертов на фронте. «С роялем в землянку не полезешь. Надо было срочно делать аранжировки для ансамбля... Жарко спорили, какой репертуар давать в условиях войны, воздушных тревог, фронтовых землянок и траншей». И вот Д.Д. Шостаковичу, его ассистенту И.Б.Финкельштейну и ученику О.А.Евлахову поручили выбрать репертуар и сделать переложения для скрипки и виолончели. Помощники приносили из консерваторской библиотеки множество нот. Композитор просматривал их, часть оставлял для обработки: простые номера, которые исполнители могли быстро выучить либо сыграть с листа. Хотелось, чтобы известная музыка помогала фронтовикам переносить разлуку с близкими, обращала к светлому прошлому, воспитывала стойкость.

Из зарубежной классики Шостакович выбирал маленькие шедевры, полные мелодической прелести. Русский репертуар был представлен сочинениями А.С.Даргомыжского, М.П.Мусоргского, Н.А.Римского-Корсакова. Много было отобрано советских патриотических песен, популярных в конце

тридцатых годов. Когда и эта работа закончилась, а на пожарные дежурства стали вызывать все реже, Д.Шостакович отправился в штаб народного ополчения Петроградского района и вновь попросился на фронт: «Возьмите хоть в кашевары».

В районе формировалась третья дивизия народного ополчения. Затерявшийся в толпе таких же добровольцев, в большинстве своем никогда не державших в руках винтовки, Д.Шостакович встретился со знакомым журналистом Львом Рахмилевичем, который показал композитору стихи, торопливо записанные на клочке бумаги. Чуть позже появилась их совместная песня «Идут бесстрашные полки».

В те дни композиторская организация отобрала лучшие из первых военных песен для премирования; список открывала «Клятва наркомун» Д.Шостаковича. Вообще, в первую половину июля Дмитрий Дмитриевич сочинял мало. Тянуло на улицы, к людям: он хотел знать, что происходило в городе, жаждал почувствовать, впитать атмосферу Ленинграда. Никогда прежде не имели зрительные впечатления такого значения для всей его творческой настроенности. Все чаще с остервенелой точностью на родной город налетали вражеские самолеты, из их мрачного ритмичного рокота, возможно, рождалась тема нашествия, «столь конкретно осязаемая, зрительно вылепленная». Ее еще не было на нотном листе, но она уже существовала в характерном звуке немецких самолетов, пламени пожаров и вое сирен. «Война поставила всю землю дыбом. Она довела до предельного напряжения физическую и душевную энергию всего прогрессивного человечества...»

И все же главным свершением Д.Шостаковича в этот период стала его Седьмая симфония. Работа над ней продвигалась стремительно, особенно если учесть обстановку осажденного Ленинграда. В газете «Вечерняя Москва» от 8 октября 1941 года автор рассказывает: «Первая часть этого произведения была мною закончена 3 сентября, вторая – 17 сентября, а третья – 29 сентября. Сейчас я заканчиваю последнюю, четвертую часть. Я никогда не сочинял так быстро, как сейчас» [2. с.161]. И в этом была естественная логика мощного творческого порыва. Внезапная катастрофа, перевернувшая нормальное течение жизни, вызвала в композиторе страстную, почти лихорадочную потребность в деятельности. Сначала – деятельности такой, которая позволила бы ему почувствовать себя в общем строю, рядовым гражданином, защитником родины. Потом поток энергии всецело сосредоточился на творчестве.

Листки, торопливо заполненные клавирами строками. Справа на полях выписан неразборчивым почерком оркестровый состав. По изменяющемуся нажиму пера можно определить, где работа прерывалась. На третьей странице, на шестой строке, записывается ритмический рисунок малого барабана и сразу же тема, которую назовут «темой нашествия». Вслед за ней тотчас же намечается оркестровка, узловые моменты вариационного развития, кульминация с возвращением главной партии. А на восьмой странице выписано завершение первой части, вновь с темой нашествия, но теперь она лишена силы, звучит отдаленно и словно «застревая» в начальной реплике.

