

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска



ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

**материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска
2023-2024 учебный год**

Выпуск 9



**Смоленск
2024**

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска

ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

**материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска
2023-2024 учебный год**

Выпуск 9

**Смоленск
2024**

Составитель:
Еремеева Наталия Георгиевна,
заместитель директора по учебно-методической работе
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Палитра педагогических исканий: материалы методической и творческой деятельности преподавателей, концертмейстеров муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска, 2023-2024 учебный год / сост. Н.Г. Еремеева. Вып. 9 – Смоленск: 2024. – 136 с.

В текстах сохранены стиль, орфография и пунктуация авторов.

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ III ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ МЕТОДИЧЕСКИХ ЧТЕНИЙ

«ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ» 02.11.2023

СЕКЦИЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ФОРТЕПИАНО»

ТЕМА: «ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРОВ РАЗНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ»

Маркелова Наталья Витальевна 9
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Особенности стилистики фортепианного творчества
П.И. Чайковского»

Грешнова Мария Борисовна 12
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Особенности стилистики С. Прокофьева на примере фортепианного
цикла «Детская музыка»

Филипенкова Алла Васильевна 19
МБОУДО «ДМШ №1 имени М. И. Глинки города Смоленска»
«Некоторые особенности творчества Д. Кабалевского»

Смирнова Татьяна Ивановна 28
МБОУДО «ДМШ №1 имени М. И. Глинки города Смоленска»
«Композитор-авангардист Витаутас Баркаускас. Черты стиля»

СЕКЦИЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ИНСТРУМЕНТЫ ЭСТРАДНОГО ОРКЕСТРА

ТЕМА: «РАЗНООБРАЗИЕ ЯЗЫКА ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ»

Андропова Ирина Михайловна 33
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Освоение эстрадно-джазового музыкального искусства в классе
фортепиано»

Орлова Илона Валдисовна 37
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Ритм как основа джазовой музыки»

СЕКЦИЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

ТЕМА: «ПРИНЦИПЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ»

Ковальчук Наталья Николаевна 41
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Принципы и основные приемы звукоизвлечения на баяне
и аккордеоне»

Мищенко Сергей Владимирович 45
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«К вопросу о звукоизвлечении на баяне, аккордеоне»

СЕКЦИЯ
МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ТЕОРИТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ»
ТЕМА: «ОТ ПРОСТОГО К СЛОЖНОМУ: ПРИЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА НА
УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО»

Жиромская Елена Викторовна 49
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Проблемы обучения на современном этапе (клиповое мышление)»

Галицкая Галина Федоровна 51
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Проблемы адаптации учебного материала со слабыми учениками

Журавлева Ольга Аркадьевна 53
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Особенности подготовки к итоговой аттестации обучающихся выпускных классов ДМШ, ДШИ по предметам «Сольфеджи» и «Музыкальная литература»

Виницкая Винера Бикбатыровна 58
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Реконструкция аккордового материала в средних классах ДМШ. Логика практической работы над аккордовыми последовательностями в четвертом классе

Живуцкая Раиса Николаевна 60
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Реконструкция аккордового материала в средних классах ДМШ. Гармонический анализ на уроках сольфеджио в ДМШ»

МАТЕРИАЛЫ IX ОТКРЫТОЙ ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ И ДШИ НА ТЕМУ: «ВЕЛИКАЯ ГНЕСИНКА»
В РАМКАХ IX ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ПУШКИНСКО-ГЛИНКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ
14.02.2024

СЕКЦИЯ № 1
ТЕМА: «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ФОРТЕПИАННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ»
«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ЭСТРАДЫ»

Маслякова Наталья Александровна 62
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Даниил Крамер. От классики до джаза»

Борунова Людмила Анатольевна	67
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«О педагогических принципах В.М.Троппа»	
Орлова Илона Валдисовна	71
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Борис Спасский - надежда российского пианизма»	
Лыткина Анжелика Евгеньевна	74
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Фортепианная музыка А. Гречанинова»	
Маркелова Наталья Витальевна	79
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Дружба на всю жизнь. Глиэр и Гнесинка»	
Худенцова Надежда Михайловна	82
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Вера в мечту. Тихон Хренников»	
Потапова Наталья Викторовна	84
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Композитор – гнесинец А. Эшпай. Фортепианное творчество»	
Петрова Антонина Григорьевна	88
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«А. Хачатурян. Творческий путь»	
Филипенкова Алла Васильевна	92
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Творческий путь выпускника Гнесинки Д. Тухманова»	
Рогова Светлана Александровна	96
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Гений XX века. Е.Ф. Светланов»	
Марченкова Елена Анатольевна	99
МБУ ДО «Детская школа искусств» г. Ярцево	
«Принципы ансамблевой техники по А.Д. Готлибу»	

СЕКЦИЯ № 2

ТЕМА: «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»
«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ФАКУЛЬТЕТ ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

Медведева Инна Владимировна	104
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
«Исторические факты отечественной инструментальной духовой школы»	

Клименкова Анна Николаевна 108
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Становление и развитие кафедры струнных народных инструментов
в Российской Академии Музыки имени Гнесиных»

Борискова Галина Николаевна 115
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Роль В. Круглова и В. Чунина в развитии исполнительства на домре»

Орлов Александр Николаевич 119
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Выпускники факультета народных инструментов РАМ имени
Гнесиных в Нижегородской консерватории»

СЕКЦИЯ № 3

**ТЕМА: «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИКО-
КОМПОЗИТОРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ»**

«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ДИРИЖЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ»

Виницкая Винера Бикбатыровна 121
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Становление цикла музыкально-теоретических дисциплин: предмет
«История зарубежной, русской, советской (отечественной) музыки»

Живуцкая Раиса Николаевна 124
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Становление цикла музыкально-теоретических дисциплин:
предметы «Сольфеджио», «Гармония»

Орлова Елена Олеговна 126
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Роль Н. Мешко в становлении профессионального обучения
народному пению»

Николаева Екатерина Владимировна 128
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«История становления кафедры хорового дирижирования»

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

**«ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСТОКИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»
В РАМКАХ V ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ГЛИНКОВСКИХ ЧТЕНИЙ**

20.04.2024

Журавлева Елизавета Владимировна 132
МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
«Реализация общешкольной программы духовно-нравственного
воспитания «Вечные ценности» в МБУДО ДМШ № 1 им. М.И
Глинки» г. Смоленска»

СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ФОРТЕПИАНО»
ТЕМА: «ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРОВ РАЗНЫХ
НАПРАВЛЕНИЙ»

Маркелова Наталья Витальевна

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**«Особенности стилистики фортепианного творчества
П.И. Чайковского»**

*«Стиль – это лицо автора,
его индивидуальный,
ни на кого не похожий лик.
Искажая стиль,
исполнитель тем самым
искажает лицо автора».
К. Н. Игумнов.*

Термин «музыкальный стиль» определяет систему средств музыкальной выразительности, который служит для воплощения определенного образного содержания. Приметы стиля пронизывают все стороны музыки – фактуру, ритм, мелодику, гармонию. Стиль представляет собой живое единство, а не простой набор примет. Чтобы понять своеобразие музыкального стиля, нужно прослушать хотя бы несколько произведений автора.

60 – 70-е годы 19 столетия – это период подъема общественной и художественной мысли, период расцвета русской литературы, живописи и музыки, вместе с тем, это период народных восстаний и выступлений революционно-демократической интеллигенции против самодержавия. В эту историческую эпоху суждено было жить и творить великому русскому композитору П. И. Чайковскому, принципом которого стало высказывание Н. Г. Чернышевского: «Прекрасное есть жизнь».

В формировании фортепианного стиля П. И. Чайковского большую роль сыграли его взгляды на интерпретацию инструмента и его собственный пианистический опыт. П. И. Чайковский сам прекрасно владел инструментом и знал его возможности. Эти знания позволили композитору создать свой собственный характерный стиль, в котором воплотилась его творческая индивидуальность.

На формировании его стиля сильно повлияли русский и западноевропейский пианизм 19 века фортепианных сочинений Глинки, Рубинштейна, Шопена, Листа и особенно Шумана. Но анализируя опыт этих композиторов, Чайковский брал только то, что соответствовало его вкусам и представлениям.

Фортепианные произведения Чайковский сочинял на протяжении всей своей жизни. Всего их было создано 117.

По мнению А. Николаева, который является автором труда «Фортепианные произведения П. И. Чайковского», их можно условно подразделить на несколько групп:

1. Лирические миниатюры
2. Пьесы в русском народном духе
3. Отдельные фортепианные циклы
4. Произведения концертного жанра

Чайковский создал свой характерный индивидуальный стиль фортепианного письма, который имеет ярко выраженный национальный облик. Многие его лирические миниатюры проникнуты интонациями народных крестьянских и городских песен, бытового романса, многие написаны в танцевальной форме. В этих поэтических картинках нет душевных переживаний и трагизма. Для них характерна тихая печаль, спокойное раздумье, светлое настроение. Примером таких произведений являются «Романс Фа-мажор», «Песня без слов» Фа-мажор, «Грустная песенка» соль-минор, а также его ноктюрны.

Серия вальсов занимает особое место среди его миниатюр. Вальсовым стилем проникнуты многие из «Детского альбома», «Подснежник» из «Времен года».

Главным средством, наиболее отвечающим характеру музыки Чайковского, является стремление к «пению на фортепиано», которое он мастерски применил в пьесах, воспевающих природу в цикле «Времена года». В основе почти всех пьес цикла лежат широкие русские песенные мелодии. Развитие мелодии у него основано на двух принципах. Первый – это последовательное распевание мелодии путем насыщенного ее изложения.

Композитор часто использует перенесение мелодии на октаву ниже, например, «Подснежник» и «Осенняя песня». Это вызывает впечатление замены скрипки виолончелью. Если в начале мелодия звучит одногласно, то дальше она исполняется октавами и даже в три октавы – такое изложение очень типично для фортепианного стиля Чайковского.

Второй принцип распевания мелодии – это полифоническое обогащение музыкальной ткани, насыщение ее дополнительными мелодическими линиями и поющими голосами. Это «Баркарола» и «Осенняя песня».

Фортепианные стиль Чайковского носит черты основного творческого метода композитора – симфонизма. В цикле «Времена года» мастерски воспроизводятся тембры различных инструментов – от скрипки и виолончели до гармоники и балалайки, перезвона бубенцов и гусельных переборов. («Песня косаря», «Жатва», «Масленица», На тройке».)

Свой особый стиль Чайковский привносит и в произведения, написанные для детей. «Детский альбом» - первый в России классический сборник музыки для детей. Чайковский любил детей, зная их психологию и вкусы. В «Детском альбоме» он не ограничивается образом кукол и других игрушек. Так же, как в произведениях для взрослых, он раскрывает жизнь во всем ее разнообразии. Тут жанровые пьесы в народном духе («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская»), романсы («Сладкая греза», Шарманщик поет»), бытовые танцы («Вальс», «Мазурка», «Полька»), лирические пейзажи («Зимнее утро», «Песня жаворонка»).

В русском народном духе написаны пьески «Нянина сказка», «Баба-яга». Особое место занимает трилогия, посвященная детским играм («Болельщик куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла»). Есть пьесы, в основу которых положены народные песни и танцы как русские, та и иноземные.

(«Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Неаполитанская» и «Немецкая песенка»). В «Детском альбоме» в технических приемах узнаваем характерный почерк композитора. В кантиленных пьесах он создает замечательную школу пения на фортепиано, а полифоничность многих пьес создает предпосылки для развития полифонического мышления у ребенка.

Фортепианная фактура у Чайковского основана на сочетании выразительной кантилены с «тяжелой техникой». Это многозвучная аккордовая и октавная техника, требующая применения игры от плеча. Пассажи и все виды мелкой пальцевой техники встречаются у Чайковского редко. Он избегает таких форм как этюды, прелюды, где преобладает легкая пальцевая техника. Важным является качество звучания, отчетливость каждого звука даже в самых нежных и тихих эпизодах. Каждая нота у Чайковского должна быть весомой. Впечатлению «пения» на фортепиано может способствовать дифференцированная педаль, при которой мелодия и сопровождающие ее голоса, сохраняют чистоту и ясность.

Фортепианная фактура Чайковского основана также на обилии имитаций и звуковых контрастах. Композитор часто применяет так называемую «диалогическую фактуру», когда мелодия в верхнем голосе подхватывается нижним голосом, приобретая иную окраску.

Другим характерным видом фактуры является аккордовое изложение музыкального материала. На аккордовом аккомпанементе построено большинство фортепианных пьес Чайковского. Для пьес, написанных в духе русской народной песни, характерны разложенные аккорды, имитирующие звучание гармоники. Не меньшее значение имеет и ритмичная сторона исполнения. Неровный, изломанный ритм, чрезмерное *rubato* несовместимы с музыкой Чайковского. В его произведениях присутствует множество штрихов, одним из приемов является чередование *legato* и *staccato*.

Благодаря вышеизложенным элементам музыкального языка ощущается индивидуальность музыки Чайковского. Сам композитор писал: «Я желал бы всеми силами, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и опору!»

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства» ч. II, изд-во «Музыка», М., 1967г.
2. Николаев А. «Фортепианные произведения П.И. Чайковского. Гос. Муз. Изд-во, М., 1957г.
3. Цуккерман В. «Выразительные средства лирики Чайковского», изд-во «Музыка», М., 1971г.

Грешнова Мария Борисовна

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Особенности стилистики С. Прокофьева на примере фортепианного цикла «Детская музыка»

Прокофьев – одна из самых ярких личностей в музыкальном мире 20-го века. Выдающийся композитор, пианист, дирижёр. Работал практически во всех жанрах, в каждом оставил шедевры. Сергея Сергеевича можно назвать творцом жизнелюбивого, светлого искусства. Артур Рубинштейн писал: «Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: «Солнце – это я!». А Б. Асафьев называл его «светлым гением».

Сам Прокофьев в автобиографических воспоминаниях о своём творчестве выделил следующие линии: новаторская, классическая, токкатная и лирическая.

Классическая линия: творчество композитора тесно связано с классическими традициями. Это объясняется увлечением искусством Моцарта, Гайдна, Бетховена. Очень интересно наблюдать, как Сергей Сергеевич «общается» с этими композиторами через столетия в своём творчестве, ведь мы можем проследить явные связи старых мастеров с Прокофьевым. Также в его творчестве заметно влияние и русских классиков, особенно учителей композитора А. Лядова и Н. Римского-Корсакова.

Новаторская линия: «Кардинальным достоинством моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, избитые приёмы. Я не хочу быть под чьей-то маской, всегда хочу быть самым собой», - так говорил Прокофьев в своих воспоминаниях. Даже в начале своего творческого пути композитор проявил себя смелым новатором. Он был «первооткрывателем» в новых мирах гармонии, инструментовке, ритме. Б. Асафьев: «Любой жанр, за который брался Прокофьев, являлся в его руках необычным».

Токкатная линия: музыке Прокофьева свойственна динамичность, стремительность. Прокофьеву чуждо статичное состояние. Он говорил «Я люблю быть в движении». Это проявляется даже в спокойных пьесах, но прежде всего, в произведениях токкатного плана.

Лирическая линия: у Прокофьева проникновенная, полная чистоты и целомудрия лирика. В этом плане Прокофьев не сопоставим ни с кем из гениев 20 века. Э. Гилельс писал: «Лирику Прокофьева можно уподобить горному цветку, поражающему прелестью и запахами. Не садовый, не яркий, не бросающийся в глаза...»

Некоторые стилистические особенности языка Прокофьева особенно ярко проявятся в гениальном фортепианном цикле «Детская музыка» оп.65. Этот цикл был создан в 1935 году, в нем 12 программных пьес. Каждая пьеса построена на одной единственной теме, присутствует один и тот же пульс, ритмический рисунок, уровень сложности.

«Утро». Этой пьесой открывается сборник. Пьеса написана в До мажоре. Мы знаем, что есть особые тональности, которые играют в творчестве особую роль. Они имеют специфическое поле (си минор у Баха, до минор или ми-бемоль мажор у Бетховена). До мажор – одна из любимых тональностей Прокофьева, это тональность восхваления чувств,

величания любви. «Утро» - это пьеса тишины, своего рода звучащая тишина. В этой пьесе пиано встречается 13 раз. Нельзя эту пьесу играть слишком медленно, в музыке Прокофьева не бывает статики. Статика Прокофьеву абсолютно не свойственна. Хочется вспомнить первую прелюдию из 1 тома ХТК Баха и обратить внимание на разграничение голосов (нижний – земля, верхний – небеса и средний – воздух). То же самое мы видим и у Прокофьева в этой пьесе, только более наглядно. Бас - ночь, которая отступает. Верхний голос – утренняя заря (верхний регистр). А вот между ними – оживающий мир природы. Всё постепенно расцветает, оживает. В большинстве пьес «Детской музыки» темы имеют в своей основе диатоническую гамму. И здесь гамма в левой руке в середине – ночная сфера «высветляется», как бы оживает. Всё растёт из одного корня, взаимообусловленность всего в тематизме. Органичность и сверхэкономность, максимум красоты из музыкального минимума – это свойственно Прокофьеву. Что такое гамма До мажор? Что нужно сделать, чтобы её так одухотворить, чтобы она стала поэзией? В конце сфера зари начинает спускаться на землю и одаривать её, и появляется вот эта величавая мысль (гамма До мажор в нисходящем движении). А между тем это одна из красивейших тем. Имеет общее с арией Шамаханской царицы Н.А. Римского-Корсакова, что не случайно, ведь царица поёт эту арию, обращаясь к восходящему солнцу. В последнем такте *dolce* – не просто нежно, это как дорожный знак. Такая интересная вещь – пьеса вся на белых клавишах, простейшая диатоника. И постепенно здесь вводится хроматика. И в этой постепенности - чудо, какое-то удивительное совершенство: фа-диез 4 раза, до-диез, удивительный 9 такт, здесь появляется соль-диез. Пространство оживает, расцветает.

Пьеса следующая «Прогулка». Здесь потрясающий образ ходьбы, далеко не единственный в музыке. Естественным образом соединяются два голоса, разными штрихами, конечно. Левая рука – нон легато, правая рука – легато. Вместе с тем эта тема такая «прокофьевская», пластичная. Если все септимы обратим в секунды – получится та же самая гамма До мажор. Середина – полифоничная. Прямо как Иоганн Себастьян Бах, Прокофьев, начав некую полифоническую работу, некое полифоническое путешествие, использует все возможности, все потенциалы, заложенные в таком простейшем элементарном материале. Конец середины – герои, всё обсудив, расстаются.

«Сказочка». Давайте вспомним, кто были учителями в Петербургской консерватории у Прокофьева? Н.А. Римский-Корсаков по

инструментовке, а по композиции и контрапункту - А. Лядов. Правда, будучи человеком строгим и академичным, Анатолий Константинович не всегда принимал новшества своего ученика. Он говорил Сергею Сергеевичу: «Не понимаю, зачем Вы у меня учитесь? Поезжайте к Штраусу, к Дебюсси!» - с такой интонацией, как «идите к чёрту!» В «Сказочке» прослеживается теснейшая связь с Лядовым. Особенно с его самым известным произведением – «Кикимора», во вступлении которого Кот Баюн качает колыбельку с маленькой кикиморой. Аккомпанемент «Сказочки», такой убаюкивающий, несколько монотонный, напоминает эту зачарованную колыбельную Лядова. И на фоне этого аккомпанемента звучит длинная, как в русских старинных былинах, мелодия. Фантастический образ! Пьеса «зачарованности»

«Тарантелла», наверное, самая популярная пьеса цикла. Даёт возможность исполнителю продемонстрировать яркость, темпераментность. И вместе с тем, достаточно удобна для исполнения. Вообще эта «тарантелльная» сфера, «тарантелльное» движение 6/8, 9/8, 12/8 – любимейшая сфера Прокофьева. Не надо играть предельно быстро, ведь темп «аллегро», а не «престо», иначе теряется «соль» этой пьесы, превращаясь в некую кашу. Важно услышать непрерывный пульс, который даёт вот этот тамбурин в левой руке. Здесь очень много воздуха. И, кстати, к разговору, о выборе темпа в этой пьесе, обязательно должен быть воздух, прослойка, Кода – уже не тарантелла, это звучат фанфары!

«Раскаяние» – самая эмоционально насыщенная и психологически наполненная во всем цикле пьеса. Эмоциональная насыщенность связана с обилием исполнительских ремарок автора. Невероятно много детальнейших исполнительских ремарок. Первоначальное название «Стыдно стало», но потом Прокофьев изменил его. Важно, чтобы это было раскаяние, а не уныние. Не должно быть просто серым унылым днём, просто грустной пьесой. Другая крайность – тоже не должно быть слишком экспрессивно, не раскаяние, а покаяние. Важно сохранять простоту. Можно заметить интонационную и духовную близость с вокальным циклом «Детская» М. Мусоргского.

«Вальс». Сам жанр вальса ассоциируется прежде всего с Шопеном, а в русской музыке с П. И. Чайковский. Жанр вальса играет очень большую роль и в творчестве Прокофьева. Этот вальс начинается в ля мажоре, а заканчивается в ре мажоре. Это необычно. Связано с этим тем, что вальс не заканчивается. Он нечаянно исчезает, улетает. Самое главное в нём – полётность. Фигура в вальсе занимает такт: первая доля – опорная, а

вторая и третья – более легкие. Вальс подразумевает кружение (есть такое устойчивое словосочетание «кружиться в вальсе»). В вальсе можно ещё и скользить, он скользящий, требует навыков игры *rubato*. Агогические нюансы заложены в самой фактуре. Прежде всего, это расстояние между аккордом и басом. Это расстояние, которое нужно преодолеть. Перелёт – рука свободно перелетает. На это время требуется. Это и даёт ощущение свободы, агогику. Сама тема этого вальса представляет собой гамму ля мажор. Всё позитивное ассоциируется с лёгкостью. От счастья летают. В правой руке надо слухом ощущать интервалы – октаву, нону, чтобы не было отдельных нот. Открывать ладошку, наполнять интервалы, открывать пальцы, как в пьесе «Сладкая грёза» П. И. Чайковского. Именно септима, именно интервал, а не две ноты ля и соль. Непрерывное движение, полётное. Хочу обратить внимание на интересную вещь! Середина закончилась в основной тональности – ля мажоре. Это нарушение классических канонов (обычно заканчивается середина на доминанте). И в ля мажоре же начинается реприза. Каким образом Прокофьеву удаётся именно в таком решении добиться эффекта радости возвращения – удивительно!

«Шествие кузнечиков». Интересно уже само название пьесы. Кузнечики, насколько мы знаем, не особенно шествуют, а по большей части прыгают. Это название юмористическое, но шествие здесь есть – фантастическое, юмористическое. Вначале – прыгают, а дальше шествуют. Вступление играется всё на стаккато. После такого лёгкого вступления, начинается шествие – кузнечики взяли инструменты и заиграли. В репризе шествие закончилось, а кузнечики просто прыгают, сначала маленькие, потом большие. Смело прыгают, некоторые запрыгивают высоко. Это пьеса, полная юмора. Можно вспомнить слова А.Рубинштейна: «Улыбнитесь, не губами, а пальцами». Пьеса, полная изящества. Цветаева говорила: «Рояль может быть не менее изящен, чем стрекоза в полёте». Здесь именно такой рояль.

«Дождь и радуга». Совершеннейший шедевр звукописи. Некий парадокс – пьеса называется «Дождь и радуга». На первом месте стоит Дождь, а его же нет совсем. Дождь уже практически кончился. Здесь лирический герой, ребёнок, наблюдает картину из окна. Это взгляд изнутри. Вполне можно себе представить капли на стекле. Это же очень увлекательное занятие – смотреть в дождь на вот эти капельки, которые живут какой-то своей жизнью, такой хрупкой, они соединяются, сливаются, это всё обновляется. И сквозь эти капли может преломляться

свет. Если облака разошлись, тогда есть шанс, что появится радуга. Эта пьеса необычна в эмоциональном отношении. Нельзя сказать, что пьеса грустная, или радостная. В ней есть и то, и другое как бы одновременно. В первой теме использованы созвучия, которые называются кластерами. По факту здесь кластеры, но на самом деле, функционально тут всё чисто, ясно, всё очевидно. Кластеры играть лёгкими и вытянутыми пальцами. В этой теме Прокофьев использует все 12 звуков хроматического звукоряда. В пьесе целое поле для экспериментов, прежде всего, с педалью. Потому что без педали все эти опыты невозможны. Педаль абсолютно разная – можно смело использовать педальные краски. В самом начале – может быть наплывающая педаль, необязательно чётко снимать, как написано в редакциях. Капельки сливаются. Это очень увлекательная слуховая работа. Много вариантов, можно больше смешивать, можно больше сухо. Пентатоника играется на одной педали. И вот, собственно, появилась радуга, всё осветила. Обязательно смешивать гармонии. Неуместна строгая педаль. Смена на каждую первую и третью долю – не надо. Можно смело применять полупедаль. В конце – прямая педаль, редкий случай. Прямая педаль захватывает не хвост кометы, а саму комету. Звуковой микровзрыв. Прекрасный повод использовать прямую педаль. В конце крошечный унисон в правой руке – эхо левой руки. Ремарка *dolce* и *ritenuto*. Всё это делает заключение особенно нежным и проникновенным.

«Пятнашки» – нечастый гость в репертуаре юных пианистов. Есть что-то от сонаты Скарлатти. Скарлатти – великий изобретатель, особенно в фактуре. Остроумно написана пьеса «Пятнашки». Это своеобразное скерцо. Но нужно помнить, что это не бег на дистанцию, а игра, полная жизни. Что такое пятнашки? Это неактуальная игра для современных детей. Важно, чтобы все первые фразы не оканчивались акцентами, потому что поначалу запятнать не удаётся. Если акцент – то получается, что уже догнали. Эта пьеса не играется ровно, очень живая. Самая настоящая дразнилка. Лиги родственны лигам из «Новой куклы» Чайковского. Место перед репризой – восстановить дыхание после бега. В конце в конце фраз уже есть акценты. В репризе слышно, как левая рука играет с правой рукой в пятнашки. Пьеса учит мгновенно переключаться на новый мимолётный образ.

«Марш» – это пьеса, как и многие пьесы Чайковского и Шумана, вошла в нашу жизнь. Чисто прокофьевский юмор – главное в этой пьесе. Этот марш сугубо юмористический, шуточный, комический. Нелепо, когда девочка или мальчик с угрюмым видом излагает этот марш. Первый

вопрос – вопрос о темпе. Часто пьесу играют алла бреве. Это лишает эту пьесу её прелести, надо играть на 4 четверти, здесь четыре шага, а не два. Нарочито сдержанный темп. Можно вспомнить другой комический марш – из оперы «Любовь к трём апельсинам». Пародия на шикарную помпезность. В разделе меццо форте – играть более цепко. Слышатся оркестровые краски (piccolo – в верхнем регистре). Разнообразие staccato. Все форшлаги играют максимально коротко, почти одновременно с долей. Все пиано в этой пьесе внезапные.

«Вечер» – пейзажная тема, связанная с образом природы. Характер первых 4-х тактов задают гармонический ритм. Вступление приобретает самооценку – красочную, смысловую. Вечер спускается, опустился, и мелодия тоже спускается, как полный поэтичности вечер. Можно опять же услышать оркестровые краски. Оркестровка – первую фразу играет флейта, вторую задаёт кларнет. Можно смело перенести руку с дыханием, не склеивать лиги. Обязательно, непременно дышать. В конце интересная сочетание темы (Ля-бемоль мажорная диатоническая гамма) и звук отдалённого доносящегося колокола. В репризе остался старый бас, а тема становится ещё более хрупкой, еще более беззащитной. На фигурациях – длинная педаль. Такими простыми музыкальными средствами Прокофьев пишет здесь засыпающую, уходящую в полусон природу.

«Ходит месяц над лугами» – крошечный вариационный цикл. Хотя очень красиво играть с педалью, но это не та красота, которая должна тут быть. Вы, может быть, удивитесь, но эта пьеса чуть более «клавесинная». Между прочим, свет луны – он же такой серебристый. И звук у клавесина серебристый. Такая своеобразная игра слов – Ходит месяц – звуки должны «ходить по аккорду», не сливаться в гармонию, а именно ходить. Хочется прокомментировать название пьесы – прокофьевская пьеса звучит, как народная («Светит месяц, светит ясный»). Почему ходит месяц, а не плывёт?. Зная Прокофьева, как он ценил и любил свою музыку и педантично её записывал, это обдуманное название. Можно представить с ребёнком что месяц, как в мультике – в ботиночках ходит. Облака неподвижны, а месяц ходит. Прокофьев сам смотрел, как месяц ходит по лугам и лесам, и всё отражается в воде. Важно уловить образ. Месяц временами прячется в облаках. На мгновение исчез – или отражение в воде, рябь появилась. Слышны оркестровые краски – тема валторны – в басу, а в правой руке – пиццикато. Знание оркестровой версии помогает с нахождением тембровых решений на рояле. Ряд волшебных превращений – тонкая нежнейшая звуковая нить.

Список литературы:

1. Прокофьев, С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев; ред., комментарии М. Г. Козловой; предисловие Д. Б. Кабалевского. - Москва: Советский композитор, 1973.
2. Черты стиля С. Прокофьева: сборник теоретических статей / сост., ред. Л. Бергер. - Москва: Советский композитор, 1962.

Лыткина Анжелика Евгеньевна

МБОУДО «ДМШ №1 имени М. И. Глинки города Смоленска»

«Сочинения С. Майкапара для детей. Основные черты стиля композитора»

Самуил Моисеевич Майкапар родился 6 (18) декабря 1867 года в Херсоне. Вскоре после его рождения семья переехала в Таганрог. Первые уроки музыки мальчик получил от матери, талантливой пианистки, позже берет уроки фортепиано у Г. Молла. В Таганроге С. Майкапар учился в гимназии. А в 1885 году переезжает в Петербург и поступает в консерваторию, где учится как пианист. Параллельно занимается на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета.

По окончании консерватории в 1893 году, до 1898 года совершенствовался как пианист под руководством Теодора Лешетицкого в Вене, концертировал в Берлине, Лейпциге, Санкт-Петербурге, Москве и других городах. В 1898 вернулся в Россию. В Москве и Санкт-Петербурге выступал как солист и ансамблист с разнообразными программами. Исполнял произведения И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, А.С. Гречанинова, А.К. Лядова, а также пьесы Т. Лешетицкого, М. Мошковского, И. Штрауса, К. Таузига и собственные сочинения. В 1927 к 100-летию со дня смерти Л. Бетховена впервые исполнил в течение 7 вечеров все 32 сонаты в Малом зале Консерватории.

Становление личности человека зависит от окружающей среды: людей, находящихся рядом, культуры, быта, воспитания, обучения. Становление личности музыканта в прямой зависимости от педагогов. С. Майкапар учился у замечательных музыкантов: по специальности у В. Чези, В. В. Демянского, Й. Вейса, Л. Ауэра, по классу гармонии у А. К. Лядова. После консерватории брал частные уроки у Т. Лешетицкого.

Хочется сказать несколько слов о педагогах С.М. Майкапара.

Беньямино Чези — итальянский пианист и музыкальный педагог. Концертировал с 1862 года, был первым в Италии исполнителем сонаты

«Хаммерклавир» Людвига Ван Бетховена, прославился также как исполнитель произведений Иоганна Себастьяна Баха, Фридерика Шопена и Роберта Шумана.

В. Демянский – русский музыкант, пианист, и педагог, методист, профессор Санкт-Петербургской консерватории. У него учился С. Рахманинов. Автор работ по методике игры на фортепиано, в том числе брошюры «О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье» (1896), книги «Опыт методики игры на фортепиано» (1906).

Й. Вейс-австрийский пианист, композитор, педагог. Музыкой занимался с 11 лет, первоначальное образование получил в домашних условиях. В 1870-е брал уроки игры на фортепиано у Ф. Листа. Самуил Майкапар, посвятил ему главу в своих воспоминаниях: «живой как ртуть, порывистый, словоохотливый, нервный, с непрерывно подвижной мимикой лица и жестов», профессор Вайс был, по мнению Майкапара, совершенно непригоден для педагогической работы, однако, как стало ясно мемуаристу гораздо позже, был выдающимся исполнителем и блестящим импровизатором, которому только невыносимый характер, надменность и постоянно сопровождавшие его скандалы помешали добиться заслуженной известности.

Т. Лешетицкий - польский пианист, музыкальный педагог и композитор. Лешетицкий воспитал более тысячи пианистов, многие из которых с успехом выступали на концертных сценах в течение почти всего XX века. Среди них — Анна Есипова, Владимир Пухальский, Василий Сафонов, Игнац Фридман, Артур Шнабель и многие другие. При преподавании Лешетицкий обращал особое внимание на качество звука, певучесть мелодии, экспрессивность исполнения, а виртуозные пассажи требовал рассматривать только в контексте общей структуры произведения. Несмотря на то, что ряд музыкальных историков и критиков называют это «Методом Лешетицкого», сам он утверждал, что этот метод преподавания он унаследовал от Черни, ничего к нему не добавляя и не изменяя. В работе над произведением он не требовал многочасовых упражнений за инструментом, но развивал у учеников умение мысленно предслышать будущее его звучание. Основу репертуара самого Лешетицкого составляла музыка Бетховена, любовь к которой привил ему Черни (лично знавший композитора). Музыку романтических композиторов — Шопена, Шумана и Листа — пианист также исполнял с большим успехом. Благодаря Лешетицкому в концертный репертуар пианистов после долгого перерыва вновь вошли сонаты Франца Шуберта,

одним из первых активных исполнителей которых стал Артур Шнабель. Именно, благодаря своим педагогам С.М. Майкапар стал ярким творческим музыкантом, пианистом, композитором. Он вобрал в себя все лучшее, от своих талантливых преподавателей.

Всю свою жизнь Самуил Моисевич посвятил воспитанию музыкантов. В 1901 году в Твери открыл свою музыкальную школу, где работал до 1904 года. Двадцать лет преподавал в консерватории. Воспитал более 40 учеников. Среди них такие известные как С. С. Ляховицкая, И. А. Браудо. Писал исследовательские книги: «Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и методы правильного развития»; «Значение творчества Бетховена для нашей современности»; статья «Детский инструментальный ансамбль и его значение в системе музыкального воспитания». В своей работе он говорит о том, что слух - это не только звуковысотное восприятие звука, количество тонов в интервалах и аккордах, но краски гармонические, тембральные. Говорит о необходимости объединения сольфеджио и специальности для более гармоничного развития личности маленьких музыкантов.

С.М. Майкапар написал более 200 музыкальных произведений. Среди них большую часть составляют фортепианные сочинения для детей и юношества. Это фортепианный цикл «Бирюльки», «20 педальных прелюдий», «Фантастические вариации», «Октавные интермеццо», «12 кистевых прелюдий», детские фортепианные ансамбли и многие другие. Наибольшую известность получили сборник фортепианных пьес «Бирюльки» и «20 педальных прелюдий».

