

DINAMICA:
арт-критика
и новые векторы исследования
музыкального искусства
в работах молодых авторов :

сборник материалов
межрегионального
творческого конкурса

Выпуск 1

Самара, 2022

**ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ
АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА**

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 17»**

**DINAMICA:
арт-критика и новые векторы исследования
музыкального искусства в работах молодых авторов**

Самара, 2022

DINAMICA: арт-критика и новые векторы исследования музыкального искусства в работах молодых авторов: сборник материалов межрегионального творческого конкурса. / сост. А.В. Лазанчина. – Самара: ИПК «Самарская губерния». – 2022. – 212 с.

Редакционная коллегия: Р.С.Ярмухаметова – к.иск., директор МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ №17», доц.каф. теории и истории музыки ФГБОУ ВО СГИК А.В.Лазанчина – к.иск., доц.каф.теории и истории музыки ФГБОУ ВО СГИК, Н.С.Миловидова – к.иск., доц теории и истории музыки ФГБОУ ВО СГИК

Сборник издан по результатам I и II Межрегиональных творческих конкурсов DINAMICA: арт-критика и новые векторы исследования музыкального искусства в работах молодых авторов, организованных МБУ ДО г.о. Самара «Детская музыкальная школа № 17» в 2021 – 2022 гг. В сборник вошли лучшие работы школьников, учащихся средних и студентов высших учебных заведений. Созданные в разных жанрах, эти материалы могут послужить образцом и примером для будущих участников конкурса, учебным пособием по дисциплинам «Музыкальная литература», «Мировая художественная культура», «Регионоведение» и др. Издание адресовано специалистам по гуманитарным наукам, преподавателям, ведущим научное руководство творческими и исследовательскими работами обучающихся, заинтересованным студентам и школьникам, широкому кругу любителей музыки.

УДК 78

ББК 85.31

ISBN 978-5-906432-35-3

© МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ № 17»

©Ярмухаметова Р.С. – автор и руководитель проекта

ВВЕДЕНИЕ

Вы держите в руках сборник научно-исследовательских и творческих работ молодых авторов – школьников и студентов. Эти ребята предоставили материалы (рефераты, статьи, исследования) на Межрегиональные творческие конкурсы DINAMICA: арт-критика и новые векторы исследования музыкального искусства в работах молодых авторов (2021, 2022), организованные МБУ ДО г.о. Самара «Детская музыкальная школа № 17» и были отмечены званиями лауреатов и специальными дипломами.

Издание имеет методическую направленность. Сборник создан с целью ознакомления будущих участников конкурса с лучшими работами прошлых лет, для повышения качества предоставляемых материалов. Изучение творческих работ ровесников стимулирует фантазию, освоение научных текстов развивает интеллект и логическое мышление, – все вместе в итоге способствует лучшему формированию и развитию целостной и гармоничной личности обучающихся – школьников и студентов.

Обретение опыта проектной исследовательской деятельности является сегодня обязательным условием образовательного процесса. Чем раньше обучающийся будет вовлечен в практику подобного рода, тем успешнее сможет реализовать свои способности в данном направлении. К созданию первых исследовательских работ, способствующих осуществить впоследствии реальные «шаги в науку», следует обращаться уже в школьном возрасте. Поэтому первый раздел сборника включает работы совсем юных авторов. В основном это материалы реферативного характера, представленные в форме докладов, сообщений и презентаций. Тем не менее, каждая работа в определенной степени содержит новизну и имеет практическую значимость.

Развитие творческих способностей – одна из главных задач системы дополнительного образования. Создание авторских работ о музыкальном искусстве, текстов научного, художественного или публицистического стиля

дает возможность учащимся попробовать свои силы в искусствоведении и журналистике. В числе вошедших в сборник творческих работ представлены разные жанры: эссе, отзыв на концерт, интервью... Их авторы – в основном, студенты средних и высших учебных заведений.

Подготовка к участию в конкурсе, содержанием которого является работа над текстом научно-исследовательского или творческого характера, активизирует и стимулирует образовательный процесс, конкурентная среда воспитывает у подрастающей молодежи целеустремленность и лидерские качества, необходимые во взрослой активной жизни. Думается, что представленные в сборнике материалы могут послужить примером, образцом для будущих участников конкурса.

Распространение данного сборника позволит расширить количество и географию участников конкурса, будет способствовать динамичному росту статуса данного мероприятия.

Составитель сборника,

член жюри конкурса «DINAMICA: арт-критика и новые векторы исследования музыкального искусства в работах молодых авторов»

кандидат искусствоведения, доцент Самарского
государственного института культуры

А.В. Лазанчина

Уважаемые читатели!

В рамках национальной цели «Возможности для самореализации и развития талантов», на протяжении нескольких лет в «Детской музыкальной школе №17» г. Самара реализуются культурно-образовательные проекты, направленные на выявление и поддержку одаренных детей и молодежи. Большинство проектов школа проводит самостоятельно, наиболее значимые мероприятия получают поддержку Департамента культуры и молодежной политики Администрации городского округа Самара и организаций-партнеров, среди которых: Агентство социокультурных технологий, Самарский государственный институт культуры, Самарский государственный социально-педагогический университет, Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова, музыкальные школы города и многие другие. Пользуясь случаем, хочется выразить слова искренней признательности и благодарности всем коллегам, консультантам, членам жюри и оргкомитетов за поддержку наших творческих инициатив, а так же преподавателям, осуществляющим подготовку участников состязаний за высокий профессионализм и заинтересованность в деле развития музыкально одаренных детей и молодежи.

С особым вниманием мы относимся к организации и проведению разнообразных конкурсов на базе школы, некоторые из них уже стали известными и популярными: Городская (открытая) олимпиада для младших школьников «Scherzando», Городской конкурс «Самарские музыкальные дебюты в номинации «Струнные смычковые инструменты» и Межрегиональный конкурс «DINAMICA: музыкальное искусство в работах молодых авторов».

Сегодня мы с радостью представляем Вам первый сборник, в который вошли лучшие, по мнению жюри, работы начинающих музыковедов и исследователей музыки, представленные на конкурс «DINAMICA» в 2021-

2022 годах. Некоторые опусы содержат фото-видео- иллюстрации и презентации, которые вы можете увидеть, следуя по **активным ссылкам** и **QR –кодам**.

Обращаем внимание читателей на то, что в 2023 году мы расширяем тематику и направления освещения музыкальной культуры в рамках конкурса, что нашло отображение в его обновленном названии: «DINAMICA: арт-критика и новые векторы исследования музыкального искусства в работах молодых авторов». Внесены изменения в состав жюри, усилен и пополнен организационный комитет. Новую редакцию Положения конкурса для вашего удобства размещаем в настоящем сборнике.

Надеемся, что это издание поможет молодым авторам лучше ориентироваться в стилях и жанрах музыкальной критики, даст возможность выразить свою точку зрения на проблемы современного искусства и наметить новые аспекты его изучения. Еще раз выражаем глубокую благодарность всем авторам и их научным руководителям за предоставленные материалы и приглашаем к участию в грядущих конкурсах!

Автор и руководитель проекта,
директор МБУ ДО г.о. Самара «Детская музыкальная школа №17»,
доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Самарский
государственный институт культуры», кандидат искусствоведения
Р.С. Ярмухаметова

**ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ
АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА**

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 17»**

ПОЛОЖЕНИЕ

**о проведении III Межрегионального творческого конкурса
«DINAMICA: арт-критика и новые векторы исследования
музыкального искусства в работах молодых авторов»**

Дата проведения:
20-28 февраля 2023 г.

Форма проведения:
Заочная

Оргвзнос за участие:
Не взимается

1. Общие положения

1.1. Настоящее Положение определяет цель, задачи и порядок проведения III Межрегионального творческого конкурса «DINAMICA» среди учащихся и студентов образовательных учреждений искусств (далее - Конкурс).

1.2. Участие в конкурсе означает полное и безусловное принятие данного Положения.

2. Цель и задачи Конкурса

Цель Конкурса:

- выявление и активизация творчески одаренных детей и молодежи в области культуры и искусства.

Задачи:

- профессионально ориентировать обучающихся в ДШИ, СПО;
- расширить профессиональные возможности и компетенции студентов гуманитарных ВУЗов, обучающихся заведений культуры и искусства;
- привлечь внимание к проблемам музыковедения, музыкально-критической деятельности и журналистики в области культуры и искусства;

- апробировать музыковедческие работы участников к международному конкурсу молодых музыкантов им. Д.Б. Кабалевского.

3. Учредители, организаторы и партнеры Конкурса

3.1. Учредителями и организаторами Конкурса являются:

- Департамент культуры и молодежной политики Администрации городского округа Самара;
- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования городского округа Самара «Детская музыкальная школа №17» (далее ДМШ № 17).

3.2. Конкурс проводится при партнерском участии:

- ГБУК «Агентство социокультурных технологий» (далее ГБУК АСТ);
- ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры» (далее СГИК);
- ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет»;
- ГБПОУ Самарской области «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова».

4. Участники Конкурса

4.1. К участию в конкурсе приглашаются студенты гуманитарных ВУЗов, СПО культуры и искусства, учащиеся старших (5-9) классов ДМШ и ДШИ.

4.2. Возрастные категории:

1. учащиеся ДМШ и ДШИ (5-7 классы);
2. учащиеся ДМШ и ДШИ (8-9 классы);
3. студенты СПО культуры и искусства;
4. студенты гуманитарных ВУЗов;
5. молодые специалисты в области художественного образования и культуры в возрасте до 35 лет.

Возраст участников конкурса определяется по состоянию на 20.02.2023 г.

5. Номинации. Тематика Конкурса

5.1. Номинации конкурса:

статья, эссе, доклад, рецензия на концерт (событие), методическая работа.

5.2. Примерная тематика работ предполагает следующие направления:

- актуальные проблемы музыкальной культуры: история, теория, практика;
- исследования, приуроченные к юбилейным датам композиторов в 2022-2023 учебном году (К. Дебюсси, Р. Вагнер, Дж. Кейдж, И. Кальман, С.В. Рахманинов, Р. Щедрин, Т.Н. Хренников, С.М. Слонимский, З.Г. Исмагилов, Л.Г. Вохмянин и других);

- опыт художественного образования и воспитания;
- музыкально-журналистская деятельность: практический аспект;
- современное состояние и пути развития музыковедения;
- художественная жизнь регионов;
- тема ВОВ в музыкальной культуре;
- региональная музыкальная культура (композиторские школы, музеи музыки и композиторов, роль отдельных учреждений и подвижников в становлении региональной музыкальной культуры);
- инновации в сфере сочинительства, исполнительства и презентации музыки;
- перспективы развития отечественного музыкального образования глазами детей и молодежи;
- претворение композиторского и научно-педагогического наследия Д.Б. Кабалевского в современных реалиях.

6. Условия участия в Конкурсе

6.1. Конкурс проводится по адресу: 443087 г. Самара, пр. Кирова д. 228, Детская музыкальная школа № 17.

6.2. Участники направляют заявки и работы по почтовому адресу школы или на электронную почту: dmslh17samara@yandex.ru с пометкой «DINAMICA» и указанием фамилии автора до 10.02.2023 г. Тел. контакта: (846) 953-09-16;

6.3. По итогам конкурса жюри определяет обладателей дипломов лауреатов 1, 2, 3 степени; дипломов 1, 2, 3 и сертификатов участников. Научным руководителям адресуются благодарственные письма.

6.4. Тексты работ, заявки и ссылки на медиа-материалы необходимо направить на указанные адреса электронной почты «DINAMICA» и указанием ФИО автора, возрастной категории, номинации (пример: Иванов И.И., студент СУЗа, эссе) до 10.02.2023 г.

6.5. Итоги конкурса будут размещены на сайте <https://dmslh17samara.narod.ru> и разосланы на электронную почту участников.

6.6. Требования к материалам:

Формат текста работ: Word for Windows. Формат страницы: А4 (210x297 мм). Поля: 2,5 см – со всех сторон. Шрифт: размер (кегль) – 14; тип – Times New Roman, межстрочный интервал 1,5. Название печатается прописными буквами, шрифт – полуяирный, выравнивание по центру. Ниже через одну строку строчными буквами – инициалы и фамилия автора (ов) и научного руководителя. На следующей строке – полное название организации, ее адрес. Далее через одну строку следует основной текст: абзацный отступ – 1,25 см, выравнивание по ширине. Таблицы и рисунки в тексте допускаются. Сноски на литературу в квадратных скобках. Наличие списка литературы и источников обязательно (ГОСТ Р 0.7.5-2008 «Библиографическая ссылка»). Объем материалов – до 10 страниц. Оригинальность текстов – не менее 70%. К

работе прилагается скриншот проверки на оригинальность (антиплагиат). Возможно приложение аудио- видео-материалов, презентации Power Point.

7. Критерии оценки работ

1. Актуальность темы
 2. Оригинальность концепции
 3. Степень раскрытия темы
 4. Четкость авторской позиции и личной заинтересованности автора
 5. Оригинальность не менее 70%
 6. Грамотность и соответствие требованиям к оформлению

Образец заявки

1	Фамилия, имя, отчество участника (полностью). Возраст.	
2	Место учебы (без сокращений) Курс /класс	
3	Фамилия, имя, отчество (полностью) научного руководителя	
4	Должность научного руководителя	
5	Ученая степень научного руководителя (при наличии)	
6	Номинация	
7	Направление/тематика	
8	Тема/наименование конкурсной работы, жанр	
9	Адрес образовательного учреждения (с указанием почтового индекса), контактные телефоны, e-mail	

Пример оформления текста

НАЗВАНИЕ РАБОТЫ

И.И. Иванова, П.П. Петров

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

Список литературы и источников:

1. A...

Организационный комитет Конкурса		
	Мищенко Евгения Борисовна	Заместитель руководителя Департамента культуры и молодежной политики Администрации городского округа Самары - начальник отдела художественного образования и социокультурного проектирования
	Жаткин Игорь Федорович	Директор ГБУК «Агентство социокультурных технологий»
	Ярмухаметова Рамиля Салимьяновна	Директор ДМШ 17, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки СГИК
	Наумова Ольга Сергеевна	Ректор СГИК, доктор культурологии, доцент
	Кондольская Ирина Юрьевна	Директор ГБПОУ Самарской области «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»
Жюри конкурса		
	Лазанчина Анна Васильевна	доцент кафедры теории и истории музыки СГИК, кандидат искусствоведения
	Миловидова Нина Сергеевна	доцент кафедры теории и истории музыки СГИК, кандидат искусствоведения
	Поберезкина Татьяна Михайловна	музыкoved, преподаватель ГБПОУ СО «Самарской музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»

ПО СЛЕДАМ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

Автор работы – *Д.С. Коцарь* (5 класс)

Научный руководитель – Ю.В. Коцарь,

преподаватель

МБУ ДО г.о. Самара «Детская музыкальная школа им. М.И. Глинки»

В Детской музыкальной школе им. М.И. Глинки, где я учусь, вдоль стен коридора, ведущего в концертный зал, стоят декоративные скамейки, спинки которых представляют нотоносец с темой хора «Славься!» из оперы «Иван Сусанин». Такое оформление интерьера является своеобразным почитанием имени и творчества М.И. Глинки. А в Варшаве можно найти пятнадцать «шопеновских» лавочек, которые установили к двухсотлетию со дня рождения великого композитора Фридриха Францишека (Фредерика Франсуа) Шопена. Каждое место расположения такого маленького архитектурного творения исторически связано с жизнью польского маэстро. Об этом есть информация на скамейках. Пройдя «по следам» музыкального гения, присев на мультимедийные лавочки и нажав на специальные кнопочки, можно прослушать тридцатисекундный фрагмент наиболее популярных произведений Шопена. Например, на «скамейке Шопена», расположенной в парке Лазенки у самого известного в мире памятника композитору, звучит знаменитый полонез Ля-мажор…

Если бы Шопен жил в наше время, я бы спросил его: «Фридрик, как у Вас получается сочинять такую чудесную музыку? Как Вы так глубоко чувствуете рояль и властвуете звуком инструмента?». Надеюсь, он поделился бы со мной этим секретом. Современники утверждали, что музыкант с первых слов мог расположить к себе собеседника, описывали его как очень приятного человека.

Что удивляет и поражает в личности польского композитора-пианиста? С самого детства о Шопене говорили, как о вундеркинде. Многие сравнивали его с Моцартом, ведь он тоже обладал утонченным слухом, поразительной памятью и исполнительской техникой, великолепной импровизацией и

превосходным владением фортепиано. А сам Шопен восхищался австрийским классиком и считал его музыку гениальной.

Удивительно, как польский мальчик в совсем юном возрасте сразу понимал стиль, манеру, замысел каждого композитора? Его учитель Войцех Живный спрашивал: «Откуда ты, Фрицек, знаешь, что нужно играть именно так?» Оправдываясь перед самим собой, малыш отвечал: «Так написано в нотах. Здесь все написано» [1, с. 175].

Первые композиторские опыты Фридерика относятся к самому младшему возрасту. В возрасте семи лет были изданы некоторые его фортепианные пьесы. Среди них – полонез соль минор. Газеты Варшавы написали хвалебный отзыв о юном авторе, музыку оценили как профессиональную работу, а мальчика назвали музыкальным гением.

Музыку этого полонеза я впервые услышал в документальном фильме «Фредерик Шопен. По следам великих композиторов». И именно этот полонез стал первым произведением Шопена, которое я разучил и которое с большим удовольствием играл, музцируя.

Сейчас я играю на фортепиано вальсы и ноктюрны композитора. В этом году, во время подготовки к конкурсам, в моем исполнительском репертуаре появился посмертный Ноктюрн №20 cis-moll. Сколько разных чувств можно услышать и передать этой музыкой! С преподавателем по фортепиано мы подбирали к каждой фразе разнообразные оттенки эмоций: от чувства душевной горечи и проникновенной задумчивости через томление, волнения и мечтательность до внезапного просветления.

Слушая ноктюрн в исполнении разных музыкантов, впитываешь и находишь все новые «изюминки» музыки «волшебника фортепиано». В фильме режиссера Романа Полански «Пианист» до-диез минорный ноктюрн играет один из лучших исполнителей музыки Шопена – Януш Олейничак. А сама кинолента рассказывает о реальных событиях жизни другого польского пианиста – Владислава Шпильмана, которому музыка Шопена в немецком плена помогла выжить...

Блестяще исполняет музыку Шопена и известный пианист Денис Мацуев. Два года назад мне посчастливилось услышать в его исполнении на концерте в самарской филармонии «Революционный» этюд. Сколько огня, накала и драматизма передали Шопен и исполнитель! Впечатления незабываемые!

Фортепианную игру самого Шопена современники слушали, затаив дыхание. «Его игра так воздушна и прозрачна, это – нежность... вместе с тем звучание глубокое и наполненное... Каждый звук его несет мысль, переданную с удивительной ясностью... Каждый звук проникает прямо в сердце. Как бы Вы радовались, если бы Вам довелось услышать Шопена; он бы Вам тоже понравился» [1, с. 172]. Французская публика была в восторге! Мне бы тоже хотелось услышать, как играет сам Шопен. До сих пор многие современные музыканты стараются научиться такой технике и изящности игры, как у польского гения.

Интересная особенность шопеновского исполнения: играть при приглушенном свете. На протяжении всей жизни композитор-пианист сохранил эту привычку. Именно так, утверждал он, к нему приходит вдохновение. А оно приходило к нему часто ночью. В порыве он вскакивал, чтобы исполнить на инструменте приснившийся фрагмент.

Но фортепианной игрой Шопена не только восторгались, но и критиковали. Слушателям Вены исполнение польского музыканта не нравилось из-за слишком тихого звучания. Сам Фридрик в письмах друзьям упоминал, что венская публика просто привыкла к «стукотне здешних пианистов».

Интересно, а что чувствовала мать будущего великого композитора, слушая игру маленького Фридрика? Наверное, восторг, восхищение и гордость. Именно мама, Юстина Шопен (в девичестве Кжижановска), наполнила детство сына музыкой. Она привила ему вкус к прекрасному, раскрыла его творческие способности и дала первые уроки игры на

фортепиано. Впоследствии Фридерику самому нравилось преподавать. Его учениками были многие известные музыканты.

Известно, что во время первого выступления маленького пианиста, мудрая мама вручила Фридерику талисман, чтобы он чувствовал себя уверенно. (Знаю по себе как нужна поддержка и вера мамы во время концертного или конкурсного выступления!). Юстина Шопен сшила для дебютного костюма сына импозантный кружевной воротничок. Эта белоснежная деталь гардероба добавила изыска стандартному черному костюму. Впечатлительный мальчик был счастлив не столько от похвалы его игры, сколько от комплиментов наряду. В будущем, шелковые плащи, кожаные перчатки светло-лавандового цвета, известного как цвет Шопена, создадут неподражаемый образ гениального музыканта, и «по его следам» возникнет целое направление парижской моды.

По свидетельствам современников, Шопен обладал не только феноменальными музыкальными способностями. Пишут, что если бы Шопен посвятил себя актерскому мастерству, то достиг бы высот и в театральной карьере жизни. Многие утверждают, что пианист обладал потрясающим талантом точно имитировать жесты, походку, голос и интонации разных людей. Он регулярно выручал своих товарищей по сцене в домашних спектаклях, начиная импровизировать, когда они забывали текст. «Шопен был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приемов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражения лица – с талантом, вскрывавшим в одно мгновение всю личность» [1, с.169].

Помимо этого, музыкант обладал выдающимися художественными способностями. Музыкальный гений мог нарисовать не только рисунки, картинки, но и выразительные карикатуры. Некоторые из них сохранились.

Талантливый человек талантлив во многом! Его личность была гармонична, музыка прекрасна! Как говорил Антон Рубинштейн, который в

12-летнем возрасте однажды посетил в Париже дом Шопена: «Каждая нотка у Шопена – чистое золото. Слушайте!» И музыканты с трепетом и наслаждением исполняют вдохновенные произведения, а слушатели с замиранием сердца и восхищением внимают музыке польского гения. И я дальше буду идти по следам композитора, постигая его музыку!

Список литературы и источников:

1. Великович Э.И. Великие музыкальные имена. СПб.: Композитор, 1997. 192 с.
2. Брянцева В.Н. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебник для ДМШ. Второй год обучения. М.: Музыка, 2007. 184 с.
3. [Электронный ресурс]: URL. <https://rekri.ru/igry-dlya-detej/frederik-francishek-shopen-biograficheskaya-spravka-biografiya-shopena-i-ego.html>
4. [Электронный ресурс]: URL. <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/frederik-shopen>



<https://disk.yandex.ru/i/oPHgeGahpQrhNA>

ОПЕРНЫЕ ТРАДИЦИИ НАШЕГО ГОРОДА

Автор работы – *Д.А. Кузнецова* (5 класс)

Научный руководитель – Л.Г. Сафарова,

преподаватель МБУ ДО г. Волгограда

«Детская школа искусств имени М.А. Балакирева»

Данная работа посвящена оперным традициям города Волгограда. Старое название нашего города – Царицын, а музыкальные оперные традиции начали формироваться в нем с конца XIX – начала XX столетия.

Первый оперный театр в Царицыне существовал еще в начале двадцатого века и назывался «Конкордия». Купец Андрей Шувалов купил землю на склоне правого берега реки Царица, огородил забором, и построил деревянное здание театра, открытую летнюю сцену и буфет. Вход в сад он сделал платным, 20 копеек (что было очень дорого по тем временам). Скоро это место стало любимым у местного населения и начало приносить ему доход.

В театре был по тем временам огромный, с залом на 500 человек. Постоянной труппы у театра не было, а здание сдавалось гастролерам: здесь выступали певцы, танцоры и цыгане. Слово «Конкордия» – имя богини Согласия, которую изображают в виде женщины с рогом изобилия и масличной ветвью в руках. Название это давали культурным заведениям часто. Помещение театра освещалось керосиновыми лампами, что было небезопасно. Театр горел дважды.

В 1905 году «Конкордию» купил промышленник Владимир Миллер. При нем театр достиг своего расцвета и сюда регулярно стали приезжать все российские знаменитости. Едва купив «Конкордию», Миллер подвел к театру электричество, а само старое здание театра перестроил. Новое здание стало существенно крупнее и получило один из самых больших залов России того времени – на 1300 мест! Ни один городской театр того времени не мог похвастаться такими масштабами.

В царицынской «Конкордии» пели Федор Шаляпин, позднее – Леонид Собинов, Александр Пирогов, Медея и Николай Фигнеры. Через пятнадцать лет Владимир Миллер продал «Конкордию», и Царицын, а затем Сталинград остался без своего оперного театра.

Только в 1931 году здесь был создан Государственный Сталинградский рабочий театр, который в конце 30-х годов, после реорганизации, стал одним из лучших театров музыкальной комедии. В ноябре 1932 года в старинном здании театра «Конкордия», что располагалось на живописном берегу реки Царица, впервые поднялся занавес Сталинградского театра музыкальной комедии. Труппа в полном составе вышла на сцену в оперетте Н. Стрельникова «Холопка». Молодой театр сразу заявил о себе ярко и талантливо. Большая подготовительная работа позволила сталинградской музкомедии в первый же сезон представить зрителю 13 премьерных спектаклей и завершить его гастролями в Москве, Киеве и Харькове. Так началась биография одного из старейших на Волге музыкальных театров.

На его сцене шла «классика» оперетты: «Колокола Корневиля» Р. Планкетта, «Веселая вдова» Ф. Легара, «Сильва» и «Марица» И. Кальмана, «Цыганский барон» И. Штрауса. Ставились произведения советских композиторов: «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, «Золотая долина» И. Дунаевского, «Сорочинская ярмарка» А. Рябова и др. Во время войны театр продолжил свою работу в Омске, а после войны, весной 1943 года начал репетиции в Доме культуры тракторного завода («Конкордия» была разрушена бомбежкой).

В 1952 году театр обрел свой новый дом на набережной Волги, на месте прежнего здания Царицынского дворянского собрания. С 1957 года театр начинает развиваться в сторону музыкального театра, значительно расширяется и жанрово обогащается его репертуар. Здесь идут оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, балеты «Красный мак» Р. Глиэра, «Эсмеральда» Ц. Пуни.

Театр прославили имена выдающихся мастеров опереточного жанра. Здесь работали Лада Семенова, Анна Стрельбицкая, Наталья Мещерякова,

Татьяна Жданова, Ирина Вайзбулат, Александр Кутявин, Роман Байдлов, Андрей Жданов, Владимир Колявкин, Игорь Шумский. В 1995 году Волгоградский театр музыкальной комедии получил статус музыкального театра. Здесь с успехом проходят спектакли «Колесо фортуны», «Охота», «Крылья», «Осень» волгоградского композитора Павла Морозова; «Д'Артаньян и три мушкетера» М. Дунаевского...

Мама рассказывала мне, что после войны в Сталинград (Волгоград) часто приезжали на гастроли оперные театры из Саратова, Куйбышева, Ленинграда. Оперные и балетные спектакли проходили в здании областного драматического театра имени А.М. Горького, построенного царицынскими купцами еще в 1906 году и не разрушенного войной. Так, в детстве мама посмотрела «Спящую красавицу» П. Чайковского, «Русалку» А. Даргомыжского, «Травиату» Д. Верди. Но возродить оперные традиции в Волгограде долгое время не удавалось.

Как известно, тремя китами музыкальной культуры любого крупного города являются консерватория, симфонический оркестр и оперный театр. Любительский симфонический оркестр появился в Царицыне в 1911 году. В его исполнении под управлением Александра Васильевича Лапшина, потомственного почетного гражданина Царицына, сына купца-миллионера и наследника крупнейшего состояния, любителя и знатока музыки, прозвучали тогда части из Пятой симфонии Бетховена.

Второй попыткой стало создание в 1935 году Сталинградского симфонического оркестра под управлением австрийского музыканта Курта Адлера. 1 июля 1936 года состоялось открытие Сталинградского отделения государственной филармонии. В том же году появилась и профессиональная хоровая капелла. Казалось, до создания оперного театра просто подать рукой, но осенью 1940 года симфонический оркестр был ликвидирован.

В послевоенные годы появились многие филармонические коллективы, но настоящей победой классического направления в развитии музыкальной культуры Волгограда стало создание симфонического оркестра, который возглавил известный российский дирижер Эдуард Афанасьевич Серов (1937-

2016). В 1989 году в комплексе речного порта в центре Волгограда открывается Центральный концертный зал на 1025 мест, где симфонический оркестр получил собственный зал с большой сценой.

Профессиональная Хоровая капелла (рук. Б.К. Плеханов) и симфонический оркестр стали основой для создания Волгоградской оперной антрепризы под руководством Ю. Пятакова (художественный худ. руководитель и главный дирижер В.Н. Венедиктов). Оперные и балетные спектакли ставились на сцене Центрального концертного зала.

21 февраля 1993 года на сцене Центрального концертного зала состоялась премьера первого в Волгограде оперного спектакля. Новое дело открывалось оперой Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан» в постановке дирижера Вадима Венедиктова и приглашенного главного режиссера Казанского оперного театра Валерия Раку. Партию Чио-Чио-Сан пела перешедшая в антрепризу из Театра музкомедии Татьяна Тесля. В музыкальной истории Царицына-Сталинграда-Волгограда начался новый культурный виток – он снова стал оперным городом. Горожане приняли премьеру с восторгом, десять спектаклей подряд прошли при полных аншлагах.

С 1993 по 1998 годы художественным руководителем и главным дирижером антрепризы был заслуженный деятель искусств РСФСР Вадим Венедиктов. Под его руководством были поставлены оперы «Чио-Чио-Сан» и «Тоска» Дж. Пуччини, «Иоланта» П.И. Чайковского, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Сельская честь» П. Масканьи, «Кармен» Ж. Бизе, «Севильский цирюльник» Дж. Россини. Народный артист РСФСР Эдуард Серов в творческом содружестве с московским режиссером Ольгой Ивановой стал дирижером-постановщиком оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». В сотрудничестве с известными российскими и зарубежными балетмейстерами осуществлена постановка одноактных балетов «Видение розы» К.М. фон Вебера, «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина, «Болеро» М. Равеля и др.

В этот период театр сотрудничал с такими известными оперными режиссерами, как Валерий Раку и Юрий Петров (Москва), Вадим Милков

(Санкт-Петербург), Владимир Курочкин (Пермь). На протяжении девяти лет директором Волгоградской оперной антрепризы был Юрий Пятаков, под его руководством в 1999 году было достигнуто соглашение о сотрудничестве с Московским государственным театром «Геликон-опера». Результатом этого проекта стала постановка в Волгограде оперы «Травиата» Дж. Верди, перенесенная со сцены московской «Геликон-оперы» ее художественным руководителем, известным режиссером Дмитрием Бертманом. Волгоградским зрителем этот спектакль был принят горячо и восторженно. Десятый юбилейный сезон Волгоградской оперной антрепризы завершился приглашением в Волгоград звезд оперного искусства – Любови Казарновской и Зураба Соткилавы.

Все годы существования антрепризы спектакли проходили на различных сценических площадках, в том числе и на сцене Центрального концертного зала, а для репетиций использовались различные городские помещения. 6 февраля 2004 года был изменен статус театра, и началась его новейшая история. Ему было дано новое название: «Волгоградский государственный театр «Царицынская опера». Директором стал известный волгоградский композитор и предприниматель Владимир Федерас. Театру было отдано обладающее уникальными акустическими характеристиками здание бывшего Дворца культуры имени Ленина. Однако первая премьера нового театра «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова была сыграна по-прежнему на сцене Центрального концертного зала. Режиссером-постановщиком нового театра стал Михаил Панджавидзе. Впервые за всю историю театрального Волгограда в спектакле были использованы новые технологии: видео-проекция отдельных персонажей на декорации спектакля. Я не видела этой оперы, но в рецензиях театральных критиков постановка оценивалась очень высоко. В главных ролях «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова блестали лучшие солисты театра: Анна Девяткина (Снегурочка), Наталья Семенова (Лель), Елена Барышева (Купава).

В сезон 2005-2006 года была подготовлена премьера оперы А.С. Даргомыжского «Русалка», которая состоялась 11 ноября 2005 года.

Здесь компьютерные технологии полностью заменили декорации. Зрителей просто ошеломила смена видео-декораций. Партию Мельника исполнял солист ГАБТ (Москва) Вячеслав Почапский, Наташу пела Елена Барышева, а Князя Николай Черепанов.

С января 2006 года в театре начали ставить и детские оперные спектакли. На афише появились новые названия: «Белоснежка» Э.С. Колмановского и «Волшебная музыка» М.А. Минкова. Для взрослой публики была поставлена опера-зингшпиль «Директор театра» В.А. Моцарта с новым оригинальным текстом. В этой опере ярко проявились комедийное дарование многих артистов: Владимира Мингалева, Веры Соловьевой, Валентины Пономаревой, Анны Девяткиной.

Среди музыкально-театральных жанров мне больше всего нравится балет. Первым балетом нового театра стал балет на музыку Дмитрия Шостаковича по мотивам сценария Владимира Маяковского «Барышня и Хулиган» в постановке главного балетмейстера театра Татьяны Ерохиной. Трогательную историю о любви хулигана и молодой учительницы рассказали молодые артисты труппы, часть из которых еще учились в Волгоградском государственном институте культуры и искусства. Позднее они вошли в основной состав труппы и стали ее солистами.

Следом за этим спектаклем балетная труппа стала постепенно осваивать новый репертуар. Так появилась «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Аполлон Мусагет» И.Ф. Стравинского, «Жизель» А. Адана; были поставлены отдельные сцены из «Спящей красавицы» П. Чайковского, «Лебединое озеро» и «Щелкунчик».

Оперной труппой театра были осуществлены спектакли: «Аида» Дж. Верди, «Тоска» Дж. Пуччини, «Кармен» Ж. Бизе, «Иоланта», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. Чайковского «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Свадьба Фигаро» В. Моцарта.

Сегодняшние солисты театра – неизменные участники фестивалей различных уровней. Летом 2012 года группа ведущих солистов «Царицынской оперы» побывали на гастролях в Дагестане, где артисты

приняли участие в V Международном музыкальном фестивале «Порт-Петровские Ассамблеи», который проходил в столице Дагестана, городе Махачкала.

Ежегодно в мае театр проводит Международный фестиваль искусств «Оперный альянс». Гости фестиваля – знаменитые оперные исполнители и музыканты, такие как дирижер заслуженный артист России Константин Орбелян, известный во всем мире своими концертными проектами с замечательными вокалистами: Дмитрием Хворостовским, Анной Нетребко, Рене Флеминг, Сондрай Радвановски. Событием фестиваля «Оперный альянс» в 2013 стала мировая премьера барочной оперы Дж. Ристори «Ариадна», музыку которой восстановили музыканты Мариинского театра по манускриптам архива Дрезденской библиотеки.

В рамках фестиваля был реализован проект «Искусство без границ» при содействии информационного агентства «Турне» и посольства США в Москве. В нем участвовали солисты Lindeman Young Artist Programm при «Метрополитен Опера» Джон Мур, Марина и Джинджер Коста-Джексон. Педагог-коуч театра «Метрополитен Опера» Ховард Уоткинс провел мастер класс, а гала-концертом фестиваля дирижировали заслуженный артист РФ Константин Орбелян и ассистент главного дирижера «Метрополитен Опера» Хорхе Пароди.

В подарок к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, 5 мая 2015 года артисты театра показали спектакль «А зори здесь тихие» по мотивам одноименной оперы Кирилла Молчанова.

Все годы существования театра артисты не забывают и о самых маленьких зрителях. Так появились спектакли «Волшебная музыка», «Новогодний бал игрушек», «Тайна волшебных нот», «Чудеса в новогоднюю ночь». В июне 2015 года режиссером Денисом Постоевым был поставлен спектакль «Муха-цокотуха» по мотивам оперы М. Красава. В 2016 году в репертуаре театра появилась музыкальная сказка М. Раухвергера «Красная шапочка».

Театр живет и развивается. В 2018 году театр подготовил театральный проект грандиозного концерта-феерии, приуроченного к открытию Чемпионата мира по футболу – 2018 «The Glory of Champions». Каждый сезон зрителей ожидают новые постановки.

Более четверти века волгоградский театр «Царицынская опера» дарит зрителям радость общения с великой оперной и балетной классикой. В ближайшей перспективе театра – постановка балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского и другие масштабные музыкальные проекты с участием волгоградских и приглашенных солистов. Сегодня в нашем городе музыкально-театральное искусство успешно развивается. Современную культурную жизнь Волгограда без «Царицынской оперы» представить уже невозможно!

Список источников:

1. [Электронный ресурс]. URL

<https://www.culture.ru/institutes/10962/volgogradskii-gosudarstvennyi-teatr-caricinskaya-opera>

2. [Электронный ресурс]. URL.

<https://www.google.com/search?q=%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F+%D0%A6%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD%D0%B0&oq>



<https://disk.yandex.ru/i/IvumHX9crzjRCw>

ПЕШЕХОДНАЯ ЭКСКУРСИЯ

«ЖИЗНЬ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА В САМАРЕ»

Автор работы – *А.Д. Черкашин* (8 класс)

Научный руководитель – Е.В. Овсянникова,
преподаватель

МБУ ДО г.о. Самара «Детская музыкальная школа им. Д.Д. Шостаковича»

Случаются в жизни значительные события, выходящие далеко за пределы своего времени, которые впоследствии становятся исторически значимыми. Таким событием, бесспорно, является время, проведенное в нашем городе великим русским композитором XX века, крупнейшим музыкантом современности, выдающимся пианистом, педагогом и общественным деятелем, отразившим в своем творчестве судьбу Родины в эпоху грандиозных потрясений и перемен Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем!

Являясь учащимися старейшей школы нашего города, освещенной именем величайшего композитора, мы решили изучить и обобщить исторические факты, которые связаны с периодом жизни Дмитрия Дмитриевича в нашем городе. С целью сохранить и популяризировать культурное и национальное наследие, проследить связь времен, сопричастность к судьбе страны, была проведена работа с архивными материалами, хроникой, печатными изданиями, интернет-ресурсами. Все это систематизировано, а найденные новые документальные свидетельства тесного взаимодействия Шостаковича с ДМШ № 1 во время его эвакуации в период с 1941 по 1943 годы в г. Куйбышев предоставлены в музей школы. На основе собранных материалов нами был разработан экскурсионный маршрут, пройдя который мы «прикоснемся» к тем местам в Самаре, где жил и творил великий композитор. Следуя по маршруту, мы пройдем теми же улицами нашего города, по которым ходил Дмитрий Дмитриевич, и, окажемся там, где осуществилась историческая премьера известной на весь мир Седьмой симфонии. Протяженность экскурсии – 5 км., по времени она занимает 1 час

40 мин. Объекты расположены достаточно компактно, некоторые из них являются памятниками архитектуры, культурным наследием. Также мы заглянем в школьный музей, где среди экспонатов находится рояль, за которым работал сам Дмитрий Дмитриевич! Эта тематическая экскурсия может дополнить ряд других, повествующих о вехах героической жизни того времени, о котором интересно узнать и жителям Самары, и гостям города.

Враг напал внезапно и вероломно. Началась война – тяжелая и кровопролитная. Тридцатичетырехлетний Дмитрий Шостакович – профессор Ленинградской консерватории, пианист, и уже известный композитор. Это был период бурного развития его композиторского таланта. Начало войны повлияло на его решение свою новую, Седьмую симфонию, посвятить родному Ленинграду. Композитор сразу приступил к работе над ней. Враг наступал, кольцо блокады вокруг Ленинграда сжалось. В начале октября, по категорическому приказу из Смольного, вопреки своей воле, Шостакович с семьей, рукописью готовых трех частей симфонии и двумя узлами самых необходимых вещей, вылетел в Москву.

В связи с критической ситуацией, сложившейся в Москве осенью 1941 года, по решению Государственного Комитета Обороны Куйбышев был назначен Запасной столицей СССР. В наш город было эвакуировано правительство и Верховный совет СССР, иностранный дипломатический корпус, Большой театр, симфонический оркестр Всесоюзного радио. Нужно подчеркнуть, что за всю историю нашей страны только три ее города (Москва, Санкт-Петербург и Самара) в разное время имели статус столицы Российского государства, на территории которой располагались резиденции зарубежных посольств. В Куйбышеве был сосредоточен громадный культурный потенциал нашего народа, значительная часть национального достояния – в Куйбышеве в военные годы жили и работали многие советские писатели, певцы, музыканты, композиторы и другие деятели культуры.

15 октября 1941 года Д.Д. Шостакович вместе с артистами Большого театра отправился в эвакуацию в Куйбышев. Почти без вещей, без денег, с

двумя детьми на руках, Дмитрий Дмитриевич прибыл в наш город 22 октября. В Куйбышеве Шостакович, как и многие музыканты Большого театра, разместился в помещении школы №81. Отсюда мы и начнем наш маршрут. Школа находится вблизи Самарской площади (в те времена площадь называлась Воскресенской). Музыкантов расположили в обычных классах, разделив комнаты перегородками из простыней. Школа превратилась в театральное общежитие. Тут Шостакович прожил короткое время, не более трех недель. За прошедшие годы здание подверглось капитальному ремонту, однако, и до сих пор в нем размещается школа.

Всем деятелям культуры, прибывшим из Москвы, постепенно начали предоставлять более комфортное жилье. Мы перемещаемся на улицу Фрунзе – именно сюда Шостакович переезжает на новое место жительства, в комнату в квартире № 13 в доме № 140. Это место стало прибежищем для многих знакомых и малознакомых людей, заходивших «на огонек». Дом в новое время подвергся реконструкции и перестройке.

Вскоре композитора переселили в дом № 146 по той же улице Фрунзе в отдельную двухкомнатную квартиру № 9 на первом этаже. Семья Шостаковича переехала в новую квартиру, получила продуктовые карточки, и композитор смог целиком посвятить себя творчеству: незаконченная Ленинградская симфония мучительно звала, притягивала все его существо. Композитор активно включился в общественную и концертную жизнь города. Деятельность Дмитрия Дмитриевича имела огромное значение для развития творческой среды и музыкального образования города.

Сейчас мы находимся на Театральной площади, она же площадь Чапаева. Здесь расположено целое созвездие достопримечательностей, о которых важно рассказать! Прямо перед нами – одно из красивейших зданий Самары, Самарский академический театр драмы им. Максима Горького, выполненное из красного кирпича с белокаменными резными деталями – декоративными средствами русского зодчества, с башнями и шатровыми крышами в виде четырехгранной пирамиды, что характерно для боярских

хором и теремов. Уже в начале ноября 1941 года, вскоре после приезда Дмитрия Дмитриевича в Куйбышев, газеты известили о его творческом вечере. Он проходил в здании театра, где Д. Шостакович с блеском исполнил свой фортепианный концерт, цикл романсов и фортепианные прелюдии. А в начале января состоялся его второй большой авторский концерт. Интенсивность и многогранность концертной и общественной работы Дмитрия Дмитриевича в Куйбышеве поразительны!