В середине октября 1941 года Д.Шостакович, как известно, был эвакуирован в Куйбышев, где и была закончена Седьмая симфония. Уже 5 марта 1942 года она была исполнена оркестром Большого театра под управлением С. Самосуда в фойе Куйбышевском театра оперы и балета. А 9 августа это сочинение прозвучало в городе, которому было посвящено, причем в тот самый день, который немецкое командование заранее объявило днем своего победного вступления в Ленинград... Словом, рожденная в горниле войны, Седьмая симфония сразу же «вошла в строй», стала оружием в борьбе, к участию в которой так стремился композитор.

Побывавший на премьере Д. Ойстрах писал: «... слушатели и исполнители пережили минуты большого волнения, радости и скорби, великой гордости за наш народ... Огромной гордости за то, что в нашей стране нашелся художник, сумевший в трудные дни с такой убеждающей силой и вдохновением откликнуться на грозные события войны... музыка Шостаковича прозвучала как пророческое утверждение победы над фашизмом, как поэтическое обобщение патриотических чувств народа, его веры в торжество гуманизма и света».

Общественность всего мира восприняла исполнение этой симфонии как событие огромной важности. Вскоре из-за рубежа стали поступать просьбы выслать партитуру. Между крупнейшими оркестрами западного полушария разгорелось соперничество за право первого исполнения симфонии. Выбор Д.Шостаковича пал на А.Тосканини. Через мир, охваченный огнем войны, полетел самолет с драгоценными микроплёнками, и 19 июля 1942 года Седьмая симфония была исполнена в Нью-Йорке. Началось ее победное шествие по земному шару.

Примечательно, что на генеральной репетиции симфонии был юный Родион Щедрин, и это событие сыграло огромную роль в выборе дальнейшего творческого пути композитора.

После премьеры Д.Шостакович, направил свою творческую энергию на развитие концертной и творческой жизни Куйбышева. Он хлопотет о приглашении в Куйбышев ленинградских дирижеров и певцов из Малого оперного театра, устраивает концерты Б.Гефта, просит Б.Хайкина сделать доклад для куйбышевских работников искусств о постановках Ленинградского Малого оперного театра.

В связи с трагическим событием – смертью в Ташкенте талантливого пианиста и педагога Л.В.Николаева, в феврале 1943 года Д.Шостакович пишет Вторую фортепианную сонату. Огромное фортепианное полотно получилось суровым, обнаженно трагичным. Еще осознаннее проявилось стремление к философскому обобщению, к резким контрастам эмоциональных состояний.

Военное время, обострив личную причастность к трагедии страны, ускорило эволюцию всего стиля композитора, в том числе фортепианного. С одной стороны найденная концепция позволяла психологически углубленно передать боль за каждого человека, ставшего жертвой войны. Вместе с тем Соната, посвященная памяти близкого человека, повествует о душевных переживаниях, возвышавшихся над личным горем.

За два долгих года война стала трагической повседневностью. Земля и люди истекали кровью. Почти каждая семья получила «похоронки». Художник поразительной общественной чуткости, Шостакович начинает работу на Восьмой симфонией, которая, многое впитав, стала новой высотой.

В ней автор подводит итог целому периоду жизни страны, шире – жизни человеческой цивилизации. С гениальным даром предвидения, свойственным реалистическому искусству, он указывает, что впереди ждут, быть может, не меньшие испытания, и человек должен уже сейчас, когда многим казалось, что самое страшное позади, готовить себя для грядущих битв во имя справедливости и добра.

Композитор писал: «Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны, ... рассказать о его тревогах, о его страданиях, о его мужестве и о его радости»

Главный предмет повествования этой симфонии – война, взятая в большом этико-философском аспекте, ее пафос направлен против милитаризма. Если Седьмая была гениальной летописью трагических событий, сломавших мирную жизнь, рассказом о мужестве и сопротивлении, то Восьмая – этическая песнь о войне как о жесточайшем зле, которого не должно быть.