Интересно провести сравнение сборника пьес «Бирюльки» с такими известными фортепианными циклами как: «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Альбом для юношества» Р. Шумана, Лирические пьесы Э. Грига.

Как и у И.С. Баха, у С. Майкапара пьесы цикла проходят в 24 тональностях. В отличие от И.С. Баха, С. Майкапар знакомит маленьких музыкантов от простых тональностей без знаков не по хроматизмам как И.С. Бах, а постепенным увеличением знаков в тональности. Композитор делит цикл на 3 серии, по 2 тетради каждая. Первые пьесы 1 и 2ой серии начинаются в тональностях без ключевых знаков. Только в первой серии движение по тональностям идет к тональностям с тремя диэзами, а во второй серии к тональностям с тремя бемолями. Третья серия охватывает пьесы, написанные в тональностях с 4,5, и 6 знаками. Кроме того, тональность До мажор и ля минор

повторяются, поэтому в «Бирюльках» 26 пьес. Если сравнивать музыкальный язык, то у С. Майкапара все пьесы написаны в романтическом стиле.

Если посмотреть названия пьес, то многие совпадают с названием пьес из фортепианных циклов других композиторов романтиков. Но похожи не только названия, но и музыкальный язык, фактура, интонации. Пьесы С. Майкапара более легкие по тексту и объёму. Они как бы готовят учеников играть более сложные пьесы композиторов романтиков. Давайте сравним пьесы С. Майкапара и близкие по характеру произведения Р. Шумана:

С. Майкапар «Бирюльки»	Р. Шуман «Альбом для юношества»
Всадник в лесу	Всадник
Сиротка	Бедный сиротка
Маленький командир	Смелый наездник
Песня моряков	Матросская песня
Романс	Маленький романс

Пьеса С. Майкапара «Осень» напоминает Хорал Р. Шумана

Есть схожесть пьес из сборника С. Майкапара «Бирюльки» и пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского

С. Майкапар «Бирюльки»	П.И. Чайковский «Детский альбом»
Вальс	Вальс
Полька	Полька
Похоронный марш	Похороны куклы
Сказочка	Нянина сказка

Прослеживается и сходство с Лирическими пьесами Э. Грига. Начнем с того, что Э. Григ делил свои пьесы на тетради. У Грига 10 тетрадей, которые объединяют в цикл 66 пьес. Лиризм, небольшие по форме пьесы, простота и доступность замысла, яркая образность сближают пьесы С. Майкапара и Э. Грига.

С. Майкапар «Бирюльки»	Э.Григ Лирические пьесы
«Мотылек»	Бабочка, Танец эльфов
«Весна»	Весной
«Эхо в горах»	В горах

Колыбельная	Колыбельная
Пастушок	Мальчик пастух

Интересна пьеса С. Майкапара «Облака плывут». Она помогает ученикам научиться слышать гармонические краски. А пьеса «Семимильные сапоги» помогает юным пианистам охватить и свободно чувствовать себя на всей клавиатуре, и используя все регистры фортепиано, чтобы донести характер и образ пьесы

Цикл С. Майкапара «Бирюльки» несет в себе главную задачу педагогическую. Всем пьесам даны яркие интересные названия. В эти пьесы композитором вложены все его педагогические принципы: переход от простого к сложному, огромное внимание к звуку, нюансировке, фразировке, гармоническим краскам. Для этого он детально выписывает аппликатуру, проставляет педаль. Мелодичные, очень образные, с изящной фактурой пьесы привлекают маленьких пианистов и их преподавателей. Несложные по тексту и технике они помогают юному музыканту в дальнейшем прийти к музыке композиторов романтиков, таких, как Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Э. Григ, П.И. Чайковский.

Список литературы:

1. Петрова К. Композитор, посвятивший свое творчество детям, Музыкальная жизнь. 1961. № 14
2. Вольман Б. Л. Самуил Моисеевич Майкапар. Очерк жизни и творчества. Л., 1963.
3. Майкапар А. Самуил Майкапар и его цикл «Бирюльки». Методическое пояснение Александра Майкапара к циклу пьес для детей Самуила Майкапара "Бирюльки"
<https://notkinastya.ru/majkapar-a-samuil-majkapar-i-ego-tsikl-biryulki/>

Филипенкова Алла Васильевна

МБОУДО «ДМШ №1 имени М. И. Глинки города Смоленска»

«Некоторые особенности творчества Д. Кабалевского»

30 декабря 2024 году исполняется 120 лет со дня рождения Д.Б. Кабалевского, одного из самых популярных и активных музыкальных деятелей советского государства. Родившись в 1904 году, он стал ровесником века, ярким представителем советской эпохи, в идеалы которой он свято верил. Начав серьезно заниматься музыкой в 14 лет, будущий композитор, впитывал в себя все новое, прогрессивное. В двадцатые годы многие музыканты чувствовали себя первопроходцами.

Постепенно складывались черты советского стиля в музыке. Прежде всего - это отказ от всего старого, «отжившего свой век», новые гармонии, новые ритмы и формы. Музыку великого 19 века отменяют и главным лозунгом становится «Искусство должно быть понятно народу». Не случайно, поэтому, любимым жанром послереволюционной Россия стала песня. Популярны были концертные мероприятия и театральные действия. Развивалась «по-новому» и симфоническая музыка.

В начале 20-х годов Дмитрий Кабалевский еще ученик музыкального техникума, но одно за другим появляются его фортепианные сочинения - пьески «На льду», «Маленькая полька», «Колыбельная», «Ёжик». Далее он сочинил «На перемене», «Физкультурная игра», «Походный марш», «Барабанщик» и много других. Фактически это и было началом его музыкально-педагогической деятельности в музыкальной школе. Эти пьесы вводили юных музыкантов в мир искусства. Они были простые по форме и содержанию, разнообразны жанрово, на них дети отработывали технику игры, звучали они весело и радостно. Так начинался путь студента Кабалевского - композитора, и так получилось что первыми ценителями его творчества стали юные музыканты. Будучи уже в консерватории учеником прославленных деятелей культуры, продолжателей традиций великих классиков 19 века Н.Я. Мясковского - по композиции и А.Б. Гольденвейзера по фортепиано, он продолжает их дело. Первые серьезные произведения Дмитрий Борисович написал в конце 20-х годов: 1-й концерт для ф-но с оркестром (1928); две пьесы для виолончели и фортепиано (1927); 3 прелюдии для ф-но соч. 1 (1925); 4 прелюдии для фортепиано соч. 5 (1927); Соната соч. 6 (1928). К выпускному экзамену в консерватории, которую Д.Б. Кабалевский заканчивает с красным Дипломом, он пишет Первый фортепианный концерт Ре мажор и струнный квартет ля минор, которые с большим успехом были исполнены молодыми музыкантами. Но, началом самостоятельного творческого пути композитора можно считать 30-е годы.

В начале 30-х годов начинает формироваться огромный пласт нового жанра - Советская массовая песня. Тематика ее очень обширна. Это песни профессиональной направленности, о любви, верности, патриотизме, Родине. Не хватает детской советской песни и Кабалевский с энтузиазмом берется за ее создание. Для любимой им детской аудитории Кабалевский пишет много песен, а также 5 фортепианных пьес «Из пионерской жизни» соч.14 (1931), Второй концерт для фортепиано с оркестром (1935). В 1935 году он впервые проводит музыкальные беседы с детско – юношеской

аудиторией. Также в это время появляется целый ряд кинофильмов с музыкой Кабалеvского. Впоследствии он напишет замечательную симфоническую музыку к фильму - трилогии «Хождение по мукам» по роману А.Толстого. Параллельно композитор сочиняет музыку к драматическим спектаклям. Из произведений крупных жанров он создает три симфонии и оперу «Мастер из Кламси» по повести французского писателя Ромена Ролана.

Уже в начале творческого пути музыка Д.Б. Кабалеvского отличается высоким профессионализмом, хорошим вкусом, национальным колоритом. Уже тогда в его произведениях явно слышны стилистические особенности молодого композитора. В своих произведениях он преимущественно использует средства музыкальной выразительности традиционные для русской музыки 19 века, однако, часто слышны и «современные» гармонические обороты. В его произведениях чувствуется классическое чувство формы, глубокий лиризм, ясность и простота гармонического языка, ритмическое разнообразие, игра света теней - его излюбленный прием - использование мажоро-минорных сопоставлений и многое другое. В его музыке ясно проявляются песенные, танцевальные и маршевые жанры. При этом в своем творчестве композитор часто опирается на советскую тематику.

Для фортепиано Кабалеvский написал более 150 произведений. Все эти сочинения очень разнообразны, непохожи друг на друга и, главное, в советской период были очень популярны. Исполнялись они с удовольствием и детьми, и взрослыми. Фортепианная музыка Д.Б. Кабалеvского занимает довольно значительное место в его творческом наследии. Лучшие из фортепианных сочинений этого композитора отмечены глубиной содержания и удобной фактурой изложения музыкального материала. Прежде, чем публиковать свои сочинения, композитор поручал их исполнять своим знакомым маленьким музыкантам.

Кроме разнообразных пьес композитор написал три сонаты и две сонатины для фортепиано, вариации, рондо, прелюдии, прелюдии и фуги и много других произведений.

Две сонатины (1930, 1933) были задуманы как детские фортепианные пьесы. Первая из них, До-мажорная, приобрела значение концертной пьесы. В ней господствует оптимистичное настроение, маршевое начало, современные гармонические обороты, темп быстрый, характер бодрый, энергичный. Написана она в классической 3-х частной форме. Вторая часть лирическая, напевная, с терцовым сопровождением, звучит, как

успокоение. В третьей части - переменный размер 9/8, 6/8, 2/4 и любимый композитором быстрый темп presto создают впечатление безудержного веселья.

Вторая сонатина соль минор, более меланхолична, четырехчастна. В небольшом по размеру произведении, слились воедино «три кита музыки»: песенность, маршевость и танцевальность. Вторая часть напоминает похоронный марш, третья вальс, а финал (по фактуре - этюдный), напротив, полон радости и счастья. Здесь композитор своеобразно использует возможности переменного лада, красочные аккордовые и гаммообразные пассажи, параллельные движения по звукам аккордов. Обе сонатины не отличаются особой технической сложностью и вполне доступны для юных пианистов. Музыкальный язык этих сочинений несет на себе приметы времени.

Работая с детьми, Д. Б. Кабалевский создает интересный и понятный им репертуар. Детские пьесы композитора программны, все имеют названия, уже на первом этапе знакомства вводят ребенка в образ исполняемого произведения. Пьесы представляют собой небольшие истории: веселые или печальные, задорные или спокойные, но всегда занятные, любопытные. Они инструктивны в хорошем смысле этого слова, так как учат пониманию художественного образа, заложенного композитором, и попутно решают технические задачи. Например, в «Скерцо» - острое и гибкое стаккато, «Шуточке» - это быстрое и равно звучное пятипальцевое последование тридцатьвторых, в «Маленькой польке» - «противосложение» стаккато и легато в партиях обеих рук, в этюдах часто использует параллельное движение в арпеджио и т. д. Большинство его пьес для фортепиано быстрые и техничные. Одухотворяет эту технику, обращая её в искусство, мастерство воссоздания художественного образа. Умение слышать интонации пьесы дает возможность исполнителю понять образ произведения. Ученик выдающегося русского педагога и пианиста А.Б. Гольденвейзера, Д.Б. Кабалевский сам являлся одарённым пианистом, он точно знал, какими средствами музыкальной выразительности сумеет заинтересовать учащихся на исполнение его произведений.

Большое количество фортепианных пьес и песен для детской аудитории приходится на послевоенные годы. На протяжении 40-х -50-х годов выходят из печати «24 легкие пьесы» соч. 39 (1944), «Легкие вариации» соч. 40 и соч. 51 (1944, 1952), «Четыре легких рондо» соч. 60 (1958), «Шесть прелюдий и фуг» соч. 61(1959). Кроме того Кабалевский в 1958

году специально к Первому Международному конкурсу им. П.И.Чайковского написал Рондо ля минор для фортепиано соч. 59.

В 1943 году Д.Б. Кабалевский пишет 24 прелюдии для фортепиано, посвященные Н.Я. Мясковскому. Это сочинение по-своему отразило настроение людей военного времени - патриотизм, героизм, вера в победу. Написанные на темы русских народных песен, прелюдии стали новинкой в советской фортепианной литературе, так как в тематике прелюдий заложено фольклорное начало. Цикл прелюдий предваряет эпиграф из «Записок» М.Ю. Лермонтова. Каждая прелюдия написана на тему русской народной песни, композитор заимствовал их из сборников Н.А. Римского Корсакова, М.А. Балакирева, А.К. Лядова. Они звучат во всех 24-х тональностях, расположенных по квинтовому кругу. Драматургию цикла составляют тональные и образные контрасты. В прелюдиях народные напевы не цитируются полностью. Нередко композитор переосмысливает народную тему, существенно меняя её внутренний облик. Прелюдии индивидуальны по своему характеру и содержанию: торжественные, ликующие, мрачные, лирические, скерцозные и фантастические. Эти миниатюры представляют собой различные музыкальные образы, «песня без слов» в народном стиле (фа-диез минор), праздничные сцены (Сибемоль мажор), картины природы (си минор), пьесы скерцозные, токкатные и т.д.

Д.Б. Кабалевский постоянно заботился об эстетическом воспитании детей и молодежи. Ему хотелось создать значительное произведение с воплощением темы юности, которая и нашла свое выражение в Третьем концерте для фортепианном с оркестром (1952) и Рапсодии на тему песни «Школьные годы» для фортепиано с оркестром (1964).

Третий фортепианный концерт Ре мажор - один из первых и наиболее удачных молодежных концертов в советской музыкальной литературе. В форме трехчастного цикла автор обобщил свои многолетние творческие искания. Образы концерта песенно- танцевальные, лирические, торжественные, героические, скерцозные. Музыкальный язык сочинения западнославянской, они образуют органичное целое. Главная пронизан элементами песенности - русской, украинской, партия первой части песенно - танцевальная, ритмически упругая, блещет радостью и весельем. Побочная тема лиричная, светлая. В разработке первой части и центральном эпизоде финала преобладает ритм марша, торжественного шествия, звучат интонации, напоминающие обороты советских песен о мире и счастье. В разработке главная партия приобретает все большую

напряженность это подчеркнуто оркестровым и динамическим крещендо. В репризе 1 части побочная тема всеобъемлет своим глубоким и насыщенным лиризмом в исполнении струнной группы оркестра. В среднем разделе медленной части концерта звучит мелодия песни-вальса «Наш край», которую Д.Б. Кабалевский использует как символ эпохи. Третья часть концерта яркая, энергичная, быстрая с ритмами марша, с фанфарами. В кульминации главная тема финала проходит в увеличении, этот образ, навеянный молодежными фестивальными праздниками, проникает в симфоническую музыку из массовых советских песен. Фортепианная фактура проста, прозрачна, унисонные движения, высокий регистр, быстрый темп придает звучанию концерта прозрачность и легкость.

Музыку Д.Б. Кабалевского можно узнать по светлым и радостным тонам, она искренняя, прозрачная, бодрая, оптимистичная, радостная. Его творчество овеяно юношеским ощущением жизни. Через богатство образов и настроений, которых касалось его воображение и воплощенных в музыке, Кабалевский настойчиво проносит свою жизненную тему. Это тема высокого гуманизма и большой, светлой любви к человеку. Обращение к творчеству Д.Б. Кабалевского становится одним из важных путей приобщения к русской музыкальной культуре, пониманию её своеобразия, стилистических особенностей и связей с мировой музыкальной культурой.

Список литературы:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 3 – М.: Лань, 2018.
2. Кабалевский Д. Альбом фортепианных пьес. – Ред. Ройзман И. – М.: Музыка, 1964.
3. Пожидаев Г. Дмитрий Борисович Кабалевский. – К.: Музычна Украина. 1984.
4. Рзянкина Т. Войдемте в мир музыки. – М.: Музыка, 1964.

Смирнова Татьяна Ивановна

МБОУДО «ДМШ №1 имени М. И. Глинки города Смоленска»

«Композитор-авангардист Витаутас Баркаускас. Черты стиля»

Особенности музыкального языка литовского композитора Витаутаса Баркаускаса в настоящее время привлекают большую массу заинтересованных слушателей. И в жизни, и в своем творчестве он был незаурядной личностью, легко вдохновлялся новыми идеями, был

интересным человеком в качестве собеседника и преподавателя. Незабываемыми были его лекции по классической и современной гармонии в Литовской и Эстонской государственных консерваториях. В преподнесении материала на занятиях чувствовались незаурядность и большой темперамент неравнодушного педагога и человека.

Витаутас Баркаускас – яркий представитель современной музыки. Черты стиля этого композитора основаны на эстетических взглядах, являющихся радикально инновационными и новаторскими. Его экспериментальные работы в области современной музыкальной мысли находились на переднем краю преодоления классических и романтических традиций. К ним относятся эксперименты в области музыкальной формы, поиски новых гармонических средств, изобретений ритмического и мелодического плана.

Композитор Витаутас Баркаускас – заслуженный деятель искусств Литовской советской социалистической республики, Лауреат государственной премии, выдающийся музыкант и композитор. Им написано более 110 опусов, среди которых симфонические, камерные произведения, а также произведения для фортепиано. Среди крупных произведений следует назвать оперу "Легенда о любви", Токкаты для органа, 6 симфоний, ораторию-мистерию "Поклонись своей земле", фортепианный цикл "Легенды о Чюрлёнисе", органнй цикл "Зодиак", пьесы для фортепианного ансамбля, среди которых особое место занимают цикл "Зима-1982" и сочинение для фортепианного дуэта "Зеркало".

Витаутас Баркаускас родился в городе Каунасе в 1931г. Как пианист обучался в музыкальном училище имени Ю. Таллат-Кялпши в Вильнюсе. В дальнейшем продолжил свое образование, обучаясь в стенах литовской государственной консерватории у композитора Антанаса Рачюнаса. Одновременно с обучением в консерватории учился в Педагогическом институте на физико-математическом факультете.

В начале своего творческого пути В. Баркаускас более всего увлекался экспериментаторством, использованием различных композиторских техник, в число которых входили атональность, додекафония, сонористика, алеаторика. Приемами композиции были характерные для того времени тенденции неоклассицизма. Стилю В. Баркаускаса начала его творческой деятельности были присущи тяготение к полифоническому письму, четкий конструктивизм, прозрачность изложения. Композитора отличали принципы письма, которым было

присуще так называемое концертирование: своеобразная игра тембров, динамики, виртуозных приемов, видоизменений тематического материала.

По прошествии лет акцент композитора переместился в эмоционально-романтическое поле. Музыкальный язык стал более понятным и ясным для восприятия, на смену прежней графичности пришла яркая образность и красочность звучания. Этими качествами объяснялась его постоянная устремленность к новому, к симбиозу выразительных средств, к углубленности драматургии в своих произведениях.

В настоящее время музыка В. Баркаускаса звучит на всех континентах мира, на различных международных фестивалях и конкурсах. Все его произведения встречают горячий отклик у слушателей. За достижения в области музыкального искусства в 2004г. В. Баркаускас был награжден Офицерским крестом ордена креста Святого Витиса.

Витаутас Баркаускас заявил о себе в 1960-е годы как "возмутитель спокойствия", обратившись, как и некоторые композиторы-авангардисты того времени, к новой образности, к новому, иногда не совсем понятному в то время музыкальному языку. В. Баркаускас стал одним из лидеров молодых композиторов-авангардистов того времени. Однако композитор не навязывал своих новшеств. Его творчество состояло в постоянном контакте с традиционными музыкальными ценностями. На протяжении жизненного и творческого пути стиль В. Баркаускаса претерпевал изменения. Это касалось жанровых акцентов, приемов письма. Однако композитор никогда не отходил от принципа глубокой содержательности, в которой всегда присутствовало сочетание рациональности с интеллектуальным началом.

Композитор в своем творчестве применял синтез некоторых элементов техники додекафонии с принципами тонального мышления. По законам техники додекафонии В. Баркаускас избегал всего постоянного, поэтому композитором активно применялась ассиметричная ритмика, что отвечало требованиям серийного письма.

Обращение к гармонии позволяет понять, как изменялись ее особенности в зависимости от исторической эпохи. Слово "Гармония" по-гречески означает "Порядок". Если классическая гармония была заключена в строгие функциональные рамки, то уже в эпоху романтизма возросла самостоятельность аккорда и его окраска.

У композиторов XX века произошел поворот в сторону изменения гармонии. Гармония в большей степени стала сонористической. Техника

композиции стала использовать высотно-недифференцированные звучания. Произошел постепенный переход в сторону атональности.

Следует сказать, что в XX веке, в пору обострившихся противоречий социального и экономического характера, стало проявляться большое тяготение композиторов к диссонантности. Это не случайно: резкость и неблагозвучие наиболее ярко обнажали жизненные антагонизмы, обличали все противоречия. Железная решительность звучаний буквально пронзала своей жесткостью и атакующей активностью. Смысловое применение фортепиано стало сдвигаться в сторону ударности и механичности. Трактовка фортепиано стала использовать его как исключительно ударный инструмент. Техника композиции начала основываться на стаккатных звучаниях, на аккордовых кляксах и жестких ритмических акцентах.

Все эти новаторские методы в области композиции создали новый вид современной академической музыки, получившей название "Музыкальный авангардизм". В отличие от экспериментальной музыки, лежащей за пределами классических правил, авангардизм в музыке занимал экстремальные позиции в пределах музыкальных традиций.

В результате творческих поисков композиторов-авангардистов стало шире само понятие аккорда. В его основу легла не только терцовая структура. Диссонанс получил право на существование наряду с консонансами. Понятие диссонантности становилось условным. Постепенный уход от тональности, возникновение атональной музыки привели к сериализму, двенадцатитоновой системе под названием "Додекафония". Додекафония (от греческого – додека – двенадцать и фонэ – звук) – это серийная система, созданная австрийским композитором Арнольдом Шенбергом. Она состоит из двенадцатитонового звукоряда произвольно выбранных звуков, на первый взгляд не имеющих никакого порядка. Додекафония - это не стиль, а метод музыкальной композиции с двенадцатью не связанными между собой звуками под названием "Серия". Основные законы додекафонии опираются на те же правила, что и полифоническая техника строгого письма, только на основе атональности.

Основное требование додекафонии – асимметричность, в связи с чем в додекафонии избегалось все постоянное. Это касалось ритмики, интервального хода, направления движения.

Согласно законам серийного письма композитор В. Баркаускас применял такие приемы, как синкопы, триольные фигуры, паузы, ноты, продленные лигой или паузой.

Даже эпизоды с устойчивой ритмикой у В. Баркаускаса следует рассматривать как величину непостоянную. Она часто нарушается акцентами, синкопами. Их настойчивое применение зачастую является путеводной нитью, связывающей воедино противоречивые образы. Остинатность у композитора обычно противопоставляется причудливой ритмической акцентировке. Синкопирование и ассиметричность подразумевают особую конкретность звучания. Его произведения требуют обостренного чувства ритмической графики, владения ритмическими оттяжками. Подобные ухищрения помогают в деле ритмического подстраивания партий обеих рук в сольной игре и отдельных партий в ансамблевом исполнении. Для этих целей требуется чрезвычайно точная и ясная артикуляция.

Необычайно важное значение у В. Баркаускаса приобретают штрихи, артикуляция, помогающая в раскрытии замысла композитора. Во избежание моторного, бессмысленного озвучивания нотного текста, способного загубить любую образность, нивелировать остроту драматической фабулы в исполнительской практике артикуляционные моменты в его музыке играют огромную роль.

Композитор часто тяготеет к токкатности, к накоплению энергии диссонантности. При этом образная линия приобретает вид натиска грозной опасности, психологической атаки. Это выражается ускорением общего движения, угловатостью эмоциональных взрывов.

Образная сфера зачастую опирается на звукоподражательные моменты, изображая громаду мчащегося поезда, стук колес этого железного чудовища, требующих необычных исполнительских находок, поиска и применения особых способов звукоизвлечения. Это в свою очередь приводит к возникновению новой трактовки фортепиано, раскрывает его новые возможности, помогает в поиске необычных приемов игры. Например, резкий переход от форте к пиано требует умелого распределения веса всей руки. Различная сила прикосновения к клавиатуре позволяет делать звучание пружинистым и разнообразным, что способствует исключению бесконтрольности звучания и его чрезмерной тяжести.

Витаутас Баркаускас в своем творчестве применяет синтез тонального мышления с некоторыми элементами серийного письма. Композитор часто использует малые серии, не состоящие из двенадцати тонов. Интервальный состав малых серий основывается как на полутонах,

так и на малых терциях. Малые серии также у композитора иногда содержат диатонические поля.

В целях достижения связности тематического материала композитор в своем творчестве использует "Метод констант": постоянно повторяющейся звуковой ячейки. Принцип повторяющейся звукогруппы в свое время привел к созданию додекафонии, серийно-двенадцатитоновому приему сочинения. "Метод констант" предшествовал методу серийного письма, теоретически разработанному и воплощенному в жизнь австрийским композитором Арнольдом Шенбергом.

Поясняя идею своих произведений в конце своей жизни композитор писал: "Я думал о Человеке и его судьбе". Эта тема определила главные направления в творчестве литовского композитора-художника Витаутаса Баркаускаса.

СЕКЦИЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ИНСТРУМЕНТЫ ЭСТРАДНОГО ОРКЕСТРА»

ТЕМА: «РАЗНООБРАЗИЕ ЯЗЫКА ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ»

Андропова Ирина Михайловна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Освоение эстрадно-джазового музыкального искусства в классе фортепиано»

При изучении эстрадно-джазовой музыки в классе фортепиано необходимо использовать возможности фортепиано (музыкально - изобразительные). Обучающимся необходимо быть артистичными, уметь передавать образное содержание произведения. Делать это не только с помощью выразительных средств, а и с помощью жестов, мимики. Все должно выражать замысел сочинённого композитором произведения. Обучающийся должен переживать чувства и эмоции заложенные композитором в произведении.

При изучении произведений в классе фортепиано учащиеся считают количество нот в такте, говоря вслух: раз-и, два-и, три-и, четыре-и. При изучении произведений по эстраднему фортепиано необходимо отказаться от счёта, для ощущения длительности звучания нот. При этом будет развиваться внутреннее чувство ритма, ритмической пульсации. Эстрадно-джазовые произведения очень сложно сыграть с применением такого счёта. Когда учащемуся объясняется ритм, необходимо донести понятие музыки как временного искусства. Каждое произведение подчинено времени. Можно провести эксперимент, при котором учащийся танцует,

марширует. Преподаватель играет танец, марш, при этом то ускоряет, то замедляет, то останавливается. Танцевать и маршировать при таком исполнении невозможно и нужно играть ровно, правильно. Учащийся должен понять, что музыка – это живой организм с сердцем и пульсом. Можно попросить его простучать пульс, а преподавателю исполнять небольшие кусочки из музыкальных произведений.

Ритм отрабатывается кусочками, по фразам, и только потом до конца. Не делая остановок. Вначале необходимо уметь простучать ритм, а затем на клавиатуре исполнять, при этом использовать плавное поступенное движение, а также аккорды, их различные комбинации. Преподаватель должен при этом помогать, играя гармоническую сетку. Это поможет развивать умение импровизировать, сформировать определённые знания, навыки. Учащиеся смогут себя самореализовывать и проявить как артисты. В дальнейшем это будет подготовительным шагом к изучению специфически- сложным особенностям предмета. Необходимо обогащать слуховой опыт знакомясь с эстрадно-джазовыми произведениями композиторов разных стилей, разных направлений. Нотный материал подбирается основываясь на поэтапном, постепенном освоении всех особенностей эстрадно - джазового музыкального искусства, при этом получая основные умения, навыки при исполнении музыкальных произведений. При формировании репертуара обратить внимание на жанровое, разнохарактерное разнообразие эстрадно - джазовых произведений. Необходимо донести до детей специфику танцевальных ритмов.

На начальных уроках на эстрадном фортепиано используется ансамблевое музицирование совместно с преподавателем, или старшими учащимися. Это обогащает опыт учащегося как музыкально-слуховой, так и исполнительский. При игре в ансамбле расширяются творческие возможности использования различных средств выразительности. Создаётся единый образ, интерпретация содержания играемого произведения, всё это создаётся средствами эстрадно - джазового музыкального искусства.

В своей работе преподаватели используют систематизированные методы обучения, которые вырабатывают у обучающихся навыки эстрадно-джазового музицирования.

Метод при котором используются ассоциативные сравнения. Используются примеры эстрадно - джазового музыкального искусства. Применяются многочисленные приёмы исполнения, элементы подражания

звукам, эксцентрики. При этом у учащихся формируется ассоциативное мышление. Дети понимают взаимодействие эстрадно-джазового искусства с другими искусствами, с различными представлениями как образными, так и эмоциональными.

Метод при котором идут объяснения своих практических действий. Ученик должен понимать, выполнять создание именно своего художественного замысла, а не просто играть текст, не понимая о чём он. Применять для этого надо различные формы обучения, лучше если они будут игровые. Учащимся сразу станут интересны даже такие занятия, на которых отрабатываются монотонные упражнения, пассажи, приёмы.

Метод трактовки и раскрытия музыкально-художественной интерпретации. Учащиеся раскрывают при этом образ, содержание произведения. Их деятельность происходит с помощью музыкально-выразительных средств, при этом используются разные жанры. Учащийся переживает разные чувства, разные образы, разные мысли, а выражает их не простыми словами, а музыкой, музыкальным языком.

Метод при котором используют импровизацию. Для него можно воспользоваться всего одним звуком, маленьким мотивом, или небольшой мелодии. При этом учащиеся должны воссоздать первоначальный музыкальный материал, восстановить образный строй. Они должны воспользоваться новыми музыкально-инструментальными средствами. Это способствует формированию таких навыков, как слуховые, двигательные. Они создают главную функцию слуха, всё это происходит в процессе игры. Учащиеся создают в сознании различные слуховые образы ещё до начала игры на фортепиано.

Существуют этапы импровизации, которые основываются на основах джазовых ритмов.

1) 1. Учитель исполняет аккомпанемент, а обучающийся с помощью 3, 5 и более нот импровизирует. Необходимо придумать ритм, он должен быть интересным, это разной длины ноты, разные ритмы, синкопы. Можно спеть то что придумали.

2. Обучающийся должен найти опорные ноты, от них можно отходить, и к ним возвращаться, интонационно развивать.

Пример: учащийся берет ноту, она должна соответствовать аккорду из аккомпанемента. После играет вверх, или играет вниз. Но исполняет мелодию легато, без скачков. Учащийся понимает, главное это ритм.

3. Когда учащийся сыграет до определённой ноты, ему необходимо остановиться, постоять, затем продолжить движение в обратную сторону.

И играть заново. Появится красивая окраска ритма, звуки будут превращаться в мелодию. Учащийся научится чувствовать фразу, интонировать мелодию, чувствовать квадратность в форме.

2) Поменяться местами с обучающимся. Он играет аккомпанемент, а учитель делает мелодию, в данный момент импровизирует. Обучающийся может играть аккорды, их должно быть четыре; или играть арпеджио в медленном темпе, или бас и затем аккорд. Аккорды могут быть с пунктирами. Джазовую (классическую): C I C I C I C I F I F I C I C I G I F I C I G I

Метод изобразительности в музыке. При этом методе учитель наблюдает творческие, импровизационные возможности обучающихся. Наблюдает насколько эффектно, ярко исполняется произведение. Должен присутствовать игровой характер. Учащиеся сами создают образы и они оригинальны. Произведения изменяются, звучат по новому.

Метод развивающий артистическое мастерство, а также влияющий на эмоции обучающихся. При исполнении произведения обучающийся должен выражать, эмоции, чувства. Доносить это до зрителей. Пользоваться при этом средствами мастерства артистов. Ребята должны обогащать свой слушательский багаж. Это должна быть разная музыка, слушать разные танцевальные импровизации. Тренироваться в декламации литературных отрывков, стихотворений, делать это с чувствами, эмоциями, очень выразительно. По стилю, характеру они должны быть схожи с музыкальными произведениями. Преподаватель при этом должен работать над интонацией, над выразительностью исполнения.

Все перечисленные выше методы помогут в изучении навыков исполнения в эстрадном фортепиано. Обучение станет более эффективным.

В работе преподавателя с обучающимся должен присутствовать тесный контакт. В таком дуэте должен присутствовать творческая изюминка. Необходимо учитывать особенности каждого ребёнка, он должен стремиться все делать сам. Искать и находить, ошибаться и исправляться. Преподаватель при объяснении художественной и исполнительской картины произведений помогает понять это же обучающемуся. Ищет пути работы с каждым обучающимся, учитывая его индивидуальность и неповторимость. Преподаватель становится терпеливым наблюдателем, этим он обогащает свои знания, свой опыт. Здесь и инновация и анализ своей работы. Анализ выбираемого репертуара. Доклад имеет методическую и практическую направленность.

Орлова Илона Валдисовна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Ритм как основа джазовой музыки»

Известно, что джаз обладает мощным физиологическим воздействием. Основная причина этого эффекта — ритмика джазовой музыки, которая во многом обусловлена свингом.

Польский джазолог Матеуш Свенчицкий считает, что свинг в огромной степени зависит от ритмической безошибочности, а развитое чувство свинга (наравне с талантом) — условие высокого уровня протекания джазового творческого процесса музыканта и слушателя. Свинг — это единство рационального и иррационального [8].

Свинг в джазе содержит в себе и внутридолевое «раскачивание», и конфликт регулярности и нерегулярности, т.е. конфликт между стабильным граунд-битом и его нарушением. К регулярности можно отнести постоянное движение ударных и баса, к нерегулярности — всевозможные метрические смещения, синкопирования, рубато и пр. Таким образом происходят конфликты между основным ритмом и ритмом мелодии.

К стабильному граунд-биту относится «шагающий» бас. При исполнении этого приема, должна сохраняться постоянная пульсация, движение вперед, важно услышать бас и мелодический голос во взаимодействии, добиваясь устойчивого, непрерывного ритма, текущего легко и свободно.

Метрические смещения, которые относятся к нерегулярности, содержат в себе такие элементы, как «оттяжка» и «подхлест». Как правило, аккомпанемент играется с «подхлестом», а мелодическая линия ведется с оттяжкой, с микросмещением назад. Это хорошо прослушивается у боперов: Чарли Паркер, Джон Колтрэйн и т.д. Смещение должно быть одинаковым и едва заметным, что придает «качание», когда слушатель не может усидеть на месте и начинает двигаться в такт музыке.

Одним из главных элементов свингообразования является одновременное расслабление и напряжение. Пропорция которых в музыке обусловлена темпераментом, индивидуальной манерой или стилевой принадлежностью музыканта [8]. Баланс расслабления и напряжения придает джазовой пульсации упругости.

Синкопированность создает ощущение интриги в музыке, эффект ожидания и постоянного стремления вперед. Во время джазовой

импровизации правильное ритмическое построение фразы зависит от синкопированных и несинкопированных нот таким образом, что мелодическая фраза то подчинена основному ритму, то свободна от него.