В угловом доме напротив (ул. Фрунзе, д. 146), где жил с ноября 1941 года Д. Шостакович, был написан финал Седьмой симфонии. «Моему родному городу Ленинграду, нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе посвящаю эту симфонию». Таков был эпиграф к этому произведению. Седьмая симфония порождена патриотическим порывом великого художника. В честь этого события, в мае 2004 года, на фасаде дома была установлена мемориальная доска с барельефом композитора.

Если мы обернемся назад, то позади площади Чапаева, вдалеке увидим дом, в котором в марте 1942 года, уже после нашумевшей премьеры Седьмой симфонии, Шостакович получил большую 4-х комнатную квартиру с отдельным кабинетом, роялем и видом на Волгу (ул. Вilonовская, д. 2а, кв. № 2). За создание Седьмой симфонии композитор получил Государственную (Сталинскую) премию: отныне он едва ли не живой классик. Вilonовская, дом 2 – последнее место жительства Дмитрия Дмитриевича в Куйбышеве, здесь большая семья композитора прожила вплоть до марта 1943 года.

Площадь, на которой мы с вами находимся, пересекает небольшая по протяженности улица. Она расположилась в границах площади им. Куйбышева и Струковского сада, заняв всего несколько кварталов. В прошлом она называлась Рабочая. По этой улице Дмитрий Дмитриевич каждый день ходил на работу, в здание Дома культуры на площади им. Куйбышева. 25 сентября 2006 года, в 100-летний юбилей композитора, улица Рабочая на этом отрезке была переименована в улицу им. Дмитрия

Шостаковича. По этой улице 5 марта 1942 года композитор шел на премьеру своей Седьмой симфонии.

Приглашаем вас проследовать на центральную площадь нашего города. В центре площади – массивное серое здание, грандиозный памятник позднего «пилонадного стиля». Это Самарский академический театр оперы и балета (бывший ДК им. Куйбышева) – свидетель многих великих событий. В частности, первое исполнение Ленинградской (Седьмой) симфонии Шостаковича, состоялось именно тут 5 марта 1942 года. Приглашаем вас в фойе театра, чтобы увидеть мемориальную доску, установленную в память исторической премьеры Седьмой симфонии.

В концертном зале театра эвакуированный симфонический оркестр ордена Ленина Большого Академического театра впервые исполнил Седьмую симфонию Д.Д. Шостаковича. За дирижерским пультом – Самуил Самосуд. При первых звуках оркестра зал замер. Транслировали премьеру на весь Советский Союз, по радио, а также по громкоговорителям городской сети. После заключительных аккордов в зале несколько секунд стояла гробовая тишина... А потом шквал аплодисментов! У многих слушателей блестели слезы на глазах. Слово «ovation» не передает, что тогда творилось в Куйбышевском Дворце культуры. Ни одна симфония XX столетия не вызывала такого интереса. Возможно, самые яркие, самые талантливые произведения, рождаются в наиболее тяжелые периоды жизни. Воистину, великая трагедия народа породила великую музыку! Это не просто симфония – она стала частью самой истории, она вместе со всеми побеждала в войне!

В стенах театра создано музейное пространство, где особенное место занимает информация об этом историческом факте. Экспозиция снабжена интерактивной панелью и картой мира, где наглядно демонстрируются места исполнения симфонии, за короткое время облетевшей весь мир! Именно из Дворца культуры им. Куйбышева, Ленинградская симфония начала свой триумфальный путь по планете в качестве гимна борьбы с фашизмом.

В 2019 году, в преддверии открытия в Самаре Первого Международного фестиваля русской музыки имени Дмитрия Шостаковича, в рамках празднования Дня города, состоялась торжественная церемония передачи в дар театру по поручению вдовы композитора Ирины Антоновны Шостакович, скульптурного портрета Дмитрия Дмитриевича. Его автор Илья Слоним. Почетный дар занял свое место в музейно-выставочном пространстве театра.

Еще один памятник музыканту установлен в сквере у здания САТОБ. Бронзовая скульптура Шостаковича за авторством известного скульптора Зураба Церетели была открыта в торжественной обстановке. Монумент установлен Российским военно-историческим обществом в рамках реализации национального проекта «Культура».

Вернемся к событиям военных лет. Значимым событием для развития музыкально-творческой жизни города была организация Куйбышевского филиала Союза композиторов в середине декабря 1941 года. Его председателем правления был избран Д.Д. Шостакович. Композитор активно включился в новую работу. Заседания Союза были еженедельными. Посвящались они, главным образом, обсуждению новых произведений. Эту форму Шостакович считал основной, самой необходимой, продуктивной, способствовавшей активизации композиторских сил. В начале своей деятельности эта организация располагалась в доме № 17 по улице Красноармейской, совсем рядом с домом композитора. Там же проводились и творческие отчеты композиторов, встречи с писателями, артистами, деятелями искусства, общественностью.

Пользуясь тем, что Всесоюзное радио тогда находилось тоже в Куйбышеве, Шостакович организовывал музыкальные радиопередачи, они проводились в стенах радиокомитета, располагавшегося в здании бывшего польского Костела, построенном в стиле средневековой готики на улице Фрунзе, 157. Уже в декабре 1941 года в помещении радиокомитета состоялась первая «Музыкальная среда». Собравшиеся прослушали три части Седьмой

симфонии Шостаковича в фортепианном исполнении автора. В мае 1942 года радиокомитет организовал еще один концерт из произведений Шостаковича.

Музей Эльдара Рязанова, расположенный по адресу улица Фрунзе, 120, в числе своих экспонатов представляет уникальные документы. Здесь демонстрируются письма, написанные Дмитрием Дмитриевичем из эвакуации в Куйбышеве своей матери в блокадный Ленинград. Так же в числе экспозиции стенограмма, сделанная во время встречи композитора с преподавателями и учащимися ДМШ № 1 (будущей школы им. Д.Д. Шостаковича) сразу после премьеры Седьмой симфонии.

Сейчас мы находимся возле Самарской филармонии, на ул. Фрунзе, 141. Это здание бывшего театра-цирка «Олимп», построенное в стиле модерн. В годы войны здесь кипела концертная жизнь, ее возглавлял Дмитрий Дмитриевич. Он был активным участником проводимых концертов.

Здесь мы повернем на улицу Куйбышева. Именно по этой улице шагал Дмитрий Дмитриевич, направляясь в музыкальную школу № 1, которая в то время располагалась в нескольких комнатах в здании на площади Революции, по адресу ул. Куйбышева, дом № 81. Во время войны педагогический состав школы пополнился первоклассными специалистами, эвакуированными из Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы. Школу возглавляла З.И. Маевская, которую Дмитрий Дмитриевич знал по Ленинградской консерватории. Здесь работала сестра композитора, М.Д. Шостакович-Чернышева. Школа поддерживала контакты со многими выдающимися деятелями искусства. Неоднократно бывал в ней и Шостакович. Одна из первых встреч состоялась в марте 1942 года, буквально через несколько дней после премьеры Седьмой симфонии. По просьбе педагогов и учеников автор рассказал о создании нового произведения. Часто его приглашали на отчетные концерты учащихся. Композитор и сам принимал участие в этих концертах, и работал в составе экзаменационной комиссии, и помогал способным ученикам в устройстве дальнейшей судьбы.

Дмитрий Дмитриевич поддерживал школу в трудных ситуациях. Положение во время войны было сложным, и школе грозило закрытие. Благодаря заступничеству Шостаковича, школа продолжила работать. Кроме того, композитор помог школе в возврате ее помещения по ул. Куйбышева 129, когда это здание передали в распоряжение другого учреждения.

Находясь на пл. Революции, мы можем увидеть здание по ул. Куйбышева, 54. Здесь Союзу композиторов были предоставлены для работы две комнаты. Тут тоже неоднократно бывал Дмитрий Дмитриевич.

Перед нами Клуб им. Ф.Э. Дзержинского, построенный в начале 1930-х годов на пересечении улиц Пионерской и Степана Разина. Он относится к числу наиболее ярких построек зрелого конструктивизма в Самаре. В клубе им. Ф.Э. Дзержинского 17 мая 1942 года Шостакович выступил на митинге в защиту детей от фашистского варварства. Газета «Волжская коммуна» напечатала подборку выступлений на митинге – событий, имеющем всесоюзное значение. Среди других представлена и речь Д. Шостаковича.

Период жизни в Куйбышеве – особое время в жизни Шостаковича: трагедия войны, эвакуация, порой недостаток бытовых удобств, и, то необычайно и удивительно - взлет небывалой творческой силы. По нашим сведениям, в этот период композитором было написано 28 статей. Материалы, представленные композитором, публиковали в центральных газетах, эвакуированных из Москвы: «Правда», «Труд», «Литература и искусство» и в местной газете «Волжская коммуна». Редакции столичных газет разместились в помещении газеты «Волжская коммуна», находящейся тогда в здании ул. Кооперативной, 59 (сегодня это ул. Молодогвардейская), и в переулке Специалистов, дом 2 (сегодня это переулок Высоцкого). Сейчас в этом здании размещается Полиграфический колледж.

Общественно-этический характер носит статья «О музыкальной школе». Она была вызвана необходимостью поддержать единственное в то время детское музыкальное учебное заведение г. Куйбышева. Дмитрий Дмитриевич поднял этот вопрос после отчетного концерта нашей школы. Из

статьи в местной газете: «Концерт показал, что школа обладает крепким коллективом, способным воспитывать музыкальные кадры, так необходимые для советской культуры... Лишенная своего помещения, школа прошедший учебный год работала в исключительно трудных условиях... Большая культурная работа, которую проводит музыкальная школа, должна обратить на себя внимание городских властей. Школе необходима всемерная поддержка, тем более, что в настоящее время – это единственное музыкальное учебное заведение всей области».

Финальный объект нашей экскурсии – особняк Маркинсона, располагающийся по адресу улица Чапаевская, 80. В 1941-1943 годах в этом здании располагалось посольство Японии. А с 1961 года этот великолепный особняк стал местом постоянной прописки Детской музыкальной школы №1. Наша школа – старейшая в городе, была открыта в 1933 году приказом Куйбышевского горисполкома №73 от 6 апреля 1933 года. Она первая в области и в городе стала именной. В 1996 году школе было присвоено имя великого композитора XX века Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Школа свято хранит свои традиции. В нашей школе существует музей, где бережно собраны документы, фотографии, рассказывающие об истории школы, о тех людях, которые были основоположниками самарской музыкальной культуры. В школьном музее Шостаковичу посвящен отдельный стенд. Но самым ценным экспонатом музея, конечно же, является рояль, за которым не раз сидел сам Дмитрий Дмитриевич!

Наша экскурсия регулярно проводится для учащихся и гостей нашей школы. Так же существует ее виртуальная версия, представляемая в формате видеофильма. Это делает данную информацию доступной широкому кругу интересующихся горожан и гостей Самары.

Список литературы:

1. Ардов Михаил. Великая душа. Воспоминания о Дмитрии Шостаковиче. М.: Б.С.Г.- Пресс, 2008. 254с.

2. Д.Д. Шостакович и его эпоха: материалы областной научно-практической конференции. Самара: СГАКИ, 2006. 213 с.
3. Д. Шостакович. Статьи и материалы // Составитель Г.М. Шнеерзон. М.: Советский композитор, 1976. 336 с.
4. Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: Антиква, 2000. 567 с.
5. Душкевич Т.А. Портреты деятелей искусства города Куйбышева (Самары) в годы Великой Отечественной войны. Шостакович в музыкальной жизни военных лет // Наследники: межрегиональный альманах образовательных учреждений культуры. Самара, 2015.
6. Миловидова Н.С. Композиторы в истории музыкальной культуры Самарского края. Самара: СГАКИ, 2014. 277 с.
7. Молько В. Военный подвиг музыкального гения // Имена. Штрихи к портрету: 150-летию Самарской губернии посвящается. Самара: Ника, 2000.
8. Павлов А.Е. Запасная столица: [г. Куйбышев в годы Великой Отечественной войны]. Самара: Самарский дом печати, 1995
9. Хентова С.М. Удивительный Шостакович. СПб: Вариант, 1993. 269 с.
10. Шварц Б.И. Шостакович – каким запомнился. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 318с.



<https://disk.yandex.ru/i/lawjojHFDGzoUw>

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ: МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

Автор работы – **A.K. Степина** (9 класс)

Научный руководитель – О.В. Шаталина,

преподаватель

МБУ ДО «Детская школа искусств №2 «Гармония» г.о. Чапаевск

Говоря о великих музыкантах XX века, трудно обойти грандиозную фигуру Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В 2020-2021-м году мы отмечаем 115 лет со дня рождения и 45 лет со дня смерти композитора, поэтому я решила посвятить его творчеству свою работу.

Музыкальное наследие Шостаковича многогранико, оно охватывает различные жанры. Я понимаю, что основное место в его наследии занимает симфоническое творчество, он написал 15 симфоний. Но у меня пока недостаточно слушательского опыта, чтобы во всей мере оценить его симфонии. Это сложная философская и подчас трагическая музыка мне пока не всегда понятна. Хотя седьмую «Ленинградскую» симфонию я слушаю с интересом, ее можно читать как книгу, т.к. в ней заложена определенная программа. В этой работе я решила обратиться к киномузыке Д. Шостаковича, которая мне близка; а некоторые мелодии я очень люблю.

Киномузыка играет огромную роль в творчестве композитора, так как занимает почти треть всего творческого наследия. Шостакович – один из пионеров этого рода музыкального искусства. Во время обучения в консерватории будущий композитор работал тапером в кино, сопровождая своей музыкой немые фильмы. Шостаковичу принадлежит музыка более чем к тридцати кинофильмам. Наиболее известные кинофильмы с его музыкой: «Юность Максима», «Молодая гвардия», «Гамлет», «Король Лир», «Овод».

Мимо Шостаковича не прошли новаторские преобразования кинематографа конца 1920-30х годов. Открывающиеся в кино возможности свободного взаимодействия слова, живописи и музыки, не скованные узостью жанровых канонов, привлекли его воображение. Дмитрий

Шостакович пришел в кино в декабре 1928 года. За три года: с 1929 по 1931 он музыкально оформил три фильма: «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931) и «Золотые горы» (1931) – и по праву вошел в ряд зачинателей музыки советского кино. Композитор оказался причастным ко всем основным этапам киномузыки от озвучивания «немых» фильмов в качестве тапера до создания оригинальной музыки для кино. Первый опыт значил многое, тем более что он имел успех. Композитора захватил яростный азарт киноработы: ему нравились молодые режиссеры, тонко понимавшие музыку, великолепные киноактеры, которых он узнал по «Вавилону»: Е. Кузьмина – трогательная продавщица Луиза, О. Жаков – солдат Жан, Я. Жеймо – парижская модистка, будущие режиссеры С. Герасимов и В. Пудовкин, скромно снимавшиеся в небольших ролях.

Когда режиссеры Козинцев и Трауберг предложили композитору продолжить сотрудничество в фильме «Одна», Шостакович согласился сразу. «Одна», картина, вышедшая в 1931 году, выделилась развернутой музыкальной драматургией. Фильм отнесли к началу той эры музыкального оформления, когда музыка твердо вошла в кинодраматургию в качестве ее важного, а иногда и решающего элемента. Сам Шостакович не был удовлетворен своей работой, считая, что цельного симфонического развития в фильме не получилось: «получались отдельные номера: №1 – летающий трамвай, №3 – играющая шарманка и т. д., а вот единого развития мне там не удалось найти».

Слово и музыка! Музыка в сложных взаимосвязях со словом и с монтажными построениями – вот задача, четко определившаяся перед Шостаковичем в следующем фильме «Золотые горы», в работу над которым он включился буквально тотчас же после завершения картины «Одна». «Золотые горы», полностью звуковой фильм, стал третьей работой Шостаковича в кино. Съемочная группа объединила «совершенно несолидных молодых людей»: режиссера Сергея Юткевича, оператора Жоржа Мартова, звукорежиссера Лео Арнштама и композитора Дмитрия

Шостаковича. Авторам предстояло показать путь неграмотного, забитого крестьянина Петра, приходящего к осознанию справедливости и необходимости борьбы рабочего класса. Та же идея: от стихийности к революционной сознательности – «держала» фильм «Одна». К работе над музыкой приступил уже не новичок, а мастер, в совершенстве познавший законы кинематографа, законы связи звука с особыми, кинематографическими «пространством и временем». На основе народной песни «Когда б имел златые горы» выросла музыкальная партитура истинно симфонического размаха.

«Златые горы» вышли на экраны 6 ноября 1931 года. Успех был неоспоримым. Сделав шаг вперед, авторы фильма под руководством С. Юткевича сумели сделать в результате смелую экспериментальную работу. Это дало основание считать «Златые горы» первым подлинно звуковым фильмом, а Шостакович отнес его, наряду со «Встречным», к переломным в своей «кинобиографии». «Песня о встречном» стала одной из самых известных советских песен. Веселая, жизнерадостная мелодия положила начало целому направлению в советской песне, получившему название «массовая советская песня». Она стала образцом для подражания, оказавшим влияние на многие появившиеся позднее массовые песни советских композиторов.

Это были уже настоящие советские звуковые фильмы. «Я подчеркиваю «советские», имея в виду их тематику и идейную направленность, и поэтому я считаю работу над ними важной для себя» – писал композитор [1]. В результате трех опытов Шостакович постепенно определил для себя специфику, условия, приемы киномузыки, которую он впоследствии назвал «третьим жанром», утверждая, что «музыка, сочетаясь с киноизображением, порой приобретает новое значение, рождает некий третий жанр».

В предвоенные годы Шостакович создал музыку к фильмам: «Любовь и ненависть», «Юность Максима», «Подруги», «Возвращение Максима»,

«Волочаевские дни», Великий гражданин», «Выборгская сторона», «Друзья», «Человек с ружьем».

Для фильма «Юность Максима» требовалась песня. Искали ее долго, среди множества бытовых дореволюционных песен. Сам принцип их введения в фильм не был открытием авторов «Юности Максима»; бытовой фольклор прозвучал уже в одной из первых звуковых ленте «Путевка в жизнь». Новизну песенки Максима усматривали в ее характере, роли, месте, драматургическом значении в будущем фильме. Текст бытовой музыки «Златых гор» для Максима мало подходил. В Максиме, каким видел его Г. Козинцев, ничего деревенского не было. Искали песню рабочих окраин. «И вот однажды, уже и вера в самое необходимость песни проходила, подвыпивший гармонист заиграл вальс, затянул сиплым голосом:

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой,
Крутится, вертится, хочет упасть
Кавалер барышню хочет украсть...

Ни секунды сомнений не было. Это была она, любовь мгновенная, с первого взгляда (вернее, слуха). В песне открылся с удивительной полнотой и в словах, и в напеве тот самый истинный и искренний лиризм простого рабочего парня, что определял фильм» -рассказывал режиссер.

Фильм «Подруги», хронологически близкий «Юности Максима», был родствен ему жанром романтической кинобиографии. Композитор возвратился к насыщенности музыкального оформления и, что важнее, к решительной новизне его стиля. В «Подругах» использовались ансамбли разных составов: с участием фортепиано, трубы, ударных, но преимущественно играл струнный квартет. Сам тип, характер музыки отличались от того, что звучало в прежних фильмах, преобладанием психологической трансформации экранного действия, музыки внутренней речи. Композитор пытался создать форму киномузыки, исходящую из ее элементов – форму, близкую сюите, с динамикой развития не только

внешней канвы событий, но и внутренней жизни героев. Работа композитора в этом фильме получила в заслуженное признание. С.И. Юткевич отнес «Подруг» к одному «из самых лучших образцов киномузыки этого талантливейшего композитора нашей современности» [2].

Самым напряженным и продуктивным в кинобиографии Шостаковича следует считать 1938 год, точнее – промежуток с ноября 1937 года по сентябрь 1938 года, когда он работал над пятью картинами: «Волочаевские дни», «Великий гражданин» (первая серия), «Выборгская сторона», «Друзья», «Человек с ружьем». Сам композитор не считал такой объем неподъемным. Музыка большинства фильмов тридцатых годов записывалась заслуженным коллективом республики – оркестром Ленинградской филармонии. С коллективом музыкантов работали талантливые дирижеры Н.С. Рабинович, Э.П. Грикуров, Б.Я. Тилес, стоящие у истоков звукозаписи в кино, обладавшие чутьем необходимых каждой картине темпов, красок, фразировок; эти дирижеры стали умелыми «посредниками» между звуком и партитурой фильма.

Пятьдесят музыкальных фрагментов – номеров Дмитрий Шостакович сочинил для двухсерийного фильма «Молодая гвардия», поставленного С.А. Герасимовым. По эскизам видно, что тематический материал первой серии был намечен в 1947 году. Партитура оформлялась летом и осенью 1948 года. Исполнителями выступили Государственный симфонический оркестр СССР и Государственный хор русской песни под управлением А.В. Свешникова. В эту драму юности, чистоты и величия Шостакович ввел трагическую музыку начала войны, траурно-триумфальный марш в сцене казни, торжественную музыку возмездия, развел место и роль музыкального фона, по-своему раскрывавшего и углублявшего психологический строй экранизации романа А.А. Фадеева. В этом же году Шостакович написал музыку к кинофильму «Мичурин».

В 1955 году по мотивам одноименного романа Этель Лилиан Войнич режиссер Александр Файнциммер снял художественный фильм «Овод».

Музыка Шостаковича к этому фильму обрела широкую всесоюзную известность. «Романс» из музыки к фильму был переложен для различных составов инструментов, стал одним из самых исполняемых произведений. И по сей день эта музыка собирает десятки тысяч прослушиваний в You Tube, являясь одной из красивейших лирических мелодий Шостаковича.

В 1966 М. Шапиро экранизировал оперу Шостаковича «Катерина Измайлова» на сюжет повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Фильм был отмечен призом Эдинбургского кинофестиваля 1967 года.

В 1964 к четырехсотлетию со дня рождения Шекспира на экраны вышел кинофильм «Гамлет». Особое место в фильме занимает музыка Дмитрия Шостаковича, в которой прекрасно передан характер эпохи, дух событий, составивших ткань фильма. У Шостаковича уже была музыка к спектаклю Пушкинского театра, и Козинцев считал, что композитор лишь оркеструет ее по-новому и допишет несколько фрагментов. Однако Шостакович заявил: «Ни одной ноты из этой музыки я не возьму!» [3] и все сочинил заново. Шостакович трактует музыку к кинофильму симфонично, воплощая в ней основные образы трагедии. Одной из основных тем является тема главного героя Гамлете, она становится лейтмотивом всего произведения. Тема появляется в начале фильма, а затем сопровождает почти каждое появление Гамлете. При первом появлении (прибытие Гамлете в Эльсинор) она звучит у низких струнных в сопровождении ударов медных инструментов. Трагический характер темы делает ее похожей на тему рока. В монологе «Быть или не быть?» тема мелодия звучит в мягком тембре кларнета. Одной из наиболее важных сцен является сцена с призраком отца Гамлете. Ее сопровождает музыка, передающая биение человеческого сердца (мерный ритм, пиццикато струнных). Лирические образы в фильме связаны с Офелией, абсолютным воплощением чистоты и нежности. При появлении ее в первой серии звучит музыка, стилизованная под танец. Эта же тема звучит в сцене сумасшествия Офелии. Здесь мы находим противоречия между звучащей музыкой и происходящим на экране. На экране Офелия танцует

словно кукла. Лейтмотив напоминает о ее прежней жизни, вступая в резкое противоречие с ситуацией, создавая тонкий психологический подтекст.

В творчестве Дмитрия Шостаковича киномузыка сближается с симфоническими жанрами. Создавая музыку для кинофильмов, композитор стремился не к иллюстрации зрительного ряда, а к эмоционально-психологическому воплощению его образного содержания. В каждом эпизоде (основанном либо на контрасте, либо на прямом изображении) музыка воплощает его скрытый смысл, открывает новые подтексты, раскрывает эмоциональное содержание. Потому она оказывает такое сильное воздействие на слушателей и продолжает жить в их памяти и сердцах.

Список литературы:

1. Лукьянова Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. М.: Музыка, 1980. 176 с.
2. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. Том 1. Л.: Сов. композитор, 1985. 544с.
3. Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. Л.-М.: Искусство, 1966. 350 с.

ПЕСНЯ РУССКОЙ ПРИРОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

П.И. ЧАЙКОВСКОГО И И.И. ЛЕВИТАНА

Автор работы – *Л.В. Родникова* (6 класс)

Научный руководитель – И.Н. Валухова,

преподаватель

МБУ ДО ДШИ «Камертон» г.о. Тольятти

Замечали ли вы, как природа необъяснимо влияет на настроение человека и состояние его души? Ответ на этот вопрос однозначен и неоспорим. Созданная не нами красота во всех ее проявлениях, красках, запахах и звуках непостижимым образом порой определяет наше отношению к бытию. В природе нет постоянства. Осенний лес, наполненный яркими пятнами контрастов, вдруг меняется на хмурое и неприветливое видение. Небо и берега, спокойно отражающиеся в воде, неожиданно приобретают иной смысл под действием сильного или даже слабого ветра. Дорожные лужи, туман, иней, снег, да и сам воздух всегда разного цвета и настроения. Русская природа находится в вечном движении в пределах года или суток.

Таинственные проявления окружающего мира всегда дарили вдохновение большим художникам. Сколько создано прекрасных творений под очарованием картин сменяющих друг друга времен года. «Цветы и песни с давних лет в благоухающем союзе» [4, с. 353] – в этих словах Афанасия Фета – единство природы и наших чувств.

Великим художником, открывшим в XIX веке для современников скромную красоту русской природы, признан Исаак Левитан. В самом простом деревенском мотиве он умел найти родное и близкое, неотразимо действующее на душу русского человека. Пейзажи Левитана – это то, что предстает взору одинокого странника, бредущего по бесконечным дорогам средней полосы России.

Из воспоминаний Константина Коровина о Левитане: «Под Москвой, в Сокольниках, шла дорога, колеи в снегу заворачивали в лес. Потухала зимняя заря, и солнце розовым цветом клало яркие пятна на стволы больших сосен, бросая глубоко в лес синие тени.

– Смотри, – сказал Левитан.

Мы остановились. Посинели снега, и последние лучи солнца в темном лесу были таинственны. Была печаль в вечернем свете.

– Что с вами? – спросил я Левитана.

Он плакал и грязной тряпочкой вытирая у носа бегущие слезы.

– Я не могу, – как это хорошо! Не смотрите на меня, Костя. Я не могу, не могу. Как это хорошо! Это – как музыка...» [1, с. 24].

Известно, что Левитан очень любил музыку и часто работал под звуки произведений П.И. Чайковского. Полотна художника часто сравнивают с творениями великого композитора и находят в них звучащую песню русской природы.

Чайковский был необычайно чуток к земной красоте. Композитор задавался вопросом: «Отчего простой русский пейзаж, прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером по степи бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали, скромная церквушка, словом, все, что составляет убогий русский родимый пейзаж» [3, с. 173].

Для создания произведения художник берет в руки краски и кисть, поэт обращается к слову, а у композитора есть только звуки. Но ими можно прекрасно рисовать. Пожалуй, Петр Ильич Чайковский – один из самых ярких русских композиторов-пейзажистов, необыкновенно чувствующих природу.

Первой «исповедью души» композитора явилась его дипломная работа «Зимние грэзы». В симфонии № 1 с изобразительной картинностью, яркой национальной окрашенностью в сочетании с глубоким психологизмом воплощены образы и настроения, навеянные русской природой, русской поэзией. Лейтмотив первой части симфонии – зимняя дорога, с ее «однозвучным колокольчиком», тройкой, раздольной ямщицкой песней.

В мировой фортепианной литературе нет произведения, подобного «Временам года» П.И. Чайковского. Здесь композитор с гениальной простотой пытался охватить круговорот сменяющих друг друга картин природы и человеческой жизни. Звуковая живопись пьесы «Октябрь. Осенняя песнь» роднит ее с художественным полотном Левитана «Осенний день. Сокольники» с фигурой одинокой молодой женщины, бредущей по дорожке утонувшего в золотой листве парка.

Переменчивость русской зимы от ясного морозного дня до буйствующей метели – в музыкальных образах декабря – «У камельки». Удивительно перекликаются интонации произведения с картинами Левитана «Лес зимой» и «Зимой в лесу. Волк».

Апрельский «Подснежник» Чайковского наполнен светлым, волнующе радостным, трепетным чувством, устремленным навстречу солнцу, надеждам, счастью. Приход весны всегда вызывал в композиторе необычайное воодушевление, о чем свидетельствуют слова из его переписки с Н.Ф. фон Мекк: «...какое волшебство наша весна своею внезапностью, своей роскошной силой! Как я люблю, когда по улицам потекут потоки тающего снега и в воздухе поччувствуется что-то живительное и бодрящее!..» [2, с. 221]. Как близко это состояние человеческой души состоянию природы на картине Левитана «Весна. Большая вода»!

Но вот и долгожданное лето. Его скромное очарование отразилось в лиричной, трогательной, светлой мелодии «Баркаролы». В литературе часто проводят параллели между этой пьесой и полотном И.И. Левитана «Над вечным покоем». В произведениях художников – мотив вечности и величия природы.

Восторг и преклонение перед красотой и величием окружающего мира звучат в романсе П.И. Чайковского «Благословляю вас, леса...» на выбранные строфы из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин». Музыка другого романса «День ли царит...» на стихи Алексея Апухтина словно

залита ярким дневным светом. Это своего рода апофеоз природы и рождающегося в душе человека чувства единения со всем миром.

Перед молчаливым покоем вечной природы понимаешь, что человеческая душа незримыми, неосознанными нитями связана с прошлым и будущим. Прикоснуться к нерукотворной красоте, созданной высшими силами, позволяют ее гениальные певцы – И.И. Левитан и П.И. Чайковский.

Список литературы:

1. Коровин К.А. «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма: В двух кн. М.: Русский путь, 2016. 752 с.
2. П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк 1876-1878 / под общ. ред. Б.С. Пшибышевского. Москва-Ленинград: ACADEMIA, 1934. 642 с.
3. Третьякова Л.С. Русская музыка XIX века. М.: Просвещение, 1982. 207 с.
4. Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959. 905 с.



<https://disk.yandex.ru/i/nHcSbolh-CO5CA>

МОЯ НЕВЕРОЯТНАЯ ХОРОВАЯ ШКОЛА

Автор работы – *А.А. Бородина* (7 класс)
Научный руководитель – Т.М. Поберезкина,
преподаватель

ГБУ ДО «Детская центральная хоровая школа» г.о. Самара

Музыка для меня – это отдельный мир, наполненный волшебством, чудесами, различными чувствами, и каждое из этих чувств – прекрасно. Когда погружаешься в мир музыки, хочется в нем раствориться, оставаться один на один со своими мыслями. Музыка способна менять настроение, создавать невероятную атмосферу. Музыка является неотъемлемой частью меня, музыка для меня – все!

С самого детства меня привлекало все, что связано с музыкой. Когда я была маленькая, я ходила, сочиняла и напевала смешные песенки. Стоило мне только услышать мелодию, я начинала танцевать и хлопать в ладоши в ритм музыке. Заметив это, мои родители стали всерьез подумывать о том, чтобы отдать меня на занятия музыкой. Как-то, разговаривая с друзьями, мама услышала о хоровой школе, которую закончил их сын, – и решила узнать больше об этой школе. Самарская детская центральная хоровая школа находится в здании театра оперы и балета. Цель школы – раскрыть творческие способности детей и приобщить их к необыкновенному и удивительному миру музыки и театра. В школе дети не только учатся хоровому пению и работе в коллективе, но и развиваются свои музыкальные способности через игру на музыкальных инструментах, например, на фортепиано и флейте, а также юные музыканты знакомятся с нотной грамотой, теoriей музыки, музыкальной литературой. Благодаря чутким наставникам, педагогам-профессионалам, ученики не только обучаются музыке, но и проникаются ею. Узнав больше информации об этом учебном заведении, мои родители поняли, что именно это место объединяет музыкальное образование и сценическую подготовку к участию в спектаклях, а значит, оно станет прекрасным местом для моего обучения. Так в пять лет я

попала в хоровую школу. Сейчас мне четырнадцать, и я хочу рассказать о самых ярких моментах нашей творческой школьной жизни.

Летом 2017 года состоялась поездка нашего хора «Ventus» в город Рига, Латвия. Мы участвовали в Третьих Европейских Хоровых Играх. Это была незабываемая поездка! На тот момент мне было 11 лет, и я только вступила в старший коллектив. Сначала мне казалось, что петь в старшем хоре будет сложнее, так как здесь взрослые дети и более сложный репертуар. Однако, это оказалось очень интересным!

Подготовка к выступлению проходила очень тщательно. Немало сил и труда мы вложили в работу. Бывало, что мы сильно уставали, но мы понимали, к чему мы стремимся. Конечно же, такая работа в коллективе очень сплачивает, мы становимся, как одна целая, нерушимая семья! И все наши старания были не зря, наш коллектив занял первое место на открытом конкурсе и второе в Гран-При Наций. Я помню, как после первого выступления, уже в отеле мы собирались в одной комнате, и, затаив дыхание, ждали результатов. Когда мы услышали о том, что получили золотую медаль и сразу перешагнули через один тур, комната наполнилась криками радости и даже плачем!

Но, конечно, эта поездка запомнилась нам не только из-за полученных наград. Мы посещали много достопримечательностей Риги и интересных мероприятий. Самое большое впечатление произвело на меня шествие мировых хоров. Участники ста пятидесяти шести хоров из разных стран мира прошли по улицам старой Риги. В шествии участвовали пять тысяч хористов: они несли флаги своих стран и исполняли песни на разных языках. Это событие захватывало дух, была такая невероятная, дружная и эмоциональная атмосфера, которую просто не передать словами! Дома в Самаре нас встречали не только родители и близкие, но и съемочная телевизионная группа.

Через два года наш хор отправился в Санкт-Петербург на Детско-юношеский хоровой чемпионат мира. Эта поездка – еще одно значимое

достижение в нашей творческой жизни. Двадцать хоров из России, Беларуси, Казахстана, Латвии, Чехии в течение нескольких дней соревновались за престижные награды. Лучшие залы культурной столицы предоставили свою сцену для нас, юных конкурсантов.

По результатам итоговых выступлений жюри присудило 1 место нашему хору «Ventus». Отдельные члены жюри отметили хор собственными призами, а президент чемпионата, композитор Яков Дубравин, вручил нашему хормейстеру Светлане Петровне Ерастовой сборник собственных сочинений. Открытие чемпионата проходило в кафедральном соборе святых Петра и Павла, а полуфинал и финал проводились в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга. До поездки с хором, мы с мамой были в Санкт-Петербурге на концерте в академической капелле. Мне очень понравилась архитектура этого здания и замечательная акустика его зала. Я думала о том, что очень хочу здесь когда-нибудь выступить. И вот, моя мечта сбылась! На конкурсе мы познакомились с ребятами из других хоров. Это был бесценный опыт общения, обмена мнениями и опытом.

Наша школа отличается от других музыкальных и хоровых школ тем, что мы занимаемся театральной деятельностью. У нас есть такие предметы, как ритмика и актерское мастерство. Эти занятия очень помогают нам подготовиться к работе на настоящей большой оперной сцене. Мы много репетируем, слушаем и смотрим на видео фрагменты опер, в которых участвует детский хор, обсуждаем эти моменты. Важно не только правильно, чисто интонационно спеть свои партии, но и выразительно сыграть театральные роли, воплотить художественный образ, чтобы показать то, что задумал режиссер. Мы принимаем участие во многих спектаклях Самарского академического театра оперы и балета: «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Кармен», «Кармина Бурана», «Пиковая дама», «Богема». В прошлом году педагоги нашей хоровой школы сами выступили постановщиками мюзикла «Оливер Твист», участие в котором принимали только ученики и выпускники хоровой школы. На протяжении нескольких

лет мы исполняем военный спектакль, посвященный Великой Отечественной войне. Периодически в наших спектаклях принимает участие Михаил Губский, который являлся первым директором хоровой школы, и благодаря которому школа добилась больших успехов. Сейчас М.А. Губский сотрудничает с московским театром Новая опера.

Мне нравится участвовать в спектаклях и выступать на одной сцене с артистами и солистами нашего оперного театра. Когда зрители аплодируют после окончания спектакля, мне кажется, что в этом успехе есть и заслуга нашего хора, нашей школы. Школа научила нас трудиться и открыла для нас огромный, необъятный мир музыки, мир театра. Мне очень повезло, что я немного соприкоснулась с этим волшебным миром. Я очень горжусь тем, что учусь в Детской центральной хоровой школе, и благодарна родителям, что девять лет назад они привели меня сюда!

Список литературы и источников:

1. Кесельман О. Моя музыкальная семья // Самара музыкальная. Самара: Инсома-пресс, 2016. С. 98-101.
2. Лазанчина А.В., Поберезкина Т.М. Самарская хоровая // Играем сначала. 2018. №10. С. 25.
3. [Электронный ресурс]. URL. <http://chorshool.ru>

ПОСВЯЩЕНИЕ ЛЮБИМОЙ ШКОЛЕ И ЕЕ УЧИТЕЛЯМ

(К 40-ЛЕТИЮ ДМШ № 17 Г. САМАРА)

Автор работы – **T.K. Сайдакова**

Научный руководитель – Р.С. Ярмухаметова,
кандидат искусствоведения,

преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «Детская музыкальная школа № 17»,
доцент ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

Эта работа посвящена моей любимой Детской музыкальной школе № 17 города Самары, в которой я учусь уже 7 лет. В 2021-2022 учебном году нашей школе исполняется 40 лет.

Она была основана 22 октября 1981 года в общеобразовательной школе № 53. В первый год в школе обучалась всего 80 человек по классу фортепиано, скрипки, баяна, аккордеона. Приказом № 145 по Управлению культуры Исполнительного комитета Куйбышевского областного Совета народных депутатов в 1982 году школа получила новое отдельное здание на перекрестке проспекта Кирова и улицы Стара-Загора, где и располагается по сей день.

Огромный вклад в развитие школы всегда оказывает директор. Он определяет цели и задачи развития школы, следит за учебным процессом, подбирает опытных педагогов, организует различные мероприятия и праздники. Валентина Александровна Белова была первым директором Детской музыкальной школы №17. Сейчас школой руководит Рамиля Салимьяновна Ярмухаметова. И.Н. Миронова в интервью медиахолдингу «Самарские судьбы» так отзывалась о наших руководителях: «Валентина Александровна, будучи сотрудником управления культуры, вынашивала идею создания школы, четко представляя, какой она должна быть. Замечательно, что за сорок лет школа не потеряла своего музыкально-педагогического профессионализма. Я уверена, что благодаря инициативности и профессиональному Рамили Салимьяновны школа будет развиваться в интересном, соответствующем нашему времени формате» [2].

В разные годы в Детской музыкальной школе работали Г.И. Галкина, Л.А. Старцева, М.М. Пестерева, С.В. Белова, Л.Л. Хоменко. Они были очень

талантливым, искусными преподавателями и оставили после себя целую плеяду выдающихся музыкантов, лауреатов не только самарских, но и международных конкурсов. И сегодня в педагогическом коллективе детской музыкальной школы № 17 работают педагоги, трудящиеся здесь все сорок лет: В.Н. Мишланова, Л.И. Бирюкова, Е.Г. Чудакова, Т.С. Мудрых, М.А. Неменова, А.А. Семенихина. Эти люди мастера своего дела, мы очень их ценим и благодарим. В настоящее время актив музыкальной школы составляют педагоги: А.В. Дюков, С.В. Шаля, К.Н. Хусаинова, Т.Н. Петрунина, Т.Е. Белова, Е.А. Агафонова, Е.В. Устинов, А.И. Долгов, Л.Д. Устинова. Также здесь преподают и выпускники нашей школы: Е.Н. Брылякова, М.В. Мязговская. Много и молодых специалистов: А.Д. Камчатова, А.А. Садреева, Ю.А. Дымина, – выпускники Самарского государственного института культуры, окончившие вуз с красным дипломом.

Я учусь в классе Валентины Николаевны Мишлановой. Она всем сердцем радеет за результаты своей работы, вкладывая всю душу и мастерство в процесс обучения юных музыкантов. В нашей школе она работает с самого открытия и за 40 лет воспитала не один десяток лауреатов городских, региональных, всероссийских, международных конкурсов. Валентина Николаевна обучает игре на двух инструментах: домре и гитаре. Она не только привила мне любовь к игре на домре, но и воспитала умение самостоятельно подготовиться к уроку специальности, трудолюбие и ответственность.

Я с радостью спешу на уроки по классу домры, даже если у меня что-то не получается, я уверена, что Валентина Николаевна поможет мне преодолеть все трудности, справиться с самыми сложными пассажами и технически непростыми местами. Мой педагог умеет найти правильные слова, чтобы заинтересовать разбором новых произведений, просмотром и прослушиванием исполнений известных музыкантов, чтением книг о музыке. Благодаря всем этим разнообразными занятиям я смогла стать с ее помощью участником многих школьных мероприятий, концертов, фестивалей, а также добиться звания лауреата разных конкурсов. Среди моих достижений:

- международные: «Артель», «Улыбки мира», «Разноцветные ноты мира»;
- всероссийский конкурс «Крылья»;
- региональный фестиваль «Самара-многонациональная» и конкурс «Маэстро 21 века»;
- городские: «Самарские музыкальные дебюты», конкурс детского музыкального творчества имени А.А. Трифонова, и многие другие.

Помимо занятий по специальности, я с большим удовольствием посещаю уроки ансамбля. На них мне предоставляется возможность играть в дуэте с Иваном Звенкиным или в квартете с Константином Коршуновым, Иваном Звенкиным и Виктором Дуджиным. На юбилейном концерте нам повезло играть в расширенном составе ансамбля вместе с выпускниками школы, а ныне профессиональными музыкантами. Вместе мы исполнили «Листок из альбома» В. Андреева и танго Е. Доги.

Валентина Николаевна стала для меня не просто педагогом, но и примером для подражания, другом и наставником. Мы, ее ученики доверяем ей наши секреты и сокровенные желания; можем обратиться за советом по каким-то личным житейским вопросам. Благодаря тому, что у нас часто проходят классные концерты, Валентина Николаевна хорошо знакома с нашими родителями, бабушками, дедушками и другими домочадцами. Она так увлекает музыкой всех нас, что зарождаются семейные ансамбли, с которыми мы выступаем на школьном конкурсе «Папа, мама, я – музыкальная семья». Валентина Николаевна всегда встречает нас с улыбкой, с добрым взглядом. Умеет похвалить и правильно высказать критику. Она научила меня слушать и слышать музыку, пропускать через сердце и воспроизводить ее. Мне очень нравиться наблюдать, как мой педагог сама играет на домре. Я рада, что такой талантливый, чуткий и терпеливый преподаватель первым открыл мне дверь в мир музыки. Валентина Николаевна с трепетом относится к своим ученикам, умеет найти индивидуальный подход к каждому из нас, делиться своим опытом и поддерживает нас и, в конце концов, дарит частичку себя.