Большой поддержкой явилось для автора присутствие на премьере И.И.Соллертинского, близкого друга, блестяще эрудированного музыковеда и лектора Ленинградской филармонии, чье мнение было особенно важным для Д.Шостаковича. Вступительное слово к Восьмой симфонии, которую он безоговорочно поставил выше всех других симфонических произведений, написанных к тому времени в Новосибирске 6 февраля 1944 года стало последним выступлением И.Соллертинского, его «лебединой песней». В ночь с 10 на 11 февраля 1944 года он умер. Изменив обычной сдержанности в личных переживаниях, безутешный Д.Шостакович писал: «Нет слов, чтобы выразить все горе, которое терзает все мое существо.... Это очень трудно пережить».

Облегчить горе могло только сочинение музыки, и 15 февраля композитор принялся за работу над Трио, теперь уже посвященного памяти друга, памяти великого человека. Война к 1944 году собрала богатую печальную «жатву», унесла многих друзей, коллег: погибли либреттист Александр Прейс, музыковед Болеслав Яворский, ленинградские композиторы Борис Гольц, Виктор Томилин, талантом которых восхищался. Боль и этих потерь звучала в Трио, а может быть реквием о сотнях тысяч ленинградцев, погибших в блокаду от голода, бомбежек. Справедливо замечал А. Н. Должанский, что трагизм Трио «имеет, несомненно, значение гораздо более широкое, чем выражение личного горя».

Уже во время войны, обобщая мировое значение этих полотен и сравнивая их с Девятой Симфонией Бетховена и Шестой симфонией Чайковского, Б. Асафьев писал: «Порожденные пламенным умом эпохи, они входят в жизнь последующих рядов поколений разных стран, как всюду свои, как общечеловеческие, бесспорные ценности. Они и след породившего их века, и свет маяка, кинутый далеко вперед»

Подводя итоги сделанному во время войны, Д. Д. Шостакович так определил главное в своем творчестве этого периода: «Мне кажется, что моя музыка в какой-то мере запечатлела чрезвычайно интересный, сложный и трагический облик нашей эпохи. Часто я связывал индивидуальную судьбу с судьбами народных масс, и они шествовали вместе, охваченные яростью, болью или ликованием. Мне казалось весьма заманчивым изобразить человека, любящего жизнь и свободу и поэтому смело восставшего, выражаясь словами Шекспира, против «моря бедствий».

После подписания капитуляции в одном из новостных выпусков в Европе репортер сказал: «Разве можно победить страну, в которой во время столь ужасных военных действий, блокад и смерти, разрушений и голода люди умудряются написать столь сильное произведение и исполнить его в блокадном городе? Мне, думается, что нет. Это неповторимый подвиг».

Список литературы:

1. М. Сабина. Шостакович – симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. 1976. – 477с.,с нот.,8.ил.
2. С. Хентова. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.-Л: Сов.композитор, 1985. – 544 с. с ил.
3. С. Хентова. Д. Шостакович. Жизнь и творчество : Монография. В 2-х книгах, книга 2- Л: Сов. Композитор,1986. – 624 с. с ил.
4. Самарское приношение . Д. Шостакович – 100 лет.
5. <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/udivitelnye-simfonicheskie-proizvedeniya/shostakovich-leningradskaya-simfoniya>
6. https://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html

Научное издание

Авторы-составители:

В.Н. БЕЛЯЕВА

Н.Д. КЛАССЕН

Е.В.ЧАПЛАГИНА

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ЩЕДРИНСКИЕ ЧТЕНИЯ»:
ОТ КЛАССИКИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ**

*Электронный сборник материалов
педагогических работников и студентов
Всероссийской научно-практической конференции
«Щедринские чтения»
6-7 декабря 2023 года*