Также в джазе одним из способов достижения художественной выразительности, и в целях достижения музыкальной экспрессии, служит рубато, т. е. смещение нот и акцентов мелодической фразы по отношению к основному ритму. Известный джазовый критик Леонард Фезер, считает рубато (наряду с синкопированием) важнейшим элементом реализации ритма в джазе. «Широкое применение рубато в джазе, — пишет Фезер, — более недавнего происхождения, чем синкопирование. Рубато буквально означает «похищенный»; музыкально это относится к практике запаздывания или продления (часто почти незаметного) основных звуков мелодии или аккордов, что требует эквивалентного ускорения более второстепенных звуков, у которых, таким образом, «похищается» часть их длительности» [8].

Большое значение во время исполнения джаза имеют, так называемые, ритмические флюиды, харизматичность исполнителя, что можно определить, как «драйв». Драйв — «жизненный порыв», по большей части некий иррациональный элемент, лежащий в глубинах подсознания. Андре Одре определяет драйв, как «комбинацию неопределенных сил», «личный магнетизм» [8]. Но все это невозможно без ритмической точности. Все эти на первый взгляд довольно туманные размышления мгновенно исчерпываются, стоит только на практике ощутить этот самый драйв. Раз почувствовав, исполнитель всегда будет стремиться повторить эти ощущения.

Известно, что в джазовой музыке ритмика не поддается нотированию. Свинг, рубато, всевозможные полиритмические отклонения невозможно записать в нотах, таким образом, в джазе исполнитель и композитор сливаются в одно неразделимое целое, в особенности, когда речь идет об импровизации. Это, конечно, составляет определенный круг трудностей для ученика, так как предоставляется та свобода, с которой начинающему джазмену справиться нелегко. Поэтому прежде, чем приступать к игре джазовой музыки, необходимо набраться «слухового опыта», много слушать и анализировать джаз в разных стилях.

Например, в рамках джазовой специфики существует множество направлений со своим характерным музыкальным языком и свойственными им ритмическими рисунками. Скажем, характерной чертой джаза 50-х годов является обращение к латиноамериканскому

и кубинскому фольклору, что привело к появлению стиля босса-нова, в котором роль гитары, как ритмико-гармонического инструмента, возрастает. Каждый стиль требует отдельного изучения, индивидуального подхода.

Конечно, прежде чем играть свинг, нужно научиться играть ровно. Для этого есть специальные упражнения: игра в разных последовательностях и темпах, четвертные, восьмые, триоли и шестнадцатые с разными акцентами, на первой ноте, затем на второй и т.д. Упражнения следует исполнять только с метрономом в медленном темпе, затем ускорять. Их можно играть как медиатором, так и пальцами. Вначале при игре медиатором нужно строго следить, чтобы движение кисти чередовалось «даун», «ап». На слух не должно быть отличий, ударяете вы вверх по струне или вниз.

Во время подготовки соло желательно продумывать ритмическую составляющую, так, например, в импровизации можно вначале придумать фразу ритмически, а потом уже «нанизывать» на этот остов ноты, при этом избегая монотонности и однообразности. Для этого нужно записать свою партию ритмически и простучать ее с чередованием обеих рук, как на перкуссии. Можно при этом помогать себе голосом, это облегчит понимание ритма и поможет быстрее и лучше выучить партию.

В джазе необходимо ощущать «квадратность» структуры музыкального материала, умение чувствовать ритм-секцию при игре в ансамбле, и прочие сложности с которыми неизбежно столкнется, во время осваивания вселенной джаза, каждый начинающий джазмен. Исполнитель должен обладать целым комплексом качеств, необходимых для свингообразования: внутренний слух, музыкальная память, умение ощущать свободу во время исполнения, импровизационность, гибкость и подвижность мышления, музыкальное воображение, определенный тип психики. Безусловно, чувство ритма (в том числе и свинга) развивается, как и слух, хотя может быть врожденным. Но от индивидуальных особенностей ученика будет зависеть, насколько он сможет это в себе развить. Педагог должен ориентироваться на личностные, эмоционально-психические особенности ученика.

Ритм в музыке, а особенно в джазе, является «скелетом» в теле звуков. С него необходимо начинать постижение любой сферы музыки. Знакомство же с обширным джазовым наследием просто необходимо для всесторонне развитого музыканта [5].

Сформировать ритмическое чувство у обучающегося – сложная и необходимая задача музыканта-педагога. Ни восприятие музыки, ни игра или песня, ни сочинение музыки невозможно без чувства ритма. По словам А. Б. Гольденвейзера обучающиеся, у которых было слабое чувство ритма, благодаря огромному труду становились полноценными с точки зрения ритма [7]. А известный советский психолог Б.М. Теплов считает музыкально – ритмическое чувство формирующей способностью, которая поддается педагогическому воздействию. В природе нет неразвивающихся способностей [6].

Раз ритмическое чувство в музыке является формирующей способностью, педагог может и должен принимать активное участие в работе над развитием этого навыка [2].

«Понимание и восприятие ритмической сложности джаза – это только вопрос тренировки и обучения. В противовес довольно распространенному мнению я считаю, что никто не рождается с готовым, прекрасным чувством ритма – люди просто учатся этому, порой даже бессознательно» (Маршалл Стернс) [4].

Еще один важный фактор в музыкальной педагогике – эмоциональное осознанное освоение возможностей темпа и ритма. Совсем недостаточно освоить только ритмический рисунок [3].

М. Н. Баринаева отмечает: «Чувство ритма должно быть воспитано на слуховом, а не на зрительном восприятии. Только тогда, когда разновидности ритмических формул будут освоены и будут легко восприниматься учеником на слух, можно объяснять правила записи ритма, объяснять размер, такт, группировки [1].

Начиная занятия над развитием ритма с маленькими детьми нельзя отпугнуть их чем-то сложным и серьезным. Здесь будут необходимы ассоциации со всеми знакомыми и привычными для детей образами. «...Вне музыки чувство музыкального ритма не может ни пробудиться, ни развиваться» [6].

В завершение ко всему сказанному хочу подчеркнуть, что при воспитании и развитии чувства музыкального ритма и выработке навыков ритмически выразительной игры в классе эстрадно-джазового фортепиано следует исходить из чуткого слухового восприятия обучающимся закономерностей ритма в произведении, а также их естественного исполнительского воплощения в доступных детям пианистических приемах.

Список литературы:

1. М.Н. Баринаова. О комплексном развитии музыкальных способностей ученика в классе фортепиано. <http://cyberleninka.ru/article/n/m-n-barinova-o-kompleksnom>.
2. Жак-Далькроз, Э. Ритм.- М.: Классика - XXI, 2001, с.4.
3. Красовская, Е. Музыкальный ритм // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. ВУЗов / Под ред. А.Г.Каузовой, А.И. Николаевой. - Гуманит. - Изд.центр ВЛАДОС, 2001,
- 4.М.Стернс. История джаза, 1970.
5. Миронова, Т. А. Развитие чувства ритма у учащихся младшего школьного возраста на факультативных занятиях по сольфеджио / Т. А. Миронова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2016. – № 2. – С. 20 – 31.
6. Теплов Б.М., Психология музыкальных способностей. Учебное пособие. Планета Музыки, 2021
7. Д. Благой. В классе А. Гольденвейзера. Издательство «Музыка», Москва, 1986
8. Барбан Е. Джазовые опыты, Л., 1980

СЕКЦИЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

ТЕМА: «ПРИНЦИПЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ»

Ковальчук Наталья Николаевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Принципы и основные приемы звукоизвлечения на баяне и аккордеоне»

Баян и аккордеон – это два уникальных музыкальных инструмента, известных своими богатыми возможностями создания звука. Эти инструменты почитаются не только за их мелодичные возможности, но и за тонкое мастерство, заложенное в их дизайн. Они относятся к классу инструментов со свободными язычками, где звук создается воздухом, проходящим через вибрирующие язычки.

Баян и аккордеон имеют богатую историю, охватывающую континенты и культуры, с различными региональными стилями и техниками игры, развивавшимися на протяжении веков. От живой народной музыки Восточной Европы до романтических мелодий французской мюзетт и до участия в современных жанрах, эти инструменты доказали свою адаптируемость. В 1960-х годах прошел необычайно

интенсивный взлет баянного и аккордеонного искусства: баян активно совершенствовался как полноценный концертно-академический инструмент, большой интерес к нему проявила целая плеяда профессиональных композиторов в связи с поисками новых образов и средств их выражения [2, с. 7].

Изучая принципы и техники, лежащие в основе звукорежиссуры, музыканты могут не только оценить глубину этих инструментов, но и раскрыть свой собственный творческий потенциал.

ГЛАВА 1. ПРИНЦИПЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

§1.1 Физика звукоизвлечения на баяне и аккордеоне

Для начала важно отметить, что баян и аккордеон – это музыкальные инструменты, которые генерируют звук за счет вибрации язычков и управления воздушным потоком. Эти инструменты имеют набор язычков, изготовленных из металла (латуни или стали), которые крепятся на рамах внутри инструмента. Когда нажимается клавиша (аккордеон) или кнопка (баян), открывается клапан, позволяющий воздуху проходить по язычку.

Производство звука зависит от взаимодействия между язычками и воздушным потоком. Когда воздух обтекает тростинку, это заставляет ее вибрировать. Более толстые и короткие язычки создают более низкие звуки, в то время как более тонкие и длинные язычки издают более высокие тона.

Чтобы звук был слышен, оба инструмента оснащены декой или резонансными камерами. Эти компоненты служат для усиления и проецирования звука. Вибрации от язычков передаются на деку, которая затем усиливает и излучает звук наружу, делая его слышимым.

Таким образом и баян, и аккордеон используют принципы вибрации язычка, управления воздушным потоком и усиления деки для получения своих характерных звуков, богатого спектра выразительных возможностей.

§1.2 Взаимодействие воздушного потока с язычками

Взаимодействие воздушного потока с язычками является фундаментальным аспектом звукоизвлечения как на баяне, так и на аккордеоне. Именно это взаимодействие играет решающую роль в создании отчетливых звуков, издаваемых этими инструментами

Как уже было сказано ранее, внутри баяна и аккордеона расположены ряды язычков, изготовленных из тонких полосок металла, обычно латуни или стали. Когда нажимается клавиша (аккордеон) или кнопка (баян), открывается определенный клапан, позволяющий воздуху

проходить по определенному язычку, поток воздуха заставляет его вибрировать.

Частота или высота тона издаваемого звука в первую очередь определяется физическими характеристиками самого язычка (его длина, толщина, натяжение). Более толстые и короткие язычки создают более низкие ноты, в то время как тонкие и длинные язычки создают высокие.

Контроль над воздушным потоком и давлением воздуха имеет решающее значение для получения различной динамики и тональных качеств. Регулируя сильфон, можно регулировать силу, с которой воздух проходит через язычки. Более высокое давление воздуха приводит к получению более громких и сильных звуков, в то время как более низкое давление создает более мягкие тона.

И баяны, и аккордеоны имеют несколько рядов язычков, каждый с разной высотой звука. Можно выбрать какой язычок или комбинацию язычков активировать, выбрав определенные клавиши или кнопки, что обеспечивает широкий диапазон вариантов высоты тона. Таким образом, взаимодействие воздушного потока с язычками является основным аспектом звукоизвлечения, что обеспечивает богатые и выразительные музыкальные возможности, характерные для этих инструментов.

Как отмечает в своей работе Григорьева И.Л.: «Баян как инструмент с богатейшими звуковыми возможностями побуждает профессиональных композиторов к созданию сочинений разнообразного художественного содержания. Однако при всей востребованности инструмента, его потенциал полностью еще не реализован» [1, с. 73]. Можно полностью согласиться и поддержать данное высказывание, действительно, что баян, что аккордеон предоставляют музыкантам широкие возможности для экспериментов со звуками и мелодиями.

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

§2.1 Управление клавишами и кнопками

Управление клавишами и кнопками является фундаментальным аспектом игры как на баяне, так и на аккордеоне. Эти элементы управления позволяют музыканту воспроизводить определенные ноты и аккорды, что делает их очень важными для музыкального самовыражения.

Аккордеоны обычно имеют клавиатуру в стиле фортепиано с правой стороны (высоких частот). Каждая клавиша соответствует определенной ноте, и при нажатии клавиши открывается клапан, позволяющий воздуху проходить по язычку, издавая соответствующий звук.

На левой стороне аккордеона (басовая сторона) расположены кнопки аккордов и басовые кнопки. Эти кнопки расположены в виде сетки и при нажатии создают аккорды. Они обеспечивают гармоническую поддержку мелодии, воспроизводимой на правой клавиатуре.

Играющий управляет громкостью и динамикой звука, манипулируя сильфонами аккордеона, которые расширяются и сжимаются, нагнетая воздух через язычки. Вытягивание сильфона создает вакуум и производит звук, в то время как нажатие сжимает воздух и останавливает звук.

Опытные аккордеонисты используют клавиши для достижения различных артикуляций и динамики. Нажатием на клавиши можно регулировать громкость и тембр, а способ отпускания клавиш может создавать выразительные эффекты (например, стаккато или легато).

У баянов кнопки расположены как на правой, так и на левой сторонах инструмента. Правые кнопки используются для управления мелодией и гармонией, в то время как левые кнопки управляют басовыми нотами и аккордами. Правые кнопки на баяне расположены рядами и столбцами, образуя цветовую гамму и ноты. На левой стороне баяна расположены кнопки для басов, расположенные в виде аналогичной сетки. Эти кнопки воспроизводят басовые ноты и аккорды, сопровождающие мелодию.

Как и в случае с аккордеоном, сильфоны баяна используются для управления воздушным потоком и, следовательно, громкостью и динамикой. Человек манипулирует сильфонами для получения звука, и скорость и сила их движения влияют на выразительность.

Таким образом, управление клавишами и кнопками имеет важное значение для формирования музыки, создаваемой на инструментах. Это позволяет музыкантам выбирать конкретные ноты, аккорды и артикуляции, предлагая широкий спектр выразительных возможностей и делая эти инструменты универсальными для создания музыки в различных жанрах.

§2.2 Региональные стили и техники игры на баяне и аккордеоне

Баяны и аккордеоны – это инструменты, которые широко используются в различных музыкальных традициях по всему миру, у них много общего с точки зрения их базовой конструкции и звукоизвлечения, но у них также есть региональные стили и техники, которые их отличают.

Так, например, русский баян известен своим богатым и выразительным звучанием. Российские баянисты часто используют технику, называемую «встряхивание сильфона», когда они быстро

чередуют нажатие и вытягивание сильфона, чтобы создать эффект пульсации в музыке. Баяны, как правило, имеют полный хроматический диапазон, что позволяет играть сложно и виртуозно. Российские баянисты известны своей способностью ориентироваться в хроматических пассажах, широко используя расположение хроматических кнопок.

В каджунской музыке из Луизианы аккордеон является неотъемлемым инструментом. Каджунские аккордеонисты часто используют диатонический баян с ограниченным количеством клавиш и уникальной настройкой. Они используют технику, называемую «гулкие ноты», при которой они поддерживают постоянную гулкую ноту, воспроизводя мелодии и ритмы на других кнопках.

В музыке в стиле польки, особенно в Центральной и Восточной Европе, аккордеон является основным инструментом. Аккордеонисты в этом жанре часто используют технику, включая быструю работу пальцами и встряхивание мехом.

Важно отметить, что, хотя это некоторые региональные стили и техники, связанные с игрой на баяне и аккордеоне, в каждой категории существует огромное разнообразие стилей и подходов.

Принципы и основные приемы звукоизвлечения на баяне и аккордеоне являются основополагающими для овладения этими универсальными инструментами с их богатой историей и уникальным звучанием. С середины XX века баян и аккордеон активно интегрировался в процесс профессионального обучения[3, с. 194].

Понимание принципов управления сильфоном, использования клавиатуры и нюансов расположения рук необходимо для получения четких и выразительных звуков. Кроме того, знание различных техник игры, таких как легато, стаккато и сильфонная артикуляция, позволяет добиться широкого диапазона музыкальной выразительности.

Важно помнить, что изучение этих инструментов – это непрерывный процесс. Благодаря самоотверженности, практике и глубокому признанию уникальных качеств баяна и аккордеона музыканты могут продолжать исследовать и внедрять инновации, внося свой вклад как в богатую палитру музыкальных традиций, так и в современные композиции.

Мищенко Сергей Владимирович

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«К вопросу о звукоизвлечении на баяне, аккордеоне»

Двигательно-технические способности.

Первым общеизвестным качеством техники является способность пальцев безошибочно и уверенно соприкасаться с теми самыми клавишами, которые соответствуют возникающим в уме звуковысотным представлениям. Эта пространственная точность техники вырабатывается во время всего обучения, в процессе работы над каждой технически трудной пьесой, этюдом упражнением. Пространственная точность техники вырабатывается тем быстрее, чем меньше обучающийся допускает в своей работе неточностей, то есть случайных, не подчиненных слуху соприкосновений с клавишами. При этом нужно стремиться к тому, чтобы появилась внутренняя уверенность в том, что пальцы не могут не попасть на нужные клавиши. Техническая работа начинается с достаточно медленной и максимально внимательной игры, при этом, не следует брать клавишу раньше, чем в воображении не появится образ данного звука и не возникнет чувство уверенности в том, что палец возьмет именно нужную клавишу. При подвижной игре процесс несколько изменяется, техника направляется уже не единичными звуковыми представлениями, а комплексными представлениями, охватывающими некоторую совокупность звуков. Важно знать, что на известной стадии технической работы, когда уже вступает в силу двигательный автоматизм, нередко происходит потускнение звуковых представлений. Некоторые звуки, а иной раз и целые голоса выпадают из цепи предвосхищаемых воображением звучаний, благодаря чему происходит как бы частичное омертвление игры, игра начинает принимать механический характер. Такая игра не может быть выразительной и обладает свойством быстро превращаться в грязную игру. Поэтому педагог при обнаружении в игре обучающегося признаков механичности должен всевозможными способами восстанавливать активность слуха путем замедленной игры, улучшения окраски, повышения выразительности, проигрывания отдельных голосов.

Второй стороной техники является красочная точность. Это значит, что обучающийся должен быть приучен извлекать из инструмента те самые силовые уровни, динамические соотношения, тембры и колориты которые в данный момент возникают в воображении. Красочная точность техники также развивается в течение долгого периода обучения. Чем меньше обучающийся позволяет себе играть бесцветным, серым, случайным звукам, тем быстрее у него вырабатывается красивое, разнообразное, выразительное туше. Хорошее туше предполагает

способность извлекать отдельные звуки и созвучия хорошим звуком возможно более разной силы (от трех пиано до трех форте) то есть владение более широкой и более тонкой шкалой оттенков.

Временная точность техники- это способность рук и пальцев обеспечивать появление звуков в те самые мгновения, которые диктуются внутренним чувством ритма. Ритмичность игры зависит не только от ритмического чувства, но и от преодоления двигательных трудностей. Ритмичность игры зависит от своевременности двигательных приспособлений. Руки оказываются неподготовленными в тот самый момент, когда пора уже извлекать звук. Эта неподготовленность зависит от недостаточной способности воображения предвосхищать последующие звучания, иначе говоря, обучающийся нередко запинается от того, что он не успел заблаговременно подумать о более трудном эпизоде, к которому приближается игра. Ритмичность игры также зависит от преодоления неуправляемого автоматизма, когда пальцы как бы начинают «бежать». Их надо научиться удерживать, для чего полезно игра в замедленном темпе. При игре различных мелодий может происходить следующее: во время выдерживания долгого звука, возникающее в уме представление ближайшего следующего звука совершенно непроизвольно заставляет палец сразу брать соответствующую клавишу, благодаря чему происходит укорачивание долгого звука или паузы. Эта ошибка часто встречается именно у способных обучающихся – таких, у которых яркие звуковые представления энергично воздействуют на моторику. Счет вслух или отстукивание метра педагогом здесь не помогут. Нужно научить обучающегося регулировать движения пальцев в промежутках между звукоизвлечениями, уметь удерживать их от воздействия на клавиши до того мгновения когда чувство ритма посылает решающий импульс. Иначе говоря нужно воспитывать ритмическую выдержку, которой не хватает способным исполнителям, при наличии у них хорошего чувства ритма.

Техническая беглость это способность играть быстро звуки и созвучия, предполагает, прежде всего, умение быстро мыслить звуками. Этого можно достичь, слушая беглую игру, припоминая ее в уме пробуя создавать в уме быстрые темпы. Однако этого мало: приходится реально пробовать быстро играть изучаемые, например, этюды, даже рискуя тем что игра в быстром темпе не будет сразу достаточно отчетливой. Так же нужно уметь очень постепенно переходить от игры в медленном темпе к игре в быстром темпе. Техническая беглость в очень большой мере зависит

от наличия ранее рассмотренной ритмической выдержки. Если этого нет, то игра неизбежно приведет к неритмичной игре.

К техническим способностям можно отнести способность к гармоничным движениям. Гармоничность движений -это внутреннее удобство непринужденность, ловкость, уверенность, смелость. Робкие, неловкие, перенапряженные, неудобные движения не могут быть точными, не могут реализовать звуковую задачу. Очень важна техническая выносливость. Если у обучающегося устают руки, то движения перестают быть ловкими, непринужденными, точными. Еще одно свойство игровых движений это переключаемость. Дело в том, что во время игры степень напряжения каждой отдельной мышцы быстро изменяется.

Если где - нибудь появляется застойное напряжение, то вся система движений как бы «засоряется». В таких случаях важно уметь обнаружить, где именно образовалось застойное напряжение, какое именно напряжение не было во время снято. Подлежат устранению: скованность и зажатость рук, ненужная вертлявость рук, ненужные высокие замахи пальцев, чрезмерное давление на клавиши. Игра на баяне требует развития силы пальцев. При слабых пальцах возможна лишь вялая или судорожно напряженная игра.

Способность управлять игрой

1. Основная способность управления игрой состоит в умении мобилизовать внимание и правильно, в каждое мгновение игры по - разному распределять внимание. Внимание нужно уметь распределять между восприятием, регулирующим реальные звучания и воображением, предвосхищающим дальнейшее развитие музыки. Распределение внимания между предыдущим и последующим не всегда одинаково. Например, при подходе к кульминации внимание больше направляется вперед, а после кульминации оно направлено больше назад. Распределение внимания зависит от того на сколько прочно выучена пьеса. Лучше всего удастся «слушать себя со стороны», когда пьеса уже прочно выучена. Если же этого нет, то приходится часто думать о том, что же идет дальше.

Важнейшей способностью является умение правильно увязывать последующее с предыдущим на основе чувства музыкальной логики, чувства целого и чувства художественной меры.

2. Не менее важной способностью является умение управлять эмоциональным тоном, умение мгновенно и независимо от условий вызывать в себе ту эмоциональную приподнятость, без которой вообще невозможно артистическое исполнение, умение создавать то

эмоциональное состояние, которое нужно для данной пьесы в целом, для каждого эпизода в частности, умение поддерживать логическую непрерывность эмоциональных переживаний на протяжении всей пьесы. Однако, нужно помнить, что насыщенность не должна превращаться в перенасыщенность и что серия взаимно несвязанных эмоциональных всплесков никогда не создает целостного художественного образа.

3. Способный исполнитель должен уметь сочетать «сделанность» игры с «импровизационностью», то есть:

а) заново наполнять творческими импульсами созданные в подготовительной работе автоматизмы

б) играть так, как в данный момент представляется правильным, не выходя из общих рамок сформированного замысла. Уметь чувствовать состояние аудитории, а также акустику помещения, свойства инструмента, состояние собственного игрового аппарата.

4. Исполнитель должен наслаждаться своей игрой. Если этого нет, то и слушатель не получит удовлетворения

5. Эстрадные выступления требуют очень большой исполнительской воли и выдержки. Нужно уметь мобилизовать всю свою энергию и уметь ее расходовать, нужно все время играть лучше и лучше, невзирая на мелкие неудачи.

Способность управления игрой тренируется лишь во время ответственного выступления, когда исполняется вся пьеса либо концертная программа.

СЕКЦИЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ»

ТЕМА: «ОТ ПРОСТОГО К СЛОЖНОМУ: ПРИЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО»

Жиromская Елена Викторовна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Проблемы обучения на современном этапе (клиповое мышление)»

Одной из актуальных проблем образования и воспитания в школе в последние 20 лет стало клиповое мышление детей. Клиповое мышление (от английского clip — фрагмент, отрывок, вырезка) — это восприятие мира с помощью ярких коротких образов, которое встречается у большинства современных детей и подростков. Суть клипового мышления — восприятие информации разрозненно, фрагментарно, по принципу «увидел и забыл». В настоящее время эта проблема находится на стадии описания и анализа педагогами и исследователями. Многие специалисты

считают, что это совершенно новая форма человеческого сознания, которая возникла в результате высокого уровня развития современной науки и техники. Ученые разных стран утверждают, что у современных детей произошли серьезные когнитивные изменения. Действительно, поток информации с различных носителей окружает детей практически с самого рождения. Это телевидение, реклама, интернет, социальные сети и т.д. По статистике, в 2017 году в России 80 % детей с 8-9 лет являются активными пользователями интернета, а 35% подростков проводят в интернете 8 часов в день.

Каковы же его плюсы и минусы клиповомыслящих детей и нужно ли с ними бороться? Начнем с минусов, так как их гораздо больше, и мы наблюдаем их каждый день в практической деятельности:

- развитие кратковременной «механической» памяти, полученная информация быстро забывается и не переходит в долговременную; ослабление восприятия информации, непонимание прочитанного текста;
- отсутствие интереса в изучении нового;
- быстрая утомляемость в процессе обучения;
- неспособность долго концентрироваться на чем-то одном, дети постоянно отвлекаются, и в памяти остаются в лучшем случае обрывки информации;
- неспособность к эмпатии и сочувствию, по мнению психологов.

Психологи считают, что таким образом мозг защищается от перегрузки информацией. С другой стороны, информация, даже увиденная краем глаза, все равно частично усваивается и перерабатывается.

Теперь о плюсах.

- о Скорость обработки информации («клиповомыслящие» дети быстрее реагируют, переключаются и адаптируются не только на уроках, но и в распространенных жизненных ситуациях).
- о С этим же связана скорость принятия решений
- о Переключаемость с одного вида деятельности на другой
- о Эмоциональный интеллект (способность понимать и использовать свои и чужие эмоции)
- о Способность к многозадачности. Дети могут одновременно делать уроки, листать ленту в соцсети и переписываться с несколькими друзьями в мессенджере.

Как же быть учителям? Вот некоторые рекомендации из практики:

1. Визуализировать учебный материал (видеоролики, презентации, таблицы).

2. Инициировать обсуждения и дискуссии.
3. Пересказывать содержание заданных глав учебника.
4. Учиться конспектировать учебный материал.
5. Давая задания, важно подготовить вопросы и задания так, чтобы нужно было поразмышлять и невозможно найти готовые ответы в ГДЗ.
6. Уделять внимание внеклассной работе: не просто совместно посещать мероприятия, но обязательно их обсудить, высказывая свое мнение
7. Необходимо больше задействовать детей в совместных проектах, выступлениях в качестве содокладчиков.
8. Давать больше заданий на логику
9. Освещать изучаемый объект с разных сторон (например, изучая кварту, привести иллюстрирующие характер ее звучания знакомые музыкальные примеры) или в разном контексте

Главное – во время общения с «клиповомыслящими» детьми их нужно корректировать и «доразвивать», а не ломать и ругать. Дети ни в чем не виноваты — это влияние среды и общества. Большинство педагогов и исследователей данной проблематики говорят о необходимости профилактики клипового мышления с помощью педагогических методов и технологий. Однако есть и противоположные точки зрения, где предлагается кардинально изменить образовательную систему, подстроить ее под таких детей, пересмотреть содержание учебных программ и структурировать весь материал в виде клипов и ярких презентаций.

Решением этой проблемы является развитие системного мышления как противовеса клиповому мышлению. Необходим баланс между клиповым и линейным (системным) мышлением. Развивать аналитическое мышление следует последовательно с младшего возраста, и тогда дети научатся грамотно ставить цели и искать эффективные методы их достижения, что поможет не только в учебе, но и в жизни.

Галицкая Галина Федоровна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Проблемы адаптации учебного материала со слабыми учениками

Одна из самых больших проблем на теоретических дисциплинах в музыкальной школе это-работа со слабыми учениками, которые испытывают большие трудности в усвоении учебного материала. И с каждым годом таких учащихся становится все больше.

Мы сталкиваемся с проблемами:

-не соответствия программных требований с возможностями ученика - не каждый учащийся может освоить предпрофессиональную программу.

-не соответствие возраста и трудностей программы. Ученику 7-8 лет, а ему надо изучать музыкальную литературу, творчество композиторов (5-летнее образование)

-неровность групп, где соединяются дети разных возрастов.

-современная проблема гаджетов.

Ребенок привыкает получать быструю информацию, и не каждый ученик может заставить себя размышлять преодолевать трудности. Из-за этого теряется актуальность домашних заданий по рабочим тетрадям, т.к. они списываются с готовых заданий.

Сегодня обучение в детской музыкальной школе родителями рассматривается как расширение кругозора ребенка, желание научиться играть на музыкальном инструменте. А современный ритм жизни требует от ребенка физического, интеллектуального, многостороннего развития.

Дети пытаются совмещать большое количество развивающих занятий. И часто задаешь себе вопрос: «Это слабый ученик или он уже, в силу усталости, не воспринимает учебный материал?»

Но, для сохранения их психологического и физического здоровья мы обязаны создавать комфортные условия обучения т.е. решать проблему адаптации.

Адаптация - процесс приспособления к условиям существования. Это- умение ученика приспособить свои индивидуальные личностные качества характера к условиям обучения в детской музыкальной школе. Одна из главных задач педагога-формирование позитивного психо-эмоционального состояния ребенка при обучении. У сильного ученика получается справиться с заданием. Он испытывает положительные эмоции и желание возвращаться к этому виду деятельности (например интервальные цепочки, в которых ученик, как в лабиринте, ищет правильный выход). У слабого ученика не получилось, это порождает неуверенность в себе и не желание возвращаться к этому виду деятельности. Главное в этот момент его поддержать, не упустить, отметить пусть маленький успех. Иначе мотивация к обучению уйдет, интерес угаснет. Но здесь возникает другая проблема: перегруженность групп, которая не позволяет индивидуального подхода к ученику. Все выполняют одно задание, и кому удача улыбнется, а кому нет.

В последнее время, в связи с увеличением зачетов, экзаменов, на передний план выходит проблема внимательности, стрессоустойчивости

слабых и сильных учащихся. Формирование умения самостоятельно справиться с заданием. Слабые ученики теряются и не могут справиться без поддержки преподавателя.

Способы адаптации учебных материалов для слабых учеников.

- упрощение задания
- дополнительная визуализация (таблицы, столбицы, видеоряд)
- сокращать объем заданий, при сохранении сложности
- упрощать содержание задания (например: сильный ученик пересказывает, слабый -отвечает на вопросы.)
- степень адаптации должна уменьшаться. Ученик должен со временем выполнять задания на равных условиях.

По-настоящему способных, музыкально одаренных детей становится слишком мало. С абсолютным слухом - единицы. Постепенно снижаются рамки требований не только к поступающим детям, но и к обучающимся. В музыкальную школу принимают часто детей со слабыми музыкальными данными, а иногда с психо-эмоциональными проблемами, что вносит в работу педагога дополнительные проблемы и нагрузки. И главной целью и победой над собой, для таких учеников, становится дойти до конца и получить диплом или свидетельство об окончании музыкальной школы.

Мы, педагоги, должны адаптироваться к тем условиям, которое диктует время.

«Почти каждый человек, за исключением глухих от рождения, обладает, в той или иной мере, музыкальностью и способностью ее развивать. Музыка нужно учить всех в той или иной форме и степени, а воспитывать профессионалами-музыкантами нужно не только не всех, но лишь, очень немногих».

Журавлева Ольга Аркадьевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Особенности подготовки к итоговой аттестации обучающихся выпускных классов ДМШ, ДШИ по предметам «Сольфеджи» и «Музыкальная литература»

Пройдя полный курс обучения, выпускники детских музыкальных школ сдают экзамен по сольфеджио. Методом оценивания является выставление оценки за написание одноголосного музыкального диктанта и за устный ответ.

Индивидуальный опрос должен охватывать ряд обязательных тем и форм работы:

1. Спеть с листа мелодию с дирижированием.
2. Спеть по нотам романс или песню с собственным аккомпаниментом (пианисты)
3. Спеть один из голосов выученного двухголосного примера.
4. Спеть различные виды пройденных мажорных и минорных гамм.
5. Спеть или прочитать хроматическую гамму.
6. Спеть от звука вверх и вниз пройденные интервалы.
7. Спеть в тональности тритоны и хроматические интервалы с разрешением.
8. Спеть от звука вверх и вниз пройденные аккорды.
9. Спеть в тональности пройденные аккорды.
10. Определить на слух несколько интервалов вне тональности.
11. Определить на слух несколько аккордов вне тональности.
12. Определить на слух последовательность из 6-10 интервалов и аккордов.

Выпускник должен показать на экзамене высокий уровень вокально-интонационных навыков и знание теоретического материала. Некоторые преподаватели теоретических дисциплин считают эти требования слишком сложными для учеников со слабыми способностями. При подготовке к экзамену учащихся возникают различные трудности и проблемы:

- 1) Самое важное - определить необходимый максимум теоретического материала, нужного для экзамена.
- 2) Создать благоприятную обстановку на уроках.
- 3) Обязательная беседа с родителями.
- 4) Контакт с преподавателями по специальности.
- 5) Контроль за ведением дневников.
- 6) Тщательная проработка в ладу всех интервалов и аккордов с разрешением - это главная задача I четверти
- 7) Романс, мелодии наизусть - с первых уроков
- 8) Проведение разных «допусков к экзамену»
- 9) Очень важным считаю формирование групп по отделениям:
 - Фортепианное, струнное.
 - Народное.
 - Эстрадное, фольклор.

Дифференцированный подход к экзаменационным требованиям.

Всем известно, что в музыкальных школах обучаются дети с разными способностями. Одни учащиеся легко осваивают программу и без проблем сдают выпускные экзамены. Другие - испытывают определенные трудности в усвоении материала.

Так как же помочь каждому ученику успешно сдать выпускные экзамены по сольфеджио?

Анализ заданий устного ответа

а) Пение мелодии наизусть — это задание, которое ученик готовит дома. По программе надо выучить несколько одноголосных мелодий и примеры на два голоса. Обычно я делаю так: учим 5-7 мелодий. Отобранные примеры тщательно прорабатываются, учитывая индивидуальные способности детей. Можно что-то сольмизировать, транспонировать, переносить в другую октаву, учить по частям – главное выучить отлично. Не «тяните» с этим заданием. Я начинаю учить наизусть уже в начале года, и тогда, всегда можно надеяться на хороший результат.