Большая заслуга в наших успехах принадлежит нашему помощнику и соратнику, великолепному концертмейстеру Запитецкой Любви Яковлевне. Она – удивительный музыкант, помогающий из тембров всего двух инструментов: домры и фортепиано создать богатую звуковую палитру, будто в ее арсенале целый оркестр.

Еще мне интересны уроки сольфеджио и музыкальной литературы. Прежде всего, мне нравится попадать в сообщество ровесников, увлеченных музыкой. Я вижу, какие это особые ребята, насколько интересен их внутренний мир, как утончено их восприятие искусства, как внимательны они к окружающему миру. Мы не просто вместе учимся, но и, соперничая в результатах, помогаем друг другу стать лучше. Мы общаемся и делимся новостями, обсуждаем не только классическую, но и современную музыку; делимся впечатлениями от просмотра различных фильмов, посещения экскурсий и театров. А сколько впечатлений оставляют посещения филармонии или театра оперы и балета всем классом! Благодаря таким походам мы лучше узнаем сочинения, изучаемые на уроках музыкальной литературы, которые ведет у нас Рамиля Салимьяновна Ярмухаметова. Уроки сольфеджио и музыкальной литературы помогают лучше понять музыкальный язык произведений, раскрыть замысел композиторов, научиться анализировать, узнать из чего и как устроена музыка.

Сольфеджио – очень важный для меня предмет, и преподаватель играет существенную роль в освоении этой науки. Рамиля Салимьяновна – очень внимательный, мудрый, добный, отзывчивый и опытный педагог. На ее уроках никогда не бывает скучно, она умеет интересно рассказать материал, понятно и доступно объяснить его и помочь нам, если какие-то задания вызывают затруднения. Сначала предмет «сольфеджио» мне казался очень сложным, но когда нашим преподавателем стала Рамиля Салимьяновна, то она помогла мне справиться с трудностями, постепенно давала новые знания, и через некоторое время все стало для меня понятным и простым.

На занятиях у нас царит доброжелательная атмосфера, бывает, что мы шутим над собой, своими ошибками, нелепыми аккордами и интервалами,

которые рождаются в наших тетрадях или за фортепиано. Несмотря на то, что мы ошибаемся, преподаватель не ругает нас, а по-доброму реагирует, и нам становится не страшно ошибаться и искать правильный ответ. Эти уроки учат нас музыкальной грамотности, основам теории музыки, помогают развить слух. Теперь я даже могу участвовать в олимпиадах и теоретических конкурсах. Иногда, когда остается свободное время или для того, чтобы немного отдохнуть, мы разговариваем с педагогом на отвлеченные темы: обсуждая различные важные для нас вопросы, мы познаем мир и развиваемся. Я с нетерпением жду каждый урок, поскольку люблю получать новые знания.

В нашей школе проходит много различных мероприятий. Мне очень полюбился новый проект «Музыкальный перекресток», в рамках которого проходят концерты к юбилеям самарских композиторов, увлекательные мастер-классы. Недавно в детской музыкальной школе № 17 состоялись творческие встречи с Марком Григорьевичем Левянтом и Павлом Алексеевичем Плаксиным. На этих встречах мы узнали много нового о жизни и творчестве композиторов, исполнили их произведения, услышали музыку в авторском исполнении, поговорили со взрослыми музыкантами-композиторами. На этих мероприятиях понимаешь, что все эти известные люди тоже были, как и мы, простыми мальчишками и девчонками, которые тоже когда-то учились в музыкальной школе и тоже не сразу запоминали тритоны и правила хроматической гаммы, но любовь к музыке преодолела все препятствия и помогла им стать успешными профессионалами – музыкантами.

Традиционными для школы стали ежегодные концерты отличников и лауреатов «Талантливые россыпи», торжественное «Посвящение в первоклассники», классные концерты и отчетные концерты каждого отделения, выпускные вечера и многое другое. Вместе с педагогами мы приглашаем гостей на культурно-просветительские лекции «Музыкальной гостиной», организуем и проводим концерты для ветеранов и жителей микрорайона. У нашей школы много друзей: общеобразовательные школы и

детские сады района, Дом ветеранов и Дом дружбы народов, 115-й школа-интернат, Самарская областная научная библиотека, Самарский областной центр для одаренных детей «Вега», Международный музыкальный проект «Гилельс – Коган» и многие другие. Совместно с Самарским государственным институтом культуры наша школа проводит олимпиаду по сольфеджио для младших школьников «Scherzando» и конкурс «Dinamica». Одним из ярких и запоминающихся событий в сотрудничестве с Самарским государственным институтом культуры стало создание Самарского молодежного симфонического оркестра. Многие наши ребята буквально за две недели влились в этот творческий коллектив. Вместе с друзьями учащиеся школы принимают участие в общегородских и Всероссийских акциях «Георгиевская лента», «Окна Победы», «Самара – космос», «День города».

Я рада, что сейчас школа активно развивается, проводятся интереснейшие мероприятия, конкурсы, фестивали. В этот юбилейный год я хочу пожелать своей школе и ее учителям процветания, благополучия, творческих успехов и такой же любви к музыке.

Список литературы и источников:

1. Игнашов А.В. Музыкальный перекресток: 40 лет Самарской Детской музыкальной школе № 17 // Самарские судьбы. 2021. № 11 (178). С. 84-99.
2. [Электронный ресурс]. URL. <https://youtu.be/nm3Bfe5YmMwB>
3. [Электронный ресурс]. URL <https://dmsh17samara.narod.ru>



<https://disk.yandex.ru/i/9jnPOv8WISugcw>

ДИРИЖЕР И ПРОСВЕТИТЕЛЬ Г.Е. КЛЕМЕНТЬЕВ.

ЗАМЕТКИ ЮНОГО ЖУРНАЛИСТА

Автор работы – **С.Д. Шевяков** (5 класс)

Научный руководитель – Ю.В. Коцарь,

преподаватель

МБУ ДО г. о. Самара «ДМШ им. М.И. Глинки»

Каждый творческий человек неповторим. Это Личность. Как описать ее? С чего начать?

8 апреля 2021 года исполнилось 75 лет Заслуженному артисту Российской Федерации, дирижеру, музыковеду, педагогу, музыкальному деятелю Георгию Евгеньевичу Клементьеву. Его личность удивительно гармонична. Это необыкновенный человек. В нем все находится в равновесии: интеллект и чувства, аристократичность и открытость. В этом я убедился, когда брал у Георгия Евгеньевича интервью. Я постарался, насколько было возможно, изучить биографию дирижера и построить беседу наиболее полно. Мне было интересно все: как складывался творческий путь музыканта, как достиг он высот в дирижерском искусстве, как шел к поставленной цели.

После одного из его концертов я с волнением и трепетом беседовал с Георгием Евгеньевичем, побывав в роли юного журналиста.

– *Здравствуйте, Георгий Евгеньевич! Я учусь в Детской музыкальной школе им. М.И. Глинки. Мы хотели бы поближе с Вами познакомиться. Вы известный и уважаемый музыкант не только в нашем городе. У Вас интересные музыкальные корни и профессия ваша продолжается в лице Вашей дочери. В связи с этим у меня есть несколько вопросов. Скажите пожалуйста, откуда Вы родом?*

– *Я родился в городе-герое Сталинграде. Сейчас он называется Волгоград. Наши отцы и деды защищали город во время Великой отечественной войны, умирали за него и победили. И я горжусь, что родился в этом городе.*

Георгий Клементьев стал дирижером Академического симфонического оркестра Самарской государственной филармонии в 1990 году. Его

дирижёрская палочка стала для многих слушателей той волшебной палочкой, которая ведёт их в мир музыки. Но ведь прежде, чем стать дирижером, все заканчивают музыкальную школу на каком-то инструменте [1].

– *На каком инструменте вы учились играть в музыкальной школе?*

– Одно время я учился на фортепиано, но затем перешел на теорию музыки, закончив первую консерваторию как музыкoved, историк, а вторую уже по дирижированию.

Георгий Евгеньевич окончил историко-теоретический факультет Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (1971) и факультет оперно-симфонического дирижирования в Уральской государственной консерватории (1979).

– *Скажите, пожалуйста, как Вы учились? Вы были прилежным учеником или Вашим родителям приходилось Вас заставлять учиться в музыкальной школе?*

– Дело в том, что в 1954 году в Куйбышевском районе, где мы жили, открыли музыкальную школу. Мне было тогда 8 лет. Я был грамотный, собрал документы, пошел и сдал экзамены. А потом просто сказал дома, что поступил в музыкальную школу и буду учиться там. Я помню, что с самого детства очень любил музыку. И когда мама оставляла меня дома одного, я сначала выполнял всю работу, которую мне поручали, а затем любил стоять у большого черного круга – это был приемник всесоюзного радио. Я становился к этому репродуктору и, приникнув ухом, слушал его. В 50-е годы по радио транслировали замечательную классическую музыку. Потрясающую! Она мне безумно нравилась! Уже тогда я знал очень много произведений и отличал звучание симфонического оркестра от оркестра народных инструментов. Так что в музыкальную школу меня приняли с удовольствием и заставлять меня учиться не приходилось.

– *А когда Вы решили для себя, что будете дирижером?*

– Мама привела меня как-то в кинотеатр им. Ленинского комсомола. В фойе была маленькая сцена, и там сидел, как я теперь понимаю, маленький

симфонический ансамбль. Тогда я впервые услышал живой симфонический оркестр и просто с ума сошел от счастья! И фильм мы смотрели совершенно потрясающий – «Симфония славы». Это картина про замечательного итальянского вундеркинда Вилли Ферреро, который начал дирижировать симфоническим оркестром в 5 лет! Его отец был дирижером. Однажды на репетиции у него случился сердечный приступ. А музыканты знали, что сын за спиной отца в зале часто стоит и дирижирует. Они говорят: «Давай, Вилли, становись!» Мальчик встал, не зная нот, просто понимая музыку и обладая пластическим талантом, взмахнул и сыграл немного – немало первую часть 5 симфонии Бетховена! Представляете? Я все это видел в художественном фильме. У меня внутри все затрепетало, и я «заболел» тогда профессией дирижера. И «болел» очень долго. Мечта исполнилась только в 30 лет, когда я получил диплом симфонического дирижера.

Как дирижер Георгий Клементьев не старается произвести внешний эффект. Его дирижерская пластика артистична, она как будто является продолжением музыки. Дирижер словно «лепит» произведение руками. Дирижерские жесты естественны, понятны музыкантам и вдохновлены [3].

– Когда Вам было 15 лет, первый человек полетел в космос. Я могу представить, какое это было событие! Наверное, все мальчишки и ваши друзья хотели стать, как Юрий Гагарин? А Вы?

– Это, безусловно, было огромным событием для нашей страны. Конечно, мальчишки моего времени мечтали стать космонавтами. Но меня всегда привлекала только музыка.

Ничего странного в том, что Георгий Клементьев так любит музыку, нет – с голосом крови ничего не поделаешь: его дед Лев Клементьев был знаменитым оперным тенором, певшим, в том числе, и на сцене Большого театра [1].

– Я прочитал, что Ваш дедушка Лев Клементьев был оперным певцом и работал с П.И.Чайковским. Расскажите, пожалуйста, какие чувства Вы испытываете, когда думаете об этом?

– Я думаю об этом со священным трепетом. Лев Михайлович – первый исполнитель партии Водемона в опере Чайковского «Иоланта». Петр Ильич сам с ним занимался этой партией. Это совершенно потрясающе! Когда я прикасаюсь к Чайковскому, я всегда об этом помню и думаю: «Господи! Как приблизиться к этому великому имени, великой музыке?»

Лев Михайлович был универсальным тенором, он замечательно пел и лирические, и драматические партии: Ленского из оперы «Евгений Онегин», Германа из «Пиковой дамы». Певец легко работал на гастролях по всей Европе. Я езжу в Сызрань, Тольятти, а он – в Warsawу, Berlin, Paris, Rim, Venecию. Дедушка был довольно знаменит не только в России, но и в мире.

С такой родословной быть средним музыкантом было бы просто непростительно. Георгий Клементьев – из тех дирижеров, для кого выходить к оркестру – не работа, а миссия. Голос деда Георгий Клементьев слышал только на пластинке: певец умер в 1910-м году. Его могилу с надписью: «Лев Михайлович Клементьев, артист Императорских театров» дирижер отыскал в Александро-Невской лавре рядом с могилами Радищева, Ломоносова, Чайковского [3].

– Вы написали книгу «Введение в профессию дирижера». Это учебник или рассказ о профессии дирижера?

– Честно говоря, писал я очень долго. Сначала это были записки, которые я хранил 20 лет, а потом решил написать книгу. В ней почти 700 страниц. Книга получилась многожанровая. Это не только учебник. В первой части я рассказываю, как работать с партитурой, чтобы ее понять. Вторая глава посвящена дирижерской технике – как воспитывать руки, чтобы оркестр понимал твой язык, жест. Третья часть – это репетиции, самая коварная часть жизни дирижера. Ну и, наконец, последняя часть этой книги

называется «Концерт». Вот такая сложная книга получилась, но как мне сказали, даже для неспециалистов достаточно интересная.

– В нашем городе Вы известны не просто как дирижер симфонического оркестра. Вы создатель целых симфонических программ для детей, таких, как я. Вам интересно создавать детские программы?

– Мне волею судьбы пришлось заниматься почти везде, где я работал, детьми. Я пытаюсь сделать для детей тоже самое, что делает симфония великих мастеров: Бетховена, Моцарта, Чайковского, Шостаковича. Это неправильное представление, что дети понимают только детскую музыку. Дети способны быть абсолютно взрослыми, понимающими существами. Это тонкие и очень внимательные слушатели. Каждая моя программа – это попытка большого обобщения окружающего мира с помощью музыки, которая учит ребят, на мой взгляд, точно так же, как и серьезные концерты из симфонических партитур. Детские программы должны быть не только легкими для понимания, театральными, с костюмами, аксессуарами, в них должен быть всегда большой смысл. И дети это понимают, ценят, и, судя по аплодисментам, им это нравится.

На концертах детских абонементов не боятся говорить с детьми о серьезных вещах, и зал это ценит. Когда Георгий Евгеньевич начинал работать, было два абонемента, а сейчас их шесть. Клементьев – выдающийся музыкант. Его имя на афише – это своеобразный «знак качества» предстоящего концерта. Программы Клементьева доступны по форме и глубоки по содержанию [2].

– У меня есть книга «Высказывания великих людей». Там приведены афоризмы разных авторов от Гомера до Эйнштейна. Скажите, пожалуйста, какие есть высказывания, которые Вы часто используете? Для моей копилки.

– У меня тоже есть эта книга. Но я скажу следующее: самое главное – это идти вперед и никогда не сдаваться!

Вот таким оказался мой первый опыт юного журналиста. Мне очень понравилось беседовать с этим мудрым и интересным человеком. Оказалось, что наша встреча понравилась и ему, ведь он вспомнил свое детство, юность, а также испытал гордость за свои музыкальные корни. Дирижер с большим интересом слушал мои вопросы, отвечал на них с удовольствием и очень душевно. Думаю, что таким юным слушателям, как я, очень повезло, что в Самаре есть человек, который делает все для того, чтобы мы лучше знали, понимали и любили классическую музыку. Я рад, что на самарской земле, рядом с нами, живет замечательный дирижер и просветитель – Георгий Евгеньевич Клементьев.

Список источников:

1. [Электронный ресурс]. URL <https://filarm.ru/>
2. [Электронный ресурс]. URL <https://www.samru.ru/>
3. [Электронный ресурс]. URL <https://muzkarta.info>



<https://disk.yandex.ru/i/pKUPOiumw5IxNg>

БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»: НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ

Автор работы – *А.Д. Вагизова* (5 класс)

Научный руководитель – М.Н. Тамилина,

преподаватель

МБУ ДО г.о. Чапаевск «Детская школа искусств №2 «Гармония»

Петр Ильич Чайковский – великий русский композитор. Новое слово было сказано Чайковским в каждом из жанров, в которых он творил. Но именно в «балете» реформаторская роль Чайковского безусловна.

Главное отличие балетной музыки Чайковского – ее глубокое содержание и танцевальность. У каждого сценического образа своя музыкальная характеристика. До Чайковского музыка в балете была второстепенной, подчиненной хореографии. Но с появлением его балетов этот жанр занял равное место наряду с оперными и симфоническими произведениями. Именно музыка стала ведущим принципом в нем, воплощая в единстве с танцем все содержание произведения. Драматические принципы оперного и симфонического творчества были перенесены Чайковским в балет и способствовали его быстрому расцвету.

Композитор не отказался от общепринятых форм в балете. Здесь мы находим классические и характерные танцы, пантомимы и дивертишменты. У Чайковского все эти формы приобрели новое значение и новый смысл и полностью подчинились главной задаче – раскрытию основного музыкального содержания.

На балетную музыку Чайковского оказали влияние различные художественные явления. Истоки балетов Чайковского лежат не только в истории мирового балета, но и в развитии танцевальных сцен в опере, в постепенном возрастании роли танца в музыкально-театральном действе.

Направления трех школ сыграли выдающуюся роль в развитии балетного театра XIX века до Чайковского: итальянской, французской и русской. Первые упоминания о русском балете встречаются в XVII веке, а его расцвет приходится на начало XIX века. Первыми людьми в балете XIX века продолжительное время были вовсе не композиторы, а балерины и балетмейстеры. Музыка в балете была второстепенной, она часто выполняла

только прикладные задачи. Поэтому композиторы редко брались за балет, считая его жанром низким, второстепенным.

Обращение к балетному жанру Чайковского не было случайным. Отношение Чайковского к балету было серьезным, далеким от поверхностного увлечения внешним блеском и виртуозностью танца. «Я решительно не понимаю, – писал Чайковский, – каким образом в выражении «балетная музыка» может заключаться что-либо порицательное?» [2].

В области балетной музыки Чайковский выступил реформатором, превратив ее из подчиненного, вспомогательного элемента, служащего лишь аккомпанементом танцу, в одухотворяющий танец, способный выражать сложные психологические состояния в их развитии, движении, разнообразии оттенков. Он обогатил формы балетной музыки, придал им мощный размах и широту дыхания, что не смог сделать ни для один из его предшественников и современников.

Симфонизация балета – один из важных элементов реформы Чайковского. Великий новатор обогатил музыку тематическим развитием и единством, сохранив танцевальные сюиты. Одним из приемов драматургии Чайковского являются лейтмотивы, то есть выразительные и легко запоминающиеся мелодии и темы, характеризующие конкретного персонажа, его душевное состояние и чувства. Основу балетной драматургии Чайковский видел в музыкальном развитии основных образов и тем. Именно в музыке, по его мнению, должно быть выражено основное содержание и идея сюжета. В ней он пытался отразить тонкие изменения в эмоциональном состоянии главных действующих лиц.

Для Чайковского балет оставался областью, наполненной прекрасной романтической фантазией и фантастическим вымыслом. В сказочных образах своих балетов композитор воплощал мечту о вечном добре, любви и счастье, которая никогда не угасала в нем, какой бы темной и жестокой ни была окружающая действительность. Этот фантастический мир является преображенным отражением реального мира, а его обитатели наделены подлинными живыми человеческими чувствами.

Балет «Лебединое озеро» был первым балетом Петра Ильича Чайковского. Природный талант симфониста и существенный опыт в области симфонической и оперной музыки привели его к попытке ввести симфонический метод в балет. Балет основан на сказке рыцарской эпохи о трепетной и красивой истории любви. В центре балета образ девушки-лебедя Одетты. В 1877 году Большой театр в Москве впервые поставил этот танцевальный спектакль, знаменующий рождение балета «Лебединое озеро». Считается, что Чайковского вдохновил знаменитый Нойшванштайн - «Лебединый замок» короля Людвига II. Кстати, декорации для классических постановок до сих пор изображают готический замок в горах.

Первоначальный сюжет был таков: принц Зигфрид празднует совершеннолетие. Юноша со своим другом охотятся в «горной глухомани» с озером. Заколдованные лебеди при свете луны сбрасывают свои крылья и превращаются в девушек, среди которых была Одетта. Принц влюбляется в нее. Позже на балу во дворце принц должен выбрать себе невесту из танцующих красавиц. Но мысли принца заполнены воспоминаниями об озере и прекрасной Одете. Внезапно появляется «злой гений» фон Ротбарт со своей коварной дочерью Одиллией, которая притворяется Одеттой и обольщает принца. Зигфрид приносит клятву верности мнимой Одете, тем самым предавая Одетту. Сцена мгновенно темнеет, раздается крик совы, и фон Ротбарт появляется в образе демона. Одиллия смеется. Окно с шумом открывается, и появляется белая лебедь с короной на голове. Принц в ужасе бросает руку новой подруги и, схватившись за сердце, выбегает из замка. Финал во многом совпадает с современной трактовкой балета. Герои, гибнут в волнах озера, сопротивляясь козням Ротбarta.

Первая постановка балета в 1877 году, выполненная под руководством московского балетмейстера Рейзингера, провалилась. Второе рождение балета состоялось в 1895 году в Санкт-Петербурге. Брат композитора Модест Ильич переделал либретто. Сова из него исчезла, но оставшийся Ротбарт приобрел птичьи черты. Постановкой занялись талантливые выдающиеся балетмейстеры того времени Мариус Петипа и Лев Иванов. Иванов поставил

знаменитые «лебединые» сцены на озере. Хореограф ввел «танцы рук» вместо фальшивых крыльев с приклеенными перьями. В балете был представлен развернутый дуэт Одетты и Зигфрида, а также знаменитый Танец маленьких лебедей. В финале герои уплывали вдаль на Золотой ладье. Сюжет спектакля был обогащен благодаря стараниям двух постановщиков. Иванов решил ввести Одетту – белую королеву лебедей, а Петипа предложил противопоставить ей черную Одиллию. Таким образом возникло «черное» па-де-де из второго акта. Дирижер Риккардо Дриго переставил музыкальные фрагменты и добавил новые. Эта версия легла в основу многочисленных последующих изменений и редакций.

Балет «Лебединое озеро» считается эталоном высокого искусства, и многие всемирно известные танцовщики гордились тем, что им повезло исполнить главные партии в этом спектакле. Агриппина Ваганова, бывшая танцовщица Императорского балета и признанный балетный педагог, стала автором ныне известной позы рук лебедей и усилила «птичий» акцент во взмахах рук-крыльев: у нее в спектакле не было заколдованных девушек, но были птицы, которых выдумывает мечтатель Зигфрид.

В 1947 году в мире появилась новая интерпретация «Лебединого озера», где главную роль Одетты-Одиллии сыграла Майя Плисецкая. До 1977 года балерина с высочайшим мастерством превосходно танцевала свою партию. Плисецкая придавала большое значение движению рук, каждый взмах которых, благодаря ее долгим поискам, превращался «в отдельный этюд, которым можно наслаждаться часами».

В 1953 году в Москве появилась еще одна оригинальная версия, которую и сегодня можно увидеть на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Хореограф Владимир Бурмейстер оставил нетронутым только «белый» акт Льва Иванова с заколдованными лебедями на озере. Бурмейстер досочинил вступление: на глазах зрителей девушка превращалась в птицу, а из скалы появлялся колдун с огромными крыльями и остановился на счастливом finale (Лебедь расколдована).

В конце XX века на мировых сценах появились различные версии «Лебединого озера», которые не были связаны ни с классическим танцем, ни с предшествующей постановочной традицией. В новых поисках некоторые хореографы отказывались и от традиционного сюжета.

Например, Джон Ноймайер в 1976 году в Гамбургском балете сделал героем того самого баварского короля Людвига II, чей замок вдохновил Чайковского. Балет «Иллюзии как «Лебединое озеро», навеянный фильмом Лукино Висконти «Людвиг», рассказывал о безумии и грезах принца.

Швед Матс Эк в своем «Лебедином озере» 1987 года смешал черное и белое. Одетой притворяется Одиллия, а злым волшебником – злая женщина. Красивая сказка перерастает в психологическую драму.

В балете британского постановщика Мэтью Борн все лебеди – мужчины. Действие спектакля с оригинальной хореографией 1995 года происходит в наши дни в Великобритании.

Одна из последних версий – «Лебединое озеро» 2014 года создана в Норвежском балете. Александр Экман попытался воспроизвести на сцене историю первой постановки балета. Он создал на сцене настоящее озеро, для чего понадобилось 6000 литров воды. Кульминацией спектакля стала драка Черного и Белого лебедя, выступающих в изысканных дизайнерских костюмах.

С 30 декабря 2020 года по 5 января 2021 года в Ледовом дворце Санкт-Петербурга Яна Рудковская, Евгений Плющенко и Корпорация PMI представили шоу на льду «Лебединое озеро» по мотивам самого известного во всем мире балета Петра Ильича Чайковского. О новом шоу Яна Рудковская говорит так: «Это эксперимент, это сенсация, это самая настоящая творческая коллаборация двух жанров – балета на паркете и фигурного катания. Русский балет и российские олимпийские чемпионы – две гордости нашей страны. Эта гордость, эта любовь живет в сердце каждого из нас, поэтому я знаю, что это будет что-то невероятное и очень близкое всем, перед кем откроется занавес нашего шоу». Уникальное шоу позволило зрителям увидеть не только артистов балета на площадке, но и

выступление фигуристов на льду. В новый век технологий новейшие трансформации, яркие визуальные эффекты и мультимедийные технологии рассказывают по-новому старую, добрую историю любви.

Интерес к «Лебединому Озеру» не угасает, а интерпретации становятся все более непредсказуемыми. «Лебединое озеро» выдержало испытание временем. Этот балет вечно востребован, вечно изменчив и вечно прекрасен. Музыка Чайковского, как и сказочная битва добра и зла вызывает интерес у широкой публики. Сказочный балет «Лебединое озеро» – один из самых известных и любимых зрителем балетов. Он обошел все балетные сцены мира. И сюжет, и мелодия до сих вдохновляют творцов разных жанров на создание своих произведений. «Лебединое озеро» можно заслуженно назвать символом всего академического балетного искусства, а также русского балета в частности. Наполнено бьется его творческий пульс, он продолжает радовать сердца и души зрителей.

Список литературы и источников:

1. Келдыш Ю.В. П.И. Чайковский // История русской музыки в 10 томах. М.: Музыка, 1994. т.8.
2. Сергеева Н. «Лебединое озеро» балет и время [Электронный ресурс] URL.<https://cabinetdelart.com/iskusstvo/lebedinoe-ozero-balet-i-vremya/>
3. Слонимский Ю.И. «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Л.: Музгиз, 1962. 76 с.
4. Чайковский П.И. Альбом / сост. П.Е. Вайдман. М: Музыка, 1978. 202 с.



https://disk.yandex.ru/i/hSDxbau78xI_5A

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ РОДИОНА ЩЕДРИНА НА СЦЕНЕ
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА**

Автор работы – *С.С. Рассоха* (7 класс)

Научный руководитель – И.Н. Валухова,

преподаватель

МБУ ДО Детская школа искусств «Камертон» г.о. Тольятти

Родион Щедрин – один из самых крупных и известных отечественных композиторов второй половины XX века. Владея острым современным музыкальным языком, он смог создать произведения, доступные широким кругам слушателей. В своей работе мы стремились проследить востребованность произведений Р. Щедрина у современной публики на примере репертуара последнего десятилетия известного во всем мире Мариинского театра.

Оказалось, что самого исполняемого в мире современного российского композитора и Мариинку связывают несколько постановок: здесь идут три из пяти его балетов («Конек-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина»), все семь опер («Не только любовь», «Мертвые души», «Боярыня Морозова», «Очарованный странник», «Левша», «Рождественская сказка», «Лолита»). Особое место в репертуаре Мариинки занимает опера «Левша». Это произведение Родион Щедрин написал по заказу театра. В июле 2013 года она стала первой премьерой на сцене Мариинского-2. Опера была написана по предложению Валерия Гергиева, дирижера, художественного руководителя и генерального директора Мариинского театра. Кроме того, «Левша» оказался музыкальным приношением композитора к 60-летию маэстро, – «наверное, это лучший подарок, который может сделать один великий музыкант другому» [9].

Режиссер Алексей Степанюк, сценограф Александр Орлов и художник по костюмам Ирина Чередникова создали спектакль зрелищный и подробный в деталях. «В спектакле продемонстрированы все волшебства машинерии новой сцены: действие на глазах у зрителей переносится из Зимнего дворца в Букингемский, а оттуда на берега речки Тулицы и снова в русскую и

аглицкую столицы. Композитор строит оперу не только как путешествие в пространстве, но и во времени, используя флэшбэки, «наплывы», как он обозначает их в партитуре, — и возможности новой сцены позволяют «наплывать» и сбоку, и сверху, и снизу» [9].

Сценические образы эффектно отражают музыкальную конструкцию, где казенному мужскому Петербургу противопоставлен манерный обольстительный Лондон, а обеим столицам — тульская глубинка, родина Левши. Русская столица закована в броню фанфар, грозных тромбоновых кличей и приказов. Английская — появляется на сцене под звуки клавесина, галантные ритмы менуэта и «барочные» тембры высоких духовых. Другое дело — русская сторонка: бело-синие гжельские краски, «гулкое колокольное марево, далекий затихающий дуэт женских голосов, нежные пароходные гудки — сокровенная лесковская Россия, над которой парит высокий бесплесеный тенор» главного героя [5].

Фольклорные тексты, озорные и протяжные песни, плачи и частушки — стали своими для Щедрина, как он сам признавался, еще в детстве, до музыки Баха и Чайковского [9]. Каждый год «от снега и до снега» он проводил в городке Алексин Тульской области, так что герой Лескова — его земляк.

«Опера написана в расчете на очень сильные вокальные и оркестровые ресурсы», — признавался Валерий Гергиев [7]. Новую оперу, которую в театре репетировали в присутствии автора, дирижер охарактеризовал как «совершенно исключительную — и по оркестровым краскам, и по точности сольных характеристик» [7].

Спектакль изобилует яркими актерскими удачами. Держиморда Атаман Платов — одна из лучших ролей безвременно ушедшего Эдуарда Цанги, — таким лихим донцом-молодцом он и запомнился труппе. Образ Блохи замечательно удался миниатюрной Кристине Алиевой, «обладательнице невесомого прозрачного колоратурного сопрано, которым она с игривой легкостью озвучила сверхвиртуозную партию» [6]. Композитор сам отобрал

певицу на эту роль, заметив ее в новичках марииинского хора. Главный же герой «Левши» – Андрей Попов. В исполнении певца невероятно интересно следить за душевной жизнью его героя. «Он – прямо-таки энциклопедия русской души... – это, как и у Лескова, совершенно живой мужичонка, но притом и архетипический образ нашего человека, которому столько души и таланта от Бога выдано, а счастья – может, как раз поэтому – никогда не будет» [6].

Рожденная под счастливыми звездами, опера сразу закрепилась в репертуаре Мариинского. Первая заграничная поездка «Левши» оказалась в Лондон, где он получил хорошие отзывы.

Еще одна премьера оперы Р. Щедрина на Новой сцене Мариинки состоялась 13 февраля 2020 года. Эту постановку «Лолиты» можно считать юбилейной, так как мировая премьера была осуществлена 25 лет назад в Стокгольме под дирижерской палочкой Мстислава Ростроповича. На новую сцену Мариинки-2 перенесли спектакль Пражского Национального театра. Именно для этого спектакля Родион Щедрин сделал новый вариант партитуры оперы, написанной по роману Владимира Набокова, сократив ее первоначальную структуру grand опера в трех актах в двухчастную версию. Сам композитор именно этот вариант считает более актуальным для театра: «и потому, что на сцене должно быть больше действия, и потому, что сегодняшней публике легче воспринимать компактные форматы» [4].

Партитура Щедрина крайне требовательна к мастерству исполнителей: и партия оркестра, и партии певцов сочетают в себе разнообразие темпов и сложнейшую палитру ритмических рисунков. Валерий Гергиев, не только организовавший премьеру, но и вставший за дирижерский пульт, придал партитуре масштаб настоящей гранд-оперы. Работы Пелагеи Куренной и Петра Соколова в партиях Лолиты и Гумберта – труднейшие в спектакле и по вокальным параметрам (герои практически не покидают сцену), и по актерским задачам, где любая неточность может обернуться абсолютной фальшивой [1].

По словам Валерия Гергиева Мариинский театр гордится творческой дружбой с Родионом Константиновичем Щедриным и считает большой честью тот факт, что композитор доверяет артистам театра мировые премьеры новых сочинений.

26 февраля 2019 года в Концертном зале Мариинского театра состоялась мировая премьера «Мессы поминовения» – нового произведения Родиона Щедрина, посвященного памяти его супруги – балерины Майи Плисецкой. В зале присутствовал сам автор, который тепло поблагодарил маэстро и всех исполнителей за бережное отношение к его партитуре.

В названии произведения для хора *a capella* – ключ к пониманию творческого замысла. Оставляя слушателю возможность самостоятельно проникнуть в него, композитор приглашает каждого прочесть сочинение на свой лад. Отправной точкой для него стала гипотеза, возводящая слово «месса» к латинскому *missio* – «послание» [10].

24 ноября 2020 года в Концертном зале театра (Мариинка – 3) была представлена мировая премьера нового произведения Щедрина «Приключения обезьяны» – музыкальное прочтение одноименного рассказа Михаила Зощенко. Автор обозначил жанр своего сочинения как «концерт для рассказчика, трубы, валторны, флейты, арфы и двух исполнителей на ударных инструментах в сопровождении струнного оркестра и чебало в память Майи Плисецкой, так любившей этот рассказ».

«Приключения обезьяны» – это чтение для детей и взрослых. Ребенок будет хохотать над проделками мартышки, взрослый же читатель найдет повод не просто посмеяться, но и тяжело вздохнуть, заметив в рассказе «изображение жизни советских людей» [2]. Зощенко сочувствует своему поколению, относится со снисходительностью и пониманием. «Музыкальное прочтение» яркого и динамичного рассказа Зощенко откроет слушателям множество интересных и остроумных находок, которыми славится Родион Щедрин. Безусловный энтузиазм был ощущим и у дирижера, и у его оркестра, звучавшего точно и колористически богато, задорно, и у чтицы, в роли

которой выступила актриса Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова (БДТ) Полина Маликова (Толстун).

За последние десять лет творчество российского композитора во всех гранях и красках представлено на сценах Мариинского театра. Оперные, балетные и симфонические произведения Р. Щедрина объединила крупномасштабная творческая акция «Родион Щедрин в Мариинском театре», организованная Валерием Гергиевым. По инициативе маэстро в театре впервые был запущен целый абонемент, который включал в себя много интересных и разнообразных мероприятий. Это и премьеры балетов «Кармен-сюита» в хореографии Альберто Алонсо и «Анна Каренина» в постановке московского хореографа Алексея Ратманского. В программу абонемента вошло и концертное исполнение оперы «Мертвые души» при участии знаменитого баритона Сергея Лейферкуса в партии Чичикова.

«Мы играем много музыки Щедрина, а театральную – почти всю. И я считаю, это невероятная удача и огромная школа для артистов Мариинки – работать с композитором, живущим среди нас», – слова художественного руководителя театра Валерия Гергиева [3]. «Наша человеческая дружба, которую я бы назвал безграничной, возникла потому, что возник такой творческий контакт. С 1980 года у нас были очень счастливые почти 40 лет дружбы с Майей Михайловной и с Родионом Константиновичем. Они оба и вместе занимают громадное место в моем сердце, и я очень благодарен судьбе за такой подарок», – сказал В.А. Гергиев на одной из пресс-конференций в Мариинском театре [8].

Список литературы и источников:

1. Бабалова М. Между моралью и запретом. Родион Щедрин представил «Лолиту» в Мариинском театре в Санкт-Петербурге // Новая газета № 19 от 21 февраля 2020 г.
2. Батюшина Х. «Приключения обезьяны»: от рассказа к партитуре [Электронный ресурс]. URL. <https://www.mariinsky.ru>

3. Мариинка завершит празднование юбилея Родиона Щедрина двумя концертами // Санкт-Петербург, 22 декабря 2012 г. – РИА Новости. Культура
4. Муравьева И. Мариинский театр поставил оперу Родиона Щедрина «Лолита» // Российская газета. № 33 (8087). 2020. 17 февраля.
5. Ренанский Д. «Левше» подобрали инструменты // Коммерсантъ. 2013. 4 июля.
6. Циликин Д. О чем поет блоха // Ведомости. 2013. 29 июля
7. [Электронный ресурс]. URL <https://ria.ru/24.06.2013>
8. [Электронный ресурс]. URL <https://tass.ru/kultura/27> февраля 2019 г.
9. [Электронный ресурс]. URL <https://www.mariinsky.ru/exhibitions/shchedrin/>
10. [Электронный ресурс]. URL https://www.mariinsky.ru/news1/2019/02/13_1/



https://disk.yandex.ru/i/-vssOH_TLQhyTA

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ЦИКЛЕ МИНИАТЮР

А.К. ЛЯДОВА «БИРЮЛЬКИ», ОР.2

Автор работы – **К.К. Галкина** (4 курс)

Научный руководитель – Е.С. Андреева,
кандидат искусствоведения, преподаватель

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени
Л.В. Собинова», факультет среднего профессионального образования

Фигура русского композитора второй половины XIX – начала XX века Анатолия Константиновича Лядова до сих пор имеет в истории музыки неоднозначную оценку. С одной стороны, между композиторами-кучкистами с титаническими по масштабам сочинениями и художниками XX века, чьи новации буквально перевернули классико-романтическое музыкальное мышление, силуэты музыкантов рубежа столетий оказываются на периферии. С другой стороны, каждый известный композитор этого времени (в числе которых кроме А.К. Лядова были, например, С.И. Танеев, А.К. Глазунов), имеет уникальное творческое наследие и своеобразный музыкальный язык, которые образуют переход от музыкальной классики XIX века к новациям XX столетия.

Значительную часть творческого наследия А.К. Лядова составляют сочинения для фортепиано, неповторимые и уникальные по стилю, легко узнаваемые по звучанию. На особенности фортепианного письма композитора в неразрывной связи с его творческим обликом обращали внимание многие музыкальные исследователи. Т.И. Чупахина, например, в своей статье «Идеи русского космизма в музыке А.К. Лядова» [13] пишет о связи художественного космоса и мифотворчества композитора с русским фольклором, об аллегоризме, камерности сочинений, интересе к сказочному миру. Лядов стремился создавать красоту – высшее проявление космического порядка, а также возвращал утраченную слитность и гармонию с универсумом. Такие идеи были актуальны для многих представителей Серебряного века: В. Соловьева, А. Скрябина, И. Северянина, Н. Рериха и других.

А.К. Лядов был эрудирован во многих областях знаний и был хорошо знаком как с русскими, так и с зарубежными музыкальными традициями, что также повлияло на особенности его стиля. С одной стороны, глубокие корни стилистики Лядова уходят в фольклорную традицию. Важную роль в формировании композитора сыграли встречи в доме Н.А. Римского-Корсакова с М.А. Балакиревым, Ц.А. Кюи, А.П. Бородиным, М.П. Мусоргским, В.В. Стасовым. «Он унаследовал от них бескорыстную преданность искусству и осознание себя, как художника русского, национального» – пишет В.А. Васина-Гроссман [2, 9]. С другой стороны, видна преемственная связь и с западноевропейской романтической фортепианной литературой. Так, Васина-Гроссман отмечает, что Лядова называли «русским Шопеном» в связи с близостью мелодической природы фортепианного стиля обоих композиторов. Так же, как и Ф. Шопен, А.К. Лядов – композитор-миниатюрист.

Склонность к миниатюре заметна как в его симфонических, так и в фортепианных опусах. Небольшие сочинения для фортепиано либо стоят особняком, либо представляют собой опусы из нескольких, в основном двух, трех или четырех пьес в жанрах этюда, экспромта, мазурки, баркаролы. Особое внимание стоит обратить на произведения в тех жанрах, к которым русские композиторы до Лядова не обращались: арабески (оп. 4), прелюдии (оп. 27, оп. 36), багатели (оп. 25, оп. 53).

Среди сочинений консерваторского периода выделяется цикл фортепианных пьес «Бирюльки» как сочинение, в котором виден «лядовский» стиль. В опусе нашли отражение следующие художественные устремления автора: склонность к миниатюре и ювелирной отделке каждой детали, фактура как образец тонкого, изящного пианизма. Некоторые пьесы имеют ясно выраженный русский характер, что создает специфику именно лядовского стиля с опорой на национальную традицию.

Фортепианный цикл «Бирюльки» (1876) оригинален по замыслу и по форме. На него следует обратить внимание уже в виду того, что среди обилия

миниатюрных произведений Лядова нет опусов, объединяющих такое количество пьес в цикл. Это раннее сочинение включает наибольшее количество миниатюр – четырнадцать. Наверняка существовал повод к объединению, общий принцип, позволяющий нам говорить о «Бирюльках» как о целом произведении. Что за идея стояла в основе формообразования данного опуса?

«Бирюльки», о которых написано немного музыковедческой литературы, традиционно воспринимают как опус из разнохарактерных зарисовок подобный сюите¹. Однако известно, что многие циклы фортепианных миниатюр за внешней пестротой контрастно чередующихся пьес имеют более сложную структуру с признаками крупных циклических форм. Например, «Карнавал» Р. Шумана, который называют вариациями на четыре звука; или «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, где тема Прогулки вносит черты рондо и свободных, «разбросанных»² вариаций.

Предположим, что в основе циклообразования оп. 2 А.К. Лядова лежит некая музыкальная идея, позволяющая проводить аналогии данного опуса с вышеизложенными образцами фортепианной литературы, один из которых связывает Лядова с русской, а другой – с европейской музыкальной традицией. Рассмотрим особенности формообразования цикла фортепианных миниатюр «Бирюльки» более подробно.

Как известно, миниатюрные пьесы собирали в циклы композиторы давно. Начиная с барочной клавирной музыки (сюиты Ф. Куперена, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя) и заканчивая романтической музыкой для фортепиано, композиторы использовали циклические формы, объединяя несколько пьес в одно сочинение. Среди таких сочинений, созданных композиторами XIX века, напомним лишь некоторые: «Бабочки» оп. 2 (1831) и «Карнавал» оп. 9 (1835) Р. Шумана, Прелюдии оп. 28 (1839) Ф. Шопена,

¹ Сам композитор назвал сочинение «собранием мелких пьес» и посвятил их своей двоюродной сестре О.А. Корсакевич, с которой провел свое детство и юность.

² Термин М.П. Мусоргского и Б.В. Асафьева.

«Картинки с выставки» (1874) М.П. Мусоргского, «Времена года» оп. 37 (1875) П.И. Чайковского.