б) Второе задание – пение гаммы. Гамма – это «лицо» ученика, его «визитная карточка». Это первое задание, подготовленное самостоятельно на экзамене. Сделайте так, чтобы дети полюбили это задание. Работайте над пением гамм и обязательно спрашивайте индивидуально, задавайте петь и играть гамму каждый урок. Некоторые считают это задание простым и думают, что уж гамму-то дети всегда споют! Но очень часто от волнения ребенок даже не может правильно назвать ноты, поэтому пению гамм на уроках, особенно с большим количеством знаков, нужно уделять очень большое внимание.

Оценка ставится не за то, что спел, а КАК спел. Учите детей правильно готовить исполнение гаммы, сидя за партой. Каждый ученик должен знать свой диапазон и уметь самостоятельно решить в какой октаве он будет петь. Уверенное пение гаммы создает благоприятное впечатление об ученике.

в) Третье задание – пение в тональности - требует серьезной подготовки. Главным условием успешной сдачи экзамена я считаю детальную проработку всех интервалов и аккордов в ладу с разрешением. Это «база» - основа теоретического материала нужного для экзамена. Вот минимум аккордов и интервалов, положенных по программе: б2, м7, ув4, ум5, ув2, ум7, Ум5/3, Д7 с обращениями, вводные септаккорды.

Задача - научиться всё это чисто петь. А чтобы чисто петь, надо знать ЧТО петь. Теоретический материал должен быть освоен еще в 6 классе, а в начале года мы это вспоминаем. Как научить детей всё это строить? У каждого педагога есть своя методика, и трудно дать какие-либо общие рекомендации. Необходимо обязательно строить на доске. Обязательно играть и петь. Главное – что бы кроме этого задания никакой теории не было. Иначе в головах детей будет «каша». Уже к концу первой

четверти все, даже самые слабые ученики, должны ориентироваться в этом материале.

Проблема чистого интонирования – это «головная боль» любого теоретика. Почему дети плохо поют? Потому что они не поют дома. Все силы тратятся на построение. Ученики считают: если построил – значит, домашнюю работу сделал, а петь необязательно. Пока этот стереотип сидит у ребенка в голове – он никогда не будет дома петь. И проблема решится только тогда, когда построение не будет вызывать ни малейших затруднений. Этого можно добиться ярким объяснением материала и банальной тренировкой. Никакая зубрежка правил не поможет. Задайте построить и сыграть дома 5-6 пар тритонов в разных тональностях – и дети запомнят, как они строятся. Только, кроме этого, не давайте никакой теории. В классе работайте над пением. Учите детей грамотно искать основной звук при помощи устойчивых звуков. Это очень важный момент!

Обязательно спрашивайте петь индивидуально, чаще у доски. Усвоили одни интервалы – добавили другие и т.д. В итоге, я всю первую четверть занимаюсь только пением в ладу и гаммами. На последнем уроке делаю устный зачет по этому материалу. Такой зачет сразу показывает результат работы и выявляет слабые моменты.

В дальнейшем работа в ладу станет самым простым и понятным заданием. Постепенно теория отходит на второй план, и домашнее задание будет начинаться со слова «спеть». Вот тогда дети и начнут петь дома, потому что оценку получают именно за пение. Интонирование в ладу интервалов и аккордов с разрешением получается у всех учеников. Свободное владение теоретическим материалом дает возможность полноценной работе над интонацией. Я часто наблюдала, как некоторые дети «раскрывались» и начинали чисто интонировать.

г) Четвертое задание включает в себя пение интервалов и аккордов от звука с разрешением в разные тональности. Это трудное задание, и мы постараемся свести его сложность к минимуму. Лучше всего получается спеть от звука с разрешением б2 и м7 (на 5 ступени) и Д7 с обращениями. То же самое можно сказать про вводные септаккорды, ув2 и ум7. Только не забудьте спеть их в ладу. Обычно, после усиленной проработки в тональности пение от ноты дается довольно легко. Проблема больше теоретического плана. Хочу особо отметить, что целесообразность четкого разделения работы в ладу и работы в абсолютной системе (т.е. от звука) подчеркивают и другие преподаватели, например Горелова Е. С.

(«Изучение закономерностей ладовой и абсолютной системы в младших классах на уроках сольфеджио»). Надо объяснять материал так, чтобы дети всегда четко понимали, где они работают, в ладу или вне лада. Многие проблемы в усвоении теоретического материала возникают именно из-за непонимания разницы положения аккорда или интервала в ладовой или относительной системе.

д) Чтение с листа. Для многих детей это задание считается самым трудным. Слабого ученика сложно научить петь с листа примеры нужные по программе. Единственный выход — это снизить уровень сложности до минимально возможного. Вот здесь и проявляется индивидуальный подход к детям. Пусть слабый ученик поет простую мелодию, а сильный - сложную. Ничего плохого в этом нет. Можно местами и подыграть на инструменте. Особое внимание надо обратить на правильное воспроизведение ритмического рисунка. Работайте над сольмизацией, учите детей просто читать ноты. Занимайтесь этим каждый урок.

е) Пение песни или романса с собственным аккомпанементом может стать выигрышным моментом. Я знаю, что некоторые педагоги считают это задание слишком сложным и не выносят его на экзамен. Но это домашнее задание и его вполне можно подготовить на «отлично». Самое главное - не затягивать с выбором произведений. Эта работа должна быть выполнена к концу сентября. Причем дети уже должны исполнять небольшой фрагмент произведения, а педагог решает справится ученик или нет. К концу второй четверти романс должен быть почти готов! А к экзамену – выучен на «отлично». Как приятно наблюдать выпускника, поющего с собственным аккомпанементом.

ж) Теоретический вопрос включает в себя знания за все годы обучения. Круг теоретических вопросов может отличаться большой разнообразностью. Учащийся должен хорошо ориентироваться и суметь ответить на дополнительные вопросы комиссии. Для этого, обязательно нужно предварительно отвечать у доски, чтобы ребенок мог осознанно и правильно излагать мысли, а не заученные слова.

Дополнительные рекомендации

Основная задача преподавателя в начале учебного года — это добиться спокойной, рабочей обстановки в группе и регулярного выполнения домашних заданий, причем ребенок должен выполнять их сам. Не надо ругать ребенка за нерадивость, а с первых же уроков в выпускном классе создать позитивное отношение к предмету. Необходимо постоянно внушать ученикам уверенность в своих силах, обязательно хвалить за

достигнутые результаты. Нужно любым способом добиться того, чтобы ученик поверил в себя! Педагогу важно подобрать новый своеобразный стиль общения с выпускниками. К выпускникам надо относиться как к старшим, опытным ученикам, которые действительно многого достигли. Это повышает у детей самооценку и ответственность. Но нельзя забывать, что это дети, и излишняя строгость или фамильярность может повредить учебному процессу. Нельзя запугивать детей трудными экзаменационными требованиями.

Второе важное условие успеха — это работа с родителями. Регулярное общение с родителями выпускников – обязательная форма работы для любого педагога. Мое главное требование - это подпись дневника после урока сольфеджио. Это совсем не сложно, но дает хороший результат. Родители чувствуют ответственность за детей, а дети – контроль со стороны родителей.

Хороший результат в мотивации дают разные зачеты или «допуски к экзамену». Зачет по тональностям, по романсам, по мелодиям наизусть и.т.п. Во втором полугодии мы пишем десять домашних письменных экзаменационных работ. Можно сделать зачет по пению с листа, по пению гамм и.т.п. Эта форма работы активизирует детей.

Такие темы как «хроматическая гамма», «лады народной музыки», «родственные тональности» и. т. п. не просто изучаются в классе, но и выносятся на экзамен, надо стремиться вложить в ученика наибольшее количество теоретических понятий.

Виницкая Венера Бикбатыровна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**Реконструкция аккордового материала в средних классах ДМШ.
Логика практической работы над аккордовыми
последовательностями в четвертом классе**

Весь курс музыкально-теоретических дисциплин: сольфеджио, музыкальной грамоты, ЭТМ, гармонии, музыкальной формы построен на логическом выстраивании материала «от простого к сложному».

Самые первые шаги в музыкальной грамоте – это закладка навыков такого мышления: Тоника – это первая ступень лада, поэтому первая ступень лада называется тоникой, параллельные тональности отсчитываются на три ступени вниз от мажора и вверх от минора. Тональность ре минор – куда считаем? Тональность соль мажор - куда считаем? И так на каждом уроке в 1,2,3 классах.

Слух – понятие физиологическое, но у музыкантов он обязательно связан с природной составляющей: «отличный, хороший, недостаточный, неразвитый» и т.д. То есть интонационный фактор становится профессиональным показателем.

И вот появляется первая проблема: слух отличный, а спеть нужный материал и, особенно, записать его не получается. В чем же дело? Именно здесь проявляются первые логические предпосылки: как высоко находится звук, как его достичь, каким способом?

В записи (диктант) еще большая странность: ноты записаны «враз», а оформить ритмически или выделить оборот, интервал, движение по звукам аккорда – проблема. И это может быть у детей, которые обладают отличным или хорошим слухом.

Вторая проблема – наоборот: слух посредственный, а пение и, особенно, запись, на высоте.

Возникает определенное противоречие: слух- «голова» (умение думать)- результат и результат – «голова» - слух.

Дети с отличным слухом, но, как мы говорим «без головы» проигрывают, а дети со средним слухом, но хорошей «головой» - в итоге «в плюсе».

Мы подошли к основному: как сочетать слух и «голову» и выйти на хороший результат?

Первое упражнение – направленность движения. Оно может быть плавным (1-7-1, 1-2-3-1), а может быть скачковым (1-4-3-2-1, 1-6-5-1). Терцовое движение здесь воспринимается как маленький скачок, в отличие от 1-4,1-5 ступеней.

Второе упражнение – выделение одного из крайних голосов (нижнего или верхнего) и вопрос: что важнее? В хоре, конечно, партия сопрано, но в сольфеджио – нижний голос.

Примечание. В старших классах в хоровой работе над пением аккордовых последовательностей, будем обращать внимание на средние голоса, и даже акцентировать их, но в средних классах необходимо уделять внимание крайним голосам.

Третье упражнение – окраска, особенности тяготения: Доминанта – острая неустойчивость, Тоника-покой, утверждение, Субдоминанта – мягкая подготовка.

Оборот - T-S-D-T – сыграть, можно сделать остановку на D и задать вопрос: это окончание?

Четвертое упражнение – игра аккордовых оборотов на фортепиано. Предлагается тональность, знаки, разбираются вертикали и, наконец, учащийся играет последовательность.

Пятое упражнение – то же самое, но интонационно. Это сложнее, так как надо чисто спеть все построение, а это интервальные ходы как в нижнем голосе, так и точное пение вертикали (T-S6/4-D6-T; T6-S-D6/4-T).

Постепенно преподаватель увеличивает количество аккордов и усложняет их соотношение. Например: T-S6/4-D6-T; T-S6-D-D7-T; T6-S-S6-D-D6-T; T-S-S6-D-D6-T; T-S-S6-D-T-D6-D7-T и т.д.

Положительным моментом в этой работе может быть гармоническое пение «по голосам». Разбирается линия каждого голоса, а затем с «наслоением», по одному, выстраивается аккорд. Пение должно быть эмоциональным, аккуратным, с динамикой.

В последующих классах добавятся другие приемы работы, но в четвертом классе – это основа, от качества которой будет зависеть весь раздел «слухового анализа».

Живуцкая Раиса Николаевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Реконструкция аккордового материала в средних классах ДМШ.

Гармонический анализ на уроках сольфеджио в ДМШ»

Учебный материал в курсе сольфеджио в детской музыкальной школе выстроен последовательно «от простого к сложному».

2 класс - интервалы, 3 класс – трезвучия и их обращения, 4 класс – доминантовый септаккорд, 5 класс – обращения D7, 6-7 классы добавляют вводные септаккорды.

Первый этап работы – ладовый. Дается техника построения трезвучий и его обращений путем перемещения. Важная часть – неизменность звуков T-T6-T6/4, S-S6-S6/4, D-D6-D6/4.

Второй этап – аккордовые обороты: нарабатываются плагальные, автентические, полные обороты в построении и игре на фортепиано. Можно использовать термин «кадансы»: T-S-T, T6-S-T6, T64-D-T64. Но лучше познакомить учащихся с этим понятием, а в последующей работе использовать термин «аккордовые обороты».

Примечание: в московских и питерских «школах» более важны «плагальные», «автентические», «прерванные», «расширенные» обороты, включающие в себя не только стандарты, но и производный материал.

Третий этап – обязательно прорабатываются схемы построения всех типов аккордов, как общие, так и конкретные: трезвучие=3+3; B5/3=б3+м3; Ум5/3= м3+м3; септаккорд=3+3+3; D7=б3+м3+м3 и т.д.

В ладовой работе внимание обращается на ключевые знаки и схемы аккордов. Это важно как при пении аккордовых оборотов. Так и при игре на фортепиано.

Четвертый этап – разрешение аккордов. В септаккордах (D7, SII7, VII7) все понятно с удвоениями тоники, а вот с трехзвучными аккордами сложнее: принцип «общий звук на месте, остальные плавно» приводит к странным созвучиям (ре-соль-си – до-соль-до).

Да, в D7 мы познакомились с понятием “неполный аккорд”, а как обозвать аккорд без терции? Не заостряя особого внимания на «неправильном» тяготении (в обороте D6/4-T6, 2-я ступень разрешается в 3-ю), можно объяснить его непривычностью звучания аккорда без терции и необходимой плавностью голосоведения.

P.S. В старинных нотах («Гармоническое сольфеджио на материале немецких хоралов») в хоровых образцах спокойно сочетаются параллельные S и D, «странные» аккорды или интервалы (параллельные квинты или октавы), но это связано с удобством пения прихожан, хотя в использовании этого же материала И.С. Бахом присутствует четкая и точная система голосоведения и удвоений.

Пятый этап – еще в 3-5 классах мы предлагаем учащимся проанализировать нотный текст – подписать функции, но в 6-7 классах можно предложить для анализа более сложную аккордовую последовательность, основанную на знакомых образцах из музыкальной литературы: Й. Гайдн. Соната D-dur (главная и побочная партии), Л. Ванн Бетховен «Лунная соната» 1 часть, В.А. Моцарт. Симфония №40, главная партия, Р. Шуман «Смелый наездник» и т.д.

Шестой этап – в «продвинутых» группах или в 9 классе можно дать понятие «побочные аккорды». Преподаватель предлагает учащимся аккордовые последовательности с их использованием: T-T6-III-II-VII7-D6/5-T; T-S6-VI-III6-D-T. Затем можно предложить несложные нотные образцы: Р. Шуман «Альбом для юношества», Й Гайдн – вторые части фортепианных сонат, сонатины Кулау, Клименти. На уроках достаточно небольшого построения (период, предложение), не затрагивающего сложной аккордики.

Седьмой этап – самый сложный, так как он связан с нотным материалом по темам «Отклонение» и «Модуляция». Необходимо дать

различие их «уходов» в другую тональность, а затем, обратившись к форме, заострить внимание на места этих «уходов». Желательно подобрать примеры из знакомых произведений (Л. ван Бетховен. 2 часть сонаты №8, марш из «Афинских развалин»).

P.S. Если это 9 класс, то можно познакомить учащихся с модуляциями в первую степень родства, напомнив им тему «родственные тональности».

Таким образом, в зависимости от уровня групп можно ограничиться материалом рабочей тетради Г.Ф. Калининой, а можно предлагать несложные произведения или то, что учащиеся играют по специальности. Это и будет «межпредметным взаимодействием» с использованием знакомого учащимся игрового материала.

**МАТЕРИАЛЫ IX ОТКРЫТОЙ ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ И ДШИ НА ТЕМУ: «ВЕЛИКАЯ ГНЕСИНКА»
В РАМКАХ IX ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ПУШКИНСКО-ГЛИНКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ
14.02.2024**

СЕКЦИЯ № 1

**ТЕМА: «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ. ФОРТЕПИАННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ»
«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ. ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ЭСТРАДЫ»**

Маслякова Наталья Александровна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Даниил Крамер. От классики до джаза»

Как известно, традиции, заложенные сёстрами Гнесиными - Евгенией, Марией и Еленой - сыграли большую роль в формировании и развитии современной музыкальной педагогики. За всю историю своего существования, гнесинская школа воспитала множество выдающихся музыкантов (Лев Оборин, Геннадий Рождественский, Борис Чайковский и т.д.). Мы предлагаем остановиться на личности и музыкально-педагогической деятельности одного из наиболее самобытных «гнесинцев» — Даниила Крамера.

Прежде всего, необходимо остановиться на процессе его обучения музыке. Даниил Крамер родился в 1960 г. в Харькове. Мать Даниила Крамера уже в семилетнем возрасте давала концерты. Она была очень способной пианисткой, но в силу обстоятельств не смогла продолжить свое профессиональное обучение. Когда ей было одиннадцать лет, началась Вторая Мировая война, и ее отправили в Ташкент в эвакуацию. Вернувшись в Харьков, она поняла, что время было упущено, и поступать

в Харьковскую консерваторию было уже поздно. Даниилу было всего три с половиной года, когда мать заметила, как он старательно подбирает услышанные по радио мелодии. Музыкой Даниил начал заниматься с четырёх лет, а первым учителем был флейтист, который обучил его нотной грамоте. Затем было принято решение продолжить обучение Даниила в музыкальной школе по классу фортепиано. В одиннадцатилетнем возрасте Даниил поступил в специализированную музыкальную школу, которая была школа того же уровня, что ЦМШ в Москве. Надо отметить хорошую организацию распорядка каждого дня Даниила, благодаря которой оставалось время и на книжки, и на профессиональную учебу. Дополнительно с самого начала обучения в специальной музыкальной школе Крамер изучал композицию. Параллельно с учебой он успел получить несколько спортивных разрядов. Он никогда не был вундеркиндом. Будучи всегда одним из лучших учеников, ему никогда не удавалось быть первым, он всегда до тринадцати лет был «классным вторым».

В четырнадцать лет Даниил стал победителем Республиканского конкурса. Он стал Лауреатом первой степени и как пианист, и как композитор. Именно с этого момента ему не приходилось доказывать свое лидерство. В 1982 году Даниил Крамер стал Лауреатом первой степени на конкурсе в Вильнюсе в номинации джазовая фортепианная импровизация, получил премию имени Густава Малера в 2000 году.

По словам Даниила Крамера, он состоялся как музыкант, потому что всегда у него были уникальные учителя, каждый для него становился «мамой и папой». Так, школьный учитель по литературе приглашал весь класс к себе домой, поил чаем, читал книги, и рассказывал о том, что в учебниках невозможно было узнать. Учительница по математике, прекрасно понимая гуманитарные наклонности Даниила, добилась того, что он участвовал в олимпиадах и достигал определенных успехов. По мнению Даниила Крамера, все дети рождаются гениальными. Родителям важно не ошибиться, и найти то, в чем их ребенок гениален.

Учительница из Харькова, Елена Владимировна Йолис, поехала в Москву, чтобы познакомить Даниила с Евгением Яковлевичем Либерманом в ГМПИ им. Гнесиных. А, как известно, Евгений Яковлевич Либерман был учеником профессора Генриха Густавовича Нейгауза, воспитавшего многих выдающихся музыкантов, таких как Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер и др.

По мере обучения Крамера, классическая «линия» его деятельности дополняется джазовой. Знакомство с джазом у Даниила Крамера произошло не сразу. Купив пластинку в магазине «Мелодия» с названием «Джаз-оркестр Sharps and Flats», и послушав ее, Даниил остался весьма равнодушен к услышанной музыке, которую, как оказалась, джазом можно было назвать с большой натяжкой. Следующее знакомство с так называемым джазом произошло в «джазовом подвале», где на «разбитых» инструментах музыканты старались сыграть услышанные в передачах «Голос Америки» какие-то джазовые композиции. И это также не произвело на него никакого впечатления.

И только случайно попав на концерт Леонида Чижики, Даниил по-настоящему «заболел» джазом. Вполне естественно, что он захотел взять несколько уроков у этого уникального музыканта. Когда Даниил принес на первый урок Леониду Чижику рэгтайм, он рассчитывал, что его непременно оценят и похвалят как виртуозного джазового пианиста, ведь к этому моменту он был лауреатом престижных конкурсов. Критика со стороны Чижики была жесткой, но разумной, поскольку Даниил играл рэгтайм как классическую музыку, не понимая специфики исполнения свинга. Всего шесть уроков Даниил Крамер получил от Чижики, и это было почти всё его джазовое образование.

Еще одним педагогом Даниила был джазовый гитарист Михаил Есаков, который сумел «разложить» джаз, как говорится, «по полочкам». И именно благодаря теории этого выдающегося джазового музыканта Даниил, по его словам, может так же ясно все объяснить своим сегодняшним ученикам.

Свою первую импровизацию Даниил исполнил не без участия своего «классического» педагога Евгения Либермана. После услышанной импровизации Евгений Либерман сказал: «Это твое, но классику ты закончишь, потому что всегда будешь играть и одно, и другое».

Далее, начинается активизация не только исполнительской, но и педагогической деятельности Д. Крамера. Окончив институт, Крамер начал преподавать в музыкальном училище им. Гнесиных, работал в Московской Государственной Филармонии. Определенная составляющая концертов состояла из импровизации на мелодии, предложенные публикой. Это и стало началом его популярности. На одном из популярных фестивалей присылались заявки на импровизацию в записках. Одна из записок была следующая: «Выходя на сцену, пианист обнаруживает отсутствие клавиш на рояле. Исполните импровизацию на

предложенную тему». Даниил, открыв крышку инструмента, показал своим видом, что клавиши отсутствуют. Сделав небольшую паузу, начал импровизировать на струнах и стенках инструмента.

Интересно, что Даниил Крамер не считает себя полностью джазменом. «Я тот, кто всегда плавает между классикой, джазом. Я нахожусь где-то посередине, и мне это очень нравится. Сейчас я владею несколькими музыкальными языками, и грех было бы использовать только один из них. Я так слышу!», — говорит Даниил Крамер.

В восьмидесятые годы Крамер преподавал в Институте имени Гнесиных, несколько позже — в Училища имени Гнесиных, а затем на джазовом отделении в Московской музыкальной школе имени Стасова. Именно здесь были созданы первые опыты методические работы Д. Крамера, направленные на обучение подрастающего поколения основам исполнительства эстрадной и джазовой музыки. Сборники первых джазовых произведений, импровизация на известные джазовые стандарты сразу же после издания стали очень популярны в педагогической среде, как в музыкальных школах, так и в специальных узконаправленных учебных заведениях. А в 1994 году Даниил Крамер открыл первый за всю историю существования Московской консерватории класс эстрадной и джазовой музыки. С этого времени он принимает активное участие в Международном благотворительном фонде «Новые имена». В 1995 году Даниил Крамер организовал серию концертных циклов, которая получила названия «Джазовая музыка в академических залах», «Вечера джаза с Даниилом Крамером», «Классика и джаз». Кроме того, с целью приобщения широкой аудитории к джазовой культуре, были записаны телевизионные и радиопередачи. Так, в 1997 году на одном из телевизионных каналов были представлены уроки джазовой музыки, а затем появились видеокассеты под названием «Уроки джаза с Даниилом Крамером».

Более того, на протяжении многих лет джазовый и классический музыкант регулярно организывает и проводит в России различные конкурсы профессиональных джазовых музыкантов. Он является организатором и председателем жюри джазовых конкурсов в Саратове.

Заслуженный артист России, Народный артист России», лауреат Европейской премии имени Густава Малера, директор многих российских фестивалей джазовой музыки, заведующий кафедры эстрадно-джазовой музыки в московском университете современного искусства, основатель абонементов концертов джазовой музыки во многих концертных залах

России – вот тот небольшой список заслуг этого уникального музыканта и педагога.

Не менее активна и зарубежная гастрольная деятельность Даниила Крамера. Выступая на концертах различного уровня, музыкант демонстрирует одинаково высокопрофессиональное исполнительство как джазовой, так и классической музыки, иногда демонстрируя импровизацию на темы классических произведений, хорошо знакомых слушателю. Даниил Крамер часто приглашает на свои концерты различных известных джазовых музыкантов, зачастую играя с ними в ансамбле. Это могут быть также выступления с симфоническими, народными оркестрами и ансамблями.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что выпускники гнесинской школы не только транслируют традиции, заложенные её основателями, но и вносят огромный вклад в развитие современной музыкальной педагогики, как классической, так и джазовой. Даниил Крамер, являясь профессиональным классическим и джазовым музыкантом, не прекращает свою педагогическую деятельность. Его постоянно приглашают на мастер-классы как в специальные профессиональные учреждения, так и в музыкальные школы. Он всегда с большим желанием делится секретами джазового исполнительства, как со студентами в колледжах и институтах, так и с преподавателями музыкальных школ. Он неизменно полагает, что искусство предназначено для того, чтобы добраться до самой глубины вашей души, оно пытается оживить вашу душу, если она мертва.

Список литературы:

1. https://www.youtube.com/watch?v=n_z_KHjFvig&ab_channel=v1battle
2. https://www.youtube.com/watch?v=JalKOgkPrE0&ab_channel
3. https://www.youtube.com/watch?v=XYvWoQp-KvE&ab_channel
4. https://www.youtube.com/watch?v=QD7rUnXZtng&ab_channel
5. <https://www.jazzmap.ru/rus/news/Daniil-Kramer-Nikogda-ni-o-chem-ne-prosite-Eksklyuzivnoe-intervyu-dlya-JazzMap-News.php>
6. <https://kkmi.ru/intervyu-s-daniilom-borisovichem-kramerom/>
7. <https://vk.com/@udmfil-dzhaz-na-solnechnoi-storone-zhizni-daniil-kramer-intervyu>

Борунова Людмила Анатольевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«О педагогических принципах В.М.Троппа»

Владимир Мануилович Тропп в настоящее время - один из ведущих профессоров кафедры фортепиано Академии им. Гнесиных, заслуженный деятель искусств РФ, с 2002 года — профессор кафедры специального фортепиано в Московской консерватории им. П. И. Чайковского, исследователь и популяризатор классической музыки и творчества многих композиторов, выдающийся представитель русской фортепианной школы. Удивительно искренний, тонкий, разносторонний музыкант, воспитанник Гнесинки - он не только впитал лучшее, что могла дать уникальная школа, её великие учителя Е.Ф.Гнесина, Т.Гутман, Г. Нейгауз, но и сохранил её дух, атмосферу до наших дней. Можно сказать, что это музыкант уходящей эпохи. Эпохи, в которой ценность музыки для человека была великой и незыблемой.

Педагогические принципы Владимира Троппа - это уникальное сочетание пианистической школы, которую он получил в Гнесинке на всех уровнях обучения, его личностных качеств и исполнительского мастерства.

Владимир Мануилович родился в 1939 году в Москве. В обучении музыке прошёл, по его словам все возможные ступени. Учился в Московской детской музыкальной школе-семилетке им. Гнесиных в классе Софьи Девенишской на педагогической практике. Затем поступил в Московскую среднюю специальную музыкальную школу им. Гнесиных — в класс Моисея Эммануиловича Фейгина.

В 1963 году В. Тропп с отличием окончил Московский музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу фортепиано у профессора Т. Д. Гутмана и до 1967 года обучался в аспирантуре Гнесинки. Сразу по окончании обучения Владимир Мануилович начал преподавательскую деятельность.

Система обучения Гнесинки, её просветительский дух явились благодатной почвой для формирования исполнительских и педагогических качеств В.М.Троппа. Преподаватели активно занимались научной деятельностью - писали статьи, доклады, проводили большое количество открытых уроков, посещали областные училища с концертами своих классов. В Центральном Доме работников искусств постоянно организовывались открытые уроки для всего города. Здесь В. Троппа, заметил М.Э. Фейгин, а спустя годы и Нейгауз.

С большой теплотой вспоминает В.М.Тропп о школьных годах, об атмосфере Гнесинки времени своего детства и отрочества, располагавшейся в особняке Гнесиных на Собачьей площадке. «...Эти голландские печи, скрип лестницы, высокие потолки и двери - это дорогое время нашего взросления, того, как мы познавали жизнь в её проявлениях музыки, искусства, людей».

В.М. Тропп очень высоко ценил своих педагогов и до сих пор относится к ним с благоговением. Вспоминая годы учёбы, он говорит: «С нами работали люди удивительно преданные своему делу, сам вид которых внушал невероятное уважение к музыке. Они настолько любили нас учеников, передавали самое дорогое для них, имели огромный опыт подхода к детям. Царила атмосфера почти дома». Он подчёркивает особое чувство долга преподавателей перед своими учениками.

Особенное значение в становлении профессиональной личности Владимира Троппа имел профессор института им. Гнесиных Теодор Давыдович Гутман. В радиопередаче, которую Владимир Мануилович посвятил 90-летию со дня рождения Гутмана, он говорит об исключительно высокой требовательности к ученикам, которая исходила из его музыкантской совести и бесконечной преданности музыке. «Он давал исключительную профессиональную школу, старался научить любить музыку и труд». Быть может поэтому Владимир Тропп в своих учениках высоко ценил не столько большой талант, сколько серьёзность по отношению к своей профессии, глубину и широту интересов, искренность, по-настоящему увлечённость искусством. В разное время его учениками становились Д. Бурштейн, К.Лифшиц, М. Мордвинов, В.Кулешов, М. Лидский, Е. Державина, А. Юшина, И. Тихомиров, А.Блок, В.Свердлов, Н.Рубинштейн, И.Межуева, М.Кандинский, Ю.Авдеева и др.

Нельзя не сказать о личностных качествах Владимира Мануиловича. Ученики, вспоминая годы учёбы в его классе, отмечают изумительный характер своего профессора. Юлианна Авдеева, всемирно известная пианистка говорит в своём интервью: «С одной стороны, он мягкий, но с другой – принципиальный, если это касается исполнительства. Прежде всего, он уделял исключительное внимание звукоизвлечению, учил находить разные градации звучания внутри каждого маленького кусочка музыки, и это вдохновляло на поиски и открытия в этом направлении. После общения с ним у меня вошло в привычку обращаться с роялем бережно, с любовью и уважением». Постоянная работа над фортепианным звуком, звучание рояля, протяженность звука, который подобен

выразительности голоса, педализация, кантилена, длинная фраза – это исполнительско-педагогические приоритеты в деятельности В.Троппа. А ведь это также родом из детства, из Гнесинской школы. Он вспоминает, как подолгу на уроках слушали, как один звук переходит в другой, тянется или не тянется. Он говорит: «Мне было интересно освобождать руку, опираться на кончики пальцев без давления, достигать дна, чтобы там потянуть звук».

Особенно надо сказать о Владимире Троппе как о пианисте. Концертную деятельность Владимир Тропп начал, ещё будучи студентом, выступал с сольными программами, в составе ансамблей. С 1970 года, после получения шестой премии Международного конкурса им. Дж. Энеску в Бухаресте, концертировал постоянно: с сольными выступлениями, в сопровождении оркестров и камерных коллективов. Особенность концертных программ Владимира Троппа — исполнение музыки «поздних русских романтиков» — А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, П.И. Чайковского. Игру Владимира Троппа отличает особая изысканная тонкость и интеллектуализм, художественный вкус, деликатность, виртуозное владение фортепианными ресурсами, теплота, погружённость в тайны музыки, умение расслышать по-новому хорошо известную музыку. С возрастом Владимир Тропп в соих выступлениях умело использует тишину, звуки близкие к ней, мастер пианиссимо, истончения звука.

Несмотря на то, что Владимир Тропп довольно редко обращается к малоизвестным произведениям, его исполнение широко известных вещей отличается своеобразием подхода, художественным вкусом и виртуозной техникой владения инструментом. *«Идя на его концерт, знаешь, что станешь свидетелем глубоко личного прочтения музыкального произведения, наполненного в то же время живым, удивительным содержанием» - писали критики.*

Кроме того, В.Тропп также дает мастер-классы за рубежом, входит в жюри многочисленных международных конкурсов. Среди них: Первый Всероссийский юношеский конкурс пианистов имени Гнесиных, председатель жюри Второго и Третьего Всероссийского юношеского конкурса пианистов и скрипачей имени Гнесиных, трижды - Международного конкурса им. С.В.Рахманинова, председатель жюри Международного юношеского конкурса пианистов им. Рахманинова в Великом Новгороде, председатель жюри Фестиваля им. Г.Г. Нейгауза в Москве и многих других.

Владимир Мануилович Тропп также известен как музыковед, свои сольные выступления он часто сопровождает рассказами о творчестве композиторов, произведения которых должны прозвучать в программе. Вёл передачу «Тропой Рахманинова» на российском телевидении. Автор многочисленных радиопередач о выдающихся исполнителях XX века («Радио Орфей», «Радио России»), среди которых следует выделить большой цикл передач «Великие пианисты XX века» на радио «Орфей». Один из создателей фильмов о Рахманинове на телевидении Англии и России. Имеет ряд публикаций о Рахманинове в журналах «Советская музыка», «Музыкальная жизнь».

Основная область научных интересов — жизнь и творчество С. Рахманинова. С попытками исследовать творчество композитора было сопряжено преподавание в женском Смит-колледже) в Нортхемптоне (США) в 1988-89 г. В то время там ещё преподавала Наталья Сатина. В.Тропп очень хотел с ней встретиться, пообщаться и поработать в архивах США. Долгое время переписывался с Н.Сатиной и получил приглашение на временную работу в колледже, которая заключалась в проведении мастер-классов и исполнении концертов. Изучал архив Рахманинова в Вашингтоне. Поиски кинозаписи выступления С.Рахманинова не увенчались успехом, зато было изучено большое количество неизвестных в России документов, найдено письмо Елены Гнесиной к Рахманинову.

Как мы видим, слова Владимира Троппа об исключительной преданности искусству, музыке он сам воплотил на деле своей жизни. Явил пример сочетания удивительных человеческих и профессиональных качеств, давшего плоды в таком многообразии деятельности.

«С годами всё больше понимаешь то огромное, что создала Е.Ф.Гнесина, ту колоссальную перспективу, которая никогда не будет иметь конца и только может развиваться. В этом отношении у нас педагогов огромная ответственность, так как мы должны продолжать эту линию» - говорит В.Тропп.

Список литературы:

Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990 г.

М.Дроздова Музыкальная жизнь, 1885 г.

Владимир Мануилович Тропп <https://www.belcanto.ru/tropp.html>

А.Хитрук «Слушая Владимира Троппа» <https://gazetaigraem.ru/article/6831>

С.Яковенко «С Владимиром Троппом о Сергее Рахманинове»

<https://tchaikovskyforum.com/threads/vydajuschesja-pedagogi-sovremennosti-v-m-tropp-i-t-a-zelikman.930/>

Орлова Илона Валдисовна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Борис Спасский - надежда российского пианизма»

Борис Олегович Спасский родился 29 марта 1971 года. Пианист относится к молодому поколению русской фортепианной школы.

Родился он в Москве, но в течение последних лет живет в Швейцарии. Борис Спасский окончил Российскую Академию Музыки имени Гнесиных у профессора Олега Бошняковича, продолжателя и хранителя традиций великой русской пианистической школы. Олег Драгомирович Бошнякович (1920-2006) — русский пианист, Народный артист России и профессор РАМ имени Гнесиных. Ученик Игумнова (консерватория) и Нейгауза(аспирантура). Продолжатель романтической исполнительской традиции Зилоти, Рахманинова, Игумнова и Нейгауза.

Во время обучения в Академии музыки имени Гнесиных Борис Спасский уже показал себя как музыкант, умеющий глубоко постичь авторский замысел. С 1997 года является солистом Московского концертного филармонического объединения [1].

Музыкант выступает с многочисленными сольными программами. Исполняет как произведения русских авторов таких как П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, А. Балакирев, М. Мусоргский, так и западноевропейских прежде всего Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Шумана, Р. Шуберта. Часто появляется на сцене и с камерными ансамблями, среди которых прежде всего хотелось бы выделить «Квартет имени П.И. Чайковского» и «Доминант-квартет» из России, «Casorati-Quartett» из Италии и «Aura-Quartett» из Швейцарии. Музыкант выступает также с симфоническими оркестрами, среди которых Государственный оркестр радио и телевидения России, Симфонический оркестр Российской Академии Музыки, Ульяновский Государственный Филармонический оркестр, Белгородский Государственный Филармонический оркестр, а также симфонические оркестры из Швейцарии.

К настоящему моменту вышли два компакт-диска пианиста. Первый — с «Временами года» П.И. Чайковского. Второй — с «Балладами» и «Скерцо» Шопена. Как первый, так и второй получили высокую оценку критики [2].

Творчество Бориса Спасского высоко оценивается как в России, так и за рубежом. *«Молодой музыкант успел привлечь внимание публики редким умением глубоко постигать авторский замысел, раскрыть яркую образность музыкальной речи, безукоризненной виртуозностью... Не было «нот», была колдовская музыка, с которой никак не можешь расстаться».* «Культура», 1999 [5] *«Блестящий пианист, превосходный музыкант, истинный артист – он сразу берет в плен энергетикой своего яркого темперамента... Он с легкостью постигает музыку самых различных стилей».* «Филармоник», 2000. [6]

Пианист регулярно выступает на различных европейских фестивалях, в том числе «Радио „Орфей” представляет...» в России и «Шубертиада» в Швейцарии.

Много концертирует в России и во многих европейских странах, таких как Швейцария, Италия, Босния и Герцеговина, Голландия, Германия, Дания, Литва.

Музыкантом были сделаны многочисленные записи на радио в России, а также для радио и телевидения Боснии-Герцеговины и для радио Дании и Литвы.

Выступления Бориса Спасского подтверждают, что "надежда российского пианизма" - не только (и не столько) те несколько молодых людей, которых активно подают в этом качестве в Большом зале консерватории и за границей. Спасский обладает мастерством и сильной индивидуальностью, но, кроме того, чужд всякого позерства за роялем - что сегодня особенно в цене. За внешней безучастностью совершенно непредсказуемо рождается сила.

Как-то Спасский играл в Музее современной истории России днем - что, может, и не очень престижно (хотя 4 часа было любимым временем Горовица для начала концертов), но сумел преодолеть две заведомые трудности этого выступления - неблагоприятную акустику зала и проблемы стилистически разноплановой программы. В глуховато резонирующем зале бывшего Английского клуба не растерялся его нюансированный звук, а предельно мощная игра не слилась в недифференцированную массу. А переход от Шопена к Шуману и далее к Листу и Рахманинову произошел так, что не было оснований заключить, что какой-то из композиторов удастся пианисту больше другого. С первого аккорда си-минорного скерцо Шопена Спасский задал максималистский и полнокровный подход к роялю, отражающий мир открытых эмоций. А далее - при все возрастающей свободе и интенсивности самовыражения -

он показал, что нигде не переступает за грань, после которой теряется ясность формы и отмеренность ударной мощи звука. Это слышалось и в "стеклянной" переливчатости высоких трелей, и в органной "содержательности" грохочущих аккордов.

Натура Спасского в ее музыкальном выражении не представляется созерцательной и рефлектирующей. В нем угадывается активное, наступательное отношение к любому, даже трагически печальному, внутреннему состоянию. Но напор и устремленность вперед не поверхностны или занудно однообразны, они имеют свою глубину и очевидно оттенены уязвимой незащищенностью. Именно так воспринимались "остановки" этой программы - медленный эпизод скерцо и посмертный ноктюрн до-диез-минор Шопена, знаменитый ноктюрн # 3 Листа "Грезы любви" и си-минорный музыкальный момент Рахманинова. Суровость Шопена через романтическую экстравагантность "Арабесок" Шумана Спасский соединил с устрашающей гротескностью Листа в первом "Мефисто-вальсе". И затем закономерно последовал Рахманинов с чистыми красками "Маргариток", пламенным трепетом Прелюдии соль-бемоль-минор и просчитанным "обвалом" двух других прелюдий - до-диез-минор и си-бемоль-мажор. И сразу же "на бис" следовал совсем другой Рахманинов с его популярной "Полькой": ее игривую ритмику Спасский трактовал не без куража, заостря "углы". При всей картинности и эффектности вещей Рахманинова сегодня довольно трудно встретить столь цельную их осмысленность. Чуткое исполнение Спасского намечает движение пианиста в глубь природы фортепианного звука, о чем теперь мало принято задумываться, но что радостно разнообразит сероватую в целом картину нового российского пианизма.

После выступления на открытии фестиваля в Цюрихе в 2004 году Борис Спасский характеризуется как "исключительный пианист". На фестивале в Боснии и Герцеговине "Сараевская зима" в 2005 году газеты писали, что "рояль пел, а публика была очарована красотой исполнения". Один из концертов того же года в Швейцарии был назван в прессе "Визитом виртуозного исполнителя Шопена". В июле 2005 после выступлений Бориса Спасского на фестивале в Дании газеты окрестили его "Великий Спасский".

После его турне в Литве в 2009 году Вильнюсская газета „7 meno dienas“ характеризует его как «поэта души»: «Его спокойствие за роялем без каких-либо ненужных внешних эффектов раскрыло в нём легко ранимого чувствительного поэта, а его отличный так редко встречающийся в наше

время звук в романтических произведениях Грига, Шопена и Чюрлёниса раскрыл его и как творческого художника». [3]

Интернетное издание afisha.mail.ru в фоторепортаже с концерта на фестивале в Сочи (2010) пишет: «Борис Спасский своим искусством отбросил пелену всего ложного и оживил музыку польского романтика». А газета «Комсомольская правда» в статье о Сочинском фестивале говорит о нём, что это «звезда фортепиано и непревзойденный исполнитель произведений романтиков» [4].

Выступления Спасского — всегда масса эмоций, новое прочтение шедевров мировой музыкальной культуры и яркое, экспрессивное исполнение. Но главной особенностью музыканта является отсутствие какого бы то ни было позерства на сцене.

Творческий потенциал Бориса Спасского высоко оценен критиками и коллегами по музыкально цеху, как на родине артиста, так и за рубежом. Спасский имеет уникальный дар постигать замысел автора произведения и раскрывать потаенный смысл музыкальной композиции.

Список литературы:

1. <http://boris-spasski-biography/...>
2. <http://www.spasski.com/>
3. Газета „7 meno dienas“
4. afisha.mail.ru
5. Газета «Культура», 1999.
6. Журнал «Филармоник», 2000.

Лыткина Анжелика Евгеньевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Фортепианная музыка А. Гречанинова»

Александр Тихонович Гречанинов - известный русский композитор, пианист и дирижёр. Родился он в 1864 году в семье купца. Фортепиано первый раз увидел в 14 лет. До этого пел в церковном хоре и слушал городские романсы, исполняемые матерью. Профессионально музыкой стал заниматься поздно в 17 лет. Учился у прекрасных педагогов:, по классу контрапункта — сначала у Г. Лароша и Н. Губерта, а затем — у Сергея Танеева, по классу фортепиано — у Николая Кашкина, в Московской консерватории и у Н. Римского-Корсакова в Петербургской консерватории. Обучение давалось ему нелегко, так как он был студентом «переростком». Закончил консерваторию через девять лет. И несмотря на

внешнюю застенчивость, умел отстаивать своё мнение, был ответственным, упорным, очень трудолюбивым человеком.

Часто музыкальные критики называли его композитором «второго» эшелона, так как у него не было ярких новаторских идей как у С. Рахманинова, Н. Скрябина, С. Прокофьева. А современники называли его музыку устаревшей, опоздавшей на 10-15 лет. Леонид Сабанеев сказал о б Александре Гречанинове: «Он был последний из русских композиторов, которому удалось собрать позднюю осеннюю жатву с уже угасающего ствола «великой эры русской музыки», эпохи Чайковского и «Могучей кучки»».

А.Т. Гречанинов является последователем традиционной русской школы. Он писал музыку доступную для простых людей, но в тоже время глубоко художественную. Его стиль в основном гомофонный, лишённый сложной фактуры и контрапунктов, но чрезвычайно близкий к народным интонациям. Музыка Гречанинова была более популярна, чем музыка П.И. Чайковского только не среди музыкантов –профессионалов, а среди широких масс публики. Вокальные партии его романсов очень удобны для исполнения, отчего артисты-вокалисты были в восторге.

Он написал более 60 опусов и около 20 неизданных сочинений. В основном это вокальная и хоровая музыка. Хотя есть 4 оперы, 5 симфоний, инструментальные пьесы. Наиболее известны его духовные хоры, где он совмещает старинный стиль (знаменного) хорового пения с народной песенностью, (включая прямые фольклорные заимствования) и профессиональной академической культурой. Многие его хоры до сих пор входят в церковный обиход, исполняются на службах в церквях и соборах. Огромную массу произведений А.Т. Гречанинов написал для детей. Это в основном хоровые и фортепианные произведения, в большинстве случаев, основанные на темах народных песен и народные тексты.

С 1903 года Гречанинов работает в музыкальной школе сестер Гнесеных а затем в хоровой студии Т.Л. Беркмана, а после Октябрьской революции и в детских колониях.

Елена Фабиановна Гнесина пригласила его преподавать классы теории музыки и фортепианного ансамбля. Так как детской музыки в то время почти не было, композитор начинает с удовольствием писать музыку для детей. Появилась даже традиция писать 2-3 произведения каждый год к концерту школы Гнесиных.

А.Т. Гречанинов вспоминал в своей автобиографической книге: «Детей я всегда любил, и меня никогда не тяготили занятия с ними. С

годами постепенно у меня выработалась собственная метода, благодаря которой дети с первых же уроков с увлечением занимались музыкой и делали успехи... Я обожаю детей... С детьми я всегда чувствовал себя равным, мне не нужно было под них "подделываться". Этой способностью – как бы перевоплощаться в ребёнка, вероятно, и нужно объяснить, что я с такой легкостью и с охотой взялся за дело и написал шесть двухголосных песен на народные темы – сборник под названием "Ай, ду-ду!" Песенки эти имели большой успех и положили начало целому ряду подобных сборников». Интересные сюжеты, игровые начала песен, удобная хоровая фактура для детских голосов сделала хоровые произведения незаменимыми для музыкального воспитания юных музыкантов.

Инструментальные сочинения Гречанинова представляют собой такую же ценность. В течении всей своей жизни композитор писал пьесы для фортепиано, даже иммигрировав в 1925 году из России во Францию, затем США. О создал около 50 опусов для детей, а некоторые произведения без указанных номеров и года (рукописи). В основном это фортепианные миниатюры, собранные в известные и менее известные фортепианные циклы: «Детский альбом» op. 98 – 15 пьес (1923-1924 г.), «День ребёнка» op. 109 – 10 лёгких пьес (1927 г.), «Бусинки» op. 123 – 12 лёгких пьес (1929-1930 г.), «Сказочки» op. 118 – 12 пьес (1928-1929 г.), «Багатели» op. 112 – 15 миниатюр (1927 г.), «Дедушкин альбом» op. 119 – 17 пьес (1928-1928 г.), «Мимолётности» op. 115 – 15 пьес (1927 г.), «Ранним утром» op. 126 – 10 лёгких пьес для скрипки или виолончели и ф-но (1930 г.), «На зелёном лугу» op. 99 – 10 пьес в 4 руки (1924 г.), «Бирюльки» op. 138 – 12 пьес (1933 г.), «Альбом Андрюши» op. 133 – 10 пьес (1932 г.), «Пастели» op. 3 – 5 пьес (1893-1894 гг., издано), «Росинки» op. 127a – 9 пьес (1930 г.), «В лодке» op. 127 б – 7 пьес (1930 г.), «Эскизы» op. 131a – 12 лёгких пьес (1932 г.), «Листки из альбома» op. 139 – 10 лёгких пьес (1933 г.), «Русские танцы» op.130- 12 танцев и многие другие. Есть в его творчестве циклы, которые из мира детских восприятий, но для исполнения взрослыми музыкантами. Это - «Снежинки» (1908 г.), «Курочка Ряба», «Тропинка» (1920 г.).

Творчество Гречанинова на долгие годы было вырвано из культурного и концертного контекста, из - за, эмиграции из Советской России, а так же православной и христианской направленности большей части его творчества. Поэтому мы, к сожалению, знаем не все фортепианные циклы. Чаще всего мы берем в работу с учеником пьесы А. Гречанинова из фортепианных циклов: «Детский альбом», «Бусинки»,

«Бирюльки», «День ребёнка». Давайте вспомним пьесы, входящие в эти циклы. Цикл «Детский альбом»: Сказочка, В лагере у солдатиков, Солдатики маршируют (Марш), Верхом на палочка, На лужайке, Заболела няня (Неудовольствие), Скучный урок (Скучный рассказ), Колыбельная, Танец, Страшный рассказ (Необычное происшествие), Этюд, После бала (Мазурка), Странники (Протяжная), Я уже большая (Вальс). Цикл «День ребенка»: Прелюдия до мажор;. Все за работой до мажор;. Моя лошадка соль мажор; Сломанная игрушка соль минор; Папа и мама ми мажор; В гостях у бабушки ля мажор; Бабушкин вальс ми-бемоль мажор; Веселый путь домой до мажор; Нянина сказка ми минор; Дитя засыпает фа минор. Фортепианный цикл «Бусинки»: Утренняя прогулка; Маленький попрошайка; Этюд; Грустная песенка; На велосипеде; Вальс; Тяжелая работа; Мой первый бал; Жалоба; В поле; Материнские ласки; На гармонике.

Уже по названию пьес из циклов мы начинаем сравнивать эти циклы с «Детским альбомом» П. И. Чайковского и «Альбомом для юношества» Р. Шумана. Действительно мелодическое богатство, искренность, красочность и теплота, музыкального языка А. Гречанинова подготавливают маленьких учеников к знакомству с знаменитыми детскими циклами Роберта Шумана и Петра Ильича Чайковского. Фортепианные пьесы А. Гречанинова высокохудожественные, очень интересные мелодически, в них проявился вокальный и мелодический дар композитора. Характерной чертой детской музыки Гречанинова является повторение некоторых любимых композитором образов из одного фортепианного цикла в другой. Это - сказки («Нянюшкина сказка», «Маленькая сказка», и др.), мазурки, вальсы, колыбельные, игрушечные лошадки. Гречанинов написал для детей две сонатины ор. 110. Они не очень сложные по фактуре и технике, небольшие по объёму.

Его фортепианной музыке присуще деликатность, чистый вкус, изящество, ясность, задушевность и доступность для детского восприятия мелодических линий. Александр Тихонович развил в своих пьесах традиции песенных обработок композиторов "Могучей кучки" и А. Лядова, подчеркивая всё своеобразие характера народных или написанных на основе народных текстов мелодий. Все фортепианные пьесы композитора программные. Это не только название пьесы, но и фортепианные обработки вокальных жанров - колыбельная, песня, плясовые напевы, так же картины природы, яркие впечатления, детские игры. Гармонии Гречанинова характерные для русской фортепианной

школы. Они диатоничны, используются плагальные обороты и субдоминантовые гармонии. Все фортепианные пьесы А. Гречанинова удобны для исполнения маленькими ручками юных пианистов. Фортепианные циклы А.Т. Гречанинова отличают: многоголосность и многослойность фактуры; яркая понятная детям образность; разнообразие, используемых художественных средств; тонкий гармонический колорит; яркая мелодическая линия; вокальное начало, которое учит маленьких музыкантов с детства овладевать техникой кантилены, интонированием и «пением» на рояле. Детская музыка Александра Гречанинова яркая и образная, но в тоже время очень простая. Она написана с прекрасным знанием исполнительских возможностей детей и является классическим русским педагогическим репертуаром. Композитор с предельной ясностью передаёт состояние душевного мира ребёнка, тонкой «живописью», ярко и образно изображает в музыке сюжеты детских игр, картин природы и разные сцены из жизни ребенка.

Немного особняком от предыдущих фортепианных циклов стоит цикл «Пастели» ор 3 и ор.61. Нам, наиболее известен, опус №3, который все знают по пьесам из Хрестоматий 5 и 6 класса. Это пьесы: Жалоба, Осенняя песенка, Звездная ночь, Раздумье и редко играемая пьеса Гроза, так как сложна технически для обучающихся. Изменения стилистического языка композитора связано с влиянием музыки импрессионистов. А также сложными драматическими событиями в жизни композитора. После мучительных переживаний Александр Тихонович расстаётся с Верой Ивановной Гречаниновой (первой женой) и женится на Марии Григорьевне Срединой. Гречанинов пишет в своей автобиографической книге, «Меня стал не удовлетворять мой несколько устаревший музыкальный язык, — и я стал искать новые гармонические сочетания». Само слово пастель происходит от итальянского "pasta" – «тесто», «масса». То есть мягкий художественный материал для рисования (мягкие цветные карандаши, мелки). Пастель также особая техника рисования. Пастельные мелки хорошо передают цвет, а готовый рисунок получается бархатистым на ощупь, но работы сохраняются недолго, осыпаются. В музыке А. Гречанинова появляются изысканно взволнованные, утончённые хроматические интонации, сопровождающиеся новыми гармоническими красками, функционально размытыми с пряно-красочными аккордами, находящиеся иногда на грани тональности и атональности. Произошёл специфический синтез традиций русской школы – прежде всего А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и П.И. Чайковского и

влияния музыки Р. Вагнера, К. Дебюсси, Н. Скрябина. Многие критики не оценили новую стилистику А. Гречанинова. Но композитор нашел в разнообразной яркой музыкальной жизни начала 20 века свою «нишу». Он не отставал и не опережал свою эпоху, он гармонично ей соответствовал, поэтому находил и до сих пор находит своего слушателя. Фортепианный цикл «Пастели» подготавливает юного пианиста к знакомству и музыкой импрессионистов.

Хочется завершить свой рассказ словами Леонида Сабанеева о композиторе А. Гречанинове: «Судьба послала ему долгую жизнь, которая компенсировала то, что он потерял, поздно выступив на музыкальный путь. Ему вообще к лицу была долгая жизнь. Спокойный, тихий, любящий природу и детей, мирно религиозный, без исканий ни в религии, ни в музыке — он воплощал собою другой лик России, не изломанный и мятущийся лик Достоевского, Белого, Скрябина, а благодатный успокоительный, просветлённый и смиренный. Обычно за Россией Достоевского забывают о том, что и другая Россия тоже была и возможно, что и до сих пор есть, и что неизвестно, какая из них более подлинная. Думаю, что количественно — всё-таки Россия Гречанинова».

Список литературы:

1. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951.
2. История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1994. Т. 9. Конец XIX — начало XX века.
3. Sabaneev L. Modern Russian Composers. 1927. URL: https://openlibrary.org/books/OL6706695M/Modern_Russian_composers

Маркелова Наталья Витальевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Дружба на всю жизнь. Глиэр и Гнесинка»

«Человек с добрым сердцем и поэтической душой», -- так современники называли Рейнгольда Морицевича Глиэра, замечательного русского и советского композитора, всю жизнь посвятившего музыкальному искусству.

Главным в своих сочинениях он считал мелодию, которая должна исходить только из сердца, поэтому его произведения отличаются необыкновенной и трогательной лиричностью.

Р.М.Глиэр родился в Киеве 11 января 1875 года. Отец его был немецким подданным, переехавшим на Украину из саксонского

Клингенталя и занимался изготовлением медных духовых инструментов. Мать – Юзефа Корчак, происходившая из знатного польского рода. Кроме Рейнгольда в семье было еще два сына – Мориц и Карл, а также дочка Цецилия. Отец Рейнгольда мечтал о том, что сын продолжит его дело по изготовлению музыкальных инструментов, но один случай изменил всю дальнейшую судьбу Глиэра.

В 1882 году, когда мальчику было семь лет, в Киев с гастрольями приехал П.И.Чайковский, который дирижировал своим замечательным произведением – Увертюрой «1812 года». Глиэр присутствовал на концерте. Музыка Чайковского оставила у него незабываемые яркие впечатления, предрешившим всю его дальнейшую жизнь. У Глиэра появилась мечта стать композитором, и к ней он неудержимо направился.

В 1897 году Глиэр официально стал подданным Российского государства и поступил в Московскую консерваторию, где учился у Г.Э.Конюса, А.С.Аренского, С.И.Танеева. Композицию изучал у М.М.Ипполитова-Иванова. Как настоящий московский студент, Глиэр рано начал преподавать. С недавно открывшейся (1895г.) школой сестер Гнесиных, в которой он начинает свою педагогическую деятельность с 1900 года, его всю жизнь будет связывать крепкая дружба, длившаяся полвека. Переписка с членами семьи Гнесиных – сестрами Евгенией, Еленой, Елизаветой, Ольгой, братом Михаилом охватывает период с 1901 по 1955 год, почти до смерти Глиэра в 1956 году.

С 1900 года сестры Гнесины решили ввести в свою тогда еще школу курс гармонии. Недавний выпускник Московской консерватории, один из лучших учеников Танеева, Глиэр оказался наилучшей кандидатурой на должность первого педагога нового курса. Здесь он работает с некоторыми перерывами. Первый период длился 6 лет (с 1900 по 1906 год). В эти годы школа готовила только пианистов, и одной из первых учениц, занимавшихся у Глиэра по теории, была Мария Робертовна Ренквист, которая в 1904 году стала его женой. У них родилось пятеро детей, причем, дважды двойняшки, что считалось большой редкостью. Самая младшая дочь Глиэра стала крестницей Елены Фабиановны Гнесиной. Таким образом судьбы и жизни семей Глиэров и Гнесиных переплелись на долгие годы. Надо отметить, что Елена Фабиановна Гнесина была единственным членом семьи Гнесиных, с которой Глиэр общался на «ты», называя ее Аленушкой. А жена Глиэра Мария Робертовна была ученицей Елены Фабиановны на заре ее педагогической деятельности и после смерти Глиэра продолжала общение с ней. После небольшого перерыва с

1906 по 1908 год, когда Глиэр изучает дирижирование в Берлине у знаменитого Оскара Фрида, он снова преподает в школе Гнесиных по 1913 год.

В этом же году его приглашают на должность директора Киевской консерватории, где он работает до 1922 года, после чего возвращается в школу Гнесиных, которая с 1920 года имеет статус «Третьего показательного государственного музыкального техникума».

В школе Гнесиных ему поручают вести теоретические дисциплины: гармонию, анализ музыкальных форм, полифонию, историю музыки. Также известно, что Глиэр был педагогом по классу ансамбля, в котором ученики разных отделений в 4 руки играли классические симфонии. Е.Ф.Гнесина вспоминала в своей статье «Человек, победивший старость». «Молодой преподаватель трудился с упорством и любовью над знаниями своих юных учеников». За годы работы в школе Гнесиных Глиэр значительно расширил ее педагогический репертуар. По просьбе сестер Гнесиных он сочиняет ряд небольших пьес для фортепиано в две, четыре и восемь рук. Специально для этого учебного заведения он сочинил «Пять эскизов» ор. 17, «Три пьесы» ор. 19 и ор. 21, «Три мазурки» ор. 29, «Двадцать пять прелюдий» ор. 30, «Двадцать четыре легких пьесы в 4 руки» ор. 38, «Двадцать четыре характерных пьесы для юношества» ор. 41, «Двадцать четыре пьесы для двух фортепиано в 4 руки». После образования в школе детского хора (1903г.) Глиэр создает также и хоровые произведения. В своих письмах сестры Гнесины вспоминают: «Вы были первым композитором, который сочинял прекрасную музыку для нашего тогда очень молодого училища и школы».

Изучая фортепианные миниатюры Глиэра, написанные для учащихся уколы, можно сделать вывод: дидактическое значение пьес направлено на формирование многих важных сторон мышления юного исполнителя, воспитания навыков выразительной игры и освоение приемов, которые впоследствии помогут осознанно исполнять ученику более сложные произведения. Сочинения Глиэра стали не только важной методической ступенью в воспитании юного музыканта, но и способствовали пополнению педагогического репертуара школы.

Последний период в Третьем показательном государственном музыкальном техникуме свою работу Глиэр совмещает с профессорской службой в Московской консерватории. В техникуме Гнесиных он выпускает одаренных студентов, которые вскоре сами ярко проявят творческие и педагогические способности. Среди них – Ф.Е.Витачек,

композитор и педагог, автор учебного пособия по инструментовке для симфонического оркестра, В.А.Таранущенко – выдающийся педагог музыкально-теоретических дисциплин в ГМПИ им. Гнесиных, композиторы С.Г.Корсунский и Н.А.Поройков, С.С.Скребков – профессор, музыковед, будущий зав. кафедрой теории и музыки и декан историко-теоретического факультета ГМПИ им. Гнесиных.

О работе в школе, затем в техникуме сестер Гнесиных Глиэр в своих письмах и воспоминаниях всегда говорил с благодарностью: «...Я вспоминаю о доме Гнесиных со светлым и радостным чувством. Вечера, прогулки и экскурсии с учащимися – все светится в моих воспоминаниях чистым и ясным светом».

В 2018 и 2019 годах в журнале «Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных» была опубликована переписка с Глиэром из личных архивов семьи Гнесиных. Письма Глиэру от сестер Гнесиных хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства. Письма к сестрам Гнесиным от Глиэра – в Мемориальном музее-квартире Елены Фабиановны Гнесиной.

Трогательным проявлением доброго отношения семьи Глиэров, которое продолжается в наши дни, являются постоянные контакты с Гнесинским Домом внучки Глиэра, выпускницы института им. Гнесиных Сэнты Викторовны Глиэр. А недавно она и ее дети оказали неоценимую поддержку в финансировании издания книги «Гнесинский Дом. История учебных заведений», вышедшей в 2015 году.

В заключении хочу отметить регалии Р.М.Глиэра.

Р.М.Глиэр – русский, советский композитор, дирижер, педагог, музыкальный общественный деятель, Народный артист СССР, заслуженный деятель искусств. Трижды награжден Глинковской премией, лауреат трех Сталинских премий I степени, кавалер трех орденов Ленина, награжден орденами Трудового красного знамени, Знаком почета. Является автором гимна Ленинграда.

Худенцова Надежда Михайловна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Вера в мечту. Тихон Хренников»

Тихон Николаевич Хренников родился 10 июня 1913 года в городе Елец Орловской губернии, он был десятым ребёнком в семье, с малых лет увлекался музыкой, играл на гитаре в струнном оркестре, с детства пел в школьном хоре. Только с 9 лет начал учиться на фортепиано и уже в 13 лет

сочинил свой первый этюд, потом пьесы, вальсы, марши. Когда Тихон окончил школу в родном Ельце, он решил написать письмо Михаилу Гнесину с вопросом: «Выйдет ли из него композитор», и вот здесь решающую роль в судьбе Тихона Николаевича Хренникова сыграл Михаил Гнесин. Он посоветовал поступать в Гнесинский техникум, где будет изучать всё, что касается музыки. Его любимыми композиторами были И.С. Бах, П.И. Чайковский, С. Прокофьев. Как только Тихон Хренников окончил Гнесинку, то сразу был принят на второй курс консерватории, он был учеником Генриха Нейгауза и В. Шебалина. На выпускной в Московской консерватории Тихон Хренников представил первую симфонию - как дипломную работу, получил «хорошо», так оценил его Сергей Прокофьев.

Тихон Хренников стал одним из востребованных композиторов СССР с середины тридцатых годов, он работал в театре имени Наталии Сац, композитора хорошо знали в среде академической музыки, ведь профессионализм он получил в школе Гнесиных и в Московской консерватории.

Большую творческую поддержку начинающему композитору оказал В. Немирович – Данченко, вовлечённый в общей для всей культуры процесс по созданию современной оперы. Опера «Буря» стала первым сценическим произведением в его творчестве, он много сочинял песен на стихи Агнии Барто, следом появляется вторая симфония, много разной музыки. Когда настала ВОВ композитор выезжает в действующую армию, давал концерты на передовой.

К тридцати фильмам написал музыку Т. Хренников, из них «Свинарка и пастух», «Поезд идёт на восток», «Гусарская Баллада», «Много шума из ничего», а истинный шедевр песенного творчества относится мелодия к кинофильму «Верные друзья», а в фильме «Поезд идёт на восток» композитор выступил как артист, где сыграл роль матроса, который пел и аккомпанировал себе на аккордеоне.

Тихон Хренников - это выдающийся современной композитор, педагог, в своём классе воспитал более 100 композиторов, в их числе Алексей Рыбников, Игорь Лучинок, Максим Дунаевский, Иосиф Кобзон, Александр Градский, Владимир Федосеев, Михаил Таривердиев, Любовь Казарновская, Давид Тухманов, Людмила Зыкова и даже он учил своего правнука, тоже Тихона Хренникова.

Композитор был лауреатом трёх сталинских премий, имел звание народного артиста РСФСР и СССР, десятки других почётных титулов и медалей.

Пост первого секретаря Союза композиторов СССР занял в 1948 году по личному распоряжению Иосифа Сталина, на этом посту прослужил 43 года, всю жизнь прожил с единственной женой Кларой Вакс.

Тихон Хренников верил в светлое будущее, музыка его оптимистична, духом сильна, творчество композитора получило известность во всём мире, где его жизнь и деятельность отражали чувства и мысли своего народа, также хочется отметить что Тихон Николаевич был блестящим пианистом, его первый фортепианный концерт написан для солирующего фортепиано и симфонического оркестра в четырёх частях и был посвящён своему учителю композитору В. Шебалину. До сих пор воспитанники и преподаватели Гнесинского учебного заведения проводят лекции, концерты к юбилею одного из самых известных представителей Гнесинской школы - это Тихон Николаевич Хренников.

Уже став маститом композитором Н. Хренников писал: «Можно с уверенностью сказать, что две семьи - Рубинштейна и Гнесины - определили развитие музыкальной культуры и музыкального образования в России.

Потапова Наталья Викторовна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Композитор – гнесинец А. Эшпай. Фортепианное творчество»

Андрей Яковлевич Эшпай родился 15 мая 1925 года в Козьмодемьянске Марийской автономной области (ныне Республика Марий Эл).

Его отец - Яков Андреевич Эшпай (1890-1963), композитор. Вместе со своим двоюродным братом Иваном Палантаем был основоположником марийской профессиональной музыки. В 1928 году семья переехала в Москву, где Андрей и вырос. Отец учился в аспирантуре Московской консерватории, мать — в педагогическом институте. Любовь к музыке передалась от отца. Писать свои первые композиции он начал еще в детстве - в 4 года. Андрей Эшпай называл марийскую музыкальную традицию, одним из основоположников которой был его отец, самой глубокой и содержательной, он отмечал, что она оказала очень сильное влияние на его творчество.

В 1941 году А. Я. Эшпай окончил музыкальную школу-семилетку имени Гнесиных по классу фортепиано Валерии Владимировны Листовой. Она свыше шестидесяти лет отдала детской фортепианной педагогике и занимала особо почетное место среди педагогов-корифеев Гнесинского Дома. Среди ее учеников не мало известных имен, среди которых Станислав Нейгауз. Вспоминая Листову Эшпай говорил: «Валерия Владимировна—воплощение ума, благородства, тонкого юмора, она аристократична и проста. Мы — все ее ученики — были влюблены в нее».

Дружеские отношения связывали А. Я. Эшпая с Гнесинским Домом всю жизнь (свидетельство тому - фотография с Ел. Ф. Гнесиной из экспозиции кабинета музея, подписанная рукой Елены Фабиановны): "Милому, дорогому Андрею, Андрюше Эшпаю, одному из моих единственных сыновей в знак нашей старой дружбы. 1965 год, Гнесина"».

На выставке "Гнесинский Дом в военные годы" также представлены материалы, посвящённые А. Я. Эшпаю - ходатайство Елены Фабиановны Гнесиной о его освобождении с фронта и письмо к ней от А. Я. Эшпая из Германии. Кроме того, Андрей Яковлевич был почётным председателем Совета музея. В 2009 году он выступал на круглом столе, посвящённом 40-летию со дня основания Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Вот что вспоминает Эшпай о Гнесиных: «Я знал всех Гнесиных, всех: Михаила Фабиановича, Елену Фабиановну, Евгению Фабиановну, Ольгу Фабиановну, Елизавету Фабиановну. Но как знал? Меня отдали учиться музыке с четырёх лет. У меня был родной дом, как у всех у нас, и дом Гнесиных тоже был родной...Когда ребенок он идёт в школу – он боится, что может не так себя повести или может показаться недостаточно сообразительным, и так далее. Но, когда мы приходили сюда -мы видели сочувствие и понимание...Я ни разу не слышал от неё строгости, хотя я был очень неусидчивый. Елена Фабиановна писала сама детскую музыку, часто приходила на школьные концерты – седовласая, величественная и очень добрая...Потом школа закончилась, я был на фронте, командовал взводом разведки одним из штурмовых отрядов. Там я впервые увидел её письмо к командующему фронтом о том, чтобы меня демобилизовать. Демобилизации не произошло – были очень большие потери, бойцы были нужны, и это было невозможно».

Обратимся к фортепианному творчеству композитора. Андрей Эшпай сформировался как пианист романтического склада. Для его сочинений фортепиано характерны виртуозный блеск, концертность, чувство эстрады. «Уверен, композитор, который совершенно не владеет

фортепиано, не сможет написать хороший концерт для фортепиано. Знание инструмента, не книжное, но практическое ощущение клавиатуры: «пианизм» — незаменимые помощники композитора».

Большой удельный вес в творчестве Эшпая составляют его произведения для фортепиано. К этому инструменту он обращается, начиная с самых ранних опусов до последнего времени. Конечно, поздние произведения отличаются большим мастерством и зрелостью, но во всех сочинениях можно усмотреть общее начало и единую линию развития. Большинство пьес обращено к детям и юношеству по исполнительским возможностям и по самому строю образов.

К числу ранних фортепианных сочинений относятся «Легкие пьесы на темы народов Поволжья», написанные молодым композитором в 1949 году. Это семь разнохарактерных танцевально-подвижных и лирических пьес: «Русская хороводная», «Марийская шуточная песня», «Удмуртская песня»,

«Коми-пермяцкая песня», «Башкирская песня», «Чувашская песня», «Татарская танцевальная». Цикл выстроен по принципу контраста, с точностью отбора красивых и разнообразных народных тем. Впоследствии «Легкие пьесы на темы народов Поволжья» были введены автором в «Детский альбом». Туда же вошли и созданные позднее миниатюры.