Для всех этих произведений композиторов-романтиков характерны замечания Е.В. Назайкинского, высказанные им в статье «Поэтика музыкальной миниатюры»: существует множество разных переходных, промежуточных, смешанных типов цикла; сочетание признаков сюиты и цикла; моделирование в малой форме крупных циклических форм, (например, Багатели оп. 126 Л. Ван Бетховена); взаимодействие циклической композиции с вариациями («Карнавал» Р. Шумана). Одной из важных циклообразующих функций стало объединение словом: общее заглавие и название отдельных пьес, авторские ремарки, сюжет и образное содержание. Так, например, А.К. Лядов своему оп. 2 дает общее название «Бирюльки», чем подчеркнул миниатюрность, «игрушечность», «кукольность» образов и средств музыкального языка, объединяющие все пьесы.

В «Бирюльках» А.К. Лядова можно наблюдать также сочетание признаков сюитности и цикличности: с одной стороны, это контрастное чередование пьес, а с другой стороны, обнаруживаются признаки единства. Самым очевидным признаком единства является тонально-тематическая арка между первым и последним номерами опуса, прологом и эпилогом цикла. Аналогично было в «Картинках с выставки» М.П. Мусоргского, где «Прогулка» корреспондировала с «Богатырскими воротами», а также в «Карнавале» Р. Шумана, в котором образуется тонально-тематическая арка между «Преамбулой» и «Маршем Давидсбюндлеров».

Первая бирюлька написана в простой трехчастной форме. Тему ее крайних разделов можно назвать эпиграфом ко всему циклу, в ней раскрывается явление, названное Е.В. Назайкинским регистрово-фактурным миниатюризмом: «высокий регистр, способный ассоциироваться с миниатюрностью предметов, издающих звук. Аналогичный эффект может вызывать упрощенная компактная фактура, удобная для маленьких ладоней начинающего музыканта» [9]. Пьеса №1 имеет большое значение во всем

цикле также потому, что в ее основном и среднем разделах содержатся тематические импульсы, раскрытые в последующих номерах.

Пример 1:

Первый раздел пьесы №1 основан на диатоническом мотиве, многократно обыгрываемый моторный элемент которого во всех изложениях сохраняет ангемитонность (см. Пример 1). В первоначальном варианте мотив включает V-VI-II-III ступени, затем: IV-V-I-II. В заключительных каденциях А.К. Лядов использовал последовательности ступеней: III-V-III-II-I и III-V-III-I-VI-V-III-I, включающие комбинацию из звуков а-с-ф (равную «ля-до-фа»), которые принято считать музыкальным автографом (авторской монограммой). Таким образом, первая тема, сформированная из характерных интонаций русского фольклора, подобна гексахорду Глинки, теме «Прогулки» Мусоргского, мотивам Стравинского из его русских балетов.

В среднем разделе той же первой бирюльки представлен второй из сквозных мотивов. Он начинается с восходящего движения на малую секунду и последующего скачка на кварту, что в сочетании дает яркое звучание тритона. Данный тематический элемент содержит заостренный хроматизм, подобно основной теме Вальса-фантазии Глинки, задумчивой, созданной с опорой на европейскую классико-романтическую традицию.

Если первая тема диатоничная, песенная, «русская», то вторая, в противоположность ей, хроматизированная, подвижная, танцевальная, имеет «европейский» характер.

Пример 2:

Musical score example 2 consists of two staves of piano music. Staff 1 (measures 19-20) starts with a forte dynamic and includes grace notes. Staff 2 (measures 21-22) begins with a forte dynamic and includes grace notes. The section concludes with a dynamic marking "Meno mosso".

Так в контрастных разделах первой бирюльки формируются две сферы: «русская» и «европейская». Первая из них связана с темой основного раздела первой бирюльки. К этой сфере относятся номера в жанрах токкаты, этюда ($\text{№№ } 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12$), песни ($\text{№№ } 2, 9, 13$). Для русской сферы характерны некоторые метроритмические и фактурные особенности: «преодоление» тактовой черты, контраст двух- и трехдольности метра, гемиольность, подголосочная полифония. Вторую сферу, связанную с темой среднего раздела первой бирюльки, можно назвать «европейской». Для нее характерна вальсовость ($\text{№№ } 3, 11$) и трехдольность, гомофонно-гармоническая фактура.

В бирюльках из «русской» сферы можно отметить несколько фольклорных интонаций. Диатонической, народного склада мелодией является тема из второй бирюльки, которую композитор проводит в измененном виде в пьесе №9. Пьеса №13 начинается с восходящего движения от первой к третьей ступени с последующим возвращением в минорную тонику. Такая мелодика характерна для русской народной песенности. Напомним, А.К. Лядов много работал с русским музыкальным фольклором, элементы народного творчества очень естественно проникают в музыкальный язык композитора, в том числе и в фортепианную музыку.

В пьесах, которые мы отнесли к «русской» сфере, можно наблюдать стремление к метроритмической свободе, типичное для русского фольклора.

Например, в бирюльке №5 звучит гемиольный ритм: при трехдольном размере акценты и фразировка создают двухдольность. Шестая пьеса написана в размере пять четвертей.

В пьесах другой, «европейской» сферы сквозной мотив из среднего раздела первого номера переходит в пьесу №3. Интонация тритона с заполнением является импульсом темы в экспозиционном разделе. В развивающем же разделе восхождение на малую секунду с последующим скачком на кварту звучит в движении восьмыми. Далее второй сквозной мотив присутствует в багатели №7. В обращенном виде (нисходящая секунда и восходящая квarta) он звучит в начале и заключении пьесы. В разделе *Riu mosso* мотив фигурирует в движении шестнадцатыми в двух вариантах, на звуках *gis-a-d-c* и *cis-d-g-f*.

Пример 3:

The musical score consists of two staves. The top staff begins with the instruction "Più mosso". Measures 5 through 9 show a pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, with slurs and grace notes. Measure 10 continues this pattern. The bottom staff begins at measure 10, featuring a "staccato" marking over a series of eighth-note pairs. The key signature changes from one flat to one sharp between the staves.

Помимо этого, интонацию тритона с заполнением содержит небольшое вступление № 11. Оно состоит из скачка на кварту вниз с последующим восхождением на малую секунду, за которыми следует нисхождение на кварту и, затем, на малую секунду. Сквозная интонация привносит лирико-психологический характер, оттенок изысканности, галантности.

Таким образом, в «Бирюльках» наблюдается последовательное развитие двух полярных образных сфер и связанных с ними интонационно-тематических комплексов. Первая из них связана с русским фольклором, а вторая – с европейской традицией. И это еще один признак единения цикла.

Несмотря на отсутствие тонального единства и контрастность чередования номеров, можно обозначить ряд факторов, обеспечивающих стилистическую и образную общность пьес:

- фактурный принцип – приемы скрытой полифонии и подголосочности;
- особенности метроритма – полиритмия и метрическая свобода;
- общая образная сфера, связанная с программным названием «Бирюльки» – кукольность, игрушечность использованных средств музыкальной выразительности;
- общий драматургический план, основанный на контрасте двух образно-тематических сфер (русско-фольклорная и классико-европейская).

Итак, обозначен целый ряд признаков, способствующих объединению пьес. Наличие этих факторов говорит о сложности циклообразования и косвенно указывает на присутствие в сюите признаков других форм.

Скрытые черты других форм, присутствующие наряду с более очевидными, в аналитическом музыкознании принято называть формами второго плана. Данное явление рассматривает, например, В.В. Протопопов в своей работе «Вторжение вариаций в сонатную форму». Он называет форму второго плана «рассредоточенной формой», потому что ее части располагаются «чересполосно», а не подряд одна за другой. Ярким примером внедрения форм второго плана в сюиту, в частности, являются «Картины с выставки» М.П. Мусоргского (свободные вариации «Прогулки» по Ю.Н. Холопову). Другим примером вариаций, как формы второго плана, можно назвать «Карнавал» Р. Шумана, в котором композитор использовал комбинацию из четырех звуков, взятых в разной последовательности.

В цикле «Бирюльки» А.К. Лядова тоже присутствуют сквозные мотивы, за которыми закрепляется значение темы (в миниатюрных

масштабах). Можно найти здесь черты формы вариаций, причем не просто вариаций, а двойных вариаций. Это не случайно, если вспомнить творчество М.И. Глинки, для которого так же, как для русской народной традиции, стал характерным вариационный принцип развития. Эти принципы вполне естественно развивает в своих произведениях и А.К. Лядов. Преемственную связь его с традициями Глинки подчеркивает аналогия со знаменитой «Камаринской», в которой варьируются две разнохарактерные мелодии – русская протяжная и плясовая, так же, как и в цикле Лядова развиваются сквозные мотивы двух ранее проанализированных образно-тематических сфер. Таким образом, единство цикла создает на ряду со всеми перечисленными факторами также и форма второго плана – рассредоточенные двойные вариации. Эта структурная особенность свидетельствует о глубине и сложности формообразования с опорой на традиции русской и европейской школ в «собрании миниатюрных пьес».

В заключении важно отметить, что в цикле фортепианных миниатюр Лядова «Бирюльки», оп.2 проявились многие характерные черты лядовского фортепианного стиля: тенденция к миниатюризации, пересмотру жанровой системы и средств музыкального языка, органично сочетающих русские и западноевропейские черты. Вслед за Глинкой и композиторами «Могучей кучки» Лядов опирается на традиции русского музыкального фольклора, что определило мелодические, метроритмические и фактурные особенности музыкального материала, а также, как показал анализ, принципы его развития и формообразования. По словам В. Лебедевой: «вторая половина XIX века предстает временем утверждения основных принципов, определяющих своеобразие цикла программных пьес в русской фортепианной музыке» [6, с. 12]. Во многом это заслуга А.К. Лядова, которого всегда привлекало воплощение трудноуловимых смен настроений и эмоциональных состояний и который на протяжении всего своего творчества большое значение уделял именно малым формам, представляющим настоящие шедевры.

Список литературы и источников:

1. Асафьев Б.В. Музикальная форма, как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Васина-Гроссман В.А. А.К. Лядов. М-Л.: Музгиз, 1945. 47 с.
3. Ганеева А.Ф. Некоторые особенности фортепианного стиля А.К. Лядова. // Современное музыкальное образование: традиции и инновации. Саратов, 2018. С.119-122.
4. Запорожец Н.В. А.К. Лядов. Жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1954. 216 с.
5. Зенкин К.В. Фортепианская миниатюра и пути музыкального Романтизма. М.: [б.и.], 1997. 451 с.
6. Лебедева В.В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской музыке XX века: традиции и новые тенденции: автореферат дисс. ...кандидата искусствоведения. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 27 с.
7. Лукьянович О.В. Индивидуальные черты творческого облика А.К. Лядова по материалам эпистолярного наследия. // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 187-191.
8. Михайлов М. А.К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1985. 207 с.
9. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры. [Электронный ресурс] URL. <https://docplayer.ru/42489214-Poetika-muzykalnoy-miniatyury-1.html>
10. Протопопов В.В. Вторжение вариаций в сонатную форму. // Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1983. С. 151-159.
11. Сунь К. Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века: автореферат дисс. ...кандидата искусствоведения. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. 22 с.
12. Холопов Ю.Н. Мусоргский как мастер музыкальной формы. // Музыкальная культура: век XIX – век XX. Вып. 2. М.: МГК, 2002. С. 25–54.
13. Чупахина Т.И. Идеи русского космизма в музыке А.К. Лядова. // Омский научный вестник. Омск, 2010. С. 220-222.

ГАРМОНИЯ ФРАНЦА ШУБЕРТА

Автор работы – **С.К. Сайдакова** (2 курс)

Научный руководитель – Т.М. Побerezкина,
преподаватель

ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»

В курсе музыкальной литературы большое внимание уделяется анализу мелодики Франца Шуберта. Нас заинтересовал гармонический стиль композитора. Целью работы является выявить характерные черты гармонии Ф. Шуберта и ее роль в воплощении музыкального образа.

Эпоха романтизма в музыкальном искусстве связана с целым рядом нововведений во всех элементах музыкальной ткани: мелодии, гармонии, фактуре, ритме и др. У каждого композитора-романтика формируется свой индивидуальный стиль. Музыкальное творчество приобретает ярко выраженную национальную принадлежность. В музыке отражается сложное мировосприятие, часто лишенное внутренней целостности.

Ф. Шуберт – представитель первого поколения композиторов-романтиков. В его творчестве появился лирический герой – простой человек, способный испытывать различные чувства, обладающий тонкой душевной организацией. В трагических, драматических сочинениях герой Шуберта находится в разладе с действительностью.

Гармония Шуберта подчинена воплощению музыкального образа. Чем сложнее образ, тем сложнее применяемые гармонические средства. Функциональность является неотъемлемой характеристикой гармонического языка Шуберта. Всецело господствует терцовая структура аккордов. Эти черты сближают гармонию Шуберта с классической. Новаторство композитора заключается в усилении красочности, выявлении индивидуальной выразительности отдельных аккордов.

В самых драматических сочинениях Шуберт использует гармонию уменьшенного септаккорда. Такую трактовку этого аккорда можно обнаружить и у предшественников композитора. Уменьшенный септаккорд применяется во вступительном хоре из оперы «Орфей и Эвридика»

К.В. Глюка. В знаменитом хоре фурий этот аккорд звучит устрашающе и изображает вой Цербера. УмVII7 также является лейтгармонией Патетической сонаты Бетховена.

В творчестве Шуберта усиливается трагическое значение этого аккорда. В песне «Город» он звучит без разрешения на тоническом органном пункте и является единственным созвучием вступления и заключения, а также среднего раздела произведения. В песне «Атлант» гармония уменьшенного септаккорда и его обращений применяется для отклонения в побочные тональности. Интонации умVII7 проникают и в вокальную мелодику Шуберта. В песне «Бурное утро» из цикла «Зимний путь» этот аккорд имеет изобразительное и выразительное значение. Его звучание имитирует завывание ветра и способствует созданию образа суровой действительности и чувства одиночества.

Гармонию второго неаполитанского сектаккорда принято считать лейтгармонией Бетховена. Этот аккорд присутствует в темах, появляется в моменты кульминаций в сонатах №№14, 17, 23. В песне Ф. Шуберта «Город» второй низкий сектаккорд возникает на словах: «И озарил тот город, где я ее потерял». Аккорд утверждает скорбное настроение, ощущение невозможности счастья: Эта же гармония появляется во втором предложении первого периода песни «Мельник и ручей». Она имеет трагическое значение. Здесь в вокальной партии, как и в предыдущем примере, между II низкой и VII повышенной прослушивается интонация ум. 3, что усиливает скорбное настроение:

цве-ты у-вя-да-ют на хлад- ном пес-ке.
da wel- ken die Li- lien auf je- dem Beet.

Анализ песни «Двойник» является важным для изучения гармонии Шуберта. Песня имеет строфическую структуру. В ней можно отметить черты, сближающие ее с жанром чаконы. Основой тематического развития является гармонический оборот, в котором в скрытом виде воспроизводится «тема креста»: T53 D6 T6 D64 T53 D6(н.) III53 D43 D53.

Чакона трактуются свободно. В третьей строфе движение по хроматизму в басу приводит к тональности dis-moll (III высокая в h-moll). Можно предположить, что она является характеристикой двойника, его необычного появления. Тональность III высокой – элемент особой, оформленвшейся у Шуберта, ладовой системы миноро-мажора, основанной на проникновенииозвучий мажора в одноимённый минор. Наиболее характерным является применение в миноре VI минорной ступени, которой присвоено имя композитора («шестая шубертовская»). Шуберт выявил драматическую выразительность этого аккорда. Ярким примером может послужить песня «Приют», где гармония VI минорной в миноре (c-moll в e-moll) появляется в момент трагической кульминации на динамике *fff*:

The musical score consists of three staves of music for voice and piano. The top staff shows a vocal line with lyrics in German, corresponding to the piano accompaniment. The middle staff continues the vocal line. The bottom staff shows the piano accompaniment. The lyrics are as follows:

ток, ча - ща ле - сов, го - лы - е ска -
ток в ча - ще ле - сов, ди - кий у - тес,
Strom, brak - sen der Wald, star - ren der Fels,

ерес.

мы, бур - ный по - ток,
шум - ный по - ток
ram - sehe der Strom,

dim.

В фортепианном заключении песни «Двойник» применяются новые гармонии:



Трагическое значение имеет второй неаполитанский сектаккорд (такт 4 заключения). Появляется отклонение в субдоминантовую тональность (такт 5-6 такты заключения). Завершение в мажоре ассоциируется с окончанием минорных сочинений Баха, который трактовал мажорное трезвучие, как акустически более устойчивое. В песне Шуберта подобное завершение имеет другой смысл. Можно предположить, что h-moll – тональность страданий героя, а H-dur – обретения успокоения в смерти. Благодаря мажорному окончанию создается ощущение катарсиса.

Быстрая смена мажора и минора была характерна для множества сочинений Моцарта, но не стала чертой его стиля. Для Шуберта – это один из основных композиторских приемов. В песне «Сerenада» смена одноименных d-moll и D-dur передает богатство оттенков любовного чувства. В песне «Весенний сон» сопоставление одноименных A-dur и a-moll способствует воплощению образов прекрасного сна, минувшего счастья и суровой реальности, ощущения тоски и одиночества. Гармония умVII7 применяется для воплощения резкого перехода от одного образа к другому. («Пропел петух внезапно, он сладкий сон прогнал»).

Фактура произведений Шуберта требует особого внимания. Фортепианная партия в его вокальных сочинениях является неотъемлемой частью целого. В ряде песен трагического содержания в аккомпанементе дублируется мелодия: «Бурное утро», «Путевой столб». В песнях «Ворон» и «Атлант» тема вокальной партии проводится в басу. Аскетичная аккордовая фактура в песне «Засохшие цветы» придает музыке сдержанность и суровость. В произведениях светлого содержания применяется

мелодизированная фактура. В вокальном цикле «Прекрасная мельничиха» в фортепианной партии возникает образ ручья. Изобразительные эффекты нередки в творчестве композитора. Так, в «Песне Маргариты» в партии фортепиано имитируется жужжание прялки.

Тональный план – это гармония второго порядка. Исследователи по-разному трактуют семантику тональностей в творчестве Шуберта. Мы основываемся на интерпретации, представленной в статье Г. Ахматовой «Причины и суть романтического конфликта на примере анализа вокального цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» [1]. Автор статьи трактует G-dur, B-dur и D-dur как тональности надежды на счастье, а g-moll – как тональность сомнения (раздел песни «В путь»: «Плохой тот мельник должен быть»). Тональность e-moll представлена, как связанная с фантастическими и демоническими образами; h-moll – как тональность страданий героя, ощущения одиночества. В ней написаны 1 часть Неоконченной симфонии, песня «Двойник» и др.

В творчестве Шуберта находят применение различные модуляции от утвердившихся у классиков модуляций в тональности первой степени родства до сложных энгармонических. В песне «Голубая почта» происходит модуляции, названная Ю. Холоповым «малой» – в тональность доминанты с последующим возвращением в основную. Модуляции в параллельные тональности совершаются в рамках мажоро-минорной системы. В песне «Почта» из цикла «Зимний путь» применяется модуляция в тональность двойной субдоминанты (из Es-dur в Des-dur):



Колористический эффект имеют модуляции в тональности терцового соотношения. Первый период песни «Миньона», написанной в A-dur, завершается в C-dur. В произведениях сложных с точки зрения образного содержания применяются энгармонические модуляции. Ярким примером может послужить побочная партия II части Неоконченной симфонии. Ее простая диатоничная мелодия не предполагает столь сложной гармонизации, которой ее наделяет композитор. Сначала происходит модуляции через увеличенное трезвучие из d-moll в F-dur, а затем из d-moll через D7 в тональность cis-moll, которая заменяется на одноименную (Cis-dur).

В песне «Гретхен за прялкой» перед репризой происходит внезапная модуляция через ув53. В песне «Путевой столб» умVII7 применяется для совершения модуляций в тональности малотерцового соотношения: g-moll, b-moll, cis-moll. Последовательность тональностей производит впечатление, как будто композитор «расставил столбы» на жизненном пути героя.

Проанализировав произведения Ф. Шуберта, мы пришли к следующим выводам. Основываясь на классической гармонии, композитор открыл новые пути для развития романтического искусства. В его творчестве сформировалась миноро-мажорная система, усилилось колористическое значение отдельных аккордов. Новаторские идеи Шуберта в области гармонии были высоко оценены композиторами, его младшим современниками, в том числе и русскими. Элементы гармонического языка

Шуберта органично влились в индивидуальный композиторский стиль М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова.

Список литературы:

1. Ахматова Г.И. Причины и суть романтического конфликта на примере анализа вокального цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» // Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений (1902-2002). В 2-х т. Том 1: Научные статьи. Самара: СГПУ, 2003. С. 180 – 200.
2. Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта. Черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.
3. Черная Е.С. Франц Шуберт. М.: Музыка, 1966. 240 с.

«FA – КРОВАВЫЙ ЦВЕТ АДА»: ЦВЕТНОЙ СЛУХ А.Н. СКРЯБИНА

Автор работы – **К.А. Фархутдинова** (3 курс)

Научный руководитель – Д.И. Тахватулина,

преподаватель

ГБПОУ «Бузулукский музыкальный колледж»

Можно ли видеть звук? Оказывается, можно. А некоторым даже удается почувствовать запах слова или попробовать звук на вкус. Эти явления называются научным словом синестезия.

Синестезия – редкий способ восприятия, при котором сигналы в одной сенсорной системе вызывают отклик в другой сенсорной системе. Так, например, у обладателей «цветного слуха» определенные тональности, созвучия или тембры ассоциируются с определенным цветом, причем у разных людей эти ассоциации отличаются. Их нельзя ничем объяснить. Самостоятельно «привязать» цвет к звуку тоже не получится – возникающие ассоциации являются непроизвольными и не зависят от осознанных действий человека.

Долгое время этот феномен оставался неизученным. Считалось, что это отклонение, мешающее нормальной жизнедеятельности – просто «нервы неправильно переплелись». Интерес стали проявлять к этому явлению только на рубеже XIX – XX веков.

Почему и у кого проявляется синестезия? Распространена версия, что этой особенностью обладают всего 1-5% населения. Однако, некоторые психологи считают иначе. Они предполагают, что гены, способствующие развитию синестезии, есть практически у каждого человека. Однако со временем организм привыкает к шуму и постоянному потоку информации, из-за чего мы перестаем обращать внимание на это удивительное явление. Предполагается, что истоки цвето-музыкальной синестезии уходят в далекое прошлое человечества, еще в самую древность, когда искусство было синкретичным. Музыка бала неотделима от танцев, а танцы – от обрядовых действий. Постоянные музыкальные ритуалы вокруг огня способствовали появлению такого рода световых ассоциаций со звуками.

Кстати, о свете и звуке. «Здесь звезды поют» – такую метафору использовал при описании своей Сонаты №3 А.Н. Скрябин – один из самых известных представителей «цветного слуха», создатель «светомузыки». Еще до своего изобретения композитор использовал для объяснения музыки необычные световые метафоры: «светоносно», «мрачно».

Цвет и музыка для композитора были неделимы. Некоторые тональности он видел в отчетливом цвете, для остальных сам подбирал оттенки. «Fis – синий, яркий и тёмный, насыщенный, несколько такой торжественный и полный, это цвет Разума. Затем... Re – золотой, солнечный, цвет «plein gour» и Fa – красный, кровавый цвет Ада, а другие тональности менее отчетливо, большинство окрасок выводил умозрительно на основе закономерностей квинтового круга», - рассказывает русский композитор и музыкoved Л.Л. Сабанеев о способностях Скрябина [1].

Полностью воплотить свою идею в реальность Александру Николаевичу удается в 1910 году, с созданием поэмы «Прометей». Это произведение стало первым светомузыкальным произведением в мире. Для исполнения «Поэмы огня» требовались оркестр, хор, орган, фортепиано и... специальный световой аппарат! Удивительно, правда? Для воплощения идеи цветного освещения в соответствии со звучащей тональностью, потребовалось добавить в партитуру строчку *luce* (свет). Композитор заказал световой аппарат у специальных мастеров. Но его устройство оказалось слишком сложным, и работа над изобретением затянулась. Так, собственно, в партитуре и появилась пометка «Может исполняться без световой строки» – вовремя композитор свой световой инструмент не получил. Однако, близкие Скрябина имели уникальную возможность увидеть первыми необычное шоу и насладиться «поэмой огня» вместе со всеми спецэффектами в домашней обстановке. Профессор А.Э. Мозер, друг Скрябина, по просьбе изобретателя все же сумел собрать уменьшенную версию аппарата, который прекрасно подходил для исполнения в небольшом домашнем кругу.

Что же представляет собой «Поэма огня»? Это произведение с философским содержанием: «огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль». В центре внимания – пламя, образ очистительного огня, ведущего человечество в царство красоты и счастья. В этом образе и сплетаются воедино звук, свет и цвет. Скрябин написал отдельную партию для светового аппарата обычными нотами, которые обозначали определенный цвет. Партия является двухголосной, при этом верхний голос более подвижен, он отвечает за смену гармоний. Второй же голос несет в себе философское значение. Количество доминирующих цветов тоже равно двум, и выбраны они не случайно. Вместе они символизируют два начала: духовное и материальное. Фиолетовый – цвет, не связанный с материальным. Он из сферы духовного. А красный – его противоположность. В результате, всего «Прометея» можно представить в виде цепочки: «фиолетовый – красный – фиолетовый», то есть «дух – материя – дух». Автор заканчивает световую строку на фиолетовом не случайно: по замыслу конец поэмы связан с выходом за пределы материального мира, вот и цвет взят соответствующий. Скрябина можно считать чудо-изобретателем своего времени, а его поэму – инновацией.

Скрябин не единственный носитель цветного слуха. В перечне самых знаменитых немало имён композиторов и художников из России: Римский-Корсаков, Чюрлёнис, Кандинский, Асафьев и другие. Как удивительно, что долгое время неизученный, пугающий, считавшийся отклонением, мешающим жить, феномен помогает создавать новые шедевры, заставляет видеть и чувствовать вещи по-новому. Так что же это все-таки за явление: чудо или болезнь? Думаю, это интересная особенность, загадка, которая пока что остается до конца не раскрытой.

Список литературы и источников:

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 389 с.
- 2.[Электронный ресурс] URL:<https://zen.yandex.ru/media/yamahamusic/cvetnoi-sluh--chto-eto-takoe-5f0ef5526235522a11f4fd52>

- 3.[Электронный ресурс] URL. https://ludirosta.ru/post/kak-aleksandr-skryabin-otkryl-miru-svetomuzyku_858
- 4.[Электронный ресурс] URL <http://vivovoco.astronet.ru/PAPERS/COLORHTM>
5. [Электронный ресурс] URL. <https://viola-solaris.livejournal.com/27526.html>
- 6.[Электронный ресурс] URL. <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/8dfec4c7-907d-b818-642c-cf651490129b/>
7. [Электронный ресурс] URL. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Прометей>

ОСОБЕННОСТИ ПРОГРАММНОГО СОДЕРЖАНИЯ В ДВЕНАДЦАТИ ЛЕГКИХ ПЬЕСАХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ДЕТСКАЯ МУЗЫКА»

С.С. ПРОКОФЬЕВА

Автор работы – *Д.А. Саянова* (3 курс)
Научный руководитель – Э.А. Хуснутдинова,
преподаватель
ГБПОУ РБ «Уфимское училище искусств (колледж)»

Подобно своим предшественникам и современникам С. Прокофьев нередко в своем творчестве обращался к программности³. Безусловно, двенадцать легких пьес для фортепиано «Детская музыка» также относится к ярким образцам программных произведений С. Прокофьева.

Важно, что в создании программных произведений особую роль играет театральность мышления С. Прокофьева. Названое качество – одно из главных характеризующих в творчестве композитора. Об этом свидетельствует мнение музыковеда Е. Долинской: «Театр и театральность у Прокофьева – мощный канал проявления творческой индивидуальности. Кроме чисто театральных жанров <...> театрализации оказывались подверженными и иные сферы: оратория и кантата, симфония и симфониетта, развернутое вокальное сочинение или камерно-инструментальный опус. Словом, принцип театральности приобрел универсальную роль и в нетеатральных сочинениях Прокофьева» [3, с. 5]. Так, в цикле «Детская музыка» разыгрывается художественный спектакль об одном дне из жизни маленького человека, о «ясности взгляда на мир широко раскрытыми, вопрошающе пытливыми глазами ребенка» [2].

Кроме того, наличие программности в «Детской музыке», безусловно, ценно и с педагогической стороны. В практике музыкальной исполнительской педагогики данное явление является частым, так как программная музыка для детей глубже и быстрее понимается и лучше усваивается [1].

³ Программность – музыкальные произведения, имеющие определенную словесную, передко поэтическую программу и раскрывающие запечатленное в ней содержание [11, с. 442].

В музыковедении существует несколько видов классификации программности. Так, известный музыковед Л. Казанцева в своем исследовании «Функции программы в музыке» обозначает программность как внемузыкальный компонент, проявляющий себя на любом уровне: тона, средства музыкальной выразительности, интонации, музыкального образа, драматургии, темы и идеи, авторского присутствия. Следуя ее дифференциации, двенадцать легких пьес для фортепиано С. Прокофьева можно отнести к типу программа-уточнение⁴ (помимо названного типа, музыковед еще выделяет программу-импульс и программу-стержень). Доказательством этому служит применение композитором целого комплекса средств музыкальной выразительности, рисующего ясную картину одного дня из жизни ребенка, передающего образы и картины, эмоции и настроение, при этом оставляя слушателю место и для собственных мыслей.

Другой музыковед В. Дельсон пишет о наличие «реалистической программности» в двенадцати легких пьесах для фортепиано «Детская музыка», указывая на приемы изобразительности, с помощью которых она достигается: «Нейтральность в смысле национального колорита уступает свои позиции русскому мелодизму, тонкому использованию народных оборотов. Преобладанием трезвучности воплощается чистота, безмятежность, спокойствие образов» [2].

Следуя классификации другого музыковеда Ю. Холопова, «Детскую музыку» С. Прокофьева можно отнести к обобщенно-сюжетному⁵ типу программности. Он во многом соответствует данному циклу, так как композитор изображает лишь отдельные эпизоды, где «присутствуют» персонажи, подразумеваются их действия, но не конкретизируются детали. Названия пьес в цикле выстроены в соответствии с определенным сюжетом,

⁴ Программа-уточнение носит более конкретный характер. Заявляя тему, она в большей степени направлена и на музыкальные образы. Не последнюю роль в решении такой задачи играет жанрово-стилевая определенность музыкальной интонации [6].

⁵ «Автор сочинения, относящегося к обобщенно-сюжетному типу программности не ставит целью показать обрисованные в нем события во всей их последовательности и сложности, но дается музыкальная характеристика основных образов, общего направления развития сюжета, исходного и итогового соотношения действующих сил» [11, с. 444].

ярко открывающем перед слушателем условно один день из жизни ребенка. Во-первых, день, о котором нам повествует композитор, безусловно, летний. Музыковед В. Дельсон в своей статье указывает на этот факт тем, что это видно не только из заголовков; но и отсылает к самому С. Прокофьеву, назвавшему оркестровую транскрипцию сюиты, состоящую из семи номеров «Детской музыки» – «Летний день». Во-вторых, чувства и переживания ребенка композитор показывает через призму детского восприятия природных явлений и различных событий, происходящих в один день.

Программность в фортепианных сочинениях достигается определенными средствами, выраженными в трех компонентах: заголовки, звукопись (звукоизобразительность) и опора на музыкальные жанры.

Авторские заголовки в «Детской музыке» С.С. Прокофьева.

Важным средством, свидетельствующим о наличие программности в инструментальной музыке, являются авторские заголовки. Через них композитор направляет своего слушателя к определенным картинам и сюжетам. Так, Ю. Холопов указывает на то, что «неотъемлемым элементом программного музыкального произведения является словесная программа, созданная или избранная самим композитором, будь то краткий программный заголовок, указывающий на явление действительности, которое имел в виду композитор» [11, с. 443].

Заголовки, данные С. Прокофьевым в цикле, являются определенным средством, помогающим композитору нарисовать в воображении слушателей картину одного дня из жизни ребенка. Для этого все двенадцать легких пьес и их названия выстроены последовательно в определенной очередности: «Утро», «Прогулка», «Сказочка», «Тарантелла», «Раскаяние», «Вальс», «Шествие кузнечиков», «Дождь и радуга», «Пятнашки», «Марш», «Вечер», «Ходит месяц над лугами».

Первая пьеса, открывающий цикл «Утро» – это время, когда ребенок просыпается и начинает свой день с ранней поры. Следующая миниатюра – «Прогулка», передает светлое настроение дитя, радующегося новому

наступившему дню. Весь его день – это большое приключение. Он смело отправляется на прогулку и познает новый для него мир. Далее звучит «Сказочка», повествующая слушателю о добрых мечтах ребенка. Часто именно через познавательную сказку он узнает о жизни, о том, что хорошо и плохо, как нужно поступать в той или иной ситуации, тем самым формируется личность ребенка и его правильное мировоззрение. Следующая пьеса – «Тарантелла»⁶. Композитор вводит яркую, веселую, танцевальную миниатюру для передачи задорного нрава малыша. Его радует все новое и интересное.

Однако эмоции ребенка могут легко и быстро меняться. Так, в пятой пьесе «Раскаяние» переданы ощущения и раздумья, охватывающие ребенка в моменты психологических сложных переживаний. Это единственная печальная по характеру мелодия в цикле. Но дети, как правило, недолго находятся в плохом настроении. В следующей танцевальной шестой пьесе «Вальс» на смену грусти и печали возвращаются забава и восторг.

Далее звучит одна из самых ярких миниатюр цикла – «Шествие кузнецов». Гуляя, малыш встречается с кузнецами, шествующими вместе с ним весело и энергично. Но неожиданно солнечная и ясная погода, сопровождающая предыдущие миниатюры, сменяется проливным и теплым дождем. А после среди облаков проглядывается яркая радуга. Восьмая пьеса – «Дождь и радуга». Композитор передает живописную картину природного явления, производящего на ребят огромное впечатление. Переждав дождь, дети решают поиграть в пятнашки, детскую игру, напоминающую «догонялки». Беззаботность и легкость настроения передается в миниатюре «Пятнашки». Устав от веселой игры, малыши начинают маршировать, отдыхая от всей суеты. Интересно, что «Марш» С. Прокофьева – не торжественный, скорее наоборот, сказочный и таинственный. Но вскоре день подходит к концу и ребятам пора возвращаться домой. Об этом слушатель

⁶ Тарантелла – итальянский народный танец в сопровождении гитары, тамбурина (бубна), кастаньет в трехдольном ритме. Одна из легенд, связанных с возникновением танца, описывает его как средство, спасающее от укуса тарантула [10].

узнает из следующей миниатюры цикла – «Вечер».

Завершением дня, последней пьесой становится «Ходит месяц над лугами». Музыковед Д. Кабалевский дает художественное описание данной музыкальной зарисовке: «Это чудесная картинка природы, спокойной и поэтичной, тихо спящей, чуть освещенной холодным блеском плывущего по ночному небу месяца...» [5, с. 6]. Закончился увлекательный день из жизни ребенка, оставив много впечатлений. Под звуки тихой колыбельной он засыпает, чтобы завтра вновь отправится на встречу приключениям.

Звукоизобразительность в «Детской музыке» С.С. Прокофьева.

Еще одно средство программности, используемое С. Прокофьевым в двенадцати легких пьесах – звукоизобразительность⁷, достигаемая средствами музыкальной выразительности. Она наполняет фортепианные миниатюры цикла образами и содержанием, рисует картины природы и передает эмоциональное состояние ребенка, изучающего мир.

По мнению исследователей: «Музыка может воспроизводить довольно разнообразные звучания природы и человека (а также созданных им предметов), передавая их окраску, динамику, высотную линию и ритм» [4]. Так, пьесы, относящиеся к «пейзажным зарисовкам», определяются не только по названию миниатюры, но и по тому, как композитор достигает в них звукоподражания, имитируя образы природы. В миниатюре «Утро» возникают короткие всплески до-мажорных аккордов, передающие первые солнечные блики. Чередование основной мелодии в разных регистрах имитирует тонкость и легкость рассвета, начало нового дня: «Междуритмами, звучащими то в высоком, то в низком регистре, свободно и легко дышится светлой, простой, какой-то по особому свежей «утренней» мелодии. А в глубоких басах слышны, словно остатки уходящей ночи...» [5, с. 5].

⁷ Музыкальная изобразительность (звукоизобразительность, звукопись) – отражение различного рода звучаний действительности, ассоциативные представления, порождаемые музыкальными звуками – их высотой, длительностью, тембром. [11, с. 443].

Пример 1: «Утро».



Еще одна пьеса цикла, изображающая время суток – «Вечер». Музыковед Д. Кабалевский в своей статье дал сравнение между двумя пейзажными зарисовками: «Музыка «Вечера» совсем не похожа на музыку «Утра», но отчетливо с ней перекликается. Там – первые солнечные лучи разгоняли ночные тени, здесь – вечерние сумерки приходят на смену последним, уходящим лучам вечернего солнца» [5, с. 6]. Композитор выделяет миниатюру «Вечер» спокойной, напевной, задумчивой мелодией. Использование остинатного баса создает атмосферу наступления ночи.

Пример 2: «Вечер».



Еще один яркий пример «пейзажной зарисовки» – «Дождь и радуга». В пьесе передается два контрастных природных явления. Поэтому, несмотря на основную до-мажорную тональность, мелодия первых восьми тактов печальная. В ее основе – диссонирующие интервалы (уменьшенная терция) и повторяющийся звук «ре», изображающий падающие капли дождя.

Пример 3: «Дождь и радуга», сфера дождя



Изменение происходит с девятого такта, звучание до-мажорных трезвучий свидетельствуют о появлении нового светлого образа. Стремящаяся вниз мелодия, охватывающая широкий диапазон, ассоциируется с лучистой радугой.

Пример 4: «Дождь и радуга», сфера радуги



Кроме «пейзажных зарисовок» в цикле присутствует ряд миниатюр, передающих настроения и эмоции ребенка, детские мысли. Здесь звукоизобразительность участвует в передаче «человека, его речи, ритма движения (жесты, походка), через них раскрываются особенности его характера и темперамента, волевые качества, выявляемые в речи и действиях» [4]. Так, например, в пьесе «Прогулка» передается бодрый и веселый шаг ребенка «вприпрыжку». Во многом данное движение создается благодаря быстрому темпу (Allegretto), ритмическому рисунку в аккомпанементе крайних частей – четверть – триоль – четверть, острым секундовым интонациям. Радостное настроение передается с помощью мажорного лада, задорной мелодии и красочной гармонии.

Пример 5: «Прогулка»

The musical score consists of two staves. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by '4'). The tempo is Allegretto. The dynamics are marked 'mf'. The first measure is silent. The second measure starts with eighth-note pairs. The third measure continues with eighth-note pairs. The fourth measure begins with a sharp sign over the first note, followed by eighth-note pairs. The fifth measure continues with eighth-note pairs. The sixth measure ends with a sharp sign over the first note, followed by eighth-note pairs.

Важную роль звукоизобразительность играет в таких миниатюрах, как «Сказочка» и «Раскаяние». В них композитор передает в первую очередь эмоциональное состояние ребенка и его переживания. В «Сказочке» – мечтательная мелодия в неторопливом темпе Adagio в сопровождении остинатного и музыкального аккомпанемента имитируют увлекательный рассказ, который увлекает детское сознание.

Пример 6: «Сказочка»

The musical score consists of two staves. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by '4'). The tempo is Adagio. The dynamics are marked 'p'. The first measure is silent. The second measure starts with sixteenth-note pairs. The third measure continues with sixteenth-note pairs. The fourth measure continues with sixteenth-note pairs. The fifth measure continues with sixteenth-note pairs. The sixth measure ends with sixteenth-note pairs.

Пьесу «Раскаяние» музыкoved Д. Кабалевский характеризирует как «самую серьезную из двенадцати пьес цикла, она передает чувства ребёнка, впервые сурово отнесшегося к своим поступкам» [5, с. 6]. Изначально С. Прокофьев хотел дать пьесе другое название: «Стыдно стало». Написана она в очень медленном темпе Moderato; здесь присутствует октавное удвоение, почти вся пьеса выдержанна на запаздывающей педали, что связано с передачей тревожного состояния ребенка.

Музыкальные жанры в «Детской музыке» С.С. Прокофьева.

Обращение к музыкальным жанрам⁸ – важный компонент программности. По мнению музыкovedа О. Соколова жанр – универсальная

⁸ Жанр – от лат. *genus* – род, вид. Понятие жанра существует во всех видах искусства, но в музыке, в силу специфики её художественных образов, имеет особое значение; оно стоит как бы на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведений, исходя из комплекса использованных выразительных средств [12].

категория, позволяющая «рассмотреть все множество видов и разновидностей музыкальных произведений с единой точки зрения» [8, с. 4]. Следуя его классификации в миниатюрах «Детской музыки» прослеживаются черты различных жанров, среди которых «типовизирующие вид физического движения», а также «эмоциональные высказывания». Можно наблюдать в этом цикле и явление смешения жанров.

Особое место среди фортепианных миниатюр цикла занимают пьесы, передающие движение, жесты и пластику ребенка. К танцевальному жанру можно отнести такие миниатюры, как «Тарантелла», «Вальс», а также «Прогулка», в которой содержатся элементы танцевальности (см. пример 5).

Музыка «Тарантеллы» отмечена острыми акцентами, пластичностью ритма и стремительностью, что присуще энергичному итальянскому танцу. Характерной чертой тарантеллы является непрерывное движение триолями и использование повторяющихся мотивов. Пример 7: «Тарантелла»

Еще один яркий образец жанровой миниатюры в альбоме – «Вальс». Движение мелодии плавное и поступательное в трехдольном размере, передающее кружение, свойственные данному бальному танцу. Кроме того, С. Прокофьев наделяет «Вальс» фантастическими регистровыми красками и часто меняющейся динамикой (от pp до mp), которые напоминают о детской непосредственности и легкости.

В живых сценах, изображающих игры детей на прогулке, а именно, в пьесах «Пятнашки» и «Марш» также присутствует жанровость. Миниатюра «Пятнашки» близка к быстрому виртуозному этюду. Она написана в быстром темпе Vivo, в ее основе заводная мелодия со смелыми скачками в разных

registraх. Все это свидетельствует о стремительной и увлекательной игре, в которой много озорства, юмора и улыбки.

В «Марше» прослеживаются яркий и неповторимый авторский стиль С. Прокофьева. Об этом пишут в своей совместной работе музыковеды Е. Коврикова и Э. Литвинова, проводя аналогию с маршем из оперы: «Любовь к трем апельсинам», где «...присутствует некоторая игрушечность, которая сочетается с излюбленным у Прокофьева образом причудливо-комического шествия» [7]. Здесь используются все средства для создания жанра марша: четкий четырехдольный ритм, что важно для шествия, короткие и легкие форшлаги, акценты и порывистая мелодия, а также темп, указанный автором.