К числу ранних произведений можно отнести Этюд-пьесу, написанную профессионально, но еще не очень самобытную по стилю. Сама тема (она принадлежит М.Ф. Гнесину) предопределила трактовку этюда как концертной пьесы лирико-драматического плана, в традициях композиторов-романтиков.

Среди ранних произведений Эшпая выделяется Сонатина для фортепиано (1950). Мастерство композитора проявилось здесь в органичности применения марийских интонаций, в классической сонатной форме. Вся первая часть очень импрессионистична по стилю. Побочная - легкая, построенная на статичных и светлых аккордах тема - она как бы парит в воздухе. Сонатина трехчастна, ее части обособлены. Вероятно, это объясняется тем, что они не создавались сразу как одно произведение. Токката была вначале написана как самостоятельная пьеса, а уже потом стала финалом цикла. Токката - темпераментная, внутренне раскованная - перекликается со знаменитой пьесой А. Хачатуряна.

Первый концерт Эшпая для фортепиано с оркестром посвящен памяти Мориса Равеля, одного из самых любимых композиторов Эшпая. В первой редакции сочинение Эшпая (это была его дипломная работа)

исчерпывалось одной частью. Отталкиваясь в профессиональном творчестве от марийского фольклора, он не мог пройти мимо импрессионизма, поскольку и мелодии Эшпая пентатонного склада, а отсюда и лады, гармония, оркестровка оказываются близкими импрессионистскому искусству. Таким образом в концерте для фортепиано с оркестром утвердились основные черты стиля Эшпая: эмоциональная открытость и искренность, тонкость колорита, динамизм, энергия. Но прежде всего — национальная характерность. В первом, юношеском концерте для фортепиано с оркестром также проступает воздействие концертов Рахманинова: в сфере интонаций и в методах развития материала — в типе фортепианной фактуры, в том, как она обогащается, свободно разрастаясь, достигая очень высоких кульминаций.

Второй концерт вобрал в себя современное дыхание жизни, марийский фольклор, джаз, русскую кантилену. Сам композитор говорил, что джаз и фольклор — для современной музыки несут некую охранительную функцию, потому что ни джаз, ни фольклор не возможны без яркой мелодики. Концерт впервые прозвучал в 1972 году под управлением Евгения Светланова. Именно ему удалось уговорить автора выступить и в качестве солиста. Чуть позже концерт исполняла внучка Андрея Эшпая — Мария.

Параллельно с созданием крупных сочинений композитор продолжал работу в камерных жанрах. Они, вместе с его ранними фортепианными миниатюрами и Сонатиной, составили содержание «Детского альбома», изданного в 1970 году. Среди обработок марийских тем есть пьесы и очень лаконичные, все содержание которых исчерпывается уже при одном-двух проведений мелодии. Таков первый «Танец», явно предназначенный для самых маленьких исполнителей. Звучит он легко и светло, как дуэт звенящих в отдалении сказочных труб или горнов. Такова следующая за ним «Песенка» и третья часть этого мини-цикла — второй «Танец». Все три пьесы основаны на марийских интонациях. Невозможно обойти еще одну марийскую пьесу из альбома — «Старинную марийскую песню». Здесь звучат мелодии советских республик — Белоруссии, Казахстана и иных стран — Франции, Чехии, Венгрии.

Наиболее интересны Восемь французских песен, написанные в 1969—1970 годах. В сущности, это самостоятельный цикл. Другой тип пьес альбома связан с традиционными жанрами профессиональной музыки — прелюдии, вальса, этюда.

Ансамблевая фортепианная музыка представлена «Колыбельной» и «Танцем» для двух роялей. Первая в значительной степени основана на старинной марийской песне, во втором фольклорный материал использован частично.

Аромат джазовой музыки ощутим во многих пьесах А. Эшпая. Среди них «Метр и ритм» - яркая, динамичная, «зажигательная»; прелюдии соль и ля минор, цикл «Три джазовые мелодии».

В пьесах сборника "От менуэта до буги" композитор предлагает изящные, легкие, подчас весьма темпераментные стилизации всевозможных жанров. Такая игра между условным и безусловным, "заемным" и своим, "понарошечным" и подлинным прежде всего и делает привлекательным этот сборник.

Фортепианные пьесы для детей широко представлены в советских хрестоматиях: «Музыка для детей» ред. К.С. Сорокина, хрестоматии для фортепиано под редакцией Н. Копческого и др. Наиболее полное собрание его пьес опубликовано в сборнике «Альбом пьес для фортепиано» издательства «Советский композитор» 1990 г. (младшие, средние и старшие классы ДМШ).

А. Эшпай: «Для композитора всегда праздник, когда его музыка играет. А когда к ней прикасается совсем юная душа, это поразительно трогает. Как писать для детей? Думаю, что прежде всего увлекательно. Только то, что нравится, может заставить ребенка с удовольствием работать над преодолением технических сложностей».

Петрова Антонина Григорьевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«А. Хачатурян. Творческий путь»

Имя Арама Ильича Хачатуряна, величайшего музыкального деятеля XX века, художника яркой своеобразной индивидуальности, известно во всем мире благодаря его гениальности, подлинной народности, реалистичности, глубине содержания и совершенству художественной формы в музыке. Его композиции пропитаны темпераментом, радостью жизни и свежестью гармонии оркестровых красок, вдохновленных народными песнями и танцами Востока.

Арам Хачатурян родился 6 июня 1903 года. Детство и начало творческого пути прошло в Тбилиси в семье простого армянского крестьянина-ремесленника. Тбилиси, или старый Тифлис, как он

назывался в то время, был музыкальным городом. Прекрасная и неповторимая природа окружала будущего композитора с детства и вдохновляла музыкантов и поэтов. Величественные горы, покрытые снегом, суровые скалы и бездонные пропасти, оглушительные водопады, живописное озеро Севан, густые леса и цветущие долины - все это окутано лазурным небом и ослепительным солнцем. Велико было влияние национальной культуры. В начале XX века в Тбилиси смешались традиции национальных культур народов Закавказья. Здесь можно было услышать импровизации народных певцов ашугов и гусанов, которые играли на народных инструментах, таких как тар, саз и кеманче, соединивших в своем творчестве черты музыки армян, грузин, персов и азербайджанцев. Гортанное пение, звук бубна, определяли фон жизни в старом Тифлисе. Влияние ашугского искусства с его синтетическим характером и обобщением различных национальных фольклорных элементов сказалось на стиле Арама Хачатуряна. Это проявилось и в характере эмоционального высказывания, и в образном строе, в типе тематизма, методах музыкального мышления и принципах обращения с фольклором. Ашугское исполнительство отличалось вещательностью, восторженным или драматическим пафосом, лирическим излиянием с погружением в эмоциональное психологическое состояние. В Тбилиси слышалась сложная многоголосная полифония армянских, грузинских и русских напевов, обрывки итальянских оперных арий, громоздкие военные марши, звучащие из городского сада, где играл духовой оркестр. Все эти элементы поэтически проникали в творчество А. Хачатуряна и вдохновляли его на создание уникальных музыкальных произведений, которые до сих пор остаются популярными. Его музыка способна заставить нас почувствовать эмоции, забрать в далекие места и вдохновить на новые открытия.

Первые музыкальные впечатления Арама Хачатуряна были связаны с народной музыкой, которую часто исполняли его талантливые родители. Именно от них он слышал первые армянские и азербайджанские песни, которые сразу же привлекли его внимание. Овладевая музыкой, проявляя к ней большой интерес, маленький Арам занялся игрой на бубне. Рядом с разбитым фортепиано, которое появилось в их доме, он проводил долгие часы, подбирая мелодии известных песен. В своем желании придать им гармонию, он соединял мелодии в правой руке с аккордами в левой. Уже в те годы мальчик не только повторял уже известные мелодии, но и стремился к их изменению и доработке. Впоследствии, в возрасте десяти лет, он начал изучать скрипку и играл в любительском оркестре на

духовых инструментах, не зная нот. Учиться музыке было его большой мечтой.

Переезд в Москву в 1921 году кардинально изменил судьбу Арама Хачатуряна. Он переехал жить к своему брату, известному театральному деятелю Сурену Хачатурову, который заметил его огромное стремление к музыке. Начав учиться на биологическом отделении Московского университета, Арам Хачатурян быстро понял, что его страсть направлена в музыку.

В возрасте восемнадцати лет молодой композитор стал свидетелем бурной художественной жизни столицы. Он посещал театры, музеи, литературные вечера, концерты, оперные и балетные спектакли. Он все глубже погружался в мир искусства, знакомился с произведениями мировой музыкальной классики. Творчество таких композиторов, как Михаил Глинка, Петр Чайковский, Милий Балакирев, Александр Бородин, Николай Римский-Корсаков, Клод Дебюсси, Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, а также Александр Спендиаров и других, сильно повлияло на формирование уникального стиля А.Хачатуряна.

В 19 лет А. Хачатурян сдал вступительные экзамены в Московский музыкальный техникум имени Гнесиных. Великие педагоги сразу же заметили в нем большой талант, хоть он и практически не знал нот. Он начал свое образование в классе виолончели, а затем перешел в класс композиции, где его учил профессор Михаил Фабианович Гнесин. Дипломная работа А.Хачатуряна, Первая симфония, вышла за рамки обычной дипломной работы и стала заметным событием в музыкальной жизни России. Успех этой симфонии стал огромным стимулом для А.Хачатуряна.

Позднее он поступил в Московскую консерваторию, где продолжил изучение композиции у известных музыкальных педагогов. Таким образом, Арман Хачатурян, начав свой путь с народной музыки и проявив большой интерес к музыкальному искусству, смог развить свой талант и стать одним из величайших композиторов своего времени.

В годы учебы в музыкальном техникуме и консерватории, Арам Хачатурян посещал Дом культуры Советской Армении, который оказал огромное влияние на его биографию. Здесь он познакомился с такими личностями, как композитор А. Спендиаров, художник М. Сарьян, дирижер К. Сараджиев, общался с выдающимися деятелями театра - А. Неждановой, Л. Собиновым, пианистом К. Игумновым. Это общение обогатило духовный мир молодого композитора.

Совершенствуясь в аспирантуре в классе Н.Я. Мясковского, Арам Хачатурян активно изучал национальный фольклор и собирал материал для новых произведений. Народное искусство стало источником его глубоко своеобразного творчества. Он также учитывал традиции мировой, в первую очередь русской, музыки. Его произведения, включая Симфоническую поэму, балет "Счастье" и концерты для фортепиано и скрипки, стали популярными уже после премьерного исполнения. В этих сочинениях уже проявились характерные черты музыканта: – яркость, сочность музыкальных образов, опора на фольклор и танцевальная основа. Арам Хачатурян стремился объединить множество различных музыкальных ветвей Востока, таких как песни, танцы и искусство ашугов, с богатым творческим опытом европейских, прежде всего русских, композиторов. Инструментальные сочинения этого периода представляют собой музыкальные зарисовки народного быта и прекрасной южной природы. Они отличаются поэтичностью, образной конкретностью и близостью к фольклорным истокам.

В период Великой Отечественной войны, Хачатурян написал несколько произведений с патриотической направленностью, которые стали символами сопротивления и духовного подъема для советского народа. Среди них – балет "Гаянэ", Вторая симфония с колоколом, Три концертные арии для голоса с оркестром, Русская фантазия и Государственный гимн Армении. В последующие годы Хачатурян создал еще ряд знаменитых произведений, включая Концерт для виолончели и оркестра, Симфонии и музыку к кинофильмам.

После Второй мировой войны наступил период создания новых произведений в творчестве Арама Хачатуряна, который оказался не только богатым на яркие композиции, но и значимым событием в его творческой биографии. В 1951 году Хачатурян получил статус профессора Московской консерватории и стал активно заниматься педагогической деятельностью. За 27 лет работы Хачатурян воспитал десятки выдающихся музыкантов, которые разделяли его принципы и подход к музыке. Среди его ярких учеников были Андрей Эшпай, Микаэл Таривердиев, Эдгар Оганесян, Ростислав Бойко, Богдан Троцюк, Марк Минков и многие другие.

Арам Хачатурян продолжал активно гастролировать, не только в разных городах Советского Союза, но и за рубежом. Одной из значимых вех в его творческой биографии стала поездка в Рим, которая стала источником вдохновения для написания его знаменитого балета "Спартак".

Это произведение отличалось глубоким содержанием, эмоциональностью и использованием ярких национальных мотивов. Балет был завершен в 1954 году и впервые поставлен на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. Хачатурян в этом произведении изобразил красочные и выразительные картины Древнего Рима, включая сцены с боем гладиаторов, рабским рынком, пиром у патриция Красса и другими. "Спартак" принес композитору широкое признание и Ленинскую премию.

Творческий путь Арама Хачатуряна завершился в 1978 году, но его музыка продолжает жить и радовать нас. Все его произведения пронизаны национальными мотивами армянской культуры. Его творчество сравнивали с творчеством великих художников, таких как Питер Пауль Рубенс и Мартирос Сарьян. Он был первым композитором из Закавказья, кто использовал крупные симфонические формы в своих произведениях, обогатив национальную музыку и повысив ее профессиональный уровень. Его творчество является примером синтеза национальных мотивов и классических форм, что придает его музыке уникальный колорит и широкое признание в мировой культуре.

Таким образом, творческий путь Арама Хачатуряна является примером удачного сочетания таланта, национальной самобытности и универсальности его музыкального языка. Его произведения до сих пор актуальны и вдохновляют нас на новые творческие свершения. Влияние Хачатуряна на развитие мировой музыкальной культуры было огромным, и его произведения исполняются на концертных площадках всего мира.

Филипенкова Алла Васильевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Творческий путь выпускника Гнесинки Д. Тухманова»

Давид Тухманов — композитор с мировым именем, пианист, автор известных виниловых пластинок советской эпохи «Как прекрасен этот мир» и «По волне моей памяти», народный артист СССР. Композитор успешно работает в жанрах популярной и рок музыки, написал более двухсот песен, музыку к кинофильмам, создает классические произведения романсы, баллады, оратории, оперу, которые высоко оценены музыкальной общественностью. Многие его произведения патриотической направленности. В его композициях переплетаются современные ритмы и мелодии с классическими интонациями.

Композитор родился в Москве в 1940 году в интеллигентной семье. Отец Федор Давидович по профессии инженер, мать Вера Анатольевна —

музыкант. Она привила своему сыну любовь к классической музыке и сочинительству. Сначала занималась с сыном сама, а затем отдала его в музыкальную школу 10-летку сестер Гнесиных по классу фортепиано. Первой учительницей была Е. Эфрусси. Когда юный Давид обучался в музыкальной 10-летке, то, сама Елена Фабиановна приветствовала и поощряла его первые композиторские шаги, это были пьесы для фортепиано, романсы. Начиная с 7-го класса школы, начались занятия по композиции и теории музыки с Львом Николаевичем Наумовым. В 1958 году Тухманов поступил на композиторское отделение Музыкально-педагогического государственного института им. Гнесиных. В институте учился в классе Ф. Е. Витачека, окончил институт в 1963 году. Дипломной работой молодого композитора стала оратория «За далью даль» для хора в сопровождении оркестра и солистов. Оратория написана в классическом стиле и создана на отрывки из поэмы Александра Твардовского. Кроме того, в этот же период, Тухманов представил ряд баллад и романсов, на стихи Генриха Гейне. После окончания института Тухманов был призван в армию, где руководил оркестром в Ансамбле песни и пляски Московского военного округа.

Работать в песенном жанре композитор начал в 60-е годы прошлого века. Были написаны «Последняя электричка» и «Восточная песня», которые его прославили. А за песни гражданской тематики — «День без выстрела», «Земля черна», «Я люблю тебя, Россия», «Мой адрес - Советский Союз» и другие, в 1972 году, он был удостоен Премии Московского комсомола.

1972 год. «Как прекрасен этот мир» - это была первая большая пластинка Д. Тухманова, в основу которой было положена новая по тем временам идея сюитного построения. Песни, их всего 11, объединены не только общей тематикой, но единым музыкальным духом и настроением. Сам композитор отмечал влияние популярного альбома «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» из «Битлз» на создание диска. Это было что-то новое в музыкальной эстраде, песни с достоинством пережили время и остаются любимыми до сих пор.

В 1976 году на прилавках магазинов появилась еще одна необычная пластинка Д. Тухманова, которая стала настоящей «бомбой» и до сих пор волнует музыкантов и истинных ценителей музыки. Это был альбом «По волне моей памяти». Песни, музыканты, студия, оформление диска и обложки - всем этим Давид Тухманов, 36 летний композитор, и его жена Татьяна Сашко занимались сами. Песни были новы для советской

эстрады, стихи Поля Верлена и Иоганна Гете, Максимилиана Волошина и Сафо. Давид Тухманов вспоминал: «Я, написав к тому времени несколько популярных песен, чувствовал, что мои композиторские возможности не полностью реализуются. Захотелось в качестве эксперимента соединить то, чем я владел в области классики, с ритмическими формами популярной музыки - электронным звучанием, аранжировкой... Я был уверен, что эта музыка слишком сложная чтобы стать популярной». Однако, пластинка стала востребованной и популярной, а музыканты оценили этот альбом как «революцию» в современной музыке.

Годом ранее, в 1975 году, композитор пишет замечательную песню, без которой вот уже почти 50 лет не обходится ни один праздник Победы. К 30 летию Победы, в Союзе композиторов был объявлен конкурс на лучшую песню о Великой Отечественной войне и поэт Владимир Харитонов предложил Давиду Тухманову сочинить такую песню. Так появилась "День Победы", в исполнении Татьяны Сашко, но никакого места в конкурсе она не заняла. Все дело оказалось в имени молодого композитора, который не понравился худсовету Гостелерадио. Однако вскоре песня надолго завоевала сердца слушателей и считается одной из лучших песен о войне. Ветераны ВОВ вообще считали, что «хоть песня и новая, но кажется, что с ней мы победили».

В 70-90 годы композитор создал большое число песен, которые прославили ныне всеми любимых эстрадных певцов и ВИА. Исполнителей своих песен композитор выбирал сам. Он представлял как будет звучать его произведение, определял певца или певицу по присущей только им интонации и отдавал песню. Нельзя не отметить, что композитором была написана песня на стихи 1915 года В. Маяковского, называется «Ночь».

Все его, Тухманова, произведения-песни это высоко нравственные и высоко художественные композиции. Их не забыли, они радуют слушателей и сейчас. Это не песни-однодневки. В них заложено музыкальное воспитание и образование, которое формировалось в стенах школы, училища и института имени сестер Гнесиных. Именно в заведениях сестер Гнесиных были заложены педагогические принципы формирования настоящего музыканта профессионала. Это общее музыкальное развитие на основе знаний большого количества произведений, формирование высокого уровня эрудиции по всем видам искусств и истории, нравственное воспитание и, наконец, развития

техники игры или техники композиции, как средства воплощения художественного замысла.

В 2001 году композитор, проживая в Германии, пишет «Европейскую сюиту» - инструментальную музыку, диск был записан в 2004 году. В сюиту вошли 15 композиций, объединенные общей идеей городской жизни и размышлениями человека:

- 01 1-я медитация
- 02 Утро в городском парке
- 03 Весна
- 04 Лето
- 05 Осень
- 06 Зима
- 07 Кинохроника
- 08 2-я медитация
- 09 Старая пластинка
- 10 Карусель на ярмарке
- 11 Любимое кафе
- 12 Начало праздника
- 13 Поющие фонтаны
- 14 Заход солнца, или 3-я медитация
- 15 Живая музыка (И.С.Бах-Д.Тухманов)

Сюита написана для эстрадного оркестра и соло фортепиано в исполнении автора. Последняя композиция называется «Живая музыка» - для вокально - инструментального исполнения, в основу ее положена тема 1-ой До мажорной Прелюдии из 1 тома ХТК И.С.Баха. По словам самого автора: «Мне показалось, что те музыкальные эпизоды, которые я сочинял, живя в Германии, навеяны впечатлениями того времени и могут составить своего рода сюиту. В первой редакции она носила название "Веймарской сюиты" (Weimar Impressionen), поскольку была приурочена к году И.В. Гете, широко отмечавшемуся в Европе. Стилистически эта музыка представляет собой то, что сегодня часто называют саундтреками, т.е. сочетание симфонического звучания с другими популярными музыкальными жанрами».

Всего существует 28 музыкальных дисков, куда вошли вокальные и инструментальные сочинения композитора Д. Тухманова. Не обошел стороной композиторский дар и музыку для детей. Тухманов вместе с поэтом Ю.Энтиным работал над детскими проектами, ими были созданы

песенные циклы: «Ужастик-парк», «Гоголь-Моголь-Дисотека», «Игра в классики» и другие.

Давид Федорович продолжил обращаться к классическому жанру. В 2002 году в Новосибирске была представлена оратория «Легенда о Ермаке» в исполнении хора, солистов и оркестра. Оратория была приурочена ко Дню славянской письменности и культуры.

В 2008 году композитор создал оперу «Царица» на либретто Юрия Ряшенцева и Галины Полиди. Свою сценическую жизнь «Царица» начала в 2009 году с театра Государственного Кремлевского Дворца и Александринского театра в Петербурге. В 2010 году опера прошла в Большом театре в Москве. Потом состоялись гастролы по всей стране, вплоть до Владивостока. Ее увидели 40 тысяч человек в 15 театрах. В ней - сочетание оперной классической музыки и современного музыкального языка. По словам автора, по жанру опера патриотическая. В сюжет положены основные моменты жизни императрицы как государственного деятеля и жизнеописание женской судьбы.

Первая исполнительница роли императрицы Мария Максакова, первый исполнитель партии князя Григория Потемкина — народный артист России Юрий Веденеев.

По словам критиков, это произведение в буквальном смысле «открытая опера», доступная в восприятии не только специалистам, но и ценителям оперного искусства. Она — значительный шаг к популяризации оперного искусства, шаг навстречу широкой любознательной публике, способной слушать музыкальную историю своей страны.

Имя сестер Гнесиных во всем мире признано как «бренд», гарантирующий высокий профессиональный уровень музыкантов. И, поэтому, музыка Давида Тухманова продолжает радовать слушателей, профессиональных ценителей и критиков. Композитор продолжает писать и в свои 83 года. За более чем вековой срок лет, из стен Гнесинки вышла огромная плеяда выдающихся музыкантов - профессионалов, среди которых имя Давида Тухманова занимает почетное место.

Рогова Светлана Александровна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Гений XX века. Е.Ф. Светланов»

Евгений Федорович Светланов - дирижер, пианист, композитор, музыкальный публицист, чье имя широко известно любителям музыки. За

годы своей творческой деятельности Светланов был во главе лучших оркестров, приводя в исполнение давнюю мечту юношеских лет- дарить людям красоту произведений Глинки, Чайковского, Рахманинова и других русских композиторов. Широко пропагандировал Светланов творчество советских композиторов, а также совершал «рейды» в западноевропейскую классику.

Родился Евгений Светланов в семье артистов Большого театра, ребёнком пел в детском хоре, позже юношей выходил в балетных и оперных постановках в мимансе, то Лешим в «Снегурочке», то бравым гусаром в полонезе из «Евгения Онегина».

По классу фортепиано начал сначала заниматься в Музыкально-педагогическом училище, затем в институте имени Гнесиных. Обучала Светланова пианистка и педагог М.А. Гурвич- воспитанница Н.К. Метнера. В классе композиции позже стал заниматься у М.Ф. Гнесина. На обоих направлениях Светланов занимался успешно. В 1951 году на государственном экзамене Светланов исполнил 2 сонату Н. Мясковского и «Равсодию на тему Н. Паганини» С.Рахманинова, об этом исполнении Г.Нейгауз отзывался как об одной из лучших интерпретаций из услышанных им. Окончил институт имени Гнесиных Светланов как «Пианист-солист и педагог». В этом же году Евгений Федорович поступил в Московскую консерваторию, начав изучать дирижирование в классе А. Гаука и брать уроки фортепиано у Г.Нейгауза. Параллельно Светланов занимается в классе Ю. Шапорина композицией. Педагог А. Гаук отзывался о студенте Светланове, как о знатоке русской классики, а вот с западноевропейской классикой пришлось знакомиться гораздо дольше, выравнивания «чаши музыкальных весов». Освоить технику владения дирижёрской палочкой было не сложно.

В 1954 году студент-четверокурсник консерватории Е. Светланов становится ассистентом профессора А.В. Гаука . Программу своего выпускного экзамена Светланов тщательно составлял сам, чтобы охватить разностилевые произведения: 2 симфония С. Рахманинова, виолончельный концерт Н. Мясковского, 2 сюита «Дафнис и Хлоя» Равеля. Немного позднее, для того, чтобы получить диплом оперного дирижёра Е.Светланов представил работу в большом театре- «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова. Для этого пришлось по конкурсу поступить стажёром в Большой театр. Здесь за 10 лет своей деятельности он прошёл путь до главного дирижёра.

В 1964 году Светланов впервые участвовал в гастролях с оперной

труппой в Италии, в знаменитом театре «Ла Скала», где с большим успехом дирижировал операми «Садко», «Борис Годунов», «Князь Игорь». Кроме этого Светланов провел 2 симфонические программы, где звучала музыка С.Рахманинова.

В 1965 году Е. Светланов становится главным дирижёром и художественным руководителем Государственного симфонического оркестра. Впоследствии стали говорить об этом оркестре и писать – «оркестр Светланова». Каждый оркестрант знал свою партию в совершенстве и в этом заслуга дирижёра, чьё точное слово подхватывалось оркестром, обращиваясь тонкими красками и деталями. В театре под руководством Евгения Светланова прошли постановки знаменитых опер: «Чародейка», «Царская невеста», «Русалка» и другие, балеты «Раймонда», «Лебединое озеро». С первых тактов Светланов завораживает особым состоянием, казалось ему подвластны все стили музыки, но он продолжал себя считать вечным должником русской и советской классики. Эта музыка навсегда осталась дорога его сердцу, ведь эта культура его сформировала как творца. Его душа была распахнута новому, но преданность идеалам русской классики, верность её художественным принципам всегда оставались в его сердце. Звание Народного артиста СССР Светланов получил в 1968 году.

Периоды бурной концертной деятельности, поездок сменялись временем для накопления физических и духовных сил, чтобы щедро выплеснуться в новых выступлениях, записях. За записи симфоний П. Чайковского Светланов был награжден «Золотым диском», а в Париже удостоился награды «Гран- При». Многие факты говорят о творческом размахе вклада Светланова: к 1986 году он записал всю симфоническую музыку Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова и других известных русских классиков. Записывает композитор и свои сочинения: кантата «Родные поля», симфония, симфонические поэмы «Памяти Давида Ойстраха», «Калина красная», «Праздничная», «Даугава», романсы, произведения для фортепиано, скрипки, кларнета и многие другие произведения.

Светланов не раз заявлял о том, что он прежде всего композитор, а затем уже дирижёр, но жизнь расставила приоритеты иначе, ведь вклад Светланова-дирижёра в масштаб музыкального творчества более обширен. Процесс пересмотра значимостей 3 музыкальных специальностей Светланова начался ещё в годы его учёбы в Московской консерватории, где он всё реже посещает занятия у Нейгауза, уступая первенство композиции

и дирижированию, а впоследствии оркестр постепенно оттеснил в тылы всё другое.

Для дирижёрской манеры Светланова характерны эмоциональный накал, большое стремление максимально создать певучесть оркестра, тщательная проработка мельчайших деталей звучания, не пренебрегая единством целого. Международный конкурс дирижёров им. Е. Светланова проводится с 2007 года.

Светланов часто выступал в печати, по телевидению и радио по вопросам музыкальной жизни. В сборнике «Музыка сегодня» 1976 г. Печатались его рецензии, статьи, очерки. Светланов- композитор развивал традиции отечественной классики.

За всю свою творческую биографию великий дирижёр выступал в более 20 странах мира, пропагандируя искусство. Он дирижировал Лондонским симфоническим оркестром, Национальным оркестром Франции и многими другими зарубежными оркестрами. С безупречным чувством вкуса дирижёр шел на музыкальные эксперименты и никогда не проигрывал.

Сегодня имя Евгения Светланова известно во всём мире, его творения мы слышим в записи в качестве лучших образцов музыкального искусства.

Марченкова Елена Анатольевна

МБУ ДО «Детская школа искусств» г. Ярцево

«Принципы ансамблевой техники по А.Д. Готлибу»

Игра в ансамбле - это очень увлекательное занятие музыкой. Его доступность предполагает проявление большого интереса к занятиям со стороны музыкантов. Занятие в ансамбле направлено на развитие чувства коллективизма, самодисциплины, музыкальных способностей, самовыражение посредством музыки. Возможность выражать свои чувства и переживания совместно со своими партнерами приводит к рождению мировых музыкальных шедевров.

Актуальность темы обусловлена важностью данной задачи, которая затрагивает основные аспекты саморазвития музыканта и направлена на повышение профессионального роста, развитие потенциала, творческого самовыражения. О необходимости обобщения накопленного педагогического опыта в сфере камерной музыки высказывался советский композитор, профессор, бывший зав. кафедрой камерного ансамбля Российской академии музыки имени Гнесиных, музыковед, заслуженный артист РСФСР, кандидат искусствоведения А. Д. Готлиб. В своем труде

«Основы ансамблевой техники» он сделал попытку конкретизировать особенность совместной игры и определить основные элементы ансамблевой техники. Он указывал на необходимость воспитания преподавателей, для которых руководство ансамблевыми классами станет специальностью, а не случайной «догрузкой».

Игра в ансамбле является величайшим творческим процессом, которое помогает развитию музыкального вкуса и понимания. В большей степени это относится к игре в камерном ансамбле. Значительная роль в данном вопросе отводится развитию технических навыков, так как для совершенного исполнения грандиозных шедевров необходимо обладать комплексом умений: филигранной техникой, умением слышать и чувствовать, сливаться в единое целое с партнером, быть с ним в единой ритмической пульсации. Ансамблевое исполнительство - это наилучшая форма общения между музыкантами: понять, услышать, проникнуть в мысли, в душу, прочувствовать друг друга. Это работа, направленная на достижение успеха. Ансамбль не должен восприниматься как приблизительное соответствие громкости и быстроты игры партнеров.

Одно из важнейших профессиональных навыков музыканта-исполнителя - это умение играть с одним или несколькими партнерами. Давайте разберемся, чем отличается игра в ансамбле от сольного исполнения музыкального произведения. Совместная игра - это объединение творческих фантазий и раздумий несколькими исполнителями. Пианист-солист способен исполнить пьесу целиком, а пианист-ансамблист, каким бы талантом и умением он не обладал, может воспроизвести только звучание своей партии. Пианиста-солиста можно сравнить с чтецом, который свое выступление адресует зрителям. Пианист-ансамблист похож на актера, потому что его игра является адресным обращением к партнеру.

Для успешного исполнения пианисты-ансамблисты должны обладать умением увлечь партнера своим творческим видением композиторского замысла, проникнуться и прочувствовать пожелания партнера. Для первого параметра необходимо обладать силой дарования, яркостью замысла, педагогическими способностями. Второе – зависит от глубины исполнительского таланта, богатства воображения, эмоциональной отзывчивости. Во главе создания единого целого стоит взаимопонимание и согласие. Слияние творческого процесса в единое целое может восприниматься как ограничение артистической свободы. Но это заблуждение. В ансамбле музыкант чувствует разнообразие красок и мощь

звучания, яркость и живость впечатления, производимого его игрой. Его охватывает трепетное воодушевление, которое позволяет ему забыть о желании быть превалирующим, главенствующим звеном между композитором и слушателем. Музыкальное общение исполнителей позволяет активно задействовать творческую волю и расширить границы его фантазии. Нередко встречаются случаи, когда пробуждение инициативы и энергии во время концертного выступления приводят к полному и яркому раскрытию индивидуальности музыканта в совместном выступлении с другими музыкантами, а не в сольном исполнении.

Основы техники музыканта-ансамблиста – это умение играть вместе. Это умение играть одновременно, нераздельно, сообща, которое подразумевает в первую очередь синхронное звучание всех партий, уравновешенность в силе звучания всех партий, согласованность штрихов всех партий. Выполнение этих технических требований под силу музыканту, у которого хорошо развито умение слушать общее звучание ансамбля. Внимание музыканта-ансамблиста должно быть свободным от всех «пассажных забот» и обладать особым навыком «ансамблевой фокусировки слуха». Необходимо взаимное прислушивание партнеров друг к другу, ясное понимание функций каждой партии в создании творческого образа.

В Первой сюите для двух фортепиано, ч. I С. Рахманинова пассаж можно назвать музыкально-изобразительным: порывистое, плавное движение встречных триолей создает впечатление бликующих водных мерцаний.



Этот пассаж трудно представить в исполнении одного музыканта.



А в исполнении ансамблистов он представляет собой легкий и удобный для двоих пианистов пассаж.

При занятиях в ансамбле музыканты сталкиваются с определенными специфическими трудностями, такими как владение техникой исполнения

на одном из входящих в общий состав инструментов. Музыканту необходимо хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и проникать в индивидуальную манеру исполнения произведения своего музыкального партнера.

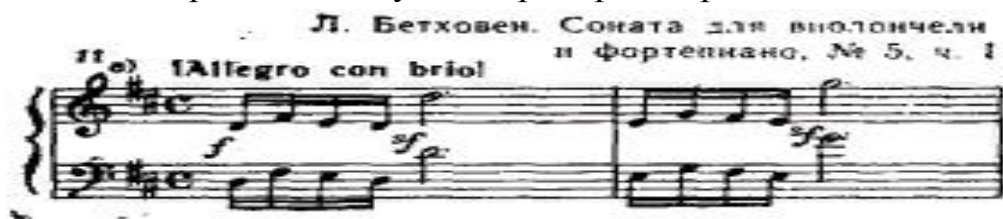
Первым и одним из важнейших пунктов качества исполнения ансамбля является синхронность. Это единое понимание и чувствование партнерами темпа и ритмической пульсации. При совместной игре музыкантам необходимо единое чувство темпа и единый ритмический пульс, который появляется лишь при органичном музыкальном сопереживании и неразрывном музыкальном общении. Для коллективного решения ритмических задач необходимо и крайне важно всестороннее развитие устойчивости и гибкости индивидуального ритма партнеров, тонкости «ритмического слуха». Для музыканта игра в ансамбле является способом преодоления присущих ему недостатков

(неумение держать темп, вялый или излишне жесткий ритм). Это способствует обогащению его игры яркими, многообразными красками.

Синхронность является главным техническим требованием совместной игры. Необходимо вместе взять и вместе снять звук, вместе перейти к другому эпизоду. При определении темпа ансамблисту приходится принимать в расчет и технические возможности инструмента партнера. Ансамблистам необходимо обладать устойчивым индивидуальным ритмом, так как даже малейшее отклонение от ритма в одной из партий становится заметным. Для одновременного вступления всех инструментов в начале музыкального произведения необходима подача ясного и волевого сигнала, для мгновенного восприятия которого необходима тренировка даже для опытных артистов. Особой договоренности между ансамблистами требует синхронное вступление с синкопами в начале произведения и с затактными фразами. Большое значение имеет и одновременное снятие последнего звука, так как не синхронное завершение звучания производит небрежное впечатление. Единое чувство темпа чутко проявляется в паузах и при длительно выдержанных нотах. Некоторые музыканты, не воспринимая выразительного значения длительной паузы или выдержанного звука, стремятся скорее миновать это место, при этом ускоряя темп.

Преподаватели камерного ансамбля могут указать несколько фрагментов из сонатного репертуара, исполнение которых четко определяют темповую и ритмическую устойчивость молодых музыкантов. Это начальные такты Сонаты для виолончели и фортепиано № 5 ч. I Л. Бетховена, в которой нередко

сокращается длительность выдержанных звуков и пауз. Исполнение произведения будет более точным и художественно выразительным, если музыкант обладает умением не терять нить повествования в моменты молчания и правильно ощущает пропорции времени в медленном темпе.



Важное правило исполнения Сонаты для скрипки и фортепиано № 7 ч. II Л. Бетховена - это безукоризненное соблюдение пауз, которое влечет за собой синхронное проведение пассажей. Стремительное движение пассажей должно быть очень точным по темпу и завершиться четким снятием последнего звука.



Затрагивая вопросы скорости движения, темпа мы рассматриваем соразмерность отдельных звуков и пауз, то есть ритм. Принципы работы над ритмом в сольном и ансамблевом искусстве одинаковые. Музыкант ищет художественно наиболее выразительный ритм, добивается точности и четкости ритмического рисунка, овладевает самыми трудными метроритмическими построениями, при этом делая ритм более гибким и живым.

Гармоничный ансамбль - это единый организм, который живет полноценной жизнью, где все процессы происходят слаженно в едином ритме, с единой пульсацией. Настоящий ансамбль состоит из взаимопомощи друг другу, которая приводит к взрыву эмоционального накала, где творческое напряжение выливается в грандиозное воплощение творческого замысла. Подлинный ансамбль - это ансамбль, в котором слитность естественна и органична, а индивидуальная свобода партнеров не подавляет друг друга; источником силы является неразрывный контакт, необременяющий партнеров. Ансамблевая координация, направляя партнеров к единой цели, не стесняет действий каждого, а напротив, убирает могущие возникнуть препятствия. В настоящее время большое

значение уделяется проблеме развития ансамблевого музицирования, которая затрагивает все аспекты профессионального развития музыкантов.

СЕКЦИЯ № 2

ТЕМА: «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ. ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»
«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ. ФАКУЛЬТЕТ ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

Медведева Инна Владимировна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Исторические факты отечественной инструментальной духовой школы»

Инструментальная духовая культура на Руси берёт истоки от народного музыкального творчества. Ещё в исторических летописях было написано об использовании народных духовых инструментов в военной и ритуальной музыке. Наши предки, малороссы играли на: свистульках, парных свирелях, (многоствольных флейтах), сопелях (деревянных дудках), жалейках (рогах), сурне (сурепках – дудке с пищалкой), и деревянных трубах (охотничьи).

В то время, в Киевской Руси, уже появились военные оркестры. Так в Москве, в 1606 г. появился первый оркестр, где музыканты исполняли на музыкальных инструментах, привезённых из западной Европы. В составе оркестров входили: скрипачи, лютнисты, флейтисты, гобоисты, трубачи и литавристы. И вплоть до конца XVIII века, музыкальное искусство являлось, как прикладной вид, который сопровождался театральными постановками. Даже существовали театрально-музыкальные школы: боярина А. Матвеева и при театре Шереметевых.

При Петре I, к 1730 году сформировались военные оркестры, туда входили: гобои, трубы, валторны, литавры и барабаны.

На Руси в начале XVIII века, в 1704 году стали обучать и готовить игре на духовых инструментах, а во второй половине XVIII века проходило обучение уже в университетах, в театральных училищах, в Москве и в Петербурге. Придворный оркестр был разделён на 2 состава: камерный и бальный. На Руси не было отечественных профессиональных музыкантов, поэтому приглашали из Германии, на службу в императорскую капеллу, немецкие музыканты составляли оркестр придворного театра, в то время, состоял он из 24 музыкантов. Сюда входили: кларнетисты, трубачи, известные фамилии: (Йозеф Беер, Кельбель, Ян Мареш, Гампель и другие).

В первой половине XIX столетия появились и отечественные исполнители на духовых инструментах, такие, как: флейтист Папков, валторнист Лузин, гобоист Самарин, фаготист М.Л. Костин и кларнетист П.И. Титов.

Появляются русские композиторы, которые внесли свой вклад в инструментальную духовую музыку: Д. Бортнянский, А.А. Алябьев (Квintет для духовых инструментов), и наш соотечественник М.И. Глинка, его «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепиано – образец русской камерно-инструментальной музыки. Н.А. Римский-Корсаков открыл новые приёмы игры на духовых инструментах и был поставлен на пост инспектора военно-морских оркестров. П.И. Чайковский и М.И. Глинка в своих произведениях интерпретируют духовые инструменты. Позже А.Н. Скрябин продолжает развивать принципы оркестровки Римского-Корсакова, раскрывает выразительные возможности медных духовых инструментов (Романс для валторны и фортепиано ля минор, квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота). Произведения для духовых инструментов пишут композиторы: А. Глазунов (квартеты, дуэты), А. Аренский («Концертный вальс» для трубы и фортепиано), А. Гречанинов (соната для кларнета и фортепиано).

Во второй половине XIX столетия, Россия, ставит перед собой задачу подготовить более профессионально и качественно своих отечественных музыкантов на духовых инструментах. И принимается решение готовить их в Санкт-Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваториях, а также в музыкальных училищах Императорского русского музыкального общества.

Например с 1895 года класс флейты возглавил солист оркестра Мариинского театра Ф. Степанов, первый флейтист, который стал обучать в Петербурге флейтистов по усовершенствованной немецкой системе Бёма.

Первые профессора Московской консерватории, были солисты оркестров Московских императорских театров: Ф. Бюхнер (флейта), Э. Медер (гобой), В. Гут (кларнет), М. Бартольд (валторна), Ф. Рихтер (труба), Г. Эзер (фагот). Х. Борк (тромбон).

В то время духовиков было мало, не хватало, классы малочисленные и не очень высокого уровня, возглавлял Ф. Циммерман – профессор класса кларнета – один из виднейших исполнителей и педагогов. Позже появляются и другие преподаватели и их ученики, так, например

профессор Московской консерватории В. Кречман (флейта), воспитал учеников: В. Цыбина, Н. Платонова и др., в историю вошли такие известные имена, как: Эккерт – замечательный валторнист, педагог и капельмейстер, В. Кристель (фагот), первый иностранный музыкант в России гобоист В. Денте.

В. Брандт, немец, композитор и педагог, трубач, корнетист. Звали его Карл Вильгельм, а в России называли Василием Георгиевичем – известный трубач, который опирался на русскую национальную культуру и традиции русского музыкального исполнительства, создал школу в Саратове, исполнителей на трубе, был приглашён в оркестр, солистом Московского Императорского театра (ныне Большого театра), занимал эту должность до 1909 г.

Нужно отметить, что многие педагоги преподавали параллельно и в Музыкальном училище имени Гнесиных.

В 70 - х годах XIX века появились учебные программы по специальности на духовых инструментах, зародилась методика обучения игре на духовых инструментах, как наука (общих подходов к вопросам исполнительского дыхания, техники губ, пальцев, языка).

Первая научно-методическая работа в СССР была написана в 1935 году, принадлежала первому заведующему кафедрой духовых инструментов Московской консерватории кларнетисту Сергею Розанову. Розанов был виртуозным исполнителем, но считается основоположником современной русской школы игры на кларнете. Является первым исполнителем произведения М.И. Глинки «Патетическое трио» (кларнет, фагот и фортепиано), до того ещё никогда не звучавшее в России. И именно Розанову были посвящены сочинения композиторов-современников, например: А.Ф. Гедике «Ноктюрн и Этюд» для кларнета и фортепиано, а Сергей Рахманинов во II части 2 фортепианный концерт и вторая симфония III части.

В 1940 году класс гобоя возглавил Н. Назаров. Его учеником является профессор И. Пушечников. Это профессор Московской консерватории, который написал методическую литературу «Школа игры на блокфлейте», открыл в России, и создал начальные классы по обучению на блокфлейте.

В последнее тридцатилетие XX столетия на кафедру духовых инструментов Московской консерватории пришли такие талантливые музыканты, первыми преподавателями были: А. Корнеев (приятно вспомнить, я его лично знала и давал мне консультации) и Ю. Должиков

(флейта), В. Соколов, Р. Багдасарян, Л. Михайлов (кларнет), В. Попов (фагот), В. Демин (валторна), В. Баташев (тромбон), В. Новиков (труба).

В 1944 году открывается ГМПИ (Государственный музыкально-педагогический институт) им. Гнесиных (ныне РАМ им. Гнесиных), где начинают работать преподаватели духовых инструментов: Каширский Михаил Иванович (флейта), Николай Иванович Платонов (флейта), Альберт Леонидович Гофман (флейта), Александр Ильич Кудренко (тромбон), Андрей Константинович Кузнецов (валторна), А.В. Раев (валторна), Иван Фёдорович Пушечников (гобой), В.М. Прокопов (трубач), Л.Т. Беленов (валторна), Авангард Алексеевич Федотов (кларнет) - участник Великой Отечественной войны и Парада Победы 1945 года. В.С. Шиш (валторна), И. Е. Бутырский (кларнетист), Н.В. Волков (кларнет), И.Ф. Оленчик (кларнет), В.Н. Досадин (труба), Тимофей Александрович Докшицер (труба), А.Л. Штарк (кларнет), В.Х. Школьник (тромбон), Николай Григорьевич Филиппов (тромбон).

За время советского периода было написано композиторами духовиками много инструментальной музыки для разных составов оркестров, появились великие советские композиторы, которые внесли огромный вклад в развитие инструментальной духовой музыки. Так духовые инструменты в оркестровых произведениях звучат у Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна.

Написаны произведения для духовых инструментов В. Щелоковым (концерты для трубы), А. Гедике (концерты для валторны и трубы). Соната для флейты и фортепиано, «Увертюра на еврейские темы» и Квintет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса С. Прокофьева.

В XX веке были написаны научно-методические работы в сфере исполнительства на духовых инструментах: развитие общей теории и методики обучения игре на духовых инструментах, с помощью объективных методов исследования. Можно выделить таких духовиков-инструменталистов, композиторов и авторов методических работ, как: Н. Платонова, И. Пушечникова, Б. Дикова, А. Федотова, Н. Волкова, К. Мюльберга, В. Леонова, В. Апатского, Ю. Усова и др.

Работы по истории исполнительства на духовых инструментах: диссертации Ю. Усова, А. Розенберга, А. Баранцева, Р. Маслова.

Дальнейшие перспективы развития исполнительства на духовых инструментах, и его теории покажет история в будущем.

Список литературы:

1. Ветлицына И. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. М., 1987
2. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 2 Л., 1983
3. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Второе издание. М., 1986
4. Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Радуница, 1995. — С. 237-238.
5. Платонов Н. И. Из воспоминаний о Сергее Васильевиче Розанове // Воспоминания о Московской консерватории. — М.: Музыка, 1966. — С. 384-386.

Клименкова Анна Николаевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Становление и развитие кафедры струнных народных инструментов в Российской Академии Музыки имени Гнесиных»

Знаменательным событием в истории народно-инструментального искусства стало создание в 1948 году в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных факультета и кафедры народных инструментов. Основателем и руководителем их (до 1963) был высокообразованный музыкант, исполнитель, дирижер, активный пропагандист и последователь великого музыкально-просветительского дела В.В.Андреева, заслуженный деятель искусств России Александр Сергеевич Илюхин.

Вместе с ним на кафедре и факультете в первые годы работали: Ю.Н.Шишаков, В.Г.Горохов, Г.Ф.Зимин, С.П.Великов, П.И.Алексеев, П.А.Гвоздев, А.П.Иванов-Радкевич, С.С.Сахаров, М.А.Осокин, С.Г.Деличиев, И.Д.Дружинин, Н.П.Резников, О.М.Агарков, А.Е.Онегин, Н.Я.Чайкин, А.Б.Поздняков, В.Л.Дегтяренко и другие известные музыканты.

Перед коллективом кафедры стояли сложные творческие задачи. Стремительно развивающемуся народно-инструментальному исполнительству и постоянно расширяющейся системе начального, среднего и высшего музыкального образования нужны были многие сотни высококвалифицированных педагогов, исполнителей, организаторов и дирижеров оркестров и ансамблей, руководителей отделов, кафедр и

учебных заведений. Педагогами кафедры и ее руководителем была выбрана правильная тактика – не узкая инструментальная специализация, а широкий, разносторонний профиль подготовки будущих деятелей народно-инструментального искусства. Отсюда и комплексное построение учебного плана факультета, в который наряду с широким циклом специальных предметов вошли музыкально-теоретические и общеобразовательные дисциплины. За сравнительно короткий срок педагогами кафедры были разработаны программы по всем специальным курсам учебного плана, что послужило основой для открытия в 50–60-е годы факультетов народных инструментов в музыкальных вузах многих крупных городов России и других союзных республик. Именно в музыкальные вузы и училища, филармонии и в профессиональные оркестровые коллективы и ансамбли распределялись воспитанники первых выпусков. Так, например, при открытии в 1960 году факультета и кафедры народных инструментов в старейшей в стране Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова основу кафедры составили выпускники ГМПИ им. Гнесиных – П. И. Говорушко, А. Б. Шалов и И. И. Шитенков.

Уже в первые годы деятельности факультета творческие успехи его воспитанников были столь велики и многогранны, а общественный резонанс столь значителен, что с полной уверенностью можно было говорить о новом качественном этапе в музыкально-художественной подготовке исполнителей на народных инструментах. Первую золотую медаль и звание лауреата завоевал в 1955 году баянист Ю.Казаков на творческом конкурсе V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве. В 1957 году золотыми призерами на VI Всемирном фестивале в Москве стали: балалаечники А. Тихонов и Н. Некрасов, баянисты А. Беляев, В. Галкин, А. Полетаев, оркестр народных инструментов под руководством С.С.Сахарова. В последующие годы творческие успехи выпускников были еще значительнее. За всемирными фестивалями последовали всероссийские, всесоюзные и международные конкурсы: “Кубок мира”, “Дни гармоник”, “Гран При”, “Трофей мира”, “Фогтландские дни музыки” и др. Многие десятки воспитанников факультета стали победителями и призёрами этих престижных творческих соревнований, которые, безусловно, способствовали широкой пропаганде достижений народно-инструментального искусства и его дальнейшему прогрессу. Успехи воспитанников заслуженно разделяли ведущие педагоги кафедры – А.С.Илюхин, Н.Я.Чайкин, А.Е.Онегин, С.М.Колобков,

А.А.Сурков, П.И.Нечепоренко. Вместе с творческими достижениями рос и авторитет института в нашей стране и за рубежом как ведущей школы народно-инструментального искусства.

Начиная с первых выпусков, кафедра народных инструментов института пополнялась за счет наиболее талантливых, активных и отлично подготовленных воспитанников факультета. В 1953 году для работы на кафедре были приглашены первые выпускники факультета – С.М.Колобков, А.А.Сурков, М.Ф.Рожков, А.Я.Александров.

Успехи профессиональной школы игры на русских народных инструментах были бы невозможны без решения важнейшей творческой задачи – создания оригинального художественного репертуара. Эту проблему со времен В.В.Андреева решали сами исполнители, создавая концертные обработки народных песен и танцев, а также делая вполне успешные попытки в оригинальном творчестве, но без творческой помощи профессиональных композиторов создать высокохудожественный репертуар было нельзя.

Решающий перелом наступил в 30-е годы, когда известными русскими советскими композиторами были созданы оригинальные произведения крупной формы для балалайки с симфоническим оркестром: С.Н.Василенко – концерт (1930), М.М.Ипполитов-Иванов – фантазия “На посиделках” (1933) и др. В эти же годы были созданы многие оригинальные произведения средних и малых форм молодыми композиторами: П.В.Куликовым, Б.Г.Гольцем, М.М.Черемухиным и др. В последующие годы выросли композиторы, основное творчество которых посвящено народным инструментам, – Н.П.Будашкин, Н.Я.Чайкин, Б.Ю.Шишаков, К.А.Мясков.

С 1959 года по приглашению А.С.Илюхина на кафедре народных инструментов стал работать народный артист СССР, лауреат Государственной премии, профессор Павел Иванович Нечепоренко.

Этот известный музыкант ярко проявил себя еще на Всесоюзном смотре-конкурсе исполнителей на народных инструментах в 1939 году в Москве, когда разделил первую премию с выдающимся исполнителем на балалайке Н.П.Осиповым. В 40–50-е годы П.И.Нечепоренко работал солистом и дирижером оркестра Ансамбля Военно-морских Сил СССР, оркестра русских народных инструментов им. В.В.Андреева, солистом Государственного академического русского народного оркестра им. Н.П.Осипова, много гастролировал по стране и за рубежом. Его исполнительское искусство достигло высокого художественного уровня.

“Павел Нечепоренко является замечательным музыкантом, блистательным виртуозом в игре на балалайке, чудесном инструменте, пропаганде которого он служит с таким же артистическим рвением и такой же великой верой, как это делали его предшественники В.Андреев, Б. Трояновский, Н. Осипов”, – так охарактеризовал творческую личность музыканта выдающийся скрипач современности Д. Ф. Ойстрах, неоднократно выступавший в совместных концертах с Нечепоренко.

Приход на кафедру столь авторитетного музыканта дал новый мощный импульс дальнейшему стремительному росту исполнительского и артистического мастерства молодых балалаечников. В последующие годы из класса П.И.Нечепоренко вышла целая плеяда замечательных исполнителей, успешно развивающих традиции русского национального искусства. Среди них лауреаты первых премий всероссийских конкурсов исполнителей на народных инструментах – В.Болдырев (1972, Москва), В.Зажигин (1979, Ленинград), А.Марчаковский (1986, Тула), Н.Суров (1990, Горький), обладатель Гран При и лауреат первой премии I Международного конкурса “Кубок Севера” (1992, Череповец) и первой премии Международного конкурса (1993, Тверь) А.Горбачев.

Огромен вклад педагогов факультета в создание научно-методической литературы, программ, учебных пособий, хрестоматий, антологий концертного и педагогического репертуара, а также в звучащую летопись развития жанра – выпуск грампластинок, компакт-дисков и запись концертных программ на радио и телевидении. Все это способствовало дальнейшему развитию системы музыкального образования в области народных инструментов (ДМШ, муз. училища и вузы) не только в России, но и за ее пределами.

Среди крупнейших научно-методических изданий педагогов факультета следует назвать следующие: Ю.Н.Шишаков – учебное пособие “Инструментовка для оркестра русских народных инструментов” (М., 1964, 1971, 2005); А.С.Илюхин, Ю.Н.Шишаков – “Школа коллективной игры на русских народных инструментах” (М., 1969); П.И.Нечепоренко, В.И.Мельников – “Школа игры на балалайке” (М., 1988); В.С.Чунин – “Современный русский народный оркестр” (М., 1981, 1990), “Школа игры на трехструнной домре” (М., 1986, 1988), «Русская домра — проводник в мир музыки» (избранные труды, М., 2011); М.И.Имханицкий – “Творчество Ю.Н.Шишакова” (М., 1976), “Новые тенденции в музыке для русского народного оркестра” (М., 1981), монография – “У истоков русской народной оркестровой культуры” (М., 1987), книги «История

исполнительства на русских народных инструментах» (М., 2002), В.П.Круглов – учебное пособие “Исполнение мелизмов на домре” (М., 1990), «Искусство игры на домре» (М., 2001), «Школа игры на домре» (М., 2003); Книги: «Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных» (М., 2000, сост-ред. Б.М.Егоров); А.А.Горбачёв, И.В.Иншаков «Современная школа игры на балалайке» (М., 2018).

Все эти реальные результаты свидетельствуют о том, что народно-инструментальное искусство получает солидную научно-теоретическую основу, которая закрепляет достижения музыкально-художественной практики и стимулирует ее дальнейшее развитие.

В 2004 прошла ещё одна реорганизация на факультете — кафедру народных инструментов разделили на две самостоятельные кафедры — кафедру баяна и аккордеона (заведующий Ф.Р.Липс), и кафедру струнных народных инструментов (заведующий А.А.Горбачёв).

На кафедре струнных народных инструментов ведется обучение игре на балалайке, малой домре, альтовой домре и классической гитаре. В рамках курса родственных инструментов ведется обучение игре на мандолине.

Преподают на кафедре выдающиеся деятели народно-инструментального жанра: четыре народных артиста России (В.Е.Зажигин, М.А.Горобцов, В.П.Круглов, А.А.Цыганков), четыре заслуженных артиста России (Н.М. Бурдыкина, А.Ф. Гарин, Н.А.Комолятов и И.И.Сенин).

Андрей Александрович Горбачёв - также воспитанник факультета, лауреат ряда Всероссийских и международных конкурсов, профессор - продолжил замечательные традиции гнесинцев-народников и вместе с ведущими членами струнной кафедры профессорами В.С.Чуниными, Р.В.Беловым, Н.А.Комолятовым, народными артистами России А.А.Цыганковым, В.П.Кругловым, В.Е.Зажигиным и всем педагогическим коллективом кафедры приступил к реализации интересных, ежегодных творческих проектов: фестивалей «Созвездие мастеров» (художественный руководитель А.А.Цыганков); «Струны молодой России» (художественный руководитель В.П.Круглов); «Балалайка — душа России» (художественный руководитель А.А.Горбачёв). Он ведет активную концертную деятельность, гастролируя по регионам России и за рубежом.

Александр Андреевич Цыганков является одним из ведущих профессоров РАМ имени Гнесиных. Щедро делась опытом, он помогает молодым музыкантам в овладении тайнами профессии, передавая

безграничную преданность своему делу. В своей методике, имея за плечами огромный опыт сольного исполнительства, он использует как чисто научный подход к преподаванию, так и опыт, накопленный за время творческой деятельности в качестве концертирующего музыканта.

Среди его учеников есть Заслуженные артисты РФ, доценты музыкальных вузов России, лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов, артисты ведущих коллективов страны.

А.А. Цыганков создал передовую исполнительскую профессиональную школу для домры. В своих сочинениях он органично соединил технические и художественные возможности инструмента. Этот репертуар, насыщенный новыми, не употреблявшимися ранее в домровой практике, эффектными исполнительскими приемами, имеет как концертную, так и методическую ценность, так как на нем было воспитано несколько поколений молодых профессиональных музыкантов. Диапазон творчества Цыганкова-композитора достаточно широк: от концертных миниатюр до Сонаты и Концерта, от детских пьес до целых циклов и сюит. Творческими примерами для него являются скрипачи-виртуозы романтической школы XIX века, особенно Пабло Сарасате, соединивший воедино испанский народный мелос и виртуозную скрипичную школу.

Основной линией в творчестве композитора является опора на народную песню, танец, инструментальный наигрыш. Как представитель народно-инструментального жанра Александр Андреевич последовательно проводит линию своих предшественников Н.П. Будашкина, Ю.Н. Шишакова, В.Н. Городовской, Г.Г. Шендерова.

Творческие коллективы кафедры: гнесинский унисон балалаечников им.П.И. Нечепоренко (художественный руководитель Народный артист России, профессор В.Е.Зажигин, основан в 1963 году), унисон домристов РАМ им.Гнесиных (художественный руководитель профессор Н.И.Липс), оркестр гитаристов РАМ им.Гнесиных (художественный руководитель Лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, доцент Д.А.Мурин).

Одна из стратегических задач кафедры – развитие оригинального репертуара для струнных инструментов. За последние годы педагогами, аспирантами и студентами кафедры сыграно более пятидесяти премьер новых оригинальных сочинений для струнных инструментов, которые были написаны ведущими композиторами России: В.В.Беляевым, М.Б.Броннером, К.Е.Волковым, А.Л.Лариным, Е.И.Подгайцем, Т.П.Сергеевой, С.М.Слонимским, А.А.Цыганковым, Н.Н.Хондо, А.В. Чайковским, К.А. Бодровым и другими.

При поддержке ректората РАМ им.Гнесиных реализуются крупные творческие проекты, направленные на пропаганду исполнительства: многие годы проходят концерты абонеента «Гнесинцы представляют», проводится Всероссийская акция по пропаганде исполнительства на русских народных инструментах «Балалайка – душа России», Международные фестивали «Созвездие мастеров» (Художественный руководитель Народный артист России, профессор А.А.Цыганков), «Струны молодой России» (художественный руководитель Народный артист России, профессор В.П.Круглов), Международный конкурс и фестивали исполнителей на классической гитаре им.А.К.Фраучи, циклы концертов «Антология балалайки» и «Антология домры», педагогические чтения «Памяти А.С.Илюхина», Всероссийский композиторов им. Ю.Н.Шишакова, Международный конкурс исполнителей на балалайке, домре и мандолине им.П.И. Нечепоренко.

Ежегодно более сорока раз студенты, магистры и аспиранты кафедры становятся лауреатами самых престижных Международных и Всероссийских конкурсов: Молодежных Дельфийских игр России, Международного конкурса «Кубок Севера», Международных конкурсов им.А.Репникова, им.М.Рожкова, им.В.Андреева, «Прикамье», «Кубок Белогорья», «Евразия» и других.

Своим богатым исполнительским, педагогическим и теоретическим опытом педагоги кафедр систематически делятся с коллегами, участвуя в работе научно-практических конференций, семинаров, педагогических чтений выступая с докладами, лекциями, мастер-классами, творческими отчетами по широкому кругу проблем музыкальной педагогики, теории, методики и исполнительства, оказывают практическую методическую помощь педагогическим коллективам музыкальных учебных заведений страны – вузам, училищам и ДМШ.

Современный этап развития народно-инструментального искусства характеризуется наличием развернутой системы музыкального образования, включающей десятки вузов, сотни музыкальных училищ и колледжей, тысячи детских музыкальных школ. В филармониях и концертных организациях крупнейших городов страны постоянно работают первоклассные исполнители на русских народных инструментах, искусство которых пользуется неизменной популярностью и любовью самых широких слоев слушателей во всех регионах необъятной России. И следует особо подчеркнуть – в дело сохранения, развития и приумножения замечательных традиций игры на русских народных инструментах и в

достижении высокохудожественного академического уровня культуры исполнения внесли свой весомый вклад педагоги и воспитанники факультета народных инструментов Российской академии музыки им. Гнесиных.

Борискова Галина Николаевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Роль В. Круглова и В. Чунина в развитии исполнительства на домре»

В. С. Чунин - исполнитель (домра), преподаватель, дирижер, методист, Заслуженный деятель искусств, профессор РАМ им. Гнесиных.

Виктор Семенович родился в Москве в 1933 году. Начал заниматься музыкой с шести лет. В десятилетнем возрасте поступил в ДМШ по классу домры. Затем окончил музыкальное училище им. Октябрьской революции, а потом Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по классу домры и дирижирования.

Поступив на работу в Русский народный оркестр им. Осипова в 1952 году гастролировал по стране и за рубежом. В ансамбле песни и пляски Московского городского Дома пионеров (ныне – ансамбль им. Локтева) Виктор Семенович проработал более 30-ти лет, являлся руководителем оркестра и дирижером этого коллектива с 1960 года.

В 1976 году ансамблю песни и пляски присуждено звание лауреата премии Ленинского комсомола. Ансамбль награжден юбилейной медалью Всемирного Совета Мира «За большую плодотворную деятельность в пользу мира» (1972). Звание лауреата премии Ленинского комсомола ансамблю присудили в 1976 году.

Свою педагогическую деятельность В. С. Чунин начал в музыкальном училище им. Гнесиных с 1956 года, а затем, по окончании института, – на кафедре народных инструментов. Среди выпускников В. С. Чунина – С. Данилян, Т. Варламова, В. Роммель, Г. Ермолин, А. Рождествин, В. Махан.

Виктор Семенович вел курс методики обучения игре на струнных народных инструментах в РАМ имени Гнесиных, организовывал семинары и конференции в Москве и в других городах страны, читал лекции для педагогов учебных заведений и руководителей самодеятельных оркестров народных инструментов.

Какой же вклад внес Виктор Семенович в развитие исполнительского искусства на народных инструментах? Опубликованные работы ведущего профессора кафедры струнных народных инструментов РАМ имени

Гнесиных охватывают два аспекта педагогической деятельности.

Во первых, это аспект индивидуального обучения домриста в ДМШ на основе нового взгляда на специфику самого инструмента, а так же активного формирования творческих задатков личности.

Во вторых, это аспект коллективного обучения игре на русских народных инструментах с точки зрения музыкального просвещения молодежи доступными средствами музыкальной культуры.

«Школа игры на трехструнной домре» А. Александрова была первой профессиональной школой. Сам А. Александров - исполнитель, педагог, первый преподаватель по классу домры кафедры народных инструментов ныне Академии им. Гнесиных. В этой школе был дан наиболее полный курс обучения игре на домре. Многие положения из которой актуальны и по сей день, а некоторые требовали пересмотра.

Виктор Семенович продолжает развитие методики А.Александрова, создает свою «Школу игры на трехструнной домре» (1986), в которой отразил более прогрессивные взгляды на многие вопросы, уделил большое внимание посадке домриста и постановке рук, исполнительской технике, компонентам музыкального языка.

Поскольку домра имеет круглую форму, то для того, чтобы добиться устойчивости в держании инструмента, при которой нажим на струну не вызывал бы отклонения, Виктор Семенович предложил использовать дополнительные крепления в виде шнура или ремня. В какое-то время это введение широко использовалось в практике. Потом от него отошли.

«Школа» ценна еще тем, что в ней тесным образом связаны приемы исполнения и художественная сторона произведения. Заслуживает внимания комплекс упражнений «Гимнастика для рук».

Как домрист В.С. Чунин дает подробное описание положения медиатора при игре, излагает технику исполнения разных приемов игры. Впервые говорится о трех фазах отдельно взятого звука: начало, развитие и окончание, есть описание технологии работы над каждой фазой. Следующим шагом вперед является особое внимание к ощущению опоры на струне, как основе звукоизвлечения, дан ряд полезных упражнений с подробным описанием способов работы над ними. Его методика отличается более легким усвоением технических навыков игры на инструменте, что открывает возможность успешного применения ее как эффективного метода музыкального воспитания в общеобразовательной школе, в системе дополнительного образования и позволяет добиваться результатов также при групповых занятиях.

Большое внимание уделяет фразировочной партитуре (динамике, агогике, артикуляции, метрической пульсации, тембровой окраске), прикладывает репертуарные произведения различных композиторов разных уровней сложности. Данная школа пользуется популярностью в наше время.

Среди изданий В.С. Чунина можно отметить: «Хрестоматию домриста» Упражнения и этюды. Те методические принципы, которые изложены в «Школе» нашли продолжение в данной работе. Занятия по этому пособию научат правильному пониманию связи музыкального языка и приемов игры, свободе и логичности игровых движений, помогут развить беглость.

Чунин В.С. – автор пособия «Современный русский народный оркестр»(1981), в котором даны некоторые советы по практической работе с самодеятельным оркестром русских народных инструментов, описаны принципы и последовательность освоения учебного материала. Автор касается изучения компонентов музыкального языка, ритмической и высотной организации звука. Пособие включает учебный и концертный репертуар для ансамблей и для оркестра.

«Гаммы и арпеджио для трехструнной домры» – это методические указания для учащихся отделений народных инструментов музыкальных училищ. (1967). Среди изданий Российской академии музыки им. Гнесиных (2011) труд В.С. Чунина «Русская домра – проводник в мир музыки». А так же он является составителем сборников концертного и учебно-педагогического репертуара для домры.

Материалы научных статей В.С. Чунина в свое время использовались в подготовке общесоюзной комплексной программы эстетического воспитания, были предназначены для широкого круга исполнителей и педагогов.

Вячеслав Круглов (род. в 1945 году) – советский и российский музыкант, композитор, педагог, дирижер, профессор кафедры народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных, Народный артист России. Лауреат Всероссийских и международных конкурсов, разносторонний музыкальный деятель.

Преподавательскую деятельность начал в 1963 году, после окончания Кировского музыкального училища. Затем Круглов В.П. учился в Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и работал там старшим преподавателем (1970-1978) А с 1978 по настоящее время

работает в РАМ имени Гнесиных, с 1997 года – профессор кафедры народных инструментов по классу домры.

Будучи уже состоявшимся музыкантом-исполнителем на домре, он продолжил изучать «родные» домре инструменты и выпустил ряд учебных пособий для них. Он стал соавтором «Школы игры на чанзе» (2007) Круглову принадлежит заслуга возрождения классической мандолины в России. Сейчас неаполитанский инструмент представляет огромный интерес для многих. Почти 50 лет назад Круглов увлекся мандолиной и начал применять ее в своей концертной практике. С 2006 года профессор включил неаполитанскую мандолину в процесс обучения в РАМ им. Гнесиных. Его студенты демонстрируют мастерство игры на домре и на мандолине. В. П. Круглов издал методическое пособие «Школа игры на мандолине» (2008)- первый учебник, сборник нотных примеров, теоретических сведений и практических советов по игре на мандолине.

«Главная заслуга автора «Школы игры на домре» (2001) Круглова В.П. в том, что он впервые дает в методике ясное понимание терминов «способ», «штрих», «прием». В «Школе» появился новый раздел «Исполнение мелизмов на домре», где скрупулезно излагает теоретические основы и дает ценные советы для практического исполнения основных мелизмов – трели, мордента, группетто, форшлага на домре. В.П. Круглов - автор пособий: «Искусство игры на домре» (2019). Автор статей в различных методических сборниках. Им выпущено 10 сборников пьес — переложений для домры, авторский сборник обработок народных мелодий для домры.

В. П. Круглов является исполнителем и дирижером во многих музыкальных фестивалях в России, Португалии, Германии, председателем и членом жюри всероссийских и международных конкурсов, художественным руководителем международного фестиваля «Струны молодой России», организатор и председатель жюри Международного конкурса исполнителей на домре и мандолине. Задачей конкурса являлась популяризация народных инструментов, таких как домра и мандолина, приумножение традиций русской исполнительской школы. Более 20 лет является членом художественно-экспертного Совета фонда «Новые имена» и на протяжении всех этих лет работает в летней творческой школе «Новые имена» в Суздале. Вячеслав Круглов - резидент академии народной музыки, член Правления Московского фонда сохранения культуры.

В настоящее время РАМ имени Гнесиных - ведущее высшее музыкальное учебное заведение, крупный образовательный центр, пример практической реализации государственной образовательной политики. Ведущий вуз страны в области сохранения и развития традиционного музыкального наследия во всех формах: исследования, сочинения, хорового, вокального исполнительского исполнительства.