Пример 8: «Марш»

Tempo di marcia



В энергичной и жизнерадостной пьесе «Шествие кузнецов» также присутствуют черты марша. Здесь двудольный пунктирный ритм, быстрый темп, фанфарные интонации передают образ шутливого шествия.

Пример 9: «Шествие кузнецов»

Allegro

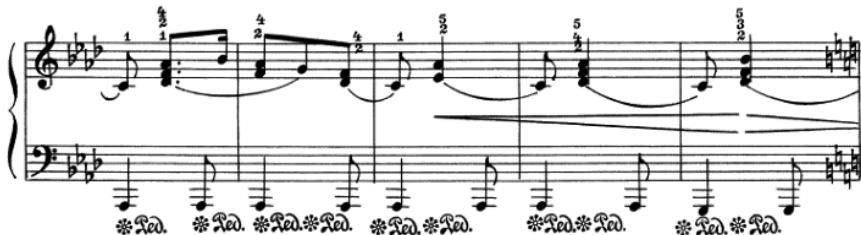


К другой жанровой сфере «Детской музыки» относятся пьесы «Сказочка», «Раскание», «Вечер» и «Ходит месяц над лугами». Они близки к романтическим «эмоциональным высказываниям».

Жанр «сказка» выделяет в своей работе музыковед О. Соколов, называя его интересным и оригинальным: «он передает лишь общую сказочную атмосферу, не стремясь к пересказу первоисточника». В этом – его особое очарование, очевидно, сознательное сохраняемое авторами» [8, с. 102]. Данный жанр обладает целым комплексом присущих только ему музыкальных средств, в нем наблюдаются «повествовательный тематизм, мягкая размеренная ритмика» [8, с. 102]. «Сказочка» – образец названного жанра. Ровность аккомпанемента и монотонное движение дают представление того, что рассказчица читает сказку малышу (см. пример 6).

Миниатюры «Вечер» и «Ходит месяц над лугами» близки к песенным жанрам. В среднем разделе «Вечера» появляется остинатный бас и покачивающееся движение мелодии, с опорой на слабую долю.

Пример 10: «Вечер», средний раздел



Заключительная пьеса цикла «Ходит месяц над лугами» продолжает колыбельную песню «Вечера». Д. Кабалевский указывает на ее схожесть с русской хороводной песней: «композитором создан образ, близкий русским народным протяжным песням, ощущается светлый сказочный колорит» [5, с. 6]. Сам С. Прокофьев пишет: «Последняя из пьесок «Ходит месяц над лугами», написана на собственную, а не народную тему. Я жил тогда в Поленове, в отдельной избушке с балконом на Оку, и по вечерам любовался, как месяц гулял по полянам и лугам» [цит. по: 2]. Плавное движение

мелодии, двудольный размер, тихая динамика и медленный темп, отсутствие яркой кульминации и сдержанность настроения создают жанр колыбельной.

Список литературы и источников:

1. Гаркавая Л.В. Что такое программная музыка? Примеры и определение программной музыки [Электронный ресурс]. URL. <http://www.fb.ru>
2. Дельсон В.Ю. Прокофьев. «Детская музыка» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru>
3. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. – 311с.
4. Изобразительные возможности музыки [Электронный ресурс]. URL. <https://cyberpedia.su>
5. Кабалевский Д.Б. О Сергееве Прокофьеве и его музыке для детей и юношества. М.: Музыка, 1963. – С.4-6.
6. Казанцева Л.П. Функции программы в музыке [Электронный ресурс]. URL. <http://www.muzsoderjanie.ru/>
7. Коврикова Е.В., Литвинова Э.Б. Детская музыка Сергея Прокофьева URL. <https://notkinastya.ru/kovrikova-e-litvinova-e-detskaya-muzyka-sergeya-prokofeva>
8. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Нижегородский университет, 1994. – 214 с.
9. Соловьева Л.А. Изучение репертуара ДМШ на примере «Детской музыки» С.С. Прокофьева [Электронный ресурс]. URL. <https://www.informio.ru/>
10. Тарантелла [Электронный ресурс]. URL. <http://www.lossy.ru/forums/showthread.php?t=4129>
11. Холопов Ю.Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М.: Сов. композитор, 1973 – 1982. – С.442-449.
12. Царева Е.М. Жанр музыкальный [Электронный ресурс]. URL. <https://www.belcanto.ru>

С.С. ПРОКОФЬЕВ. СИМФОНИЧЕСКАЯ СКАЗКА «ПЕТЯ И ВОЛК»

Автор работы – ***М.А. Видонова*** (2 курс)
Научный руководитель – Т.М. Поберезкина,
преподаватель

ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»

Многие композиторы XX века озадачивались тем, что нужно познакомить своих слушателей с музыкальными инструментами симфонического оркестра, с их возможностями, со спецификой звучания. Это и «Книга для оркестра» В. Лютославского, и «Флуоресценции» К. Пендерецкого, и Концерт для оркестра Б. Бартока. Также существует «Путеводитель по оркестру для юных слушателей» с подзаголовком «Вариации и фуга на тему Перселя» Б. Бриттена. Но я считаю, что самым ярким примером, направленным на детскую аудиторию, является «Петя и волк» С.С. Прокофьева.

Сергей Сергеевич Прокофьев – выдающийся русский композитор, дирижер, пианист. Он принадлежал числу музыкантов, которые прославили русскую музыку XX века. Работал во многих жанрах. Это оперы («Любовь к трем апельсинам», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке» и др.), балеты (например, «Ромео и Джульетта», «Золушка»), множество произведений для фортепиано (9 сонат, пьесы), концерты с оркестром (5 для фортепиано, 2 для скрипки, 2 для виолончели), вокально-симфонические произведения (канцата «Александр Невский», сюита «Зимний костер» и др.), произведения для симфонического оркестра (7 симфоний, сюиты, увертюры и т.д.). Композитор написал множество сочинений для юных слушателей. В их число входит симфоническая сказка для детей «Петя и волк», предназначенная для симфонического оркестра и чтеца, которой и посвящена данная работа.

Выбор темы объясняется следующим. В будущем мне предстоит работать с учащимися музыкальных и общеобразовательных школ. Необходимо будет познакомить их с музыкальными инструментами оркестра, чтобы при прослушивании симфонических произведений ребята

научились отличать их друг от друга, чтобы знали какой тембр и звучание присущи каждому инструменту.

Цель работы: познакомиться с симфонической сказкой «Петя и Волк» С.С. Прокофьева.

Задачи:

- изучить историю создания произведения;
- охарактеризовать сюжет и действующих героев сказки;
- изучить информацию о дальнейшей судьбе произведения;
- на основе изученного материала сделать вывод.

Вернувшись из-за границы в Советский союз в 1934 году С.С. Прокофьев активно занялся творческой музыкальной деятельностью, работал над заказами. Но несмотря на плотный график, обязательным считал посещение различных концертов и театральных постановок. Так, в 1935 году, вместе с семьей он посетил Московский театр для детей, директором и главным режиссером которого в то время была Наталья Ильинична Сац. Театр так полюбился семье Прокофьевых, что они побывали на всех спектаклях. За это время композитор и режиссер близко подружились. Наталья Сац, будучи энтузиасткой своего дела, решила привлечь Сергея Прокофьева к творческой работе в детском театре. Тогда ей и пришла идея создания симфонической сказки, главной целью которой было познакомить детей с симфоническим оркестром и его музыкальными инструментами. Прокофьев с радостью согласился, и работа над детской симфонией началась. В поисках сюжета были рассмотрены самые различные варианты. Необходимо было изобрести такое содержание, которое требовало непрерывного внимания и не позволяло слушателям отвлекаться. Авторы решили, что их персонажи должны быть связаны со звучанием того или иного музыкального инструмента. Партитура и текст уже через неделю были представлены активу детского театра. Все были в восторге, особенно инициатор создания «Пети и волка» – Н.И. Сац. Вскоре началась подготовка к представлению сказки. В 1936 году произведение зазвучало со сцены

Московской филармонии под управлением автора, но было холодно принято публикой. Наталья Сац заболела, и текст читала ее помощница. В своих мемуарах Прокофьев писал так: «Успех был средний...». Настоящим триумфом стала сказка «Петя и волк» в театре Н.И. Сац, когда текст она прочитала сама, а Прокофьев, отказалвшись от роли исполнителя, тщательно отработал детали спектакля с дирижером Л.А. Половинкиным и оркестрантами. В мае 1936 года, в рамках фестиваля советского искусства, симфоническая сказка «Петя и волк» была представлена в Центральном детском театре. Публика рукоплескала. На показе присутствовало много иностранных гостей из разных стран, поэтому сочинение не осталось без внимания и за границей. Произведение быстро набрало популярность и, впоследствии, стало классикой, причем не только в СССР, но и за рубежом.

Чем же симфоническая сказка «Петя и волк» так понравилась слушателям? Музыка Сергея Прокофьева в этом сочинение была доступной для понимания и звучала легко, но в тоже время она была наполнена контрастами, ассоциативными образами и необычными поворотами сюжета.

И так, каждому инструменту была дана определенная роль, а за каждым персонажем закрепился лейтмотив. С.С. Прокофьев очень точно старался передать с помощью тембров музыкальных инструментов симфонического оркестра черты персонажей сказки. Для раскрытия музыкального образа, кроме определенного тембра инструмента, он применял индивидуальную жанровую основу, особую графику мелодии, регистр и фактуру изложения темы, ладовое и ритмическое оформление, отдельные штрихи.

Петя – это отважный, веселый и бесстрашный пионер. Его лейтмотив исполняет группа струнно-смычковых инструментов: скрипки, альты, виолончели и контрабасы (есть вариант, когда тема Пети исполняется струнным квартетом). Тема, написанная в светлом мажорном ладу, азартная и напористая, с рельефной графикой, наполнена атрибутикой марша. Вполне ожидаемо, тему птички исполняет флейта. А высокий регистр и форшлаги

помогают изобразить «полетность» и птичий щебет. Лейтмотив неуклюжей утки поручен гобою. М.И. Глинка писал в своих записках по инструментовке: «гобой звучит хорошо от «ля» до «ля», выше крик – ниже гусь». С.С. Прокофьев иллюстрирует эту цитату, помещая тему в нижний регистр. Неровный ритм передает спотыкающуюся походку утки. Роль осторожной мягкой крадущейся кошки исполняет кларнет в строем «А». Он звучит бархатно, приглушенно и в низком регистре, передавая пластику кошачьих движений. Дедушка постоянно ворчит. Он все время предостерегает Петя от бед. Лейтмотив дедушки поручен фаготу. В мелодии присутствуют резкие скачки и движение по хроматике. Она написана в низком регистре, из-за чего тема имеет грозный характер. Роль волка композитор поручил сразу трем засурдиненным валторнам. Ансамбль звучит очень напряженно. Автор показывает холодность и беспощадность волка. Тема в низком регистре насыщена диссонантностью и движется по хроматическим полутонам. Охотников, идущих по следам волка, характеризуют все ударные инструменты: литавры, малый барабан, тарелки и бубен. Их удары подобны выстрелам.

Музыкальную сказку ожидала интересная дальнейшая судьба. Произведение получило большую популярность не только в России, но и за ее пределами. В 1938 году С.С. Прокофьев отправился в свою последнюю гастрольную поездку по странам Европы и США. Там он познакомился с известным режиссером Уолтом Диснеем, которому лично передал партитуру «Петя и волка». Эта музыка легла в основу первой анимационной версии произведения. В 1958 году уже в Советском союзе сняли мультфильм по симфонической сказке.

Главной целью Сергея Сергеевича Прокофьева и Натальи Ильиничны Сац было создать такое произведение, которое познакомит ребят с музыкальными инструментами симфонического оркестра, с красотой их звучания, и красотой музыки в целом. Сделать это им удалось. Ведь по сей день юные слушатели начинают знакомство с миром музыки именно с

симфонической сказки «Петя и волк». На сегодняшний день известно около семидесяти записей детской симфонии. А в роли чтеца побывали уже многие знаменитые личности: Николай Литвинов, Софи Лорен, Джон Гилгуд, Жерар Филипп, Михаил Горбачев и др. В нынешнее время сказка постоянно становится основой различных балетных постановок, спектаклей и, конечно же, звучит в оригинальной версии во многих театрах и филармониях России и за рубежом. Востребованность и популярность доказывают жизнеспособность этого произведения и его современность в наши дни.

Список источников:

1. Прокофьев С.С. Симфоническая сказка для детей «Петя и волк», соч.67. Партитура.
2. [Электронный ресурс] URL <https://www.youtube.com/watch?v=BKi8JZh444>
3. [Электронный ресурс] URL <https://www.youtube.com/watch?v=V3kNgiXs9ZI>
4. [Электронный ресурс] URL <https://www.liveinternet.ru/6194557/445492990/>
5. [Электронный ресурс] URL <http://music-fantasy.ru/materials/sergey-prokofev-simfonicheskaya-skazka-petya-i-volk>
6. [Электронный ресурс] URL <https://inosmi.ru/20220116/251279780.html>
7. [Электронный ресурс] URL <https://soundtimes.ru/detskie-spektakli/sergej-prokofev-petya-i-volk>
8. [Электронный ресурс] URL <https://www.culture.ru/materials/102944/petya-i-volk-sergeya-prokofeva>

Д.Д. ШОСТАКОВИЧ.

РОМАНСЫ НА СТИХИ У. РАЛЕЯ, Р. БЕРНСА И В. ШЕКСПИРА

Автор работы – *В.С. Еримеева*

Научный руководитель – Т.В. Бурма,
преподаватель

филиал ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств» в г. Балашове

Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бернса и В. Шекспира для баса и фортепиано (соч.62) были написаны в 1942 году в Куйбышеве, куда Шостакович был эвакуирован из осажденного Ленинграда. Рукопись озаглавлена «Шесть романсов на стихи английских поэтов». Годом позже автор оркестровал их для баса и большого симфонического оркестра (соч. 62/140).

Идея написания цикла романсов возникла в 1942 году. Этот жанр для Шостаковича был нов. Много лет он писал преимущественно симфонии и камерно-инструментальные произведения. Оперные замыслы были пока неосуществленные, и вокальная лирика не была сильной стороной композитора. И Шостакович хотел доказать свое вокальное дарование. По совету С.Я. Маршака Шостакович обратился к английской поэзии. Его новая работа получила широкое общественное звучание: английский народ тоже участвовал в общей борьбе с фашизмом, и обращение к стихам английских поэтов было данью уважения к героям и простым людям.

В цикле использованы стихи Уолтера Ралея, Вильяма Шекспира и Роберта Бернса в переводах С.Я. Маршака и Б.Л. Пастернака. Первым внимание композитора привлекло блестящее переведенное Борисом Пастернаком стихотворение У. Ралея «Сыну» с его символическим смыслом. Поиски дальнейших текстов привели композитора к поэзии шотландских поэтов. Шостакович остановился на стихах Р. Бернса, воспевающих свободу и любовь. Война несла горе и страдания, а поэзия Бернса несла добро, любовь к человеку, надежду на мирную жизнь. В переводах Маршака стихи Бернса зазвучали как подлинники. Переводчик стал соавтором шотландского поэта, сумев передать сочную, меткую, почти народную речь этих текстов.

Шостакович смог ощутить в этих переводах национальный дух и эмоциональную тонкость поэзии Бернса, и в то же время общность с простым, ясным, гармоничным пушкинским стилем.

Скромная лирика, меткость языка, добрый юмор Бернса покорили Шостаковича и он «на одном дыхании» сочинил три номера: 15 октября – «В полях под снегом и дождем», 16 октября – «Макферсон перед казнью», 17 октября – «Дженни». Эти три романса образовали своеобразный микроцикл – чередование контрастных картин. Как композитор-симфонист Шостакович выверял драматургию своих симфонических полотен, но этот миницикл не воспринимался им как завершенный: не было кульминации, финала. Да и с первым романсом «Сыну» он не сочетался. И тогда внимание композитора привлекла остроумно переведенная С. Маршаком детская песенка-присказка «По склону вверх король повел полки своих стрелков...» и Сонет № 66 Шекспира в переводе Б. Пастернака.

Так сложился цикл из шести романсов. Их последовательность образует стройную драматургию, основанную не на стилевой близости, а на контрастности образов, на сложных жизненных переплетениях:

1. «Сыну» – неторопливое вступление, раздумье;
2. «В полях под снегом» – трогательная песня о любви и верности;
3. «Макферсон перед казнью» – образ несломленного народного героя, преданного врагом;
4. «Дженни» – образ милой простушки;
5. сумрачный, трагический Сонет;
6. безоблачный «Королевский поход».

Чтобы полнее передать национальный колорит, Шостакович обратился к старинным жанрам английской поэзии – мадrigалу («Сыну») и балладе («Макферсон перед казнью»).

Стилистика этого цикла отличается от стилистики мощных симфонических и оперных произведений. Неповторимость каждого из романсов создавалась выразительными приемами, которые станут

характерными для последующих вокальных произведений Шостаковича. Композитор добился психологической гибкости, предельной меткости, выразительности и лаконичности. Возросло смысловое значение каждого слова. Декламация соединилась с широкими мелодиями. Человеческий голос стал выражением личного, лирического высказывания.

Вокальный цикл тесно приблизился к симфониям по философской значимости и символике отдельных образов. При отсутствии сюжета именно музыка воплотила ощущение единства шести контрастных романсов, которые создали собирательный образ мужественного человека, умеющего по-детски радоваться, любить, страдать и сострадать. В то же время цикл Шостаковича не уводил от военной темы, начатой Седьмой симфонией. В этих романсах композитор продолжил размышления о тех же проблемах, что и в симfonиях. Но в романсах он обращается не столько к человечеству, сколько к человеку. В годы жестокой войны скромная лирика романсов Шостаковича говорила о человечности, любви, добрे.

Первый роман «Сыну» написан на слова одноименного стихотворения У. Ралея в переводе Б. Пастернака. Вице-адмирал английского флота, воин, политик, философ, поэт, Ралей был заточен в тюрьму, где в ожидании смерти написал стихотворение, полное грусти, иронии и символического смысла. Шостакович позволил себе лишь некоторые корректировки текста.

«Сыну» – монолог-размышление. Романс написан в куплетно-вариантной форме с кодой и фортепианным обрамлением, в тональности а-мoll. Основной тематический материал – и в партии фортепиано, и в вокальной партии – инструментального типа. Партии самостоятельны, автономны. Три строфы существенно преобразуют не только фактуру и характер сопровождения, но и саму мелодию, ее интонационное содержание. Почти неизменным остается только начало каждой строфы, ритмически измененное и в разных тональностях. Первая строфа («Три вещи есть, не ведающих горя...» – квадратный период из 8 тактов) – в натуральном ля миноре с элементами до-минора (мажоро-минорные средства):



Вторая («Те вещи: роща, поросль, подросток...» – период сквозного развития из 15 тактов) – в ре миноре (затрагивая одноименный ре мажор). Если в первой строфе изложение тематизма носило строгий и благородный характер (своеобразная экспозиция), то развитие тематизма второй строфы отличается большей напряженностью (преимущественно в партии фортепиано) и приводит к кульминации на словах «повеса и подросток – это ты»: *ff, sf*. Третий куплет («Заметь, дружок...», период из 15 тактов) модулирует из ре минора через ре мажор в ля мажор. Но динамика *p* и *pp* в сочетании с полунамеками в тексте подчеркивает трагизм. Заключительная кода на материале первой строфы («Помолимся с тобой об избежанье участия...», 6 тактов) – своеобразный эпилог. Подобная монологическая форма в последствии станет основной в вокальной музыке Шостаковича.

«В полях под снегом» – редкий для Шостаковича пример чистой лирики, светлой любви, песня верности. Музыка спокойна, тонально устойчива: темп *Moderato*, дорийский ре минор, органные пункты. Форма куплетно-вариантная (4 куплета) с 8-тактовым фортепианным обрамлением. Между куплетами – почти неизменный проигрыш.

Первый куплет («В полях под снегом») написан в форме периода в главной тональности:



Второй куплет («А если мука суждена тебе судьбой») повторяет первый с незначительными ритмическими изменениями и сокращением. Значительно меняется тематизм в третьем куплете («Пускай сойдут во мрачный дол»): тональность b-moll, интонация м2 обыгрывается и в голосе, и в сопровождении. Четвертый куплет («И если б мне в удел весь шар земной») возвращает тематизм начала романса, но с вариантом изложения первого куплета (13 тактов).

Поэтические повторы стихотворных оборотов Бернса обыграны Шостаковичем с поразительным мастерством. Каждому поэтическому повтору композитор нашел индивидуальную характеристику: экспрессивная мелодика на словах «от зимних выюг, от зимних выюг» и «где ночь кругом, где ночь кругом», динамика *pp* на слове «тьма», ритмическое расширение в конце романса на словах «тобой одной, тобой одной». Эти приемы усиливают смысловые акценты стихотворения Бернса.

Для стиля Шостаковича характерно сочетание трагедии и гротеска. Они есть и в романсе «Макферсон перед казнью». Это одна из «плясок смерти», которые встречаются в произведениях композитора, связанных со смертью героя.

Макферсон – легендарный бесстрашный герой. Этот романс является центром цикла. Он написан в куплетно-вариантной форме с фортепианным вступлением и заключением. Три трагические картины (куплеты) обрамляются контрастными – светлыми, юмористическими («Так весело, отчаянно шел к виселице он»):

Так ве . се.ло, от . ча.яни.но шел

к ви . се.ли.це он. В до . след . ни.й час в по . след . ни.й пляс пу . стил . ся Макферсон.

13 8

Каждый куплет написан в форме периода сквозного развития, состоящего из нескольких неодинаковых фраз, что указывает на связь с жанром баллады. Все куплеты начинаются одинаково в главной тональности e-moll, но окончания у них разные. Первый куплет «Привет вам, тюрьмы короля» складывается из нескольких фраз, которые детально следуют за каждым словом текста, образуя свободное строение периода. Во втором куплете «Разбейте сталь моих оков» ритмически изменяется (увеличивается) последняя фаза: «изменник предал жизнь мою веревке палача»; она модулирует в тональность f- moll. Развитие тематизма в третьем куплете «И перед смертью об одном душа моя грустит» приводит к кульминации на словах «Прости, мой край, весь мир, прощай!»: ff на самых высоких звуках мелодии des и es. Обрамление романса вступительной темой «Так весело, отчаянно шел к виселице он» образует своеобразную трехчастную форму.

В этом романсе сложилась характерная для последующего стиля Шостаковича особенность – взаимопроникновение жанров. «Макферсон» – это и танец, и марш, и баллада. Смешение музыкальных жанров позволило композитору создать образ героя, не испугавшегося смерти, образ гордой, независимости личности.

Победа над смертью, прозвучавшая в «Макферсоне», найдет отражение в более поздних произведениях композитора: интонации этого романса спустя 20 лет появятся и в Тринадцатой симфонии.

«Дженни» – изящный образ милой простушки, шутливая картинка. По жанру «Дженни» – не романс, а песенка в народном духе, своеобразно соединившая черты русского и шотландского. Легкое staccato, подражание звучанию колокольчиков в высоком регистре фортепианного сопровождения создают скерцозный характер. Мягкость, поэтичность романсу придает тональность фа мажор – тональность радостных чувств для Шостаковича. Но лидийское наклонение подчеркивает шотландский национальный колорит. Мимолетные отклонения лишь подчеркивают ладовую устойчивость.

Форма романса куплетно-вариантная (4 куплета). Первый, второй и четвертый куплеты написаны в форме неквадратного периода (4+6), что типично для фольклора, и звучат без изменений в мелодии и сопровождении. Третий куплет «Если кто-то звал кого-то» написан в форме квадратного периода (4+4); в нем меняется мелодический рисунок, сопровождение дублирует мелодию. Краткие модуляционные ходы вносят в повествование тонкий психологизм.

«Дженни» – интермеццо, контраст перед Сонетом, драматургической вершиной цикла.

Сонет – это своеобразный музыкальный автопортрет Шостаковича. По силе музыкального и эмоционального выражения композитор поднялся здесь до уровня произведения Шекспира. Монолог раскрывает боль; личное становится общечеловеческим. Музыка благородна, возвышенна, без резких эмоциональных всплесков, сопоставлений. Преобладают plagальные обороты, тонический органный пункт. Как и предыдущие романсы, Сонет написан в куплетно-вариантной форме (четыре куплета). Форма куплета – период сквозного развития, состоящий из нескольких фраз. Куплеты образуют единую линию развития. Основная мелодия в каждом куплете подвергается вариантным изменениям – мелодическим и ритмическим. Третий куплет «и видеть мощь у немощи в плена» наиболее драматичен, что подчеркнуто наложением двух органных пунктов – тонического в басу и второй низкой ступени (без терции) в верхних голосах.

В Сонете проявилась важная особенность вокальной лирики Шостаковича – исповедальность. Впервые с такой глубиной прозвучала исповедь человека, верного дружбе, чувство проникновенной, сумрачной печали:

Lento $\text{d} = 66$

p *espr.*

Из... му-чась всем, я у-ме-реть хо-чу. То-ска смот-

p

con Ped.

По своей значимости, образной весомости Сонет перекликается с романсом-прологом «Сыну» и мог бы стать финалом цикла. Но Шостакович закончил цикл маленькой кодой – «Королевский поход». Это краткое оптимистическое инструментальное резюме фортепиано: юмористический маршик под нелепый бой барабана. Музыка пронизана юмором, но тональность Es-dur – тональность темы нашествия. И Шостакович проявил здесь свое музыкальное остроумие, сатирическую изобретательность и звукоизобразительность.

По скло-пу вверх ко-роль по-вел пол-ки сво-их стрел.

ff

mf

II

Все романсы этого цикла Шостакович посвятил тем, с кем дружил весной и летом 1942 года, тем, кто помогал ему переносить невзгоды военной поры: «Сыну» – Л. Атовмьяну, «В полях под снегом и дождем» – Н. Шостакович, «Макферсона» – И. Гликману, «Дженни» – Г. Свиридову, Сонет – И. Соллертинскому, «Королевский поход» – В. Шебалину. Посвящения романсов были вписаны в рукопись, которую композитор передал Л. Атовмьяну для издания Музыкальным фондом.

Первое исполнение прошло без особого успеха. В марте 1943 года Шостакович сделал оркестровку произведения, в июне его оно прозвучало в Москве, а уже осенью – в Лондоне и Нью-Йорке. Критик Л. Бианколли считал романсы актом дружбы и в своих статьях призывал американских и английских композиторов в ответ написать музыку на стихи советских поэтов.

В семидесятые годы Шостакович сделал новую оркестровку произведения, уменьшив состав оркестра до камерного. В этой редакции цикл зазвучал скромнее, броские краски сменила акварель. Дальнейшая судьба цикла сложилась удачно – его пели выдающиеся исполнители, он нравился публике. Романсы Шостаковича соч. 62 оказали большое влияние на творчество его ученика Г.В. Свиридова, написавшего песни на стихи Роберта Бернса.

Список литературы:

1. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В. 2х т. Л.: Советский композитор, 1986. – 544 с.

В.Н. САЛМАНОВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА

A CAPPELLA «ЛЕБЕДУШКА»

Автор работы – *Е.А. Ильина*

Научный руководитель – Т.В. Бурма,
преподаватель

филиал ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств» в г. Балашове

XX столетие подарило музыкальному искусству многих выдающихся композиторов. Одним из них является Вадим Николаевич Салманов (1912-1978) – талантливый композитор, чуткий педагог, активный музыкально-общественный деятель, человек незаурядной эрудиции, отличавшийся высочайшим профессионализмом и верностью традициям отечественной музыки. Воспитанник М.Ф. Гнесина и М.О. Штейнберга, он является легендарным представителем ленинградской композиторской школы.

Музыка Салманова – истинно русская по духу и по своей этической направленности. Композитор новаторски претворил традиции русской классики (особенно «кучкистов», С.И. Танеева и А.К. Глазунова). Из современников отдавал особое предпочтение Д.Д. Шостаковичу (которому посвятил Вторую симфонию) и С.С. Прокофьеву. Несомненно, на Салманова оказала воздействие и «фольклорная волна» 60-х годов.

Салманов оставил богатое и разнообразное творческое наследие. Он работал в различных жанрах: симфония, оратория, сюита, соната, вокальные и инструментальные циклы, сюиты и даже балет. Но большую часть своей творческой жизни композитор посвятил написанию хоровой музыки. Семьдесят одно произведение для хора с сопровождением и a cappella – это большой вклад в отечественную хоровую музыку.

Творчество Салманова отмечено глубокой любовью к русской народной песенности. Вадим Николаевич никогда не бывал в фольклорных экспедициях подобно большинству композиторов-«шестидесятников». Но народную песню он любил, знал и изучал.

К фольклору композитор обращался неоднократно в разных жанрах вокальной, вокально-инструментальной, камерно-инструментальной,

симфонической музыки. Его интерес к хоровой музыке, к русской теме усилился со второй половины 60-х годов. Именно в это время в советской музыке возникло направление «новая фольклорная волна»; появились «Курские песни» Г. Свиридова (1964), его «Маленький диптих» (1966), «Деревянная Русь» (1964).

Концерт для смешанного хора a cappella на русские народные тексты «Лебедушка» Салманова (1967) является не только одним из наиболее ярких достижений этого периода, но и одним из его величайших достижений в области хорового искусства. Он представляет собой новую разновидность концертного жанра в отечественной музыке – фольклорный хоровой концерт. Родившись на гребне «новой фольклорной волны», это произведение стало началом возрождения глубокого интереса к жанру, некогда процветающему, а затем надолго забытому в русской музыке. «Концерты для хора почти исчезли из репертуара коллективов. Композиторы перестали работать в этом жанре. Традиция была утрачена. Мне захотелось возродить ее...дать жанру новое содержание... Прежде концерты для хора создавались на духовную тематику. Вспомните концерты Д. Бортнянского или А. Кастальского. «Лебедушка» же сочинена на народный сюжет» [1, с. 41].

Вот что говорил Вадим Николаевич о создании концерта: «...Мне захотелось написать произведение в традициях русской народной песенности, <...> но в «Лебедушку» я не включал подлинные народные мелодии, стремился творить в духе и характере русской народной песни, мыслить ее образом и оборотами» [1, с. 41].

«Лебедушка» состоит из пяти структурно завершенных частей, которые идеино взаимосвязаны. Тематические и смысловые цепочки связывают форму концерта в единую композицию. Именно поэтому каждый из пяти хоров является неотъемлемой частью развития скрытой сюжетной линии. Каждая часть предназначена для определенного состава голосов. Как пишет сам Вадим Николаевич, «... здесь соблюдается прием «соревнования» солирующих партий, различных групп хора...» [1, с. 41].

Тексты, созданные безымянными народными поэтами и положенные в основу произведения, принадлежат песням свадебного цикла, за исключением третьего хора. Они иносказательно повествуют о светлой, чистой, всегда волнующей любви. Но Салманов сосредоточил внимание зрителя на лирической стороне содержания, а обрядовую линию – главную в фольклоре – отвел на второй план.

Песни русского свадебного обряда – женские. Они раскрывают чувства невесты. Поэтому главное действующее лицо концерта – женщина, опоэтизированная в образе лебедушки, а «ее сокол ясный» как бы остается «за кадром»: о нем лишь упоминается. Пять частей концерта раскрывают тему судьбы девушки, женщины. Образ героини произведения лирически индивидуализирован и в то же время обобщен. По сюжету девушку-лебедушку выдают замуж за нелюбимого.

Тема судьбы женщины не новая в музыкальном искусстве. Достаточно вспомнить цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины», «Курские песни» Свиридова. Идейно-смысловым прототипом «Лебедушки», ее предвосхитившим, можно считать и Три русские песни Рахманинова.

Части концерта образуют стройную композицию с чертами симметрии, состоящую из лирических картин-событий. Центральная часть – традиционно лирическая протяжная песня «Туманы мои темные» – единственный образно статичный номер, символ безмятежного счастья. Ее окружают две свадебные песни – «Ветры буйные» и «Увели нашу подружку». Крайние же части – «Высоко ли, высоко ли» и «На море лебедь» – являются образным обрамлением: в первом хоре – ожидание сокола лебедушкой, а в последнем – прощание с ним.

Первый хор – «Высоко ли, высоко ли» (трехчастная форма с кодой, смешанный состав хора) является образной экспозицией концерта. Основные образы произведения облечены в традиционную для фольклора аллегорическую форму: невеста – лебедушка, жених – лебедь белый, сокол ясный, подружки – стая белых лебедушек. Салманов использует и типичный

для народного эпоса характер неторопливого повествования, который вырастает из начальной хроматизированной темы:

Неторопливо

pp
Вы со - ко ли, вы со - ко ли, в под - не - бе -
(закр. ртож.)

«Мерцающая терция» ми - ми^б подчеркивает неопределенность лада C-dur – c-moll. Начальная тема разворачивается в имитационно-вариантном изложении (типичный фактурный прием народных песен), с волнобразным нарастанием и спадом динамики (от *pp* к *mf* и возвращение к *pp*). Некоторую статичность части придают хоровые педали, которые сопровождают поочередно солирующие партии хора.

В кульминации, которая «врывается» после ферматы (ц. 6) на *f* и *ff*, происходит *divizi* во всех партиях. Мужские голоса поют с женскими в унисон через октаву, тем самым увеличивая динамику и мощь. Ритмические акценты, экспрессия диссонансов делает эту кульминацию еще более необычной:

6

Ста - ла, ста - ла мо - лод - ца ждать.
Ста - ла, ста - ла мо - лод - ца ждать.
Ста - ла, ста - ла мо - лод - ца ждать.
Ста - ла, ста - ла мо - лод - ца ждать.

В репризе первой части начальная хроматизированная тема сначала звучит только в женских голосах. Тихая динамика возвращает к прежним

образам. В конце коды хроматизированная тема звучит у октависта, тем самым придавая больший смысл сказанным прежде словам.

Второй хор «Ветры буйные» (h-moll натуральный – фригийский, женский состав хора с партией солирующего сопрано) резко контрастирует первому. Повествование драматизируется, в результате чего текст свадебной песни получает экспрессивно-насыщенную трактовку. Мелодия близка к народной песне с характерными варьированными мотивными повторами. Композитор использует ритмический канон для того, чтобы создать образ ураганного, может быть, даже зловещего ветра:

Умеренно скоро

p

Сопрано

Альты

9

p

Необычные гармонические сочетания, колебания гармонической плотности (от двух- трехголосия до четырех- шестиголосия), резкие динамические контрасты, темповые изменения изображают порыв и смятение девичьего сердца: она просит ветры буйные не пустить к ней непрошенных гостей – сватов.

В коде, на самой высокой динамической точке, композитор использовал плотный хоровой кластер, на фоне которого солистка – невеста напряженно исполняет основную тему этой части:

Третий хор «Туманы мои темные» – лирический центр концерта (воспоминание о беседе с «милым дружком»). Он звучит спокойно и нежно, в светлой тональности ми-бемоль мажор.

Это единственный хор концерта, музыка которого написана на текст, не связанный со свадебным обрядом. Композитор создал свободный вариант протяжной лирической песни (в академической манере). Партия каждого голоса хора (часть написана для полного состава) очень мелодична, песенна – авторская ремарка «певуче» сопровождает вступление каждого голоса:

Спокойно
pp певуче

C. Гу - ма - ны мо - и тем - ны - е,
A. Ту -
T. Ту - мэ - на - мо - и
B. Ту -

Голоса вступают поочередно, образуя канон, и создают затейливый узор мелодических линий с разными устоями в каждой партии, с подхватами и передачами мелодии в разные голоса. Салманов применил здесь разные виды полифонии: и имитационный метод, и контрастную полифонию, и русскую подголосочность.

Спокойное, текучее движение нарушается в середине (ц. 19). *Divizi* сопрано на два голоса параллельными секундами *pp* в сочетании с альтами образует некую недосказанность – лебедушка сказать позабыла любимому тайное словечко. Резкие, острые звучания параллельных квартово-секундовых созвучий вовсе не фольклорного происхождения. На их фоне очень выразительно звучит соло тенора:

С этого хора образное развитие идет в сторону омрачения. Так, в четвертом хоре «Увели нашу подружку» композитор своеобразно претворил особенности русских народных свадебных плачей, для которых типичны два

контрастирующих, но и взаимодополняющих пласта: ведущие мелодические, кантиленные голоса звучат на фоне оживлённой ритмизованной декламации, создающей шумовой фон. Такой прием приближает музыку к обрядовому заклинанию.

Композитор исключил из партитуры серебристый тембр сопрановой партии (хор написан для мужского состава с солирующими партиями альтов, басов и солирующей партией тенора) и ввел нетипичные для мужской партии интонации причета. Этот прием сгущает краски и углубляет сюжетный драматизм части.

В партии солирующего тенора, а затем в хоровом двухголосии альтов и басов звучит протяжная и печальная русская песня:

The musical score page shows two staves. The top staff is for 'Ten. solo' and the bottom staff is for 'Chorus'. The vocal line starts with 'У - ве - ли, у - ве - ли,' followed by a melodic line above it. The lyrics continue with 'на - шу, на - шу, ми - лу под -' and then 'под - руж - ку, —' on the second line. The vocal line concludes with 'на - шу' on the third line. The bottom staff shows a harmonic progression with various chords and rests, corresponding to the vocal line.

Остальные голоса хора создают декламационно-ритмическую полифонию (без звуковой нотации), причем каждая партия вступает на *pp*. К концу части на заключительном унисоне движение постепенно замедляется, звучание замирает и незаметно переходит в тишину (пауза ферматы).

Своеобразие этой части проявляется в том, что стилистически близкие интонационному строю русской крестьянской песни мелодии хора сочетаются с сонорными приемами.

Пятый хор «На море лебедь» (полный состав хора) спокойным характером возвращает слушателя в русло бесстрастного повествования, придавая концерту смысловую и композиционную завершенность. В финальной части возникают тематические переклички с предыдущими частями, при этом ни одна из тем – реминисценций не дана в первоначальном виде. Интонационно родственные попевки из разных частей произведения синтезируются в заключительной мелодии солистки. В ее составе и скользящая по полутонам экспрессивно – хроматическая интонация первого хора (ц. 34-35), и варьированная попевочность второго хора (начало части), и квартово-секундовая гармония третьего хора (ц.31).

Пятый, заключительный хор – самый драматичный. Он написан в строфической форме. Появление новых образов в тексте меняет то хоровую фактуру, то лад, то стиль письма. Мелодия солистки начинается в дорийском фа-миноре. Для эффекта протяжной, певучей, бесконечной песенной линии используется дробленое вступление. Хоровая фактура сочетает русскую подголосочность с имитационностью:

Спокойно

C.
На мо_ре ле_бедь во_ду пи_ла, на мо_ре ле_бедь во_ - ду

A.
Во_ду пи_ла

T.
На мо_ре ле_бедь во_ - ду

B.

Самая драматическая часть этого хора, его смысловая, звуковая и динамическая кульминация (ц. 31) рисует нам не столько картину суровой зимы, сколько чувство неизбежности, страха. Параллельные квартово-секундовые гармонии, как и в середине третьего хора (ц.19), еще больше подчеркивают напряжение:

— ff

вы - па - дут сне - га,

вы - па - дут сне - га да глубоки - е,

вы - па - дут сне - га,

вы - па - дут сне - га,

вы - па - дут сне - га да глубоки - е,

вы - па - дут сне - га да глубоки - е,

В заключении происходит постепенный спад динамики. Темы, проходящие то в женских голосах, то в мужских символизируют прощание родителей со своей дочерью. Великолепной кодой завершается не только финальный хор, но и все произведение. Заключительная сольная тема прощания с мерцающей терцией мажоро-минора у soprano интонационно основана на теме первого хора. Остановка на доминанте передает страх от неизвестности своего будущего. Ответ хора трезвучием C-dur ставит точку в судьбе девушки.

Таким образом, финал концерта подводит итог образному, смысловому и тематическому развитию произведения на уровне гармоническом, интонационном и композиционном. Как ювелир работает с драгоценными камнями, так и Вадим Николаевич работал над своим хоровым концертом «Лебедушка». В пяти сравнительно небольших частях концерта Салманов воплотил цельный поэтический замысел, объединив отдельные хоры обобщенно переданным сюжетом. При этом каждый хор самостоятелен. Интерес к старым пластам фольклора здесь несомненен. В.Н. Салманов бережно сохранил обороты народной речи, мягкие, поэтичные: «морюшко синее», «ветры буйные», «путь-дороженька», «не пройти, не проехати», «сыр дубочек», «сокол ясный мой» и др.

В первом хоре «Высоко ли, высоко ли» композитор ограничился средствами, близкими традициям фольклора, несмотря на новый тип мелодики. Во второй хор «Ветры буйные» Салманов ввел необычный для традиций претворения русского фольклора в профессиональной музыке прием кластер. Четвертая часть «Увели нашу подружку» наиболее смелая по замыслу и воплощению. Прием хорового ритмизованного говора (*Sprechstimme*) удачно сочетается с русским мелосом, хотя для мужских партий нетипичны интонации причета.

А. Петров: «Лебедушка» одно из самых проникновенных произведений Салманова. Певучесть русской песни, свежесть народных оборотов удивительно соединились с современными приемами хорового письма. Хоровые кластеры, эффект искусственной реверберации, сочетание пения с говорком, с пришептыванием стали обязательной принадлежностью любой современной хоровой литературы <...> Композитор тщательно отобрал те современные приемы, которые ему подсказала сама русская песня...» [1, с. 187]. Композитор свободно и поистине виртуозно пользуется возможностями хорового звучания. Хоровая фактура сплетается из привольно развивающихся мелодических линий, с характерными подголосками-педалями, гетерофонным характером многоголосия, фактурной переменностью. Интонационно-насыщенное двухголосие постоянно чередуется с многозвучными тембро-гармоническими комплексами, вплоть до сонорных кластеров. Композитор написал не просто прекрасную музыку, но и уникальное произведение. «Его «Лебедушка» – произведение очень русское и в то же время очень салмановское» [1, с. 188]. «Лебедушку» можно считать итоговым, кульминационным произведением в хоровой музыке композитора. Вадим Николаевич оставил потомкам ни с чем несравнимое наследство, которое и по сей день радует слушателя и прививает любовь к хоровому искусству в целом. За концерт для смешанного хора а cappella «Лебедушка» в 1970 году В.Н. Салманову вручили Государственную премию РСФСР им. Глинки.

Список литературы:

1. В.Н. Салманов. Материалы. Исследования. Воспоминания. Л.: Советский композитор, 1982. 280 с.
2. Рубцова В.В. Вадим Николаевич Салманов. Л.: Музыка, 1982. 86 с.
3. Паисов Ю.И. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980). Очерки истории и теории. М.: Советский композитор, 1991. 276 с.

**МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
ОБРАЗА ПРОМЕТЕЯ И ДИНАМИКА ИХ РАЗВИТИЯ
В ВАРИАЦИЯХ БЕТХОВЕНА ОР. 35**

Автор работы – **Г.В. Салагина** (3 курс)
Научный руководитель – О.В. Шмакова,
кандидат искусствоведения, профессор
МБОУ ВО «Волгоградская консерватория (институт) им. П.А. Серебрякова»

15 вариаций с фугой на тему из балета «Творения Прометея» оп. 35 Es-dur созданы Людвигом ван Бетховеном в 1802 году. Тема контрданса заимствована из финальной части балета «Творения Прометея, или власть музыки и танца» оп. 43, сочиненного композитором годом раньше. Тема в вариациях, как отмечает А. Альшванг «является в новом, оригинальном виде – звучат только ее басовые звуки» [1, с. 194].

Целью данной работы является рассмотрение образа Прометея, выявление особенностей интонационного, метроритмического, фактурного и тонально-гармонического развития. Методология изучения драматургии данного произведения состоит в том, что в фокусе внимания оказываются приемы динамизации формы двойных классических вариаций.

Образ Прометея в цикле предстает как многоплановый, сложный, вбирающий такие грани как героика, лирика и скерцо.. Экспонируется тема в интродукции. Бетховен первым же аккордом воплощает мощь героя, его горделивый дух и титаническую силу. Сама же тема Прометея-богоборца появляется на *pp* (*Пример 1*).

Контраст как драматургический прием продолжен далее. Дробление во втором предложении классического периода (3+5) касается настойчивого мотива воли «b-b-b» на *ff*, который обрамлен паузами и продолжается после ферматы в тихом звучании трех октав, передавая смятение, нерешительность. Однако возвращение первоначального построения подчеркивает непоколебимость героя.

Пример 1:

Op. 35
Komponiert 1802

Allegretto vivace

Introduzione col Basso del Tema

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It starts with a forte dynamic (ff) and transitions to piano (pp). The bottom staff is in bass clef, also 2/4 time, and B-flat major. It features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The score is labeled "Allegretto vivace" at the top and includes dynamics ff, pp, and 1, 2, 3, 4, 5 markings above the staves.

В а tre тема из нижнего голоса переносится в верхний, а регистровые скачки динамицируют процесс. Начальный мотив нижнего голоса обращен зеркально начальному мотиву первого предложения – возникает инверсия, являющаяся первым полифоническим приемом данного цикла.

Пример 2:

A tre

Adagio

Tempo I

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It shows a melodic line with various note heads and stems. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The score is labeled "A tre" at the top, followed by "Adagio" and "Tempo I" markings.

В а quattro геройский образ усилен фанфарными интонациями, когда средние голоса излагаются в терцию. Тема Прометея точна ритмически и мелодически, она дана с нарастанием динамики (sf). Начало второго предложения отмечено новым полифоническим приемом – каноном. Во второй вольте возникает вторая тема вариационного цикла – тема Творения, подготовленная восходящим пассажем.

Пример 3:

Так создается ликующая атмосфера финала балета «Творения Прометея», в котором участвуют все персонажи спектакля. Радость, восторг от того, что Прометею удалось пробудить в творениях жизнь, разум, чувства становятся кульминацией в цикле. Тема приобретает здесь торжественный характер и проводится в точности, как в finale. Следует лишь отметить, что в каденции впервые возникает ум VII₇, связанный с трагическим ракурсом в образе главного героя.

Волевая тема Прометея-богоборца и тема Творения продолжаются в цикле, претворяя различные образные сферы. Героическая линия развивается в нескольких вариациях: №№ 2, 3, 7, 9, 10. Для всех характерна динамика *f*, *ff*, активный ритм, а также проведение темы Прометея. Однако в каждой есть детали, которые расцвечивают разные грани главного образа.

Так, во второй вариации появляется фортепианная каденция, отмеченная темпом *presto* во втором предложении. Выдержанная в жанре фантазии, она выполняет функцию импровизации. В фактурных изменениях в данной вариации впервые в цикле появляются триоли. Виртуозность подчеркивает идею сверхчеловеческих способностей Прометея.

Пример 4:



В третьей вариации Бетховен вводит мотивы, которые содержатся и в финале балета после проведения темы. Уменьшенные вводные септаккорды сначала к D, а затем к T звучат как эхо. Седьмая вариация фактурно изложена в виде точного канона в октаву. Привнесение действенной скерцозности при яркой динамизацией активизировано четырехзвучными аккордами D и октавным изложением D₂ с основным звуком b.

Пример 5:



Прометей отчаяивается в своих созданиях, гневается на них и пытается воздействовать с помощью приказа, наказаний.

Девятая вариация полиритмична: в верхнем голосе преобладает триольность, в нижнем – только дуоли. Как и в восьмой вариации, взволнованные паузы-вздохи в начале тактов указывают на драматизацию образа Прометея. На фоне доминантового органного пункта на протяжении

всей вариации в острых форшлагах отчетливо слышны басовые звуки темы контрданса. Тем самым напряжение усиливается.

«Туттийный» характер имеет десятая вариация. Примечательна здесь тема волнения: из коротких мотивов складывается устремленная вверх мелодия, а tremolo усиливает напряженность. Подобный эффект возникает также в финале балета после повторного проведения темы. Tremolo и октавное звучание на *ff* VI низкой ступени становятся кульминацией развития.

Пример 6:



Наряду с героикой, в цикле развиваются и другие образные линии. Так, шестая и предпоследняя четырнадцатая вариации объединены трагическим замыслом. Шестая вариация звучит в параллельной тональности с-moll, драматичной по семантике⁹. Сгущают атмосферу «шагающие» октаны в ломаном движении и массивный аккомпанемент в диапазоне трех октав. Изменяется гармоническое развитие: в отличие от предыдущих вариаций с использованием главных функций, здесь возникает продолжительная каденция с прерванным оборотом, а затем тема звучит в одноименных тональностях с их резким противопоставлением – B-dur/b-moll; F-dur/f-moll.

Четырнадцатая вариация имеет ремарку *Minore* и написана в одноименной тональности es-moll. Она выделяется траурным характером и возникшей впервые в цикле темой страдания. Ей вторит в нижнем голосе речитатив скорби.

⁹ В с-moll написано множество драматических произведений и самим Л. Ван Бетховеном (Сонаты №№ 5, 8, 32; Симфония № 5), и другими композиторами (Симфония № 4 С.И. Танеева, Концерт для фортепиано № 2 С.В. Рахманинова, Концерт для фортепиано № 24 В.А. Моцарта и др.).

Пример 7:

Musical score for Variation XIV in Minor mode. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is minor (one sharp). The tempo is indicated as *p*. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measure 4 begins with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 5-6 show eighth-note patterns. Measure 7 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 8-9 show eighth-note patterns. Measure 10 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 11-12 show eighth-note patterns. Measure 13 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 14-15 show eighth-note patterns. Measure 16 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 17-18 show eighth-note patterns. Measure 19 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 20-21 show eighth-note patterns. Measure 22 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 23-24 show eighth-note patterns. Measure 25 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 26-27 show eighth-note patterns. Measure 28 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 29-30 show eighth-note patterns. Measure 31 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 32-33 show eighth-note patterns. Measure 34 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 35-36 show eighth-note patterns. Measure 37 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 38-39 show eighth-note patterns. Measure 40 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 41-42 show eighth-note patterns. Measure 43 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 44-45 show eighth-note patterns. Measure 46 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 47-48 show eighth-note patterns. Measure 49 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 50-51 show eighth-note patterns. Measure 52 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 53-54 show eighth-note patterns. Measure 55 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 56-57 show eighth-note patterns. Measure 58 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 59-60 show eighth-note patterns. Measure 61 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 62-63 show eighth-note patterns. Measure 64 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 65-66 show eighth-note patterns. Measure 67 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 68-69 show eighth-note patterns. Measure 70 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 71-72 show eighth-note patterns. Measure 73 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measure 76 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 77-78 show eighth-note patterns. Measure 79 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 80-81 show eighth-note patterns. Measure 82 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 83-84 show eighth-note patterns. Measure 85 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 86-87 show eighth-note patterns. Measure 88 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 89-90 show eighth-note patterns. Measure 91 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 92-93 show eighth-note patterns. Measure 94 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 95-96 show eighth-note patterns. Measure 97 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 98-99 show eighth-note patterns. Measure 100 starts with a bass note followed by eighth-note pairs.

Начиная с данной вариации, во всех последующих отсутствует реприза.

Усиливает напряжение мотив плача: тема «опускается» в нижний пласт, звучит гораздо медленнее, появляются интонации *lamento*.

Пример 8:

Musical score for Variation VIII. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is minor (one sharp). The tempo is indicated as *cresc.*. Measure 1 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measure 4 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 5-6 show eighth-note patterns. Measure 7 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 8-9 show eighth-note patterns. Measure 10 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 11-12 show eighth-note patterns. Measure 13 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 14-15 show eighth-note patterns. Measure 16 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 17-18 show eighth-note patterns. Measure 19 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 20-21 show eighth-note patterns. Measure 22 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 23-24 show eighth-note patterns. Measure 25 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 26-27 show eighth-note patterns. Measure 28 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 29-30 show eighth-note patterns. Measure 31 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 32-33 show eighth-note patterns. Measure 34 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 35-36 show eighth-note patterns. Measure 37 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 38-39 show eighth-note patterns. Measure 40 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 41-42 show eighth-note patterns. Measure 43 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 44-45 show eighth-note patterns. Measure 46 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 47-48 show eighth-note patterns. Measure 49 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 50-51 show eighth-note patterns. Measure 52 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 53-54 show eighth-note patterns. Measure 55 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 56-57 show eighth-note patterns. Measure 58 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 59-60 show eighth-note patterns. Measure 61 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 62-63 show eighth-note patterns. Measure 64 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 65-66 show eighth-note patterns. Measure 67 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 68-69 show eighth-note patterns. Measure 70 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 71-72 show eighth-note patterns. Measure 73 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measure 76 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 77-78 show eighth-note patterns. Measure 79 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 80-81 show eighth-note patterns. Measure 82 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 83-84 show eighth-note patterns. Measure 85 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 86-87 show eighth-note patterns. Measure 88 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 89-90 show eighth-note patterns. Measure 91 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 92-93 show eighth-note patterns. Measure 94 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 95-96 show eighth-note patterns. Measure 97 starts with a bass note followed by eighth-note pairs. Measures 98-99 show eighth-note patterns. Measure 100 starts with a bass note followed by eighth-note pairs.

Лирическая линия развивается в пятой и восьмой вариациях, при этом она представлена очень выразительно. В пятой вариации в первом же такте приковывает внимание романтическая интонация сексты с ее вокальной природой. Во втором предложении увеличивается количество голосов до трех. Так в кантиленном эпизоде возникает полифоническая фактура – канон.

В восьмой вариации выделяется умVII₂ в третьем такте и начальная пауза перед стремительным волнообразным движением. Во втором предложении раздробленный мотив воли и нисходящая интонация «*f-d*» продолжают диалог, но более напряженный. После установившейся в форме ферматы голоса меняются местами, и появляется интонация галантного поклона, завершающая вариацию. Так образуя Прометея оказываются свойственными и такие качества, как красота, церемониальность.

Пример 9:



Развитую линию составляют вариации скерцозного характера. Следует отметить, что шутливый образ зачастую выступает в синтезе с лирическим и героическим ракурсами в образе Прометея. Шутливый характер возникает в первой вариации. В 1 и 3 тактах на второй доле появляются отголоски темы Творения. Повсюду в фактуре звучат форшлаги, активизирующие движение.

Мотив воли во втором предложении становится более настойчивым: кульминация теперь оказывается не в первом его проведении, а в конце – на фермате. После умеренного темпа темы в первой вариации, напротив, доминируют стремительность и легкость.

Пример 10:



Отрывисто звучат в четвертой вариации четырех- и трехзвучные аккорды, образуя начальные мотивы Темы. Аналогично второй вариации, происходит переход от одной темы к другой. В фактуре гаммообразное движение шестнадцатых в нижнем голосе набирает энергию, превращаясь во втором предложении в ломаные арпеджио.

Пример 11:

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for the upper voice, and the bottom staff is for the bassoon. The music is in common time, with a key signature of one flat. The top staff begins with a forte dynamic (f) and features a series of eighth-note patterns. The bassoon staff follows with its own eighth-note patterns. Both staves include dynamic markings such as 'cresc.' and 'sf' (sforzando). Fingerings are indicated below the notes, particularly in the bassoon part.

Одиннадцатая вариация имеет шутливый характер в результате метроритмических особенностей: быстрые триольные мотивы «скакут» по регистрам (напомним об аналогичном приеме в первой вариации). Скерцозность усиливают триольные мотивы, ускоряющие движение и вызывающие ассоциации с огонечками, которые добывает Прометей. Они предваряют басовые звуки темы.

Характер двенадцатой вариации схож с предыдущей. Из-за стремительного темпа создается ощущение погони. Звуки верхнего голоса нарастают динамически, тут же стихая в нижнем. Впоследствии голоса объединяются на *f* в одну большую волну. Тринадцатая вариация пронизана острыми триолями и резкими форшлагами. Д органный пункт теперь находится в верхнем голосе, во втором предложении очерчивая звуки D₇. Данная вариация знаменует переломный момент драматургии: от шутливых интонаций происходит поворот к отчаянию – готовится минор следующей вариации.

В свою очередь, трагическая минорная четырнадцатая вариация приводит к пятнадцатой, итоговой. В ней слиты воедино все образные начала: героика в большей степени, лирика, скерцозность и, конечно же, трагизм. Несмотря на мажорную тональность, в ней доминирует отчаяние, опустошение. Здесь отсутствует реприза, а знаком динамизации являются более мелкие длительности вплоть до сто двадцать восьмых.

Выразительная кода с первых тактов начинается в параллельной тональности с-moll. Характер ее схож с двумя последними вариациями. Она звучит тихо, мрачно, отчаянно. Заканчивается же кода на D, стихая на *p*. Возникает эффект «затухания напряженности», что по словам В. Цуккермана, «очень важно для ретроспективного восприятия кульминации и осознания драматургической развязки» [4, с. 291].

Последующая фуга становится кульминацией не только коды, но и всего произведения. Подобная трактовка полифонической формы как итога весьма характерна для Бетховена. В. Протопопов подчеркивает: «Полифония нужна Бетховену там, где необходимо обобщить музыкально-образное развитие, при малой, сжатой теме передать многое» [3, с. 292].

Итак, цикл вариаций объединяет четыре образные грани в характеристике образа Прометея, для каждой из которых характерны те или иные музыкально-поэтические мотивы. Героическая линия представлена величием главной ипостаси образа Прометея-богоборца – мотивом воли, присутствующим во всех вариациях без исключения, с подчеркнутыми восклицательными и фанфарными интонациями.

Другая грань образа Прометея – творение – раскрывается как две образные линии: это героическая тема Прометея-богоборца в виде баса, а также изящная мелодия контрданса. Последняя связана с лирическим комплексом интонаций: романтическая секста и интонации поклона в пятой и восьмой вариациях связаны с выразительностью галантного стиля.

Трагичность образа Прометея связана в цикле с темой страдания и мотивом плача в четырнадцатой вариации, включающей интонации *lamento*. Тогда как «скучающие» триольные мотивы-огонечки одиннадцатой вариации наряду с форшлагами и ощущением погони соответствуют иной линии – склерозной.

Обобщение аналитических наблюдений за особенностями драматургии данного цикла, а также научных положений из диссертации Е.И. Максимова «История фортепианных вариаций классико-романтического периода»

позволяет выделить приемы динамизации формы вариаций. Среди них основным является контраст: в первую очередь, внутритематический. Как отмечает исследователь, «это выражается в расширении тонального плана и круга образов, введении конфликта противоположных начал при стремлении к большему объединению цикла» [2, с. 174].

Важная роль функционально-гармонического развития в динамических процессах очевидна и представлена сразу в нескольких вариациях: это четырехзвучные массивные аккорды D в седьмой вариации; D органный пункт в девятой и тринадцатой вариациях, усиливающий напряжение в момент драматизации образа Прометея; умVII₂ в восьмой лирической вариации вносит эффект экзальтации чувства; в десятой вариации VI низкая ступень обостряет экспрессивную кульминацию. В шестой минорной вариации помимо тонального контраста, очерчивающего «зону перелома» событий, возникает прерванный оборот в c-moll.

Немаловажный фактор динамизации формы связан с ритмическим развитием. Уже при экспонировании басовой темы, а именно в третьем проведении, появляется синкопированный рисунок, активизирующий процесс. Помимо такого же ритмического рисунка в девятой вариации наблюдается полиритмия: триоли в верхнем голосе сочетаются с дуолями в нижнем, что отражает в ходе драматургии этап драматизации образа.

Отдельно выделим параметры, являющиеся базовыми для данного типа вариаций – орнаментальных классических. Так, выделяются диалогичные регистровые скачки в экспонировании басовой темы и в восьмой вариации, но в более напряженном виде. В кульминации десятой вариации фактура уплотняется и как бы раздвигается во времени: устремленная вверх мелодия достигает тремоло, при этом октавное изложение усилено *ff*. Тем самым подчеркивается наивысший момент мучительного поиска истины. Фактурная динамизация не обходится без полифонического развития.

Целостности способствует восходящий драматургический профиль цикла, венчающийся двойным финалом. В качестве первого финала-апофеоза

выступает последняя пятнадцатая вариация, сочетающая все образные грани. В создании же второго финала-трагедии – коды – велика роль предшествующих драматических минорных вариаций, достигающих в заключительном разделе глубину скорбного высказывания в печально-спокойном движении музыки-эпитафии. В итоге происходит смена жанра, изменение образа Прометея: от героического – к трагическому, что позволяет констатировать такой тип развития, в котором основой является становление нового качества, т.е. процессуальности сонатного типа.

Список литературы:

1. Альшванг А.Л. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1966. 634 с.
2. Максимов Е.И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2014. 546 с.
3. Протопопов В.В. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена // Бетховен: Сб. ст. / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. II. М.: Музыка, 1972. С. 292–296.
4. Цуккерман В.А. Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях // Бетховен: Сб. ст. / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. II. М.: Музыка, 1972. С. 275–291.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОРТРЕТОВ В «ТРЕХ ЛЕГКИХ ПЬЕСАХ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

И.Ф. СТРАВИНСКОГО

Автор работы – *Е.А. Баранова* (4 курс)
Научный руководитель – Н.Ю. Жоссан,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова»

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) – выдающийся композитор XX века. Его наследие объемно, многогранно и охватывает самые разные жанры: от небольших инструментальных и вокальных миниатюр до крупных синтетических опусов. Сложность, многоаспектность художественного мира композитора постоянно привлекают внимание музыковедов к его творчеству. На сегодняшний день существует масштабный корпус музыковедческих трудов, включающий монографии Б.М. Ярустовского, М.С. Друскина, С.И. Савенко; работы, посвященные изучению отдельных жанров, а также многочисленные статьи проблемного и общеэстетического характера.

Музыка для детей занимает довольно скромное место в творчестве Стравинского. Композитор обращается к теме детства в 1910–1920-х годах. В этот период он создает вокальные сочинения «Три песенки»; «Три истории для детей», куда вошли потешки «Тили-бом», «Гуси-лебеди» и «Песня Медведя»; «Колыбельную»; фортепианный цикл «Пять пальцев», а также фортепианные ансамбли в четыре руки: «Три легкие пьесы» и «Пять легких пьес». Многие из этих произведений автор адресует собственным детям. В отечественном музыковедении детской фортепианной музыке Стравинского уделяется недостаточное внимание. Тем не менее, его сочинения для фортепиано в четыре руки «Три легкие пьесы» и «Пять легких пьес» вызывают значительный интерес, поскольку являются самобытными и яркими образцами детской ансамблевой музыки начала XX века.

Цикл И.Ф. Стравинского «Три легкие пьесы» в четыре руки (1914–1915) отличается оригинальностью замысла, что по праву выделяет его в

общем контексте сочинений педагогической направленности в русской музыке начала XX столетия. В большинстве своем произведения для детей, созданные в этот период, опираются на традицию П.И. Чайковского, в «Детском альбоме» которого сформировались характерный круг образов, жанры детской музыки, язык. Традиция П.И. Чайковского получает продолжение в миниатюрах А.С. Аренского, А.Т. Гречанинова, А.К. Лядова, В.И. Ребикова и др. В центре внимания авторов оказывается внутренний мир ребёнка («Слезы» из цикла «Шесть детских пьес» для фортепиано в четыре руки А.С. Аренского; пьесы «В разлуке», «Недовольство» из «Детского альбома» А.Т. Гречанинова); его чувства и переживания, раскрываемые через пластику и динамику движения («Маленький вальс» оп. 26 А.К. Лядова; «Вальс» из цикла «Альбом легких пьес для юношества» В.И. Ребикова; «Мазурка», «Танец», «Марш», «Вальс» из «Детского альбома» А.Т. Гречанинова). Тонкое воплощение получают образы природы («Кукушка» из «Шести детских пьес» для фортепиано в четыре руки А.С. Аренского; «Вечер на лугу», «Пастух на дудочке играет» из цикла «Силуэты» В.И. Ребикова). Художественно убедительное претворение отличает разнообразные жанрово-бытовые зарисовки («Дети катаются на коньках», «Мама у колыбели», «Игра в солдатики», «Девочка укачивает свою куклу» из «Силуэтов» В.И. Ребикова; цикл для фортепиано «Куколки» оп. 29 А.К. Лядова; «Скучный рассказ», «Необычное происшествие» из «Детского альбома» А.Т. Гречанинова).

«Три легкие пьесы» для фортепиано в четыре руки И.Ф. Стравинского раздвигают привычные образно-тематические рамки педагогического репертуара, обогащая его новыми образами. Каждая из миниатюр цикла: Марш, Вальс, Полька представляет собой портрет известного деятеля культуры начала столетия в юмористическом ключе.

Интересна история создания этих пьес. Она описана Стравинским в книгах «Хроника моей жизни» и «Диалоги. Воспоминания. Размышления». В беседе с Н.А. Римским-Корсаковым композитор рассказывал о том, что

вдохновило его создать этот фортепианный цикл. Каждая из трех пьес имеет посвящение. Так, первая пьеса (Марш) адресована Альфреду Казелле, вторая (Вальс) – Эрику Сати, третья (Полька) – Сергею Дягилеву. Несмотря на то, что опус открывается Маршем, первой была создана заключительная пьеса, посвящение которой Дягилеву было обусловлено давней дружбой двух единомышленников. Когда Альфредо Казелла услышал Польку, он был так изумлен и восхищен, что Стравинский пообещал написать и для него небольшую пьесу. Вскоре Игорем Федоровичем был создан Марш, посвященный А. Казелле.

Между итальянским и русским композиторами существовала взаимная симпатия. Следует отметить, что Казелла являлся одним из наиболее влиятельных представителей итальянской музыки первой половины XX века и активным пропагандистом сочинений своего русского друга. Обращает на себя внимание случай, описанный Жан-Пьером Пастиори в книге «Ренессанс русского балета»: «В «Гранд-Отели», неподалеку от музея «Терм», организован вечер, на котором Стравинский и итальянский композитор Альфредо Казелла играют «Весну священную» в переложении для фортепиано в четыре руки» [6].

Последним из «Трех пьес» был сочинен Вальс, адресованный французскому композитору Эрику Сати, личность которого привлекала Стравинского своим остроумием и весельем. О посвящении узнаем из «Диалогов»: «...как дань Эрику Сати в память о нашей встрече в Париже» [3, с.154]. Так сформировался цикл из трех небольших пьес, история создания которых, зафиксированная композитором, позволяет «увидеть» в них портреты вполне реальных людей ¹⁰. Стравинский стремится подчеркнуть внешнее сходство с героями, выделяя наиболее характерные черты каждого, но делает это утрированно, словно подсмеиваясь над ними. В результате изображение приобретает добродушно-юмористический характер, что

¹⁰ «Музыкальным портретом можно считать музыкально-художественный образ конкретной личности, как реально существующей (существовавшей), так и вымышленной, ставшей центральной темой произведения или его крупной относительно самостоятельной части», – пишет Л.П. Казанцева [1, с. 11].

приближает портреты к дружеским шаржам, выполненным тонко и тактично. Музыка пьес не оставляет впечатления насмешки над персонажами, а лишь вызывает легкую улыбку.

Композитор, создавая портреты-шаржи своих современников, обращается к традиционным для детской музыки жанрам, но интерпретирует их с элементами пародирования. Подобная трактовка жанра станет характерной тенденцией музыки XX века. Эффект пародирования, гротеска возникает благодаря гиперболизации или сознательному деформированию отдельных жанрово-типологических признаков.

В «Трех легких пьесах» Стравинского получают яркое художественное воплощение портреты-характеры¹¹, в которых угадываются и тип поведения изображаемой модели, и черты внешнего облика. Так, в пьесе, посвященной А. Казелле, выбор марша обуславливается целеустремленностью и активной жизненной позицией героя¹². Приметы первичного жанра прослеживаются в двудольном размере с четким ритмическим рисунком, в самой размеренности темпа. Яркая динамика, призывные фанфарные интонации, имитация сигналов трубы (3 такт) придают торжественность звучанию:

1. March

Деформация исходного жанра происходит благодаря переменности метра (вторжению трехдольного), нерегулярной акцентности, внезапным паузам, динамическим контрастам. Нарочитое несоответствие «жанровому стилю» (А.Н. Сохор) влечет за собой модификацию «жанрового

¹¹Л.П. Казанцева выделяет следующие типы портретов в музыке: портрет-эмоция, портрет-характер, портрет-жизнеописание и портрет-биография [1, с. 19–20].

¹² Известно, что А. Казелла был проводником всего нового. Он основал «Итальянское общество современной музыки», а также организовал «Корпорацию новой музыки», в которой видел «окно в мир» и путь к открытию для Италии новейших средств современного музыкального искусства.

содержания»: марш теряет величественность, становясь немного «игрушечным». Усилинию комического эффекта способствует монотонно-назойливое остинатное проведение в партии Secondo гармонического комплекса уменьшенного квартсекстаккорда «*g-e-cis*», оставляющее впечатление механистичности.

Важным фактором трансформации первичного жанра становится усложнение ладогармонического языка пьесы, терпкость и диссонантная «шероховатость» которого явно не соответствуют гармонической лапидарности, присущей маршу. Отличительной особенностью звуковысотной и фактурной организации пьесы является полипластовость, в рамках которой возникают политональные и полиладовые структуры. Причем, дифференциация на пласти проходит как на уровне партий Primo и Secondo, так и внутри партии Primo. Если в партии Secondo функцию «центрального элемента» (Ю.Н. Холопов) выполняет остинатно повторяемый комплекс «*g-e-cis*», то в партии Primo на эту роль отчетливо претендует тон «*c*».

Партия Primo, в свою очередь, внутри себя делится еще на два пласта, опирающихся на «белоклавишную» и «черноклавишную» диатоники. Здесь обнаруживается действие свойственного Стравинскому приема «простое в сложном окружении»: полиладовое наслаждение диатонических попевок приводит к возникновению хроматической системы на полидиатонической основе. Одновременное остро диссонирующее сочетание по вертикали разновысотных ступеней («*cis*» и «*c*») вызывает ассоциации с шаржем-шуткой, как будто неопытный музыкант «промахнулся» мимо клавиши:



Аналогичное претворение жанра с элементами юмора, в результате чего возникает портрет-шарж, наблюдается в пьесе «Полька», посвященной С.П. Дягилеву¹³. Композитор отмечал, что, создавая пьесу, представлял Дягилева «в роли директора цирка – во фраке, с цилиндром на голове, хлопающего бичом, заставляющего наездницу гарцевать на лошади» [3, с. 153]. Возможно, подобная ассоциация с цирком обуславливается такими качествами личности Дягилева, как смелость, азарт, умение уловить настроение публики и мобильность реакции на ее запросы. Этим объясняется и выбор жанра для воплощения портрета героя – польки, живого и энергичного танца. О том, что не только композитор, но и Дягилев обладал замечательным чувством юмора, свидетельствует случай, описанный Стравинским в «Хронике моей жизни». На одной из встреч Стравинский показал Сергею Павловичу партитуру «Польки» и предложил исполнить ее вместе. Композитор вспоминает, что после знакомства с пьесой «в первую минуту Дягилев опешил, не зная, обидеться ему или нет, но, в конце концов, оба мы от души расхохотались» [4, с. 142].

Пьеса написана в традиционном для польки двудольном размере, в простой трехчастной форме. Приметы жанра проступают в мелодическом рисунке начального оборота (т. 1–2), где сочетаются интонации опевания основного тона, напоминающие кружение, с восходящим скачком на сексту, а также в характерных ритмических формулах-«приплясках» (две восьмые и четверть) в партии Primo:

¹³Сергей Павлович Дягилев не был профессиональным музыкантом. В свое время он брал уроки музыки у Н.А. Римского-Корсакова, увлекался музикацией в четыре руки со своим другом Вальтером Нуvelем [3, с.154]. Вальтер Нуvelль (1871–1949) известен как композитор-любитель, член редакции журнала «Мир искусства», основатель «Вечеров современной музыки».



В партии Secondo близость к первичному жанру обнаруживается в подчеркнутой простоте гармонического сопровождения, основанного на остинатном повторении тонического трезвучия с чередованием I и V ступеней, особенностях фактуры, построенной по типу «бас-аккорд»:

Модификация первичного жанра, приводящая к акцентированию комического начала в композиторской интерпретации, возникает благодаря усложнению звуковысотной организации. Так, в мелодике прослеживается полиладовость, объединяющая черты дорийского лада g и одноименного минора-мажора (g–G), признаки которого обнаруживает появление разновысотного терцового тона. Заслуживает внимания каденция, где в мелодической линии верхнего голоса вырисовывается четкий автентический каданс (DD₇, D, T), а в нижнем голосе появляется противоречащий

основному тону звук а. Это нарочитое несовпадение тонов действует как вектор, направляющий в сферу юмора: вновь возникает ассоциация с неумелым музыкантом, не попадающим на нужную ноту.

Интересно отметить, что обе фортепианные партии представляют собой автономные тональные пласти: Primo звучит в g-moll, а Secondo – в B-dur. Образующаяся в результате их сочетания политональность выступает как фактор, деформирующий жанровый прообраз, привнося эффект гротеска.

Выбор жанра вальса для музыкального портрета Эрика Сати, вероятно, был обусловлен такими качествами личности французского композитора, о которых Стравинский упоминал, беседуя с Н.А. Римским-Корсаковым: «Сати, весьма трогательная и привлекательная личность...» [4, с. 100]. Черты вальса в пьесе проступают в пластичности мелодической линии, построенной на чередовании широко распетых и подвижных инструментальных фраз¹⁴, метрической трехдольности. Их присутствие обнаруживается также в гомофонно-гармонической фактуре с характерным разделением «бас–два аккорда», простоте гармонической вертикали, базирующейся на повторяющемся автентическом обороте. В отличие от Марша и Польки, в Вальсе отчетливо выражена тональность До мажор с усложнением семиступенчатой «белоклавишной» диатоники звуками *bi fis*.

В данной пьесе композитор превращает первичный жанр, сохраняя его типологические признаки, без явного противоречия с первоисточником. В связи с этим и создаваемый композитором музыкальный портрет не содержит явных черт комического, оставляя впечатление улыбки, легкого юмора¹⁵. Подобное ощущение возникает в средней части пьесы, где мелодическая линия теряет свою плавность. Ее рисунок становится более изломанным благодаря форшлагам и скачкам на широкие интервалы, а также

¹⁴ В.А. Шуранов отмечает, что по происхождению вальс является бальным танцем, родившимся из союза лендлер и арии, когда в общее трехдольное танцевальное движение было внесено изменение в мелодии: вместо непрерывного движения мелкими длительностями (интонационность инструментального типа) звучала широкая мелодия вокального происхождения [5, с. 105–106].

¹⁵ В разговоре с Римским-Корсаковым Стравинский указывал и на противоречивость натуры Сати: «С другой стороны, Сати – эксцентричный. Среди музыкантов он прослыл странным человеком, но притом самым замечательным и неизменно остроумным» [там же].

смещению акцента на вторую долю, чему способствуют пауза на первой доле и междутактовые синкопы.

Итак, создавая музыкальные портреты в «Трех легких пьесах» для фортепиано в четыре руки, композитор опирается на жанр, в той или иной степени отражающий особенности характера, внешнего облика персонажа. Портреты известных деятелей культуры начала XX столетия, представленные в данном сочинении, – это портреты-шаржи, претворяемые в юмористическом ключе, с элементами пародирования, приводящими к деформации первичного жанра. Важная роль в модификации жанрового первоисточника принадлежит ладогармоническим средствам, таким как полигональность, полиладовость, «простое в сложном окружении».

В заключение следует подчеркнуть, что «Три легкие пьесы» И.Ф. Стравинского, отмеченные несомненными художественными достоинствами, представляют большую педагогическую ценность. Партии Primo (учитель) и Secondo (ученик) построены таким образом, что основная исполнительская нагрузка приходится на партию учителя. Пласт Primo выполняет мелодическую, солирующую функцию, в то время как Secondo – аккомпанирующую, основанную на остинатном повторении гармонического оборота, что не создает трудности даже для начинающего музыканта¹⁶.

Подобное распределение ролей в ансамбле дает возможность приобщения юного пианиста к музыкальному языку XX века уже на самом раннем этапе обучения игре на инструменте. Включение данного сочинения в репертуар ДМШ и ДШИ будет способствовать расширению музыкального кругозора юного исполнителя, даст ему возможность познакомиться с творчеством одного из выдающихся композиторов XX века.

Список литературы и источников:

1. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М.: Консерватория, 1995. 124 с.

¹⁶ Текст партии ученика изложен на одной строке, но возможно его исполнение и двумя руками, что, безусловно, удобнее для начинающего пианиста.

2. Карпова, Е.А. Игорь Федорович Стравинский // Зарубежная музыкальная литература первой половины XXвека: учеб. пособие (+CD). – Уфа: РИС УГАИ им. Загира Исмагилова, 2013. – С. 92–105.
3. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л.: Музыка, 1971. 392 с.
4. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.
5. Шуранов, В.А. Основы художественности музыкального произведения. Анализ и интерпретация: учеб. пособие. – Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2018. 209 с.
6. Пастори Жан-Пьер Ренессанс Русского балета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=220461&p=5>

ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ФАСЦИНАЦИИ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ «УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК» В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Автор работы – **E.C. Кузьмина** (3 курс)
Научный руководитель – Т.А. Колышева,
доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Самарский государственный
социально-педагогический университет»

Современные средства массовой информации, кино, телевидение, интернет всеми возможными способами борются за аудиторию. Общество потребления обрушивает на неокрепшие души детей свои сомнительные ценности, насаждает культ агрессии, визуальных спецэффектов, уродливых персонажей. Коммерческая поп-музыка в качестве целевой аудитории избрала детей и подростков. Баттлы, рок, рэп, Моргенштерн и Бузова, Лобода и Баста, «Три аккорда» заполонили телеканалы, сайты Интернета. Поразить, увлечь, испугать, заставить смотреть и слушать любой ценой! С этой целью СМИ, реклама мастерски используют средства фасцинации.

Особенность музыкально-педагогического общения на уроке музыки рассматривается в работах Э.Б. Абдуллина, Л.Г. Арчажниковой, Л.А. Баренбойма, А.Н. Малюкова, Г.М. Цыпина. В трудах В.И. Петрушина, В.Г. Рожникова дано осмысление музыкально-педагогической коммуникации с позиций педагогики сотрудничества. Проблемы становления педагогического артистизма как коммуникативного качества личности учителя разрабатываются И.В. Адоевцевой, Л.С. Малиновской. Вопросы специфики музыкальных средств коммуникации в деятельности педагогомузыканта исследуются в методических разработках Я.Т. Жакуповой, Л.Г. Лезиной, О.Г. Сафоновой.

Фасцинология – относительно новая отрасль психолого-педагогической науки. В переводе с английского буквально *fascination* – очарование, завораживание. Психологический словарь-справочник трактует фасцинацию как «словесное воздействие на людей, при котором достигается

минимизация потери информации», а в качестве примера воздействия эффекта фасцинации указывает на умение преподавателей, артистов располагать к себе людей, «посредством искусной речи обращать на себя внимание, вызывать к себе доброжелательное расположение» [2, с. 344]. Впервые эффект фасцинации описал психолог и лингвист Ю.В. Кнорозов. Продолжатели его идей Н.Л. Мусхелишвили, В.М. Соковнин, И.И. Саленко, Е.В. Омельченко, В.А. Ширшов, Ю.А. Шнейдер убедительно доказывают, что эффекты фасцинации повышают усвоение информации, способствуют преодолению коммуникативных барьеров в обучении и общении. Активный пропагандист фасцинологии как науки В.М. Соковнин предлагает определять фасцинацию более широко – как «способность внешней формы, демонстрационного коммуникативного сигнала или даже природного явления (закат или восход солнца, северное сияние, причудливые формы скал и т. д.) привлекать внимание, вызывать повышенный интерес, удивление, радость, восхищение, восторг, симпатию, очарование, шок, испуг, экстаз, минута или отключая какое-либо логико-вербальное объяснение, интеллектуальное аргументирование и тем более критику» [5, с. 9].

Т.А. Колышева и Т.И. Благинина впервые рассмотрели музыкально-педагогическую фасцинацию как метод активизации творческого начала, интереса, увлеченности, мотивации к занятиям искусством, эмоциональной отзывчивости на музыку. «В арсенале ее средств выразительная интонация речевого и певческого голоса учителя, его горящий взор или глубокая задумчивость, живой темп речи и мягкая улыбка, царственное прикосновение к клавишам или повелительный взмах смычки, великолепное владение не только музыкальным инструментом, но и словом о музыке» [3, с.10]. Исследователи подчеркивают, что «в процессе музыкально-педагогической коммуникации учитель применяет те или иные способы фасцинационного воздействия на детей интуитивно, а их применение зависит от профессионально-педагогического и музыкально-исполнительского, творческого мастерства конкретного учителя» [там же], и указывают на

недостаточную разработанность научных и теоретико-методических подходов к формированию у педагога-музыканта способности к фасцинации. Педагогическая фасцинация – это умение учителя, в нашем случае педагога-музыканта, силой своего личностного воздействия заинтересовать учащегося, пробудить в нем радость познания, мотивировать к обучению путем применения таких педагогических средств, как выразительная интонация голоса, мимика, увлеченная, эмоциональная речь, искренняя улыбка, увлекательная подача информации, быстрый темп обучения, юмор, атмосфера праздника, эффект новизны и т.д.

Цель данного исследования – выявить и теоретически обосновать приемы и методы педагогической фасцинации как средства коммуникации педагога и подростка на занятиях в классе фортепиано ДМШ. Методы исследования: теоретический (анализ психолого-педагогической и музыкально-методической литературы по теме) и эмпирические (опрос, интервью, рефлексивное жизнеописание).

«Как я полюбила фортепиано». Рефлексивное жизнеописание.

Каждый студент музыкального факультета имеет достаточно большой опыт занятий в классе фортепиано, баяна, гитары. Используя метод рефлексивного жизнеописания, я попыталась обобщить собственный опыт вхождения в музыку. Не помню, почему я попросила маму отвести меня в музыкальную школу. В памяти осталось яркое первое впечатление от знакомства с моим будущим педагогом. Я вошла в небольшой концертный зал. Тогда он казался мне огромным, как Большой зал Московской консерватории. Освещалась лишь сцена, на ней царил черный концертный рояль, за которым сидела ученица. Учительница из зала слушала ее игру. Это была женщина в миндалевидных очках с короткими кудрявыми волосами, в брюках и блузке. Я очень оробела перед чужим человеком. В этот момент мне даже стало страшно, и я хотела вернуться домой, но мама держала меня за руку и не позволила этого сделать. Строгий, но доброжелательный голос педагога пугал, но не отталкивал. Меня повели на сцену, чтобы я посмотрела

и потрогала рояль. И именно в этот момент сработал «эффект новизны». Яркие переживания, эмоции захватили меня. Мне так захотелось научиться играть на фортепиано, чтобы, как бы эгоистично и самовлюбленно это не звучало, быть лучше других и делать то, что умеют немногие. Но те первые эмоции остались в памяти даже спустя 15 лет. Именно они стали стимулами поступления в музыкальную школу, желания учиться в классе фортепиано.

«Эффект новизны» как средство фасцинации является важнейшим регулятором заинтересованности учащихся. В интервью программе «Энигма» знаменитый китайский пианист Ланг Ланг рассказывает о своих детских впечатлениях от просмотра мультфильма «Том и Джерри». Впервые в жизни восьмилетний мальчик услышал «Венгерскую рапсодию» Ф. Листа в исполнении мышонка-пианиста, одетого в черный фрак, который показался ему «черной птицей». Возникшая ассоциация, новизна увиденного и услышанного настолько поразила ребенка, что пробудила интерес к занятиям музыкой, игрой на фортепиано. После победы на первом детском конкурсе он попросил родителей купить ему фрак, чтобы выступать именно в нем и выглядеть как любимый герой.

Голос и речь педагога как средство педагогической фасцинации.

Одним из ведущих компонентов фасцинации является вербальная коммуникация, к которой относится речь [4]. Голос – самый совершенный инструмент общения и воздействия на человека. Он может завораживать, околдовывать, пугать, вызывать совершенную разнообразную гамму чувств и эмоций. Вспоминая о удивительном педагоге А.Д. Артоболевской, Е. Гульянц пишет: «Слово – одно из главных ее оружий. Анна Даниловна поняла его силу, когда впервые услышала своего будущего мужа, мастера художественного слова, чтеца-декламатора Г.В. Артобалевского» [1, с. 3]. «Какими огромными знаниями, опытом не обладал педагог, как великолепно не владел инструментом, – утверждает Анна Даниловна, – если он не владеет словом, интонацией, не способен фантазировать, чувствовать тех, к кому обращается, – плоды его труда будут минимальны» [1, с. 6]. Сама она

заражает словом, а музыкой разжигает одержимость в своих учениках. Любовь к музыке и увлеченность, одержимость ею становятся главными помощниками в ее работе с детьми. Приступая к изучению новой пьесы, Анна Даниловна стремилась разбудить образное восприятие у ученика, предлагала детям рисовать, сочинять стихи-подтекстовки к мелодии пьесы. Главное – чтобы дети делали это сами. Каждое, даже самое маленькое произведение должно отпечататься в сознании ребенка как целостный образ, яркость которого породит способность найти и передать необходимые движения рук. Все удачи в занятиях с детьми наполовину подсказаны их собственной фантазией и воображением. Артоболевская всеми силами стремилась, чтобы дети поняли – ноты несут в себе тайну музыки и охотно открывают ее тем, кто их изучил! Звук, который рождается в рояле, живой, сказочно красивый. Зажечь, «заразить» ребенка желанием овладеть языком музыки – главнейшая из первоначальных задач педагога. Сам учитель должен быть увлечен работой, чтобы заразить учащихся своим темпераментом и творческой заинтересованностью. Педагог должен создать на уроке фортепиано непринужденную радостную атмосферу, поддержать в детях игровое настроение, пробудить воображение. Необходимо зажечь в ребенке интерес к музыке, слить музыку с его жизнью и играми, а одновременно – прививать любовь к работе, желание передать образ собственными силами. «Если ребенок что-нибудь очень любит, он способен проявить чудеса неутомимости и дать такие результаты работы, на которые не смеешь и надеяться», – утверждала А.Д. Артоболевская.

Фасцинирующие свойства невербального общения на уроке.

Оптико-кинетическая система невербальной коммуникации включает жесты, мимику, пантомимику; она играет немаловажную роль в общении. Моторика тела и жестикуляция рук придают речи педагога-музыканта убедительность, отображают эмоциональные реакции и наполняют общение выразительными нюансами. Детям необходимы рукопожатия, прикосновения, малыши особенно нуждаются в «обнимашках»,

успокаивающих поглаживаниях. Так, в Таиланде ежедневная встреча младших школьников с учителем начинается с ритуала обниманий как средства эмоционального благополучия и приятия для ребенка. Улыбка – врожденное качество человека. Умение учителя музыки доброжелательно смотреть на учеников, общаясь, улыбаться для создания радостной, приподнятой, активной творческой атмосферы на уроке можно отнести к манипуляционным средствам в арсенале педагогической техники. В.А. Ширшов настоятельно советует преподавателям найти самую лучшую и выразительную, не фальшивую улыбку, прежде чем идти в класс [6]. Позитивный настрой учителя притягивает детей. Психологи советуют использовать улыбку как средство обучения и общения в школьной практике.

Внешность учителя, его манера одеваться являются не только частью имиджа, но и эффективным средством фастинации. Одежда, прическа, наличие деталей в виде маникюра или бижутерии у учительницы свидетельствуют, что педагог пришел в класс как на праздник. Внешний вид может не только помочь созданию рабочей атмосферы на уроке, но и полностью разрушить ее, если дети увидят уставшего, безразличного к своей работе и внешности учителя. Статус учителя в глазах учащихся значительно выше, если он одет согласно современной моде, использует в своем имидже черты молодежного стиля.

Подростки об эффекте фасцинации на уроке фортепиано.

Мы провели опрос подростков, целью которого было выяснить из чего складывается имидж педагога-музыканта в глазах его учеников, какие приемы способствуют эффективной коммуникации на уроке фортепиано. В опросе приняли участие 24 девочки и 3 мальчика, всего 27 подростков от 11 до 15 лет. Большинство из опрошенных девочек поступили в ДМШ в возрасте 7-8 лет, мальчики чуть позже в 9-10 лет и уже сознательно посещают занятия. Среди любимых предметов подростки называют уроки специального инструмента. Никто из опрошенных не назвал концерты, зачеты и экзамены в качестве интересных занятий: «Если можно, я б

отказалась от концертов, экзаменов и зачетов»; «Что обо мне подумают люди! После концерта всегда опустошение и слезы»; «У меня истерика до и после выступления». Ответственные выступления производят негативное воздействие на психику подростка. По мнению подростков, преподавателям необходимо искать новые формы отчетности, будь то концерты для воспитанников детских садов, возможность выкладывать видео-отчеты на сайт школы или к группу ВКонтакте, подготовка видеозаписи программы для участия в онлайн конкурсах, а самое главное найти формы поощрения за участие – грамоты, благодарности, значки, лайки в соцсетях, которые станут желанными и престижными для подростков за труд, волнение, увлеченность.

Отвечая на вопрос «Что привлекает тебя в общении с преподавателем?» учащиеся отмечали интересные рассказы педагога, его умение поговорить по душам. Некоторые ребята отметили интерес к своему репертуару: «Играю произведения, которые очень нравятся». Девочки часто упоминали внешность, одежду своей учительницы: «У меня красивая учительница. Умеет одеваться». В характере педагога подростков привлекает добродетельное отношение, эмпатия: «Она приветливый, доброжелательный человек. Всегда выслушает, не ругает по мелочам, не придирается». Однако никто из опрошенных не подчеркнул в своих выборах: «Меня понимают, считают взрослым. Мое мнение имеет значение». А вот позиции «У моего педагога красивый выразительный голос» или «Учительница часто улыбается, приветливая», «С ней легко и весело. Умеет поднять настроение» получили 15 ответов. Показатель «У нее добрая энергетика» отметили лишь трое, а «Она требовательная и справедливая» – пятеро подростков. Профессиональные исполнительские качества отметили 20 подростков: «Она прекрасно владеет инструментом, замечательный музыкант». Многие подростки ценят помощь со стороны педагога «Много показывает, когда разбираем новый репертуар, и на уроке» (15 ответов). «Если что-то не получается всегда поможет» (19 ответов). Однако, никто из опрошенных не

отметил, что педагог умеет играть современные шлягеры или учит подбирать по слуху.

Мы попросили подростков вспомнить и рассказать, что повлияло на желание заниматься музыкой, поступить в музыкальную школу. Часто это были впечатления раннего детства, связанные с первым знакомством с инструментом, зрительный образ огромного рояля на сцене. Некоторые подростки вспомнили свое потрясение от живого исполнения пианиста, красоте и выразительности жеста, рук. Вот что написали участники опроса о первой встрече с музыкой, давшей толчок к началу занятий: «Когда увидела фортепиано, сразу захотелось играть на нем». «В детстве я как зачарованная наблюдала за игрой бабушки на пианино, за красотой ее рук. Я подолгу могла ее слушать, захотела научиться делать точно также».

Значительный интерес для нашего исследования представляют ответы на вопрос «Что привлекает тебя в учебе как в музыкальной, так и в общеобразовательной школе?» Приведем некоторые ответы: «Люблю все новое, необычное. Нравится, когда рассказывают завораживающее, преподносят факты и сведения не монотонно, нудно, а эмоционально, интересно. Люблю учиться, когда надо преодолевать трудности, делать по предмету больше, чем другие. Нужно, чтобы на уроках было не обидно и радостно. Люблю учиться в быстром темпе, играя, весело». Как оказалось, любовь к сольфеджио в этой школе появилась благодаря личным качествам педагога, чувству юмора, веселью, царящему на уроке. В ответе на вопрос «Есть ли у тебя учителя, на которых хотел(а) бы быть похожим?» учащиеся указали, что скорее ориентируются на собирательный образ и не хотят подражать конкретному учителю.

На вопрос «Кем бы ты хотел(а) стать во взрослой жизни?» были даны самые разнообразные ответы: архитектор, дизайнер, врач-стоматолог, хирург-косметолог. Профессию учителя, педагога не назвал никто. Отвечая на вопрос «Есть ли у музыки магия, тайна?», все ответы были положительными «Да». Но объяснить воздействие музыки подростки не

смогли: они интуитивно понимают, что музыка помогает отвлечься от грустных мыслей, настроится на позитив, заполняет досуг приятными эмоциями.

Нас интересовало, какую музыку слушают дети на досуге, чем интересуются. Мы попросили назвать любимые песни, исполнителей, фортепианные пьесы, хиты, популярную музыку: «Слушаю исполнителей, которые пели 20 и даже 70 лет назад. Слушаю все, я меломан. Люблю песни с историей. Слушаю Луи Армстронга, Леди Гагу, Бритни Спирс». По данным нашего опроса можно уверенно сказать, что даже в легкой музыке у этих подростков сформировался хороший музыкальный вкус, потому что есть эталон, идеал «высокой» классической музыки, которая «помогает отстраниться от плохих мыслей, погрузиться в свой мир, уйти от неприятных воспоминаний».

На вопрос «Нравятся ли тебе праздники?» мы также получили единодушное «Да», за исключением одного мальчика. Среди любимых праздников учащиеся называли Новый год и дни рождения. А вот мероприятия в школе и ДМШ в качестве праздничных подростки не воспринимают, а потому не проявляют энтузиазма участвовать в них. Отвечая на вопрос «Нужны ли праздники в школе?», подростки отметили: «Я думаю, что нужно организовывать больше праздников в школе, так как не хватает близости с педагогами, одноклассниками, школой, а праздники объединяют людей». Учащиеся отмечали, что сама организация праздника меняет отношение к людям, помогает узнать их лучше, особенно учителей.

Мы попросили подростков дать советы молодым педагогам, чтобы они лучше понимали своих учеников. Наши респонденты назвали важнейшие качества учителей, оказывающие на них положительное психологическое воздействие: улыбка, юмор, приятный выразительный голос, доброжелательная интонация, позитивная энергетика, умение создать на уроке веселое, праздничное настроение, увлекательно эмоционально рассказывать, одеваться по молодежной моде, быть «на одной волне» с

учеником. Поскольку ведущей деятельностью в подростковом возрасте становится общение, девочки особенно ценят умение педагога создать обстановку доверия, возможность поделиться сокровенным, тем, что «даже маме не расскажешь», считают, что разговоры с педагогами снимают стресс. Приведем некоторые ответы: «Педагог в музыкальной школе мне нравится. Она может объяснить то, что не понимаешь, подсказать, не срывается на других из-за своих проблем» (Маша, 11 лет). «Не нравится агрессивная манера. Энергетика для меня очень важна, но, если голос строгий, отношусь с опаской. Если добрый, объясняет, как друг, то воспринимать легче» (Аня, 12 лет). «Всегда замечаю, как одевается педагог, если как подростки, молодежно, мне становится легче заниматься и общаться. Лучше, когда «на одной волне», это помогает коммуницировать легче» (Юля, 15 лет).

Нам особенно отрадно отметить, что в процессе опроса все подростки были очень позитивно настроены, отвечали полно, продемонстрировали свободу в общении. Можно уверенно сказать, что занятия музыкой оказывают благотворное влияние на их эмоциональное развитие и коммуникативные качества. Девочки уверены, что «музыка всегда пригодится в жизни, приятно играть для друзей», а мальчики утверждали: «Можно удивить тем, что умеешь играть современную популярную музыку, и тебя начинают больше уважать».

Анализ результатов опроса позволяет утверждать, что методы и приемы фасцинации имеют огромное значение в арсенале педагогических средств учителя-музыканта. Наше исследование показало, что дети любят учителей, владеющих педагогической фасцинацией, умеющих зажечь, увлечь, развеселить, создать психологически комфортную атмосферу на занятии. Знание основ фасцинологии, умение использовать приемы и методы педагогической фасцинации для совершенствования профессионального мастерства, имиджа, коммуникации, общения на уроке с детьми разного возраста является ведущей компетенцией современного учителя. Нам, студентам – будущим педагогам-музыкантам важно понимать, как правильно

строить взаимоотношения с подростками, чтобы уроки приносили радость, раскрывали потенциальные возможности учащихся, мотивировали к занятиям на инструменте, коллективному музонированию.

Список литературы и источников:

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. изд. 6-е. М.: Советский композитор, 1992. 107 с.
2. Дьяченко М.И., Кандыбович Л.А., Кандыбович С.Л. Психологический словарь-справочник. М.: ИД. Куприянова, 2009. 456 с.
3. Колышева Т.А., Благинина Т.И. О музыкально-педагогической фасцинации или Зачем педагогу-музыканту фасцинация? // Музикальнообразовательни стратегии и практики в предучилищна, училищна и извънучилищна среда. Шеста международна научно-практическа конференция. София, 2021. С.7-10.
4. Колышева Т.А., Кузьмина Е.С. Голос и речь учителя как средство педагогической фасцинации //Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. т. 23. № 78. С.38-41.
5. Соковнин В.М. Фасцинология как наука // Фасцинология. 2003. № 1. С.9-14.
6. Ширшов В.А. Знаки фасцинации в педагогической коммуникации// Образование и наука, 2004. № 1. С. 29-37.

**ДВА ХОРА НА СТИХИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА
САМАРСКОГО КОМПОЗИТОРА М.Г. ЛЕВЯНТА**

Автор работы – **М.М. Ястребова** (2 курс)
Научный руководитель – Р.С. Ярмухаметова,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

В 2021 году известный самарский композитор, председатель региональной организации Союза композиторов РФ, Марк Григорьевич Левянт отмечает двойной юбилей – семидесятилетие со дня рождения (родился 4 июня 1951 г.) и 80-летие со дня основания Самарской организации Союза композиторов России, которую он возглавляет с 1999 г. (мы принимаем за точку отсчета факт открытия Куйбышевского отделения Союза советских композиторов в конце 1941 г. Д.Д. Шостаковичем). «Легкая походка, горделивая осанка вечного юноши-интеллигента, всегда немного отстраненный вид, внимательный и добрый взгляд из-под стекол очков, лучезарная, почти детская улыбка», – так описывает композитора самарский журналист Б.Д. Райгородский [2]. Марк Григорьевич Левянт – значимая фигура для Самарской области и ее музыкальной культуры, видный общественный деятель, автор и исполнитель собственных песен, написавший музыку более чем к 120 спектаклям Самарского академического театра драмы и театра «Самарт», автор симфоний, струнных квартетов, фортепианных произведений, камерной вокальной лирики и хоровых сочинений. Однако творчество М.Г. Левянта изучено крайне слабо, что объясняет актуальность настоящей работы.

Как правило, человек, на пороге дня рождения, а тем более столь значительного юбилея, обращается с анализом своей жизни в ретроспективу, оглядывается назад – что из задуманного удалось, чему не суждено свершиться?.. Но размышления эти носят исповедальный характер, а мы, слушатели и почитатели его творчества о свершениях можем судить, в

основном, по творческому наследию... В данной работе мы обращаемся к анализу опуса под названием «Два хора на стихи Б.Л. Пастернака».

Известно, что М.Г. Левянт написал этот цикл в 1987 году, когда ему было 36 лет. Позади уже были написаны и выпущены многие работы, успешные музыкально-театральные постановки, среди которых «Чайка», «Ревизор», «Левша», «Золотая карета» и мн. другие. Интересно, что Б.Л. Пастернак почти в таком же возрасте создал стихотворение «Первый снег» (в 1924 году поэту было 34 года). В 1920-е годы им также созданы: сборник «Темы и вариации» (1923), роман в стихах «Спекторский» (1925), цикл «Высокая болезнь», поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». Позади были сложные годы творческих поисков, жизненных испытаний и их осмыслиения в работах, среди которых программная книга поэта «Сестра моя – жизнь», стихотворения к ней отбирались на протяжении нескольких лет с 1917 года.

Стихотворение «Дорога» написано значительно позднее – в 1957 году, на склоне жизни, когда Б.Л. Пастернаку было уже 67 лет (писатель скончался от тяжелой болезни в возрасте 71 года). Образ дороги возник в поэзии Пастернака не случайно. Каждая национальная культура имеет свой привычный круг тем, традиционные образы, устойчивые мотивы. Для русской классики одним из таких устойчивых моментов стал мотив путешествия, странствия, дорожная тема. Недаром А.А. Блок говорил, что первым признаком самобытности русского художника, является чувство пути, дороги.

«Дорожная» тема – одна из излюбленных в русской литературе. К ней обращались многие великие мастера художественного слова. Уже один этот факт полон значения. В этой теме воплотились и народная философия, и взгляды авторов на проблемы истории и эстетики. Дорога – древний образ-символ, спектральное звучание которого очень широко и разнообразно. Чаще всего образ дороги в произведении воспринимается в качестве жизненного пути героя, народа или целого государства. «Жизненный путь» в языке –

пространственно-временная метафора, к использованию которой в своих произведениях прибегали классики мировой культуры. Мотив дороги символизирует и такие процессы, как движение, поиск, испытание, обновление [4].

Именно «Дорогой» М.Г. Левянт открывает свой цикл «Два хора на стихи Б. Пастернака». Это сочинение написано для двухголосного состава (сопрано-альт). Небольшое фортепианное вступление создает ощущение неторопливого движения саней и звона бубенцов за счет мерного движения левой руки и остинатных ритмоформул в правой. Первые ассоциации, возникающие при прослушивании хора «Дорога», – образы двух шедевров русской классики: Первой симфонии П.И. Чайковского «Зимние грэзы» и «Ноябрь. На тройке» из фортепианного цикла «Времена года». В основе интонационного строя цикла на стихи Пастернака так же воссоздан национальный колорит и использованы приемы «звукописи» (термин Б.В. Асафьева). Можно сказать, Левянт унаследовал традиции, заложенные русской классической школой, в частности Чайковским.

Прозрачное гармоническое сопровождение партии фортепиано во вступлении построено на чередовании T53 и S43 (основная тональность As dur). Стоит отметить, что plagальность является одной из характерных черт русской народной музыки. Обратим внимание на ремарку, отнесенную композитором к фигуре шестнадцатых (simile – повторение). Ясная гармония,держанная динамика – все это усиливает национальную окраску и погружает слушателя в сферу умиротворенности и мечтательности. Пример1:

Дорога

Ст. Б. Пастернака

Муз. М. Левянта

Умеренно

simile

Хоровое вступление на словах «То насыпью, то глубью лога» звучит в унисон. Особую краску вносит звук *f*, что усиливает plagальный оттенок.

Пример 2:

To на-сыпью, то глубью ло - га,

В строфе «То по прямой за поворот змеится лентою дорога», единый звуковысотный уровень мелодии изменяется (скакок вверх на чистую квинту на слове «поворот»), словно рисуя уже обозримую смену направления пути. Восходящие скачки в окончаниях фраз, станут характерными для этого произведения, варьируясь в широте диапазона.

Далее на словах «змеится лентою» в сопровождении звучит новая интонационная ячейка – «извижающаяся», с «ленточной» мелодикой. В левой руке аккомпанемента появляется шестая пониженная ступень, что вносит окраску гармонического лада. Чуть позднее, на слове «безостановочно» появляется третья минорная ступень, придавая черты переменного лада, так же присущего русской музыке. На возгласе «вперед» обращает на себя

внимание сочетание седьмой низкой и первой ступени (малая септима) в партиях хора. Композитор словно предлагает нам задуматься... Что же ждет впереди? Неизвестность? Нас всегда настораживает этот вопрос, возможно, поэтому и появляется острый диссонанс.

Пример 3:



Партия сопрано на слова: «Вперед то под гору, то в гору» выдержанна на одном тоне (вторая ступень), за исключением квартового скачка в конце фразы. В партии альтов (в басу) следует поступенное движение вверх (от пятой ступени ко второй). Любопытно, но при звучании текста «Бежит прямая магистраль» верхний голос также выдержан на одном тоне, а альты совершают «восхождение» к вершине. Дважды происходит идентичное сужение голосов, будто взгляд в перспективу на художественном полотне.

Пример 4:

A musical score excerpt featuring two voices: soprano and bass. The soprano part has lyrics: 'Вперед то под гору, то в гору' and 'бежит прямая магистраль'. The bass part has a continuous eighth-note pattern. The score includes three staves: soprano, bass, and piano (indicated by a brace). The piano part provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords.

Первая кульминация расположена на словах: «Как разве только в жизни в пору все время рваться вверх и вдаль». Она выражена несколькими средствами: фактура уплотняется (хор разрастается до 3-х голосов, а

аккомпанемент до семизвучных аккордов), динамизируется (посо crescendo) нарастает напряжение, появляются диссонансы (тритоны, септимы, расщепленные октавы и т.п.).

Пример 5:

Еще больший эффект напряжения создает глиссандо у хора (на слове «вдаль»), и динамический взрыв на *ff* – все эти средства музыкальной выразительности подчеркивают психологическую составляющую – страх перед непредсказуемым будущим. «Шаги» басов в октавном уплотнении создают ощущение гротескной тяжести, надвигающихся и неизбежных преград и ударов судьбы.

При сложнейшей альтерации громоздких аккордов на *ff* достигается генеральная кульминация произведения: в партии фортепиано звучит набат (скандирующие повторяющиеся аккорды и тремоло в правой руке).

Пример 6:

на.
ff

dim.

poco dim.

После паузы происходит словно принятие неизбежного, смирение с судьбой (об этом говорит гармоническое просветление и снижение динамического накала с уходом в партии фортепиано на *pp*). Возвращается мерность движения, знакомая интонация будто замирает в прозрачном звучании высокого регистра. Произведение заканчивается на пианиссимо в светлом и чистом As-dur.

Пример 7:

pp

Хор «Первый снег» выполняет роль второй части цикла. Образ снега – метафора, характерная для символистов. Чистый, белый и пушистый снег является образом многозначным: за образом невинности, будто покрывалом укрывающим все тайное от поверхностного взгляда, скрываются «грехи людей». Четырехтактовое вступление партии фортепиано врывается подчеркнуто на *ff marcato*. Музыкальная ткань создает иллюзию порыва холодного ветра и приближающейся выюги. Обратим внимание на обозначение темпа *Allegro impetuoso*, что переводится как «скоро, стремительно, порывисто». Пример 8:

Муз. М. Левянта

Первый снег

Allegro impetuoso



Музыкальная фактура аккомпанемента гармонически насыщена, сложные аккордовые построения с хроматизмами подчеркивают неоднозначную внутреннюю смысловую нагрузку текста. Вокальная партия четырехголосного хора речитативно-декламационного склада звучит на фоне фигураций (квинтоли) в аккомпанементе. Композитор ставит ремарку: *Animato*, что в переводе с итальянского, означает «воодушевленно». Движение по узким интервалам в мелодии голоса, секундовые и квартовые созвучия создают ощущение «колкости». Слушатель с первых тактов погружается в атмосферу холода, зимы. Можно услышать даже стекающие в снежную бесконечность « капли слез».

Первая кульминация хора звучит на словах: «утайщик нерассказанный». Внедрение ges-moll при общей тональности g-moll дополняет вербальную семантику музыкальной. На наш взгляд, сочетание g-

moll\ges-moll, символизирует «две стороны медали», «двуликого Януса», «Альтер эго».

Пример 9:



Далее следует еще большее нагнетание динамики, мотивного развития, и вот, на поэтической строке «разводил домой!», отмеченной ремаркой автора *bruscamente*, что в переводе с итальянского означает «резко», музыка будто срывается и потоком ледяного вихря падает хроматизированными септаккордами на фоне басового скандирующего пунктирного ритма в октаву (Пример 10).

Далее музыка стихает, уходит в сферу тихой динамики. Будто крадется вокальная партия на фоне мажорного просветления (B-dur), иллюстрируя слова: «все в белых хлопьях скроется...»

На словах: «Кому-то что-то грешное» в партии хора появляются выразительные альтерации, акцентирующие смысл текста. Дважды повторяет композитор фразу «приходится скрывать», во второй раз она звучит на *diminuendo*, усиленной ремаркой «почти шепотом». Музыка замирает на безмолвном вокализе с закрытым ртом на согласную «м», хор будто замалчивает что-то.

Пример 10:

час - то вас сок - ра - и - ны
он

раз-во-дил до-мой!

bruscamente

Белый снег скрывает обман... Он как мираж... Рано или поздно, снег тает. В этот момент души людей обнажаются и ничего не скроет греха...

Возможно, творчество Б.Л. Пастернака для М.Г. Левянта было чем-то особенным и глубоко близким. Писатель и композитор в данной работе выступают как единомышленники. При анализе данного цикла поражает глубина стихотворного текста с одной стороны, с другой – его тонкое и проникновенное музыкальное воплощение.

В этот юбилейный год очень хочется пожелать Марку Григорьевичу творческого вдохновения, множества новых композиторских работ и многая лета!

Список литературы и источников:

1. Виноградова А.Л. Марк Григорьевич Левянт: «Музыка, ставшая мечтой и судьбой» // Музыка самарских композиторов для детей и юношества: сб. статей / науч. ред. и сост. Н.С. Миловидова. Самара: СГАКИ, 2008. – С.18-25.
2. Райгородский Б.Д. Марк Левянт. Главное – это состояние влюбленности. – 2006 [Электронный ресурс]. URL. <https://proza.ru/2006/03/12-101>
3. Эскина Н.А. «Марк Левянт на вершине олимпа // Свежая газета: Культура. – 07.07.2016 [Электронный ресурс] URL. <https://samcult.ru/episodes/9371>
4. Ярмухаметова Р.С. Культурные языки и коды народного творчества // Духовно-нравственное и гражданско-патриотическое воспитание и развитие детей на основе народного творчества: сб.мат. международной научно-практической конференции 29 марта 2013 г./ общ.ред. и сост. Р.С. Ярмухаметова, Самара: Изд-во НПЦ РАН, 2013 – С.43-47

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОПЕРА «ДЖАЛИЛЬ» Н.Г. ЖИГАНОВА

Автор работы – *А.В. Сорокина* (2 курс)

Научный руководитель – А.В. Самойлова,
кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры»

Назиб Гаязович Жиганов по праву считается выдающимся деятелем татарской музыкальной культуры XX века, выдающимся татарским композитором. Сочинения Н.Г. Жиганова отличаются высоким профессионализмом композиторского письма. Он продолжает традиции русской и европейской музыкальной классики. Идейный замысел, глубина чувств, разнообразие музыкальных форм, мелодика, мелизмы, яркость гармонии и богатство приемов музыкального развития ярко представлены в творчестве Н.Г. Жиганова.

Назиб Гаязович Жиганов является основателем и первым ректором Казанской государственной консерватории, которая сейчас носит его имя, инициатором создания специальной музыкальной школы-десятилетки для одаренных детей при консерватории. С его деятельностью связано открытие Союза композиторов Республики Татарстан, Татарского государственного оперного театра им. Мусы Джалиля, Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан. Творчество Н.Г. Жиганова ознаменовало новый этап в развитии татарской национальной музыкальной культуры и до сих пор остается самым масштабным в музыкальном искусстве Республики Татарстан. Н.Г. Жиганов – автор семнадцати симфоний, трех балетов («Фатых», «Зюгра», «Две легенды»), восьми опер («Качкын», «Ирек», «Алтынчеч», «Поэт», «Ильдар», «Тюляк и Су-слу», «Намус», «Джалиль»), многочисленных камерных, вокальных и инstrumentальных произведений, песен.

Среди многочисленных работ Н.Г. Жиганова выделяется опера «Джалиль», рассказывающая о друге композитора – поэте Мусе Джалиле. Н. Жиганов и М. Джалиль были лично знакомы и дружны. По

воспоминаниям Жиганова, Муса Мустафович долго присматривался к нему, вслушивался в его музыку, а затем предложил написать оперу по его поэме «Алтынчеч». Эта работа в 1938 году сблизила композитора и поэта. Уходя на фронт в 1941 году, в знак преданной дружбы Муса и Назиб по старинному татарскому обычанию обменялись поясами. В письмах с фронта Джалиль писал Жиганову, что работает над либретто оперы, повествующей о героях войны. Он надеялся на продолжении их сотрудничества, но надеждам поэта не суждено было осуществиться. В 1942 году в одном из боев Муса был тяжело ранен в грудь и попал в немецкий плен. В плену он вступил в легион «Идель-Урал», где организовал подпольную группу, которая готовила восстание военнопленных. За несколько дней до восстания члены группы были арестованы и помещены в Моабитскую тюрьму в Берлине, где подверглись пыткам, а затем были казнены. Эти обстоятельства раскрылись позднее, когда оставшиеся в живых товарищи поэта передали в СССР рукописные сборники стихов поэта, известные как «Моабитские тетради». У Назиба Гаязовича Жиганова возникла идея почтить память друга созданием оперы о нем. Так родилась опера «Поэт» на либретто Ахмета Файзи – татарского писателя, автора многих либретто музыкально-театральных произведений татарских композиторов (оперы «Зулхабира» М. Музафарова, балета «Шурале» Ф. Яруллина и др.).

Премьера оперы «Поэт» состоялась в Театре оперы и балета в Казани в 1957 году, но подверглась разгромной критике: главный герой был пленным и даже этого факта было достаточно, чтобы считать его участником татарского легиона, созданного немцами. Опера была исключена из репертуара театра. Спустя время, когда раскрылись все факты героической гибели поэта в немецком плену Н.Г. Жиганову предложили восстановить постановку, но он отказался. На основе материалов оперы «Поэт» и фрагментов стихотворений из «Моабитских тетрадей» М. Джалиля он создал оперу-поэму «Джалиль».

Опера-поэма «Джалиль» имела большой успех. Она ставилась в

театрах Москвы, Праги, Алма-Ата. Спектакль ежегодно сохраняется в репертуаре татарского государственного театра оперы и балета, который носит имя Мусы Джалиля. По традиции, его показ приурочен ко Дню памяти и скорби – дню начала Великой Отечественной войны

В опере-поэме семь картин. В первой картине показывается, как советских пленных солдат доставляют в немецкий тыл, среди них оказывается и сам поэт Муса Джалиль. Он очень тоскует по родной земле и любимой семье. Он не находит себе места в плену, думая о том, что его семья может попасть под репрессии, ведь по уставу Красной Армии пленный солдат считался предателем Родины. Во второй картине показано, что воинская часть Мусы Джалиля попадает в окружение врага. Полковник Журавлев предлагает Джалилю отвлечь на себя фашистов, чтобы он мог со своим отрядом выйти из окружения. Третья картина демонстрирует поле боя, на котором лежит раненный Муса Джалиль. Придя в себя, Джалиль понимает, что у него остался единственный патрон для себя, но он стреляет в предателя. Четвертая картина изображает, как Муса Джалиль попадает в плен, где его пытают и истязают. Героя не покидают мысли о Родине и о любимых людях, он сожалеет о том, что остался в живых. Чтобы отправить врага по ложному пути, Джалиль притворно соглашается на сделку с фашистами о сотрудничестве. Он переживает, что ему придется играть роль предателя Родины. Пятая картина изображает эшелон на железнодорожной станции в Германии, в него погружают узников на принудительные работы. Главным смотрящим назначен Джалиль. Герой чувствует презрение со стороны своих соотечественников, его унижают и грозят расправой. Группе пленных удается бежать и перейти на сторону Советской Армии, однако Муса разоблачен.

В шестой картине под названием «Не верь!» показан советский госпиталь. Среди женщин-медсестер жена поэта Мусы Джалиля. Она узнает среди раненых друга своего мужа, который сообщает ей, о том, что Муса встал на сторону врага. Она испытывает страдания и мучения, но не верит в

то, что муж мог стать предателем Родины. Супругу поэта объявляют женой врага народа.

На фоне этих трагических событий в картине звучит хор «Елка», который исполняет женский и детский состав. Он показывает приготовления к новогодним праздникам и дает героям надежду на радость и счастье в новом году. На сцене декорации госпиталя. По середине стоит большая елка, которую украшают новогодними игрушками женщины-медсестры. На сцену выбегают дети в разных национальных костюмах.

Детский и женский хоры начинают звучать одновременно. Первые реплики отражают нетерпение в ожидании нового года: «В дверь стучится новый год, он нам радость принесет, Он нам счастье принесет, здравствуй, наша елка!...». Дальше следуют переклички женского и детского хоров, и смысл реплик становится различным. Женский хор: «Долюшка такая нам досталась Горе горевать, беды бедовать?...». Детский хор: «Как придешь к себе домой, будешь ты крепко спать. А пока пляши и пой, и не смей зевать!». Женщины переживаю о тяжелой доле, горе, которое обрушилось на каждую семью, на всю страну. Реплики детского хора призывают проживать ярко каждое мгновение, радоваться, плясать и петь. В заключении хоры воссоединяются и повторяется тема нового года. Женщины и дети верят в счастливое будущее, не теряют надежду на будущую мирную жизнь, радость и счастье в новом году.

Этот эпизод ярко передает настроение всего произведения, которое важно верно воплотить в сценическом исполнении. Здесь необходимо дать надежду на то, что все беды и несчастья закончатся, народ выстоит в страшной битве с врагом и страну ждет счастливое, мирное будущее. Подвиг каждого героя вносит вклад в приближении долгожданной победы.

В последней седьмой картине действие происходит в немецкой тюрьме Моабит. Бельгиец Андре – сокамерник Джалиля. Он восхищен стойкостью и мужеством Мусы: узнав о том, что тот пишет стихи о Родине

на обрывках бумаги, Андре клянется другу сохранить его произведения и представить их народу – тогда все поймут и поверят в его любовь к Отчизне. Герои прощаются. Муса ожидает смертного часа, но в его сердце живет любовь к своей Родине, семье и к своему татарскому народу.

Эпилог оперы описывает мирное время. Андре передает Моабитские тетради на Родину Мусы Джалиля. Благодаря этим тетрадям люди узнали о подвиге поэта – героя. Строки его стихов известны многим:

Жизнь моя песней звенела в народе,
Смерть моя песней в борьбе прозвучит...

Несмотря на то, что давно отгремели залпы Великой Отечественной Войны и ушли в прошлые ее грозовые годы, темы героического подвига советского народа в борьбе с фашистскими захватчиками по прежнему волнуют слушателей и по прежнему вдохновляют композиторов на новые творческие свершения. Искусство всегда должно быть тесно связано с жизнью, с ее актуальными проблемами и должно правдиво отображать их.

Опера Н.Г. Жиганова «Джалиль» воспевает поступок героя, это не просто произведение о нашем современнике, но в первую очередь о человеке, который находясь в плена любил, мечтал, творил и жил, оставаясь верным сыном своей Родины.

Список литературы и источников:

1. Дулат-Алеев В.Р. Назиб Жиганов. – Казань, Казанская государственная консерватория, 2001.
2. Композиторы Татарстана. М.: Композитор, 2009. 260 с.
3. Назиб Гаязович Жиганов. Опера «Джалиль». Музыкальные сезоны [Электронный ресурс]. URL <https://musicseasons.org/nazib-gayazovich>
4. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. URL <https://znamenie-slova.ru>

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ ШАУРЫ САГИТОВОЙ

Автор работы – *М.Р. Асмандиярова* (4 курс)

Научный руководитель – С.И. Махней,

кандидат искусствоведения, доцент

ФГБОУ ВО «Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова»

Имя композитора и пианистки Шауры Сагитовой известно далеко за пределами Башкортостана. Еще будучи студенткой Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова она стала лауреатом престижных конкурсов, проходивших в Москве, Новосибирске, Праге и в других городах. Шаура Сагитова – человек творческий. Наряду со ставшими уже традиционными ее выступлениями как пианистки, с сочинением композиторских опусов, она активно сотрудничает с Национальным оркестром народных инструментов РБ (НОНИ РБ), создавая аранжировки и занимаясь оркестровкой произведений. Несмотря на такую плодотворную деятельность, она находит время для участия в различных проектах, часть которых появилась по ее инициативе. Один из таких проектов – ансамбль современной музыки «Самрау» – стал едва ли не самой передовой группой, исполняющей и продвигающей музыку современных композиторов в республике.

Идея создать ансамбль появилась у Шауры Сагитовой еще в студенческие годы во время обучения в институте искусств. Трепетное отношение к традициям своего народа, его преданиям и легендам привели Шауру к выбору названия для своего коллектива. По мнению историка З.Г. Аминева, под «Самрау древние предки башкир подразумевали само Небо [7]. Вот уже более десяти лет ансамбль «Самрау» выступает на композиторских фестивалях, исполняя новинки башкирских авторов. По мнению Шауры Сагитовой, такие концерты «крайне полезны, прежде всего, для самих композиторов» [8]. С помощью ансамбля можно «не только услышать свое произведение в живом исполнении на сцене, но и сам процесс работы над сочинением с музыкантами дает отличный слуховой опыт» [8].

Кроме того, как утверждает Шаура Сагитова, «полезно услышать, как работают твои современники, что их волнует, какими средствами они достигают исполнения своих задумок и идей» [8].

Ансамбль «Самрау» играет музыку не только современных башкирских авторов. Самым крупным его проектом стало исполнение «In C» композитора Терри Райли. Это медитативное произведение считается одним из популярных в «творческом багаже» американского минималиста. Известность «In C» определяется его неповторимым звучанием даже у одного коллектива. Сочинение, состоящее из 53 сегментов-паттернов, написанных в тональности C-dur, является выражением музыкальной свободы. Нет четкого определения состава исполнителей; звучание произведения варьируется в пределах 45 минут по усмотрению самих музыкантов. Исполнитель самостоятельно решает сколько ему понадобится времени, чтобы исполнить тот или иной фрагмент [1].

По словам Шауры Сагитовой, идея исполнить «In C» появилась много лет тому назад, когда она услышала эту пьесу на композиторском фестивале в Нижнем Новгороде. Однако воплотить ее в жизнь получилось далеко не сразу. Лишь в 2016 году, посвятив в свою задумку молодого композитора, друга и участника «Самрау» Андрея Платонова, члены творческого коллектива вновь собрались, чтобы принять решение об исполнении этого произведения. «In C» впервые прозвучало в Уфе 20 марта 2016 года (именно эта дата стоит на афише). Его исполнение состоялось в Концертном зале им. Ф. Шаляпина Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова. Коллектив «Самрау» «создал пространство вне рамок, без разделений и ограничений» [8], что можно усмотреть уже в самом составе музыкантов. Они объединили исполнителей разных направлений: в исполнении участвовали академические музыканты, исполнители на народных инструментах: русских и башкирских и даже рок-музыкант. А в следующем исполнении, которое состоялось через месяц, 10 апреля, в музыкальном ресторане MusicHall27, состав расширился новыми

тембровыми красками: появились джазовая вокальная импровизация, русское народное пение, башкирское узляу с кураистом и кубызистом.

Концерты «Самрау» после исполнений «In C» получили немало положительных отзывов. Многие зрители делились своими впечатлениями в социальных сетях (на странице ансамбля «ВКонтакте»), отмечая, как в процессе погружения в музыку «теряли ощущение времени», как многим «показывалось искривление пространства», ощущались и порывы к танцу, и даже мысли присоединиться к музыкантам и медитировать с ними [3, 5].

«In C» было решено было повторить в Уфе через год, в 2017-м, после чего выехать на гастроли в Пермь, Казань и Екатеринбург. Осуществление задуманного оказалось возможным благодаря участнице ансамбля, тогда студентке кафедры струнных инструментов УГИИ им. Загира Исмагилова Камилле Валеевой. Она получила грант Всероссийского молодежного образовательного форума «Таврида» в Крыму на реализацию гастрольной деятельности ансамбля современной академической музыки «Самрау».

Каждое исполнение «In C», проходило с успехом и, по мнению Ш. Сагитовой, всегда звучало как в первый раз, всегда по-разному, потому что «люди, исполнявшие его, развивались, были в разном настроении, в разных жизненных ситуациях. Это сочинение – настоящая лакмусовая бумагка» [8]. Исполнение «In C», стало для Шауры Сагитовой реализацией ее мыслей о том, что время в искусстве не стоит на месте, что мышление людей постоянно меняется и необходимо искать все новые и новые формы общения со слушателем.

Другим интересным творческим полем поиска молодого композитора стал коллективный проект «О чём поют птицы?». Идея «Птиц» принадлежала главному дирижеру НОНИ РБ Линару Давлетбаеву. В интервью для сайта «Культурный мир Башкортостана», он говорил о том, что мысль создать такое сочинение возникла около 10 лет назад. Перечитав много томов башкирских сказок, дирижер придумал свою сказку; сочинил текст, а затем и либретто. Для реализации своего проекта Л. Давлетбаев

собрал молодые творческие силы республики: композитора Шауру Сагитову, режиссера Екатерину Рафай и художника Лиану Нигаметзянову.

«О чём поют птицы?» – это сказка-притча. В основу сочинения положена идея нравственного развития человека, его самосовершенствования через добрые поступки. В сказке три действующих лица: рассказчик, Хан – мужчина средних лет, по описанию Линара Давлетбаева «не глупец и жадина, а зрелый мужчина с высокой культурой и богатым внутренним миром»; молодой пастух Егет, своего рода, «ангел, спустившийся с небес на землю к людям для помощи и их спасения», несущий мудрую мысль [4].

Через сказку слушатель знакомится с национальными инструментами: кураем, кубызом, кыл-кубызом, думбырай, ятаганом. Авторы говорят, что в этой идее они опирались на произведение С. Прокофьева «Петя и волк». Однако, в отличие от прокофьевской сказки, в которой музыка сопровождает текст и иллюстрирует его, они создали произведение, в котором музыка является главным персонажем: «она ведет за собой, вплетая в себя текст действующих персонажей, дополняемая иллюстрациями Лианы Нигаметзяновой» [8].

Шаура Сагитова с огромным увлечением работала над созданием музыки к сказке. Оркестр НОНИ давал широкие возможности для творческой фантазии молодого композитора, колористических находок, интересных выразительных приемов. НОНИ, по мнению композитора это «оркестр-конструктор», создание музыки для него – это одновременно и просто и сложно в том плане, что каждый раз «выводя на передний план ту или иную группу, можно собирать новое звучание, в зависимости от поставленной задачи [8]. Абсолютно по-новому зазвучали в сказке кураи. По словам Шауры Сагитовой, раньше во всех произведениях группа кураев играла в унисон. И так как «это группа кураев», то композитор поручила им аккорды. Результатом такого приема становится «изумительное звучание», отличающее полнокровностью и магическим шармом [8].

За полтора месяца до премьеры, которая состоялась 26 апреля 2018 года, в работу по созданию сказки включились артисты (Фиргат Гарипов в роли Хана, Данил Гуфранов в роли Егета и Гульшат Гайсина – рассказчица), художник, осветители, мастера видеопроекций. Как отметила художник проекта Лиана Нигаметзянова, «каждый член коллектива сказки был на своем месте, в их рабочей атмосфере чувствовалось хороший и дружелюбный настрой» [4].

В отзывах о премьере музыкальной сказки критика отметила «яркие музыкальные и визуальные картины», позволившие «зрителям полностью погрузиться в мир сказки и ощутить себя непосредственными участниками завораживающего действия» [6]. Проект «О чем поют птицы» пришелся по душе как самым маленьким слушателям, так и их родителям. За создание первой музыкальной сказки по мотивам башкирских легенд «О чем поют птицы?» в 2019 году Шауре Сагитовой, Линара Давлетбаева, Екатерину Рафай, Лиану Нигаметзянову наградили званиями лауреатов Молодежной премии им. Ш. Бабича.

В 2020 году в творческой деятельности Шауры Сагитовой появился еще один проект. Молодой музыкант стала принимать активное участие в лекториях Арт-квадрата – своеобразного творческого пространства Уфы, расположенного в центральной части города. Особенностью площадки Арт-квадрата стал «новый взгляд» на архитектурное наследие Уфы. Постройки XIX – XX веков (дом купца Хакимова, фабричные здания: обувного, чайного товарищества «Караван», «Вогау & Ко Торговый дом») приобрели свежий, и даже некий футуристический вид. Наследие старой части города заиграло новыми красками. Большое пространство Арт-квадрата позволило архитекторам проекта поместить и амфитеатр для уличных музыкально-театральных вечеров, и площадку для игры в баскетбол, и уютный сквер, и множество кафе, ресторанов, магазинов. В закрытых площадках, как в ивент-холле «Сердце», конференц-зале «Диалог», проводят различные мероприятия от лектория до спектаклей. Переступив порог Арт-квадрата, посетители сразу

же проникаются уникальной атмосферой, положительно воздействующей на людей, вдохновляющей на самосовершенствование и саморазвитие. Способствует этому и большая часть мероприятий, проходящих здесь.

Шаура Сагитова – творческая личность, открытая ко всему новому, – органично вписалась в мероприятия Арт-квадрата. Вместе с лектором Евгенией Едренкиной 31 января 2020 года она провела музыкальную встречу «Импрессионисты. Мане. Дебюсси и другие хипстеры». В течение 2020 и в начале 2021 года выступления продолжились вместе с музыкантами Владимиром Аношкиным, Полиной Кобец, Маратом Сайтовым, Сиявшем, Рустемом Хамидуллиным, Язгуль Янбековой. Музыкальные лекции Шауры Сагитовой и Евгении Едренкиной отличаются не только завлекающими названиями, как, например, «Музыкально-винный детектив», но и интересным содержанием со множеством любопытных фактов из биографии композиторов прошлых столетий. Программу вечеров составляют как академическая музыка, так и музыка из кинофильмов, мультипликационных фильмов.

В 2020 году с наступлением периода самоизоляции и закрытия всех культурно-просветительских учреждений (театров, филармоний) люди искусства переживают нелегкие времена. Музыканты, артисты вынуждены находить новые формы общения со зрителями и слушателями. Потребность в самовыражении находит выход в прямых эфирах разных социальных сетей. Этой тенденции следуют и Шаура Сагитова вместе с Евгенией Едренкиной. В популярной у многих сети Инстаграм для всех желающих регулярно по средам и субботам они устраивают концерты из классических произведений. В прямом эфире звучат сочинения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Д. Скарлатти, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна.

Творческие проекты Шауры Сагитовой заметно обогащают культурную жизнь Уфы, привлекают внимание не только музыкантов, но и широкого круга публики, включающего молодежь и людей зрелого возраста.

Список литературы и источников:

1. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: уч. пособие. М.: МГК, 2011. С. 342 – 344.
2. Городской центр «Арт-квадрат» в Уфе [Электронный ресурс].URL. <https://prorus.ru/projects/gorodskoj-centr-art-kvadrat-v-ufe>
3. Кобец, П. [Электронный ресурс] .URL. https://vk.com/samrau.intro?w=wall-117046160_30%2Fall.
4. Луговая М. На соискание молодёжной премии имени Шайхзады Бабича. «О чем поют птицы?» // Вечерняя Уфа. 2019. №69
5. Лугошин А. [Электронный ресурс] .URL. https://vk.com/samrau.intro?w=wall-117046160_24%2Fall
6. Национальный оркестр народных инструментов Республики представил концерт-сказку «О чем поют птицы?» [Электронный ресурс]. .URL. <https://kulturarb.ru/ru/news/nacionalnyj-orkestr-narodnyh-instrumentov-respublikи-predstavil-koncert-skazku-o-chem-poyut-pticy?highlight=7>
7. Самрай [Электронный ресурс] .URL. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Самрай>.
8. Шаура Азаматовна Сагитова: интервью. беседовала М.Р. Асмандиярова; рук. С.И. Махней. Уфа, 15 апреля 2020.
9. Шаура Сагитова [Электронный ресурс] .URL. <http://youngcomposers.ru/ru/composers?task=composer&controller=composer&id>
10. Шаура Сагитова (фортепиано, Уфа) [Электронный ресурс].URL. <http://bashgf.ru/afisha/event/shaura-sagitova-fortepiano-ufa>

ИНСПИРИЗМ КАК СОСТОЯНИЕ ДУШИ

Автор работы – **В.В. Сарготи** (2 курс)

Научный руководитель – Н.С. Миловидова,

кандидат искусствоведения, доцент

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

29 сентября 2021 г. в актовом зале Самарского государственного института культуры состоялся творческий вечер композитора и пианиста Владимира Титова. Концерт прошел под эгидой Музыкально-филармонического центра «Консерватория» в рамках проекта «Самарское музыкальное землячество» (руководитель – доцент кафедры фортепиано СГИК В.Т. Семенов).

Владимир Титов в настоящее время проживает, работает и пишет музыку в Калининградской области. Он приехал к нам из Москвы, где 24 сентября в зале Рахманиновского общества прошел его творческий вечер. Композитор – наш земляк, он окончил Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова по классу фортепиано Почётного работника среднего профессионального образования РФ Г.М. Рязановой. В стенах нашего института В. Титов проучился один год, его преподавателем по специальности был доктор искусствоведения, профессор, член самарской организации Союза композиторов России Д.А. Дятлов, что послужило успешным стартом для получения высшего музыкального образования. В дальнейшем он окончил Нижегородскую консерваторию им. М.И. Глинки по классу фортепиано заслуженного деятеля искусств России, профессора Е.Д. Алексеевой, став высокопрофессиональным музыкантом. Первый концерт из произведений В. Титова в нашем городе состоялся еще в 2017 году.

Владимир Титов в музыкальном искусстве новатор. Вы спросите: почему «новатор»? Потому, что композитор вместе со своей женой Светланой открыли новый стиль в музыке, название которого «инспиризм». Что скрывается под этим названием? «Spirit» – дух, душа, настроение;

«inspirit» – вдохновлять, воодушевлять; иными словами, композитор музыкой стремится воплощать истинную любовь, духовный смысл жизни.

Концерт состоял из трех блоков, в каждом из них произведения исполнялись без перерыва. Слушатель мог наслаждаться музыкой, вдохновляемся ей, представлять один образ за другим. Программа вечера свидетельствовала о том, что автор владеет богатым арсеналом жанров. В первом блоке исполнялись произведения, уже получившие известность и оценку профессионалов: несколько пьес из сюиты «Зазеркалье»: «Шишига», «Русалка», «Одинокий джин». Сами названия говорят о том, что композитор открывает для нас мир фантазии. Музыка Титова эмоциональная, гармоничная, понятная широкому кругу слушателей. Мне, как музыканту, стало интересно посмотреть в ноты произведений. В них отражается стиль автора: сложная гармония, синкопированный ритм, переменные размеры и т.д. Но, когда слушаешь произведения, не замечаешь стилистических сложностей. Музыкальный язык понятен, он служит созданию ярких, запоминающихся образов.

Во втором и третьем блоках программы были представлены произведения, недавно написанные В. Титовым. Это цикл «Японские сезоны». Как известно, в Японии каждый сезон характеризуется определенной традиционной музыкой, и наш автор по-своему услышал культуру этой страны. В творческом вечере прозвучали «Мазурка», «Ноктюрн», «Элегия», «Прелюдия». Идея автора состояла в том, чтобы включить японский фольклор в различные европейские жанры. В этом цикле проходит тема жизни и возрождения, получая каждый раз свое оригинальное воплощение, необычное для слушателя.

Владимир Титов не только талантливый исполнитель классических произведений, но и замечательный джазовый импровизатор. На творческом вечере мы услышали яркое, заряжающее энергией сочинение этюд-граффити «Джаз-Тоник». Хочется отметить пьесу «Красотка»: ее оригинальность в том, что это фантазия, предназначенная только для белых клавиш. Романтическое

произведение открывает перед нами изящный образ девушки с ярким темпераментным характером. Большое впечатление произвело сочинение «Порыв». Красочные гармонии, стремительный темп, и в конце вдруг резкая остановка! А в душе еще долго живут чувства... Это произведение больше всего запомнилось и оставило в моей душе глубокий след.

Композиции В. Титова на экране сопровождалась полотнами современной немецкой художницы Анны Георгия Шюттфорт Хоманн, которая, вдохновившись сочинениями нашего земляка, написала картины, воплощающие образы его музыки.

Творческий вечер В. Титова вела заслуженная артистка Самарской области, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и музыки СГИК, член самарской организации Союза композиторов России А.Л. Виноградова. Будучи профессиональным композитором и опытным педагогом, воспитавшим множество юных талантов, она с большим вниманием отнеслась к творчеству коллеги и приняла самое деятельное участие в организации концерта. Ее выступление способствовало установлению контакта между музыкантом и аудиторией, благодаря чему концерт прошел на одном дыхании.

Творчество Владимира Титова проникнуто живыми эмоциями. Свобода, страсть, юмор, умиротворение, – все это можно услышать в его музыке. Она затрагивает разные темы, увлекая публику богатством образов. Очень ценно, что будущие музыканты-профессионалы, преподаватели института и просто любители музыки смогли прийти на творческий вечер и окунуться в атмосферу музыкального инспиризма.

Список источников:

1. [Электронный ресурс]: URL.
https://www.youtube.com/channel/UCHThRaLLbn_ZZGLB-qAWHhw/playlists
2. [Электронный ресурс]: URL.
<https://vladimirtitov.musicaneo.com/ru/about.html>
3. [Электронный ресурс]: URL. <http://vladimirtitov.name/>

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ: ЧЕМУ МОЖЕТ НАУЧИТЬ «ИСТОРИЯ КАЯ И ГЕРДЫ»?

Автор работы – **Ю.В. Антоненко** (1 курс)
Научный руководитель – А.В. Лазанчина,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

Премьера оперы «История Кая и Герды», написанной по мотивам сказки Ханса Кристиана Андерсена «Снежная королева» в Самарском академическом театре оперы и балета состоялась 26 ноября 2021 года. Я попала на спектакль 16 декабря 2021 года, когда в городе уже наступила зима и эта зимняя сказка особенно отозвалась в сердцах зрителей. «История Кая и Герды» – одна из самых известных опер современного петербургского композитора Сергея Баневича. Ее ставили во многих театрах России, теперь она обогащает репертуар и Самарского театра.

Над созданием спектакля трудилась постановочная бригада в составе: дирижер Евгений Хохлов, режиссер – балетмейстер Иван Фадеев, художник Светлана Соловьева. В этом ярком спектакле оказалось много танцев и движения; в нем запомнились эффектные костюмы – такой акцент на визуальных средствах выразительности мне показался ориентированным на детей, и в целом, на современную публику.

Театр предназначил новую постановку для всей семьи. Действительно, в зале было очень много детей с родителями, а иногда – с бабушками и дедушками. Мне стало интересно, чему может научить спектакль «История Кая и Герды», о чём он? Данному вопросу и посвящено представленное эссе.

В этой опере С.П. Баневич говорит о вечном: о человеческих взаимоотношениях, любви, умении надеяться и верить. В сказке Г.Х. Андерсена содержатся и философские, христианские мотивы, но композитор их практически нивелировал, оставив в опере лишь основную линию сюжета.

Главное противопоставление в опере, как и в сказке представляют сферы Добра и Зла. Добро воплощается в первую очередь в образе Герды, а также в образах ее окружения: бабушки, горожан и помощника – Олена. Зло реализуется в образах фантастических персонажей: злобных троллей и Снежной королевы, а также в виде реальных героев разбойников. Хотя тролли и лишены в спектакле дьявольской сущности, они трактованы агрессивными и напористыми, стремящимися разрушить гармонично устроенный мир, в котором живут добрые герои, внести в их отношения разлад. Также прямолинейно отрицательно изображены разбойники, напавшие на Герду и захватившие ее в плен. Образ Снежной Королевы не столь однозначен. Она выглядит очень красивой и притягательной; музыка, которая ее характеризует, выразительна и загадочна. Только постепенно приходит понимание того, что ее царство – ледяная пустыня, в которой нет места человеческим чувствам, а значит нет самой жизни. Таким образом, в этом спектакле дети не только получают определенные представления о добре и зле и учатся отличать их друг от друга, но и начинают задумываться о том, что зло может принимать разнообразные, даже привлекательные формы.

Когда Снежная Королева забрала Кая в свое царство, заколдовав его сердце кусочком льда, Герда всеми силами пытлась спасти его. Сам Кай не понимал, что заколдован, не осознавал своих поступков как неправильных и грубых, ведущих к гибели. Герде пришлось пройти нелегкий путь, чтобы освободить Кая: ей встретилось много препятствий, но она не остановилась и справилась со всеми. Что помогло ей, откуда брала она силы? Залог победы Герды над злом – в ее бескорыстной любви, выросшей из детской дружбы и добрых взаимоотношений с Каем. Лирическая мелодия, которая звучит на протяжении спектакля несколько раз и выполняет роль лейтмотива, становится музыкальным выражением любви главных героев. Так создатели спектакля демонстрируют маленьким зрителям мысль о великой силе любви – «любви, которая побеждает все, которая борется и не сдается» [1, с. 16].

Еще одна идея, которую подчеркнули создатели спектакля – мысль о том, что всегда есть возможность измениться, стать лучше, исправить свои поступки. Ведь Маленькая разбойница, которая поначалу представлена как герой отрицательный, мешающий Герде достичь своей цели, помогает девочке, отпуская ее в путь вместе с северным Оленем. Сцена Герды и Маленькой разбойницы – одна из самых ярких и запоминающихся в спектакле. Рассказ Герды о ее любви к Каю и ласковые слова смягчают сердце Маленькой разбойницы, и девочки расстаются, став настоящими друзьями. В завершении оперы и Кай снова становится добрым. Вместе с Гердой он возвращается в родной город, в теплый бабушкин дом. Хор главных героев «Пусть будет счастье в каждом доме» звучит как пожелание каждому зрителю лично и воспринимается как главный итог оперы.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что «История Кая и Герды» может научить детей оставаться преданным своим чувствам, не оставлять близкого человека в беде, стремиться к достижению цели, несмотря на трудности и препятствия, и, как все сказки, призывает быть добрым. «Размышляя о Кае, я думаю и о тех сегодняшних подростках с осколками «зеркала льда» в сердцах, которые не знают, что такое любовь...» – говорил в интервью сам композитор С.П. Баневич [4].

Опера, написанная понятным и довольно несложным музыкальным языком, с опорой на лучшие традиции отечественной оперной музыки, может научить детей любить музыкальный театр. Те дети, которые придут на этот спектакль и получат положительные эмоции, придут в театр снова – сначала на детские спектакли, затем на взрослые. Режиссер спектакля Иван Фадеев так высказался об этом: «Ходить в театр, особенно в музыкальный, детям надо обязательно. Привычка воспринимать музыку и сценическое действие формирует разум и душу» [1, с. 16].

В заключение хочется сказать, что мне, не очень искушенному зрителю, спектакль очень понравился. Я бы с удовольствием посмотрела его еще раз и посоветовала своим друзьям и знакомым. И хотя сегодня такой

вариант семейного отдыха, как поход в оперный театр, кому-то может показаться «архаичным», мне представляется, что данный спектакль может стать не только достойным развлечением, но и многому может научить современных детей.

«Историю Кая и Герды» дирижер Е. Хохлов поставил в один ряд с такими спектаклями Самарского театра оперы и балета как «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова и «Волшебная флейта» В. Моцарта. Также как и эти великолепные классические оперы, настоящие шедевры музыкального театра, «История Кая и Герды» духовно обогащает зрителей всех возрастов, и вызывая сопереживание героям, пробуждает сильные чувства и эмоции. Ведь не случайно великий реформатор театра К.С. Станиславский говорил: «Если бы смысл театра был только в развлекательном зрелище, быть может, и не стоило бы класть в него столько труда. Но театр есть искусство отражать жизнь» [5].

Список литературы и источников:

1. История Кая и Герды // Буклеть Самарского академического театра оперы и балета. Самара: [б. и.], 2021. 28 с.
2. Комок О. Послание без адресата. Опера «История Кая и Герды» // Деловой Петербург 20.01.2017. [Электронный ресурс]. URL https://www.dp.ru/a/2017/01/19/Poslanie_bez_adresata
3. Лазанчина А.В. На пороге сказки // Свежая газета Культура. № 23 (220). Декабрь 2021. С. 9.
4. Мамаева Т. «История Кая и Герды»: потерянное поколение, которое можно спасти [Электронный ресурс]. URL <https://www.belcanto.ru/17013001.html>
5. Станиславский К.С. О театре [Электронный ресурс]. URL <https://time365.info/aforizmi/aforizm/32954>

ОЧЕРЕДНОЙ УСПЕХ ВОСХОДЯЩЕЙ ЗВЕЗДЫ (ИНТЕРВЬЮ С ЯНОЙ ДЬЯКОВОЙ)

Автор работы – **Ю.М. Седова** (4 курс)
Научный руководитель – Н.С. Миловидова,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

Имя выпускницы кафедры вокального искусства СГИК Яны Дьяковой уже известно не только профессионалам, но и любителям музыки. Ее достижениями Самара может гордиться! Молодая вокалистка является лауреатом многочисленных всероссийских и международных конкурсов в России, Украине, Эстонии и США; участницей крупного и престижного телепроекта «Большая опера», где стала финалисткой! В 2019 году ее редкий по красоте и виртуозности голос – колоратурное меццо-сопрано – покорил жюри на престижном конкурсе оперных певцов «New Opera World» в Москве. И вот очередной успех!

– Яна, прежде всего, хочу поздравить Вас с огромным достижением – дебютом во всемирно известном миланском оперном театре «San Babila»! И конечно же, поздравление Вашему наставнику Надежде Эдуардовне Ильвес – заслуженной артистке РФ, профессору кафедры СГИК, которая сыграла, наверное, не последнюю роль в этом событии.

– Да, педагог – это наше все, без Надежды Эдуардовны я бы ничего не добились. Мы с ней вместе уже многие годы, но и сейчас она меня во многом контролирует, чтобы я не «ушла» не в свой репертуар. Мы с ней обговариваем абсолютно любую программу, будь это концерт, конкурс или спектакль.

– Расскажите пожалуйста, о выступлении в Италии: как возникла идея участия, как проходил отбор, как удалось достичь таких вершин?

– Все получилось по воле случая. В интернете я увидела объявление о прослушивании на постановки, и среди них был «Севильский цирюльник» Россини, что меня сразу заинтересовало, потому что это мой репертуар. Я пою много барочной музыки, много Россини – у меня колоратурное меццо-сопрано, и эта музыка написана как будто специально для меня. Спеть

партию Розины было моей мечтой, и я решила попробовать, поехала в Москву, где проходили прослушивания. Спела одну из арий Розины. Нас слушали дирижер и директор этого проекта. И они сразу заинтересовались мной и обещали, что обязательно позовут. Прослушивание шло два дня, было очень много конкуренток и все на партию Розины! Я даже подумала, что зря приехала, так как я человек без особого театрального опыта, очень много выступаю с сольными концертами в разных городах, но они камерного формата, а опыта в спектаклях у меня практически нет. А здесь главная партия в постановке, это очень большая ответственность!

– Каково Ваше впечатление от театра в Милане, актеров, с которыми пришлось петь, от искушенной итальянской публики?

– Самым большим стрессом было, конечно то, что мы пели для итальянской публики на итальянском языке. Вместе со мной, по удивительному стечению обстоятельств, в одной постановке в паре выступал один из ведущих солистов Самарского оперного театра – тенор Дмитрий Крыжеский. Мы с ним до этого слышали друг о друге, но никогда не были знакомы, встретились в Москве на прослушиваниях к этому спектаклю. Для руководства было большим удивлением, что из всех, кого они выбирали, оба оказались из Самары! Мы с Дмитрием понимали свою ответственность и очень поддерживали друг друга. Остальной состав был полностью итальянским. Нужно было выглядеть как они, я говорю об итальянском языке, потому что наш режиссер очень переживала, вдруг что-то пойдет не так, а она несет за нас ответственность. Тем более я была дебютантом, а она меня взяла на главную партию. Дмитрий хотя и профессионал, но для него это также был дебют на европейской сцене. Он тоже сильно нервничал. До этого на репетиции в Москве нам говорили, что нужно как следует заняться итальянским языком. Я в тот момент была в Чехии на другой постановке, жила там месяц и не могла приехать и заняться этой партией и языком. Но так получилось, что мне очень повезло, так как там была также международная постановка, были итальянцы, испанцы, китайцы, словаки и много других национальностей. Я обратилась к итальянцам и попросила их позаниматься со мной языком. И на протяжении

двух недель отрабатывала всю свою партию с итальянкой, тренировала итальянскую речь. И когда я приехала в Милан, то уже почувствовала, что подкована, и итальянцы даже удивились моему произношению. Премьерное выступление конечно, вызывало стресс, так как был полный аншлаг, все билеты проданы, всем было интересно посмотреть на русских исполнителей!

– Наверное, это очень здорово, знакомиться с исполнителями в разных странах? Как у Вас складывались отношения с итальянцами?

– Мы как-то все сразу сдружились. Итальянцы к нам очень по-доброму отнеслись. Ко мне относились как к маленькой девочке, о которой нужно заботиться. Я постоянно ощущала их поддержку. Конечно, нас всех, говорящих на разных языках, объединяет музыка. Как только мы вступаем по дирижерской палочке, то сливаемся и становимся одним целым. И тогда уже не важно, на каких языках кто из нас говорит в жизни. Хотя порой сложно сосредоточится на вокале, когда ты с трудом понимаешь дирижера, или режиссера, чего они хотят, но это очень хорошо закаляет и, когда приезжаешь в Россию, то уже ничего не страшно.

– Расскажите, пожалуйста, о постановке в Чехии, в которой Вы пели.

– В январе я целый месяц жила в Чехии и участвовала в постановке «Кармен» Жоржа Бизе в партии Мерседес. Видела всю подготовку к премьере, в отличие от Милана. Таким образом, я получила разный опыт. В Чехии – быть с самых истоков спектакля, где только начинаются спевки, расставляют мизансцену, режиссеру приходят в голову какие-то задумки. Ощущаешь, как выстраивают твою роль, досконально все рассказывают, и ты просто целыми днями отрабатываешь и отрабатываешь. У нас репетиции были утром и вечером по четыре часа, и так целый месяц без остановок. Мы очень уставали, были измучены, но это того стоило! И вот недавно 21 февраля я дебютировала в венском театре в роли Мерседес. А это два абсолютно разных образа: Мерседес и Розина! Сложность состоит в умении переключаться за короткое время на ту или иную роль. Мерседес – очень раскрепощенная, любвеобильная и открытая. А Розина – она хитренькая, скрытная девушка. Конечно, нужно найти свою

интерпретацию образа, не просто скопировать кого-нибудь из великих, а прожить и пропустить все это через себя.

– Какие партии Вам нравится исполнять больше всего, какие героини особенно близки по духу и хочется петь их снова и снова?

– Если отталкиваться от моего голоса и техники, то мне близка партия Золушки в опере Россини. Я уже полностью ее знаю, и очень надеюсь, что в скором времени смогу ее спеть на какой-нибудь оперной сцене, я очень этого жду. Золушка – виртуозная, сложная партия и ее могут исполнить далеко не многие певицы. Она рассчитана на меццо-сопрано, но у этих певиц обычно достаточно тяжелые крупные голоса, а это виртуозная партия, охватывающая большой диапазон в две с половиной октавы. Очень много мелких пассажей, колоратурной техники. В Розине все это тоже присутствует, но не до такой степени, как в Золушке. Эту оперу, к сожалению, ставят не часто, так как сложно даже собрать голоса для нее. Все персонажи должны быть по-своему очень виртуозны, у каждого тяжелейшая партия. В основном эта опера ставится только за границей. В России она идет в Москве в театре «Новая опера» и еще в Санкт-Петербурге, а больше нигде.

Еще мне интересна партия Ромео – мужская партия из оперы Беллини, так как мой голос как раз рассчитан на такие партии в образе travesti, и многие партии мальчиков написаны именно так.

– Сложно ли Вам перевоплотиться в юношу, найти полярный для себя образ?

– Да, это действительно очень сложно. Нужно провести колосальную работу над образом, но это очень интересно. В отличие от Розины и Золушки, эта партия сложна своим драматизмом, который необходимо передать голосом. На данный момент, я считаю, что еще не до конца окрепла для этой партии, я смогу ее спеть, но буду потом долго восстанавливаться. Но в дальнейшем мне хотелось бы ее исполнить и прочувствовать этот мужской образ.

– Какую музыку, помимо классической, оперной Вы исполняете, и какая музыка Вам особенно близка?

– Я очень люблю исполнять романсы, особенно в сольных концертах стараюсь включать камерную музыку. Особенно люблю старинные романсы, которые публика хорошо знает. Я получаю от их исполнения колосальное удовольствие. Многие романсы про любовь, про страдания, а я так люблю пострадать, особенно на сцене. Стараюсь переносить какие-то сложности из жизни, выплеснуть собственные переживания в сценический образ. В романсах это получается лучше всего.

– **Вы с детства занимались в хореографической школе, в какой момент музыка стала для Вас главной ?**

– Музыка была самой важной для меня изначально. Я с самого детства шла по пути певицы и занималась параллельно хореографией. Хотя там у меня были неплохие успехи, и педагоги переманивали в ту профессию, но затем, прия на мой концерт, согласились, что я должна быть певицей.

– **Занятия хореографией помогают Вам в творческой карьере?**

– Конечно, это сценически раскрепощает. Я занималась хореографией 9 лет, но мне, к сожалению, пришлось бросить занятия из-за травмы. К тому же сейчас на это совсем не хватило бы времени. Честно говоря, иногда я скучаю по хореографии. Артист сейчас должен быть подкованным во всем, быть разносторонним и обладать не только хорошим вокалом. Певец – прежде всего артист.

– **У Вас недавно прошел сольный концерт, расскажите, пожалуйста, о нем...**

– Концерт состоялся 27 февраля (2020 г. – прим. автора) в Москве. Концерт был моим сольным, но я пригласила еще певцов «Геликон-оперы» и театра Б. Покровского, чтобы попеть дуэты и внести в программу разнообразие. У меня есть одно любимое произведение, которое я включаю почти во все свои концерты – «Песни и частушки Варвары» Р.К. Щедрина из оперы «Не только любовь». Каждый раз эта вещь звучит по-разному, хотя я никогда заранее не обдумываю, как я это буду делать. Там присутствуют простые народные напевы, но современный музыкальный язык завораживает, придает изюминку этому произведению. Каждый раз я проживаю этот образ по-новому. Однажды после моего концерта ко мне подошел дирижер и

спросил, кто поставил мне этот образ? Он не поверил, что я сама его сделала. Это был для меня комплемент, ведь его затронуло исполнение. На самом деле, если заранее все обдумать в образе, то на сцене никогда не получается искренне. Всегда должна присутствовать доля импровизации, внутренней свободы. Могу сказать это на своем опыте.

– В заключении нашей интересной беседы хотелось бы спросить о дальнейших планах, ведь Вы учитесь уже на пятом курсе и скоро покинете стены института.

– Я не люблю рассказывать о своих планах, так как никогда не можешь знать наверняка, куда тебя заведет жизнь. У меня нет конкретного плана на будущее, я пробую, ищу, присматриваюсь. Сейчас я больше нацелена уехать за рубеж, потому что мой голос особенно в цене именно там, на Западе. Я могу выступать с сольными концертами, могу устроиться в театр, но важно, чтобы я могла исполнить как можно больше того, чего я хочу. У нас, к сожалению, такие постановки бывают очень редко.

– Желаю Вам дальнейших творческих успехов, чтобы они были все более крупными, значимыми для Вас самой в первую очередь. Чтобы удалось спеть все любимые партии! Спасибо за интервью.



<https://disk.yandex.ru/d/zlFHav4nj8RYRQ>

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА У СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ

Автор работы – **О.В. Богатырева** (2 курс магистратуры)

Научный руководитель – Н.А. Фролова,

кандидат искусствоведения, профессор

ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический
университет»

Категория вкуса появляется в научной литературе, начиная с XVII в., и является пограничной по отношению к сфере эстетического и художественного. Вплоть до этого периода термин «вкус» не использовался в эстетическом смысле и означал одно из чувственных «вкусовых ощущений». В эстетическом смысле термин «вкус» впервые встречается в 1646 г. в сочинении испанского мыслителя Бальтасара Грасиана «Карманный оракул» [1, с. 106], отметившего так одну из способностей человеческого познания, ориентированную на постижение прекрасного.

В XX в. понятие «эстетический вкус» рассматривается учеными как система эстетических предпочтений и ориентаций, основанная на культуре личности и на творческой переработке эстетических впечатлений. Эстетический вкус имеет особую модификацию – художественный вкус, который, развиваясь на базе эстетического, в свою очередь, оказывает на него определенное влияние. Он проявляется преимущественно как система личных пристрастий, связанных с общепризнанными эстетическими оценками. Представляя собой эмоционально-рациональное освоение действительности, художественный вкус выступает как единство эстетического чувства и эстетического идеала (высшего аспекта эстетической оценки).

Помимо понятий «эстетический вкус» и «художественный вкус» в научном обиходе все чаще стало использоваться понятие «художественно-эстетический вкус». А.Ф. Лосев, А.П. Шестаков, а также другие ученые трактуют художественно-эстетический вкус «как способность личности

воспринимать и оценивать реалии окружающего мира и, в первую очередь, произведений искусства с позиций прекрасного – безобразного; возвышенного – низменного; трагического – комического и т.д. В психологическом отношении художественно-эстетический вкус представляет собой динамичное образование в пределах эстетического сознания личности. Он способен развиваться и видоизменяться «в зависимости как от внешних впечатлений, так и под воздействием усилий личности по совершенствованию своих духовно-практических качеств» [5, с. 156].

Содержательные компоненты художественно-эстетического вкуса:

1. художественное восприятие как способность восприятия реальности сквозь призму существующих в культуре художественных понятий;
2. эстетические чувства, эмоции, интересы, потребности, идеалы, убеждения, ценностные ориентации как составляющие эстетического сознания, способствующие развитию художественно-эстетических способностей;
3. способность к художественному мышлению, позволяющая осуществлять обобщенное опосредованное художественное познание действительности, в котором субъект отображает художественную картину мира.

Чувство красоты вызывает особые эмоциональные состояния, возбуждает непосредственный интерес к жизни, обостряет любознательность, развивает все психические процессы. Именно поэтому всестороннее развитие дарований и способностей личности – одна из основных задач художественно-эстетического воспитания. Важно не только достигнуть успеха в какой-либо деятельности, но, и это самое главное, быть творцом эстетических ценностей, уметь видеть красоту и наслаждаться ею. Одним из главных качеств, необходимых выпускнику педагогического вуза, является художественно-эстетический вкус в его профессионально-деятельностном проявлении.

Студенческие годы – принципиально важный и ответственный этап в жизни человека, когда наряду с профессиональным становлением активно

осваиваются достижения мировой культуры, складывается система ценностных ориентиров. Возраст 18-20 лет – время становления характера и активного развития нравственных и эстетических чувств. Согласно мнению Б.Г. Ананьева, на студенческий возраст приходится «один из главных сенситивных периодов в развитии способностей, ...и наибольший процент самых высоких коэффициентов умственного развития» [2, с. 204].

Молодежную политику следует рассматривать не только с позиции социализации, но и с позиции культуры, а студенчество определять не только как особую социальную группу, но и как ценностную категорию, являющуюся стратегическим ресурсом развития общества. Важными ценностями для студентов выступают: свобода в принятии решений, личностная независимость и престижность получаемого образования. Студенческая молодежь, обладающая скоростью восприятия и стремлением к новому, становится в центре общества, выступая за нетрадиционные решения проблем и генерируя новые идеи. В течение многих веков студенчество, как важный фактор развития и огромная инновационная сила, является «элитой общества» и служит примером для подражания.

В профессиональной подготовке студентов-музыкантов педагогического вуза особая роль должна отводиться развитию художественно-эстетического вкуса, поскольку, как справедливо указывает М.Ю. Бирюков, «обществу нужен человек не только со светлой головой, но и с чувствительным сердцем» [3, с. 180]. Значительное место в этом процессе занимает исполнительская подготовка студентов, которая служит не только фундаментом квалифицированного профессионального образования, но и основой музыкально-эстетического воспитания. Исполнительские дисциплины открывают большие потенциальные возможности для активизации музыкально-творческих способностей, интеллектуального и художественно-эстетического развития студентов.

Исполнение музыкального произведения требует от музыканта глубоких и разносторонних знаний из самых разнообразных сфер жизни,

науки, культуры. Разучивая произведение, музыкант должен протянуть нить из того «легендарного» мира, в котором жил композитор, в сегодняшний день. Если обратиться к книгам, воспоминаниям, беседам с великими музыкантами-исполнителями, то поражает глубина и масштаб их знаний, высокая требовательность к себе и ответственность перед композитором. В своих воспоминаниях Д.В. Житомирский так пишет о Г.Г. Нейгаузе: «Для Нейгауза любой вопрос, связанный с искусством, сразу же становился частью богатого сложного комплекса. Сюда входили и история, и этика, и психология, проблема личного переживания и личного соучаствия в любом акте художественного творчества, в том числе и исполнительского» [4, с. 120]. Знания из различных областей и, особенно, из сферы искусства, помогают исполнителю понять и «вжиться» в произведение, создать собственную интерпретацию, быть убедительным на сцене.

К сожалению, в педагогической практике часто встречается «утилитарный» подход к работе над музыкальным произведением, когда технические проблемы становятся основными, если не единственными, решение которых определяет успешность всего процесса работы. Нельзя не согласиться с тем, что, техника необходима для исполнителя и ее никогда не бывает много, но, с другой стороны, всегда стоит помнить: техника есть, прежде всего, средство для воплощения художественного образа музыкального произведения, и возведение ее в самоцель может привести к «около музыкальному» исполнению, где нет места личным переживаниям.

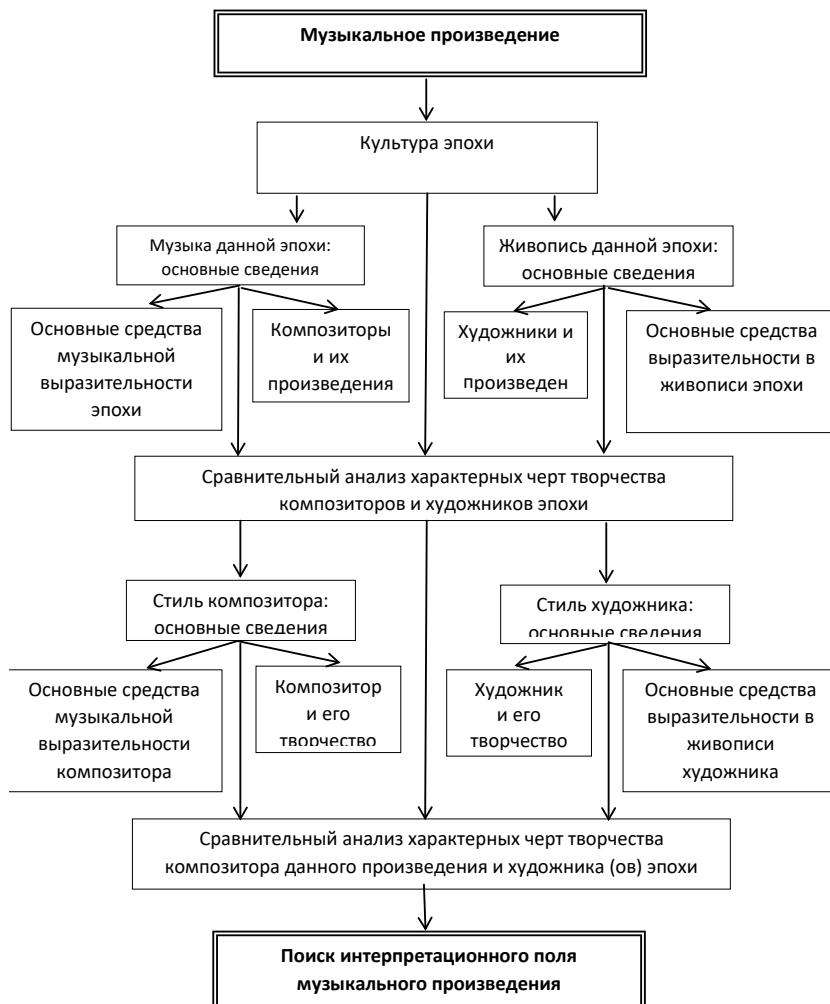
Часто преподаватели недооценивают тот факт, что неразвитый художественный вкус обрачивается застоем в развитии интеллекта и сознания в целом. В учебных заведениях художественных специальностей формированию художественного вкуса должно уделяться такое же внимание, как и развитию мышления. Сухие рассуждения не способны раскрыть духовный мир музыки, передать мысли и чувства композитора, обогатить внутренний мир студентов, пробудить них стремление к прекрасному. Произведения искусства обладают эстетическим влиянием, они учат

различать возвышенное от низменного, прекрасное от безобразного, глубокий смысл от поверхностного и т.д. Эстетическую ценность произведения искусства задает сам ее автор. Благодаря эстетическому влиянию в людях зарождается добро, благородство, понятие нравственности – это и называется эстетическими ценностями, которые проявляются в поступках человека, характеризуют его духовную мотивацию.

Результаты проведенного нами анкетирования студентов-музыкантов убеждают в том, что: студенты в малой степени владеют знаниями из смежных областей искусства; изучая произведения того или иного композитора, упускают возможность познакомиться с культурными явлениями данной эпохи; уровень знаний об исполнительских средствах музыкальной выразительности того или иного стиля находится на низком уровне. На наш взгляд, развитию художественно-эстетического вкуса студентов-музыкантов в исполнительском классе будет способствовать интенсивное приобщение к ценностям искусства, расширение багажа эстетических знаний и впечатлений. Творческий подход к процессу работы над произведением предусматривает использование духовно-культурного потенциала не только музыки, но и других видов искусств. Мы считаем, что знакомство с изобразительным искусством, использование принципа взаимосвязи различных видов искусств, выявление историко-стилистических параллелей в развитии музыки и живописи поможет обогатить музыкальные представления и предельно широко раскрыть сущность и образ исполняемого произведения. Мы предлагаем в работе над музыкальным произведением использовать все возможности принципа взаимосвязи музыкального и изобразительного видов искусств и проводить работу по следующему алгоритму (рис 1).

В искусстве к объединяющим приемам и функциям можно отнести те, которые применяются в каждом виде искусства и, в тоже время, имеют общие черты средств выразительности. Они воздействуют на человека эмоционально и духовно, наполняют и пробуждают чувственность,

побуждают к интеллектуальному действию, стимулируют воображение. В музыке для усиления и побуждения эмоционального волнения композитор использует такие средства выразительности, как: ритм, колорит, интонация, темп, гармония, фактура, динамика, педализация, артикуляция, агогика, орнаментика. В живописи с той же целью используются такие средства выразительности, как: динамика мазка, красочность полотна, цветовой колорит образа, световой контраст, насыщенность тона, линия, форма, темп, композиция, фактура.



В процессе создания своих произведений композиторы часто обращаются к различным жанрам живописи: пейзаж, натюрморт, портрет и др. Также и живописные полотна «звучат», наполненные музыкой. При сравнении средств выразительности музыки и живописи, в первую очередь, мы обращаем внимание на тональность, динамичность, колорит, композицию и т.д. В живописи мы выделяем для себя линию, штрих, форму, не только всматриваемся, но как бы «вслушиваемся» в них. В музыкальном произведении мы зримо представляем ритмичные рисунки, мазки кисти, создаваемые мелодией. Любой художественный образ, как в музыке, так и в изобразительном искусстве, повествует о душевных переживаниях авторов произведений, несет определенный характерный настрой. «Преклонение перед красотой и нравственной ценностью подлинного, классического искусства» [4, с. 122] – формула, которая является источником творчества и верного понимания музыки.

Список литературы:

1. Грасиан Б. Карманный оракул. М.: Наука, 2009. 368 с.
2. Ананьев Б.Г. Психология и проблемы человекознания. М.: Институт практической психологии. 1996. 384 с.
3. Бирюков М.Ю. Методы и формы учебно-воспитательной работы по формированию художественного вкуса у студентов художественных специальностей в процессе профессиональной подготовки // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2016. Т. 22. № 4. С. 178-182.
4. Вспоминая Нейгауза / сост. Е.Р. Рихтер. М.: Классика – XXI, 2007. 328 с.
5. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374с.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО АВТОРА ПРОЕКТА	5
ПОЛОЖЕНИЕ О КОНКУРСЕ	7

Раздел 1

Исследовательские и творческие работы школьников

1 <i>Коцарь Д.С.</i>	12
ПО СЛЕДАМ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА	
2 <i>Кузнецова Д.А.</i>	17
ОПЕРНЫЕ ТРАДИЦИИ НАШЕГО ГОРОДА	
3 <i>Черкашин А.Д.</i>	25
ПЕШЕХОДНАЯ ЭКСКУРСИЯ «ЖИЗНЬ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА В САМАРЕ»	
4 <i>Степина А.К.</i>	35
ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ: МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ	
5 <i>Родникова Л.В.</i>	42
ПЕСНЯ РУССКОЙ ПРИРОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П.И. ЧАЙКОВСКОГО и И.И. ЛЕВИТАНА	
6 <i>Бородина А.А.</i>	46
МОЯ НЕВЕРОЯТНАЯ ХОРОВАЯ ШКОЛА	
7 <i>Сайдакова Т.К.</i>	50
ПОСВЯЩЕНИЕ ЛЮБИМОЙ ШКОЛЕ И ЕЕ УЧИТЕЛЯМ (К 40-ЛЕТИЮ ДМШ № 17 г. САМАРА)	
8 <i>Шевяков С.Д.</i>	56
ДИРИЖЕР И ПРОСВЕТИТЕЛЬ Г.Е. КЛЕМЕНТЬЕВ. ЗАМЕТКИ ЮНОГО ЖУРНАЛИСТА	
9 <i>Вагизова А.Д.</i>	62
БАЛЕТ «ЛІЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»: НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ	
10 <i>Рассоха С.С.</i>	68
ПРОИЗВЕДЕНИЯ РОДИОНА ЩЕДРИНА НА СЦЕНЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА	

Раздел 2
**Научно-исследовательские и творческие работы
студентов средних и высших учебных заведений**

1	Галкина К.К.	74
	ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ЦИКЛЕ МИНИАТЮР А.К. ЛЯДОВА «БИРЮЛЬКИ», ОР.2	
2	Сайдакова С.К.	84
	ГАРМОНИЯ ФРАНЦА ШУБЕРТА	
3	Фархутдинова К.А.	91
	«ФА – КРОВАВЫЙ ЦВЕТ АДА»: ЦВЕТНОЙ СЛУХ А.Н. СКРЯБИНА	
4	Саянова Д.А.	95
	ОСОБЕННОСТИ ПРОГРАММНОГО СОДЕРЖАНИЯ В ДВЕНАДЦАТИ ЛЕГКИХ ПЬЕСАХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ДЕТСКАЯ МУЗЫКА» С.С. ПРОКОФЬЕВА	
5	Видонова М.А	107
	С.С. ПРОКОФЬЕВ. СИМФОНИЧЕСКАЯ СКАЗКА «ПЕТЯ И ВОЛК»	
6	Еримеева В.С.	112
	Д.Д. ШОСТАКОВИЧ. РОМАНСЫ НА СТИХИ У.РАЛЕЯ, Р.БЕРНСА И В. ШЕКСПИРА	
7	Ильина Е.А.	122
	В.Н. САЛМАНОВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА А CAPPELLA «ЛЕБЕДУШКА»	
8	Салагина Г.В.	134
	МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ОБРАЗА ПРОМЕТЕЯ И ДИНАМИКА ИХ РАЗВИТИЯ В ВАРИАЦИЯХ БЕТХОВЕНА ОР. 35	
9	Баранова Е.А.	145
	ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОРТРЕТОВ В «