Орлов Александр Николаевич

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Выпускники факультета народных инструментов РАМ имени Гнесиных в Нижегородской консерватории»

В 1951 году, на кафедру народных инструментов Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных 36-летний заведующий редакцией Музгиза Николай Яковлевич Чайкин был приглашён преподавателем по классу баяна, камерного ансамбля, курса инструментовки, методики и чтения партитур. Имея блестящее образование, окончив историко-теоретический факультет Киевской консерватории и будучи членом Союза композиторов СССР, он был автором Украинской рапсодии для квартета и сонаты h-moll, уже в то время изданной в Москве и Ленинграде. Поскольку Николай Яковлевич во время Великой Отечественной войны был аккордеонистом фронтового ансамбля, то для молодой кафедры он представлял собой, как специалист, огромную ценность. Тогда первые студенты нового факультета начали свой четвёртый год обучения. Среди этих первых студентов был и Анатолий Сурков. Уже в 1952 году, будучи на V курсе, Анатолий Алексеевич стал вести класс баяна в институте.

Что касается класса домры, то его преподавал создатель московского профессионального оркестра русских народных инструментов (впоследствии, Оркестр народных инструментов имени Н. П. Осипова) и Оркестра русских народных инструментов Всесоюзного радиокомитета Пётр Иванович Алексеев. К нему в класс в 1954 году поступает один из его последних учеников 18-летний горьковский юноша Владимир Никулин. В июне 1957 года он участвовал в художественном конкурсе Всесоюзного фестиваля советской молодёжи, где получил золотую медаль и звание лауреата; а в августе – завоевал звание лауреата художественного конкурса исполнителей на народных инструментах IV Всемирного фестиваля молодёжи и студентов. Кстати, в культурной программе этого фестиваля получил приглашение принять участие как солист на домре и выступал на

открытых площадках Москвы четверокурсник Воронежского музыкального училища Виктор Кузнецов.

В сентябре этого же, 1957 года в институт поступают два молодых человека – Юрий Бардин из Ленинграда и Владимир Бойков из Астрахани. Юрий – баянист, попадает в класс А. А. Суркова, а Владимир обучается игре на тромбоне и хоровому дирижированию. Одновременно он занимается симфоническим дирижированием сначала факультативно у Олега Михайловича Агаркова, а затем в Московской консерватории, у Лео Морицевича Гинзбурга.

А Виктор Кузнецов, поступив через год в институт им. Гнесиных, сначала попадает в класс вернувшегося в Москву художественного руководителя и главного дирижёра Русского народного оркестра им. В. В. Андреева Ленинградского радиокомитета, профессора Анатолия Яковлевича Александрова, а затем в класс молодого преподавателя Виктора Семёновича Чунина. Тем временем, в 1959 году выпускник Владимир Алексеевич Никулин заканчивает институт, но путь его лежит не на родину – он получает направление во Владимир, где становится заведующим отделением народных инструментов и оркестровым отделением Владимирского музыкального училища. С 1960 параллельно преподаёт в ГМПИ имени Гнесиных.

В 1962 году В. В. Бойков и Ю. В. Бардин также заканчивают институт. Владимир Бойков поступает в аспирантуру Московской консерватории к профессору Александру Васильевичу Гауку, художественному руководителю и главному дирижёру Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения (ныне Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского). Через полгода, после смерти Александра Васильевича, он попадает в класс Геннадия Николаевича Рождественского, возглавившего БСО.

А вот Юрий Васильевич направляется в Горьковскую консерваторию, чтобы из класса баяна, открытого на кафедре специального фортепиано три года назад, образовать и возглавить отделение народных инструментов. Через год Н. Я. Чайкин становится доцентом, а ещё через год, в 1964 году, уезжает в Горьковскую консерваторию преподавать на отделении вместе с Ю. В. Бардиным. А Юрий Васильевич, тем временем, отправляет своего первого выпускника, окончившего Горьковское музыкальное училище, Георгия Кондратьева в институт имени Гнесиных, в класс своего преподавателя А. А. Суркова.

В 1965 году Виктор Александрович Кузнецов заканчивает институт и также направляется работать преподавателем во Владимирское музыкальное училище, а Владимир Васильевич Бойков заканчивает аспирантуру консерватории и уезжает работать в Челябинский театр оперы и балета.

В 1969 году, когда отделение становится самостоятельной кафедрой народных инструментов Горьковской консерватории, Георгий Степанович Кондратьев возвращается в Горький и становится преподавателем кафедры, одновременно обучаясь в ассистентуре-стажировке у Н. Я. Чайкина. В том же году Владимира Бойкова приглашают главным дирижёром в Горьковский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина, а через год – преподавать в консерваторию.

В 1972 году, когда Аркадий Александрович Нестеров – кстати, уроженец Гжатска и выпускник композиторского отделения музыкального училища имени Гнесиных – становится ректором Горьковской консерватории; Н. Я. Чайкин получает звание профессора, Ю. В. Бардин – доцента, а Г. С. Кондратьев – после окончания ассистентуры-стажировки – старшего преподавателя. Ещё через два года Аркадий Александрович приглашает из Владимирского училища Виктора Кузнецова преподавать класс домры и дирижирования. В этом же, 1974 году Виктор Александрович создаёт в консерватории оркестр русских народных инструментов, который впоследствии выдвинулся в число лучших студенческих коллективов России.

СЕКЦИЯ № 3

ТЕМА: «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ»

«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГНЕСИНКИ: ДИРИЖЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ»

Виницкая Венера Бикбатыровна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Становление цикла музыкально-теоретических дисциплин: предмет «История зарубежной, русской, советской (отечественной) музыки»

Понятия «гнесинская школа» и «гнесинка» - не только музыкально-географическое определение: это целое музыкальное государство, в котором четко определены профессиональные уровни и назначения:

- школа
- музыкальное училище
- ВУЗ.

Ученики, а затем, студенты, получают отличные профессиональные знания, умения и, навыки, позволяющие им гордо нести имя «гнесинки». Все кафедры института, а теперь, академии музыки связаны между собой как узкопрофессиональными, так и обще-музыкальными узами: предметы музыкально-теоретического цикла обязательны на всех специальностях на протяжении 5 лет обучения и определяют уровень и потенциал каждого. Достаточно сказать, что в приемных испытаниях доля предметов «Сольфеджио» и «Гармония» довольно велика и не опускаются ниже 4+, нередко влияя на общую профессиональную оценку.

А теперь обратимся к таким сложным и объемным музыкальным предметам, как «Музыкальная литература» и в вузовском варианте, «История музыки».

Понятно, почему так важен для обучения предмет «Музыкальная литература»: он знакомит с величайшими образцами мировой музыки, особенностями, национальными корнями и творческими устремлениями значимых музыкантов.

Опять же понятны разделения на зарубежную и отечественную музыкальную культуру: стиль одних (зарубежных) отличается от других (русских) образцов.

Может, достаточно было бы углубить училищный курс произведений композиторов не столь глобальных, но достаточно серьезных для своего времени? Оказывается, нет. Вузовский предмет называется «История музыки» и помимо такого углубления и расширения еще и затрагивает общественный строй, в какой-то мере политику (особенно в конце 19-начале 20 веков) и конечно же, культуру, причем мировую. Шедевры литературы, художественного искусства, архитектуры, а в последние десятилетия и науки, определили не только музыкально-художественные пласты, но и «расположили» их по составляющим, придав этим направлениям целостность и перспективу. Одна из серьезных исследователей творчества А.Н. Скрябина Р.И. Барановская говорила студентам: «вы должны не только знать и играть произведения великих музыкантов, но и передавать пульс той эпохи, окружения, личных мыслей и поступков, даже если они не всегда были общественными».

Содружество музыкально-теоретических кафедр всегда было взаимодополняющим, а в результате, глубоким и серьезным: педагоги по гармонии не ограничивались решением задач и игрой на фортепиано аккордовых оборотов и последовательностей. Они обращались к личному наследию великих композиторов (А. Веберн. Лекции о музыке. Письма),

проблемам современных композиторских техник (Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторских техник, Ц. Когоутек «Техника композиции в 20 веке», различных видах искусств и их взаимодействиях (В. Божович «Традиции и взаимодействие искусств», политике и ее влиянии на культуру и искусство (И. Стравинский «Стравинский о России, музыкантах и музыке», Д. Лигетти «Личность и творчество» и т.д.

В одном из учебных пособий преподавателя Академии музыки имени Гнесиных Л. Дьячковой «Гармония в музыке 20 века» дается обширный список нотного материала, начиная от Д.Верди, К. Дебюсси – к Б. Бартоку, А. Шенбергу, П. Хиндемиту, А. Скрябину, С. Рахманинову, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу, А. Шнитке, Э. Денисову, Р. Щедрину и др. Задача автора – дать ключ к пониманию многих явлений в музыке, обогатить слуховой опыт и познакомить с эстетикой и новыми формами музыкального выражения.

В заключении моего выступления, приведу в качестве примера некоторые научно-учебные изыскания старейшего преподавателя, профессора Маргариты Эдуардовны Риттих:

Риттих М., Советская музыкальная литература [Учебник для музыкальных училищ. авторы: Р. И. Барановская, М. С. Брук, А. А. Иконников; Редактор: М. Риттих] Вып. 1 — 1977

Риттих М., Советская музыкальная литература [Учебник для музыкальных училищ. авторы: Р. И. Барановская, М. С. Брук, А. А. Иконников; Редактор: М. Риттих] Вып. 1 — 1981

Риттих М., Советская музыкальная литература: [Учебник для музыкальных училищ. авторы: Е. И. Бокщанина, М. С. Брук, А. А. Иконников; Редактор: М. Риттих] Вып. 2; изд. 3 — 1986

Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. сборник статей — 1985 и многое другое.

Не буду перечислять других значимых авторов, членов профессорско-преподавательского состава кафедры. Они не нуждаются в характеристиках, за них говорят их труды – монографии. Статьи, исследования, учебники и учебные пособия для обучения и совершенствования профессиональных уровней русской отечественной музыкальной школы.

Живуцкая Раиса Николаевна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Становление цикла музыкально-теоретических дисциплин: предметы «Сольфеджио», «Гармония»

Кафедра теории музыки - одна из ведущих в Российской академии музыки имени Гнесиных, т.к. она пронизывает все кафедры ВУЗа. Примечательно то, что помимо единого, общего учебного плана, учитывается специфика, профиль специальности, - например, студенты - хоровики более глубоко изучают особенности хоровой вертикали (а в современной музыке они очень сложны). И так по всем специальностям. Кафедра теории музыки была основана в 1944 году. Возглавил ее выпускник училища имени Гнесиных и Московской консерватории С.С. Скребков.

Многие годы работали на ней педагоги Е.В. Давыдова, П.Г. Козлов, О.А. Скребкова, Л.Г. Векслер, Л.Н. Мазель, Ю.Н. Тюлин, Н.С. Гуляницкая, И.А. Истомин, В.О. Берков – знаменитые авторы учебников и пособий, по которым учились все музыканты нашей страны.

В 50-60 годы (заведующая кафедрой И.А. Маргомес) на кафедру пришли молодые. Талантливые выпускники Гнесинки: В.А. Таранущенко, А.Ф. Мутли, А.А. Степанов, Т.Е. Лейе, Т.А. Енько, Т.Н. Красникова.

В 1958 году были объединены кафедры теории музыки и композиции и возникла кафедра ИТК (историко-теоретико-композиторская).

В 1975 году (заведующая кафедрой Ю.А. Рагс) появилась лаборатория технических средств и класс АКМО – автоматизированный класс музыкального обучения. Работать на ней стали талантливые, ищущие новые возможности теоретики, в частности Т.А. Енько, О.Л. Берак.

Жизнь ставила перед Гнесинкой новые задачи в профессионализации музыкальной науки: в недрах одной большой кафедры выросли и стали самостоятельными такие подразделения, как:

- аналитическое музыкознание;
- теория музыки;
- история музыки;
- композиция и инструментовка;
- музыкальная звукорежиссура;
- музыкально-прикладное искусство;
- музыкальная педагогика.

Высочайший уровень теоретической науки, определенный С.С. Скребковым, постоянно поддерживается: преподаватели создавали учебники со все более возрастающей проблематикой, сложностью и рекомендациями по изучению и овладению непростыми подтекстами: Н.С. Гуляницкая – Введение в современную гармонию;

- практический учебник по гармонии;
- краткий курс гармонии для любителей;
- о современной композиции;

С.С. Скребков «Учебник полифонии для музыкальных училищ и музыкальных вузов»;

В. Алеев «Задачи по гармонии»;

И.А. Татарников «Основы джазовой гармонии» (учебное пособие);

Т.Н. Красникова «Методика преподавания теории музыки» (учебное пособие);

Т.Е. Лейе «Гармония» (учебное пособие);

Дьячкова «Гармония в музыке 20 века» и многое-многое другое.

Хотелось бы обратиться к некоторым из вышеупомянутых трудов, в частности, учебному пособию Т.Е. Лейе для студентов фортепианного факультета.

1-й раздел – методические указания:

- А) гармонизация мелодии;
- Б) сочинение учебных прелюдий;
- В) письменный анализ.

2-й раздел – программа курса:

- А) барокко;
- Б) эпоха классицизма;
- В) романтизм;
- Г) постромантизм, новейшее время (20 век);
- Д) основные высотные системы музыки 20 века

3-й раздел – контрольные задачи;

4-й раздел – приложение (нотные примеры и таблицы).

Предложенный учебный материал в полной мере формирует знание, владение и навыки дисциплины «Гармонии», осознание целостной звуковысотной системы и ее закономерностей. Проблематику пособия повышает и историко-стилевой принцип организации учебного материала. Работа обсуждалась на кафедре гармонии и сольфеджио РАМ имени Гнесиных. Рецензентам Н.С. Гуляницкой и Т.Н. Красниковой – автор выразил благодарность за ценные замечания и советы.

Я знакома с автором пособия: она в моей работе преподавателем Смоленского государственного института искусств дала много дельных и полезных советов, особенно, в практической части, а именно, в современных таблицах важнейших сигнатур и разновидностей современных аккордов, за что я была ей очень признательна.

Орлова Елена Олеговна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**«Роль Н. Мешко в становлении профессионального обучения
народному пению»**

Вопрос о необходимости специального образования в области народно-певческого искусства возник в России в конце XIX – начале XX столетия в контексте проблемы «угасания» патриархальной традиционной культуры и забвения её носителями своих песенных традиций. Понимая огромную значимость сохранения и развития песенного фольклора, прогрессивные музыканты по собственной инициативе предпринимали возможные шаги в этом направлении.

Одной из первых была Евгения Эдуардовна Линёва (1853-1919) собирательница фольклора, исследователь народной музыки, впервые применившая метод фонографической записи в условиях фольклорных экспедиций.

В 1901 году на втором Всероссийском съезде сценических деятелей Е. Э. Линёва выдвинула идею о необходимости создания самостоятельных народных хоров и в деревнях, и в городах для приобщения всего населения страны к традиционной музыкальной культуре.

В 1906 году при Московском обществе народных университетов начала работу Народная консерватория. В ней были открыты общеобразовательные классы хорового и сольного пения. Основой музыкального развития учащихся стала народная песня. В 1916 году Народная консерватория прекратила своё существование в Москве. В послереволюционное время опыт в искусстве народного пения можно было получать в народных хорах: им. Пятницкого, Северном, Кубанском.

Следующей вехой в развитии профессионального народно-певческого образования стало создание в 1966 году по инициативе художественного руководителя и главного дирижёра Государственной академической хоровой капеллы А. А. Юрлова в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесеных (ныне РАМ им. Гнесеных) нового отделения по подготовке дирижёров русских народных

хоров. Это был первый, уникальный опыт в России, благодаря которому обучение народному песенному искусству было поставлено на профессиональную основу. Работа велась по экспериментальным учебным планам, отражавшим взгляды преподавателей и исследователей фольклора на природу традиционного народного пения и пути его развития в современных условиях.

С 1969 года на базе Государственного музыкального педагогического института им. Гнесеных было открыто отделение по подготовке руководителей народных хоров, а с 1978 года было открыто отделение сольного народного пения.

Возглавила отделение Нина Константиновна Мешко (1917 – 2008) - Народная артистка СССР, профессор, Лауреат Государственной премии им. М. И. Глинки, основоположник школы народного пения.

Нина Константиновна родилась 31 мая 1917 года в деревне Малахово Тверской области. Самостоятельно изучила нотную грамоту и освоила игру на фортепиано. После окончания восьмого класса средней школы Н. К. Мешко поступила в Музыкальное училище им. Октябрьской революции (ныне МГИМ им. А. Г. Шнитке) на фортепианное отделение. Однако уже через год Нина Константиновна настолько увлеклась хоровым пением, что перевелась на хоровое отделение. В 1945 году успешно окончила дирижёрский факультет Московской консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора Н. М. Данилина).

За годы многолетней педагогической деятельности она разработала авторскую методику постановки голоса в народной манере пения, основанную на глубоком знании основ различных видов вокального исполнительства. В основу методики лёг принцип естественного открытого пения с соединением регистров на протяжении всего диапазона голоса. Для достижения данной цели Нина Константиновна разработала соответствующий комплекс упражнений-распевок, который вошёл в учебное пособие Н. К. Мешко «Искусство народного пения».

Со временем кафедра хорового и сольного пения стала структурным подразделением института им. Гнесеных.

Таким образом, школа народного пения, основоположником которой явилась Н. К. Мешко, зародилась в институте им. Гнесеных. Основываясь на многолетнем опыте работы с хоровыми коллективами и певцами в жанре народной песни, Нина Константиновна разработала собственную методику обучения народному пению, на которой были воспитаны многие преподаватели, хормейстеры и исполнители народной песни и по сей день

её методика обучения не теряет своей актуальности, являясь основной в подготовке певцов на кафедре хорового и сольного пения РАМ им. Гнесиных.

Николаева Екатерина Владимировна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«История становления кафедры хорового дирижирования»

Дирижерский факультет РАМ им. Гнесиных в настоящее время включает в себя кафедры хорового дирижирования, оперно-симфонического дирижирования и оркестрового дирижирования.

Являясь выпускницей кафедры хорового дирижирования, хотелось бы раскрыть тему становления данной кафедры и осветить некоторые педагогические принципы, применяемые на ней в образовательном процессе. Этим и обусловлен выбор данной темы.

Кафедра хорового дирижирования была открыта в Институте им. Гнесиных в 1946 году. По совету Н.М. Данилина, выдающегося регента Синодального хора, Е.Ф. Гнесина пригласила возглавить эту новую кафедру К.Б. Птицу – одного из талантливых учеников Г.А. Дмитревского, Н.М. Данилина, П.Г. Чеснокова и А.В. Александрова. К.Б. Птица (1911-1983) стал первым заведующим кафедрой хорового дирижирования и возглавлял ее с 1946 по 1959 годы.

Специфика созданной кафедры, как и института в целом, заключалась в направленности на обучение не просто исполнителей, а музыкантов-педагогов. В сравнении с консерваториями в Институте им. Гнесиных более углубленными стали учебные курсы педагогической практики и методики преподавания. Это было связано, в том числе, и с дефицитом кадров в учебных заведениях высшего и среднего звена, учителей пения в общеобразовательных школах, руководителей хоровых коллективов в ДМШ и Дворцах культуры.

История отечественного хорового исполнительства тесно связана с мастерами хорового дела, воспитанными Синодальным училищем и Придворной певческой капеллой. Е.Ф. Гнесина понимала, что наследие этих мастеров хорового исполнительства необходимо сохранить. И это могли осуществить только ученики этих мастеров. Именно поэтому первыми преподавателями, приглашенными на кафедру хорового дирижирования, были талантливые музыканты и педагоги, ученики Н.М. Данилина, П.Г. Чеснокова, Г.А. Дмитревского, А.В. Александрова,

такие как: С.И. Лаппо, К.М. Лебедев, В.П. Мухин, М.А. Бондарь, А.Б. Хазанов, Н.В. Шварц, В.С. Локтев и другие.

Таким образом, кафедра хорового дирижирования изначально объединила педагогов-представителей школы Синодального училища, и, прежде всего, учеников Н.М. Данилина. Все они являлись состоявшимися хормейстерами, беззаветно преданными своему делу. Однако при общности взглядов и эстетической позиции, каждый из педагогов имел свой неповторимый творческий почерк и отвечал за доверенную ему область в работе кафедры.

Преемником К.Б. Птицы на посту заведующим кафедрой хорового дирижирования в 1959 году стал Александр Александрович Юрлов (1927-1973) – выдающийся советский хоровой дирижер, музыкальный и общественный деятель, педагог, кандидат искусствоведения (1954), Народный артист РСФСР (1970), лауреат Государственной премии СССР (1967), руководитель Республиканской академической русской хоровой капеллы. Он возглавлял кафедру с 1959 по 1973 годы.

При А.А. Юрлове система работы кафедры была реорганизована. А.А. Юрлов считал, что дирижер хора должен быть активно включен в концертную и общественную жизнь. В связи с этим Александр Александрович постоянно организовывал хоровые конкурсы, всевозможные смотры, праздники песни, привлекал учебные коллективы к участию в своих масштабных проектах. Например, в 1962 году мужской студенческий хор кафедры совместно с мужской группой Республиканской капеллы принял участие в премьере Тринадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича. В 1964 году студенческий хор совместно с Республиканской капеллой принял участие в премьерном исполнении кантаты Г.В. Свиридова «Курские песни», а в 1965 году женская группа студенческого хора и капелла мальчиков под управлением В.А. Судакова (организована при Институте им. Гнесиных в 1958 году) приняли участие в премьере кантаты «Снег идет». Также студенческий хор совместно с капеллой Юрлова принимал участие в исполнении таких шедевров вокально-симфонического жанра, как «Немецкий реквием» Й. Брамса, «Патетическая оратория» и «Поэма памяти С.Есенина» Г. Свиридова и т. д. Таким образом, студентам кафедры посчастливилось сотрудничать с лучшими отечественными музыкантами своего времени – композиторами, дирижерами и оркестрами.

Именно А.А. Юрлову удалось преодолеть негласный запрет на исполнение отечественной хоровой музыки (в том числе церковной) XVI-

XVIII веков, благодаря чему значительно расширился концертный хоровой репертуар.

В последующие годы кафедрой хорового дирижирования заведовали:

- с 1973 по 1975 годы Виктор Сергеевич Попов (1934-2008) – народный артист СССР, лауреат Государственной премии, профессор, создатель и художественный руководитель знаменитого Большого детского хора ВР и ЦТ, а также Академии хорового искусства (1991);
- с 1975 по 2009 годы Николай Васильевич Кутузов (1926-2011) – народный артист СССР, лауреат Государственной премии им. М.И. Глинки, член Союза композиторов (с 1974), председатель Всероссийского музыкального общества (с 1983), руководитель Академического хора русской песни Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Н.В. Кутузов был приглашен на данную должность ректором Института им. Гнесиных В.Н. Мининым;
- с 2009 по 2012 годы Станислав Дмитриевич Гусев (1937 – 2012) – крупнейший деятель отечественного хорового искусства, народный артиста России, заслуженный деятель искусств РФ.

С 2012 года до настоящего времени кафедру хорового дирижирования возглавляет Сергей Алексеевич Чуков – заслуженный работник Высшей школы РФ, член Учёного совета академии, профессор.

На протяжении существования кафедры на ней преподавали такие выдающиеся педагоги и музыканты, как Д.Л. Локшин, И.Г. Лицвенко, А.В. Рыбнов, В.А. Судаков, Л.А. Попова, В.Н. Минин, Е.Н. Свешникова, В.О. Семенюк, И.Г. Агафонников, В.И. Сорокин, Г.А. Дмитриак и другие.

Замечательными преподавателями кафедры с 80-х и 90-х годов являлись (а некоторые из них и являются до нынешних лет): О.М. Судакова, М.М. Апексимова, Д.А. Онегин, Т.А. Малышева, П.Е. Карпов, А.В. Малый, А.А. Соловьев и другие.

С 2000-х годов преподавательский состав кафедры пополнился такими выдающимися педагогами, как А.С. Рыжинский (ныне – ректор РАМ им. Гнесиных), Ю.М. Рогачева, А.Е. Покровский и другие.

За время существования кафедры хорового дирижирования её окончили около тысячи выпускников, среди которых пятеро получили звание народного артиста СССР и РФ, более 30-ти – звание заслуженного артиста РФ, 16 выпускников кафедры получили звание заслуженного деятеля искусств РФ, более 30-ти удостоены звания заслуженный работник культуры РФ, заслуженный работник Высшей школы РФ.

Многие из выпускников кафедры стали известными дирижёрами и хормейстерами как в России, так и за рубежом (Германия, США, Израиль, Швеция, Венесуэла и др.), солистами оперных театров и хоровых коллективов, артистами хоров.

В настоящее время педагогический состав кафедры хорового дирижирования представляет собой сплоченный коллектив единомышленников. Многие из педагогов кафедры являются руководителями и хормейстерами известных хоровых коллективов России.

Далее хотелось бы затронуть некоторые вопросы хорового образования и исполнительства, которым на кафедре хорового дирижирования всегда уделялось большое внимание.

В настоящее время на кафедре имеется несколько хоровых коллективов – курсовые хоры дневного отделения, академический хор дневного отделения, академический хор заочного отделения.

Хоровой класс был открыт на кафедре в 1948 году. Первым руководителем хорового класса стал хормейстер ГАБТ СССР А.Б. Хазанов. Первоначально в хоре были объединены студенты Училища и Института им. Гнесиных.

С 1953 по 1959 год хоровым классом руководил В.С. Куньев, с 1959 года – хормейстер ГАБТ СССР А.В. Рыбнов, с 1967 года по поручению А.А. Юрлова руководство хоровым классом осуществлял молодой хормейстер С.Д. Гусев.

С 1972 по 2010 годы Академический хор дирижерского факультета возглавлял заслуженный артист РФ, профессор В.О. Семенюк. Огромной школой для студентов стало участие в премьере хоровой симфонии-действия Валерия Гаврилина «Перезвоны» совместно с Московским государственным академическим камерным хором (1984 год).

С 2010 по 2020 год Академическим хором руководил профессор Д.А. Онегин. С 2020 года хором руководит лауреат международных конкурсов Д.И. Морозов.

Хор заочного отделения был организован в 1949 году сразу после открытия в ГМПИ им. Гнесиных заочной формы обучения. За время существования заочного отделения хоровой класс на нем возглавляли – Н.В. Шварц, Е.А. Калганов, Е.Ф. Таланов, С.А. Чуков (1976-1978 гг.), Д.А. Онегин (1982-1988 гг.), Е.Н. Байкова (1988-2001 гг.), дирижер ГАБТ России А.А. Соловьев (2001-2021 гг.), А.Е. Покровский (с 2021 года).

В 2010 году по решению кафедры хорового дирижирования и Ученого совета РАМ им. Гнесиных был создан ансамбль современной хоровой

музыки «Altro сого» (руководитель – А.С. Рыжинский). Основной целью данного коллектива является развитие познавательных интересов, творческой активности и профессиональных навыков студентов. В репертуаре хорового коллектива преобладают сочинения зарубежных авторов XX-XXI века (А. Шёрнберга, А. Веберна, А. Пярта, Л. Ноно и многих других). Также коллективом исполняются и произведения Г. Свиридова, В. Кикты, С. Губайдулиной, И. Мациевского и др.

Практические занятия в хоровом классе, помимо расширения слухового опыта, способствуют развитию профессиональных знаний и навыков будущих дирижеров, формированию сознательного подхода к изучению приемов мануальной техники. Повышение качества и эффективности обучения будущих дирижеров хора решается в ВУЗе в тесной связи с содержанием репертуара. Поэтому в учебной и исполнительской практике педагоги ВУЗа стремятся расширять учебный репертуар, включая в программы обучения не только зарекомендовавшие себя произведения, но и сочинения современных авторов. Среди авторов, сочинения которых прозвучали в концертных программах курсовых ансамблей, хоров дневного и заочного отделений, дипломных проектов последних лет, произведения Ю. Буцко, В. Калистратова, В. Агафонникова, А. Ларина, Р. Леденева, Р. Щедрина, В. Пьянкова, А. Микиты, К. Волкова и многих других.

Включая в программу обучения хоровые произведения разных стилевых направлений, руководители хоровых коллективов кафедры стремятся расширить профессиональный кругозор студентов, так как в будущем они, опираясь на полученные навыки, ориентируясь на классические образцы, на сочинения современников, будут определять исполнительскую эстетику.

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

«ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ИСТОКИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ» В РАМКАХ V ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ГЛИНКОВСКИХ ЧТЕНИЙ

20.04.2024

Журавлева Елизавета Владимировна

МБУДО «ДМШ №1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

«Реализация общешкольной программы духовно-нравственного воспитания «Вечные ценности» в МБУДО ДМШ № 1 им. М.И Глинки» г. Смоленска»

Восточная мудрость гласит: «Если ты думаешь на год вперёд – посади семя. Если ты думаешь на десятилетия вперёд – посади дерево. Если ты думаешь на век вперёд – воспитай человека». Понятие «воспитание» гласит, что это процесс целенаправленного, систематического формирования личности в целях подготовки её к активному участию в общественной и культурной жизни. Именно воспитание является основой любого образования. Поэтому система образования должна формировать человека не только с широким мировоззренческим кругозором, с развитым интеллектом, с высоким уровнем знаний и умений, но и духовную личность, от интеллектуального, политического, культурного уровня которой во многом зависит будущее общества. Именно эти понятия и легли в основу общешкольной программы духовно-нравственного воспитания «Вечные ценности», разработанной и действующей на базе Детской музыкальной школы №1 им. М. И. Глинки г. Смоленска.

Программа направлена на создание условий для развития гармоничной личности обучающихся и их самореализации. Программа предусматривает воспитание честного, благородного человека, гражданина России, который знает, любит и чтит историю и культуру нашей страны.

Целью Программы является патриотическое, гражданское и духовно-нравственное воспитание обучающихся посредством создания социально-педагогической среды, ориентированной на традиционные нравственные и культурные ценности.

Актуальность Программы определяется потребностью общества в духовно-нравственном воспитании как необходимом элементе сохранения и дальнейшего развития социума. Поэтому важно организовать работу по формированию духовно-нравственных ценностей в общеобразовательных учреждениях и учреждениях дополнительного образования, таких как детские музыкальные, художественные школы, школы искусств и других подобных учреждениях. Ведь оттого, что ребёнок увидит и услышит в детстве, зависит формирование его сознания к миру в целом.

Целевая аудитория Программы:

- обучающиеся, родители, преподаватели МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска;
- обучающиеся ДМШ, ДШИ города Смоленска;
- любители музыкального искусства города Смоленска;

- незащищенные группы населения (инвалиды, дети-сироты, дети, оказавшиеся в трудной жизненной ситуации, многодетные семьи, пенсионеры и др.).

Содержание программы «Вечные ценности» включает в себя проекты, действующие в МБУДО «ДМШ № 1 им. М. И. Глинки» г. Смоленска, базирующиеся на основных идеях духовно-нравственных ценностей.

С 2020 года начал свою работу волонтерский центр «Служение муз», который был создан как добровольное объединение обучающихся и преподавателей Учреждения с привлечением обучающихся и преподавателей ДМШ, ДШИ города Смоленска. Волонтерская деятельность в Учреждении осуществляется на основе следующих принципов:

- добровольность (никто не может быть принуждён действовать в качестве волонтера);
- безвозмездность (труд волонтера не оплачивается);
- добросовестность (волонтер, взявший на себя обязательство выполнить ту или иную волонтерскую деятельность, должен довести ее до конца);
- законность (деятельность волонтера не должна противоречить законодательству Российской Федерации).

Целью волонтерского центра является создание условий для формирования системы духовно-нравственных ценностей волонтеров Центра через осознание просветительской миссии волонтера культуры.

Центр волонтеров культуры «Служение муз» патронирует следующие проекты Учреждения: общешкольный проект «Детская городская общедоступная филармония «Музыкальное просветительство»; общешкольный социальный проект «От сердца к сердцу»; общешкольный образовательный проект «В музыку с радостью» и многие другие проекты.

За 3 года работы Центр организовал и принял участие в таких мероприятиях, как Всероссийская благотворительная акция «Дети вместо цветов», квест «Город доблести русской, город древний Смоленск», акция «Ёлка желаний», благотворительный концерт «Дорогою добра. Изменим одну жизнь». Стоит отметить, что в 2022 году благодаря этому концерту на лечение Ульяны Лукьяновой было собрано 80 715 рублей, а в 2023 году на лечение Даши Петровой было собрано 245 305 рублей.

В этом году Центр принял участие и получил сертификат Всероссийского конкурса программ социализации подростков в номинации «Социализация через общение, творчество и поддержку».

Центр сотрудничает с такими организациями как центр волонтеров «Ваш тыл 67», епархиальная добровольческая служба «Милосердие», региональный православный центр защиты семьи, материнства и детства «Смоленский дом для мамы», Смоленский социально-реабилитационный центр для несовершеннолетних «Феникс» и другими организациями.

На сегодняшний день волонтерами Центра «Служение муз» являются около 40 обучающихся и преподавателей деткой музыкальной школы №1. И мы надеемся, что их количество будет расти с каждым годом.

Возвращаясь к программе «Вечные ценности» стоит отметить ещё несколько её составляющих. С 2022 года в Учреждении ведётся работа по созданию и популяризации познавательных видеороликов цикла «Этот день в истории», в которых повествуется о том или ином знаковом историческом событии. Например, День народного единства, День героев Отечества и др. Данные ролики в беседе с преподавателями демонстрируются обучающимся на теоретических занятиях (музыкальной литературе, слушание музыки и др.), также в рамках цикла создаются праздничные видеооткрытки под названием «Браво! Бисс!», в которые включаются видеоматериалы выступлений с творческими номерами учащихся и преподавателей нашей музыкальной школы. Видеоролики размещаются на сайте Учреждения к таким праздникам, как Международный день музыки, День защитника Отечества, День России и другим событиям.

25 сентября 2023 года в Учреждении был открыт Всероссийский виртуальный концертный зал – знаковый проект Министерства культуры Российской Федерации, одно из ключевых достижений в формировании «открытого культурного пространства» России. Он позволяет слушать концерты известных российских коллективов и солистов во всех регионах страны в режиме онлайн и в записи, тем самым создаёт новый способ коммуникации, формирует единое культурно-музыкальное пространство и помогает существенно расширить аудиторию. Регулярные трансляции программ Московской государственной филармонии составляют базовую часть контента виртуального концертного зала.

За 2023-2024 учебный год планируется продемонстрировать 56 программ, каждая из которых входит в 1 из 8 абонементов, рассчитанных на разные возрастные и социальные категории граждан. Целевой зритель определен общей тематикой трансляции. Видеопоказы проходят 2 раза в

неделю, посещение бесплатное. Вся информация размещена на сайте нашего Учреждения в разделе виртуальный концертный зал.

Завершить своё выступление я хочу словами советского педагога-новатора, детского писателя Василия Александровича Сухомлинского: «Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а, прежде всего, воспитание человека». Спасибо за внимание.

Смоленск, 2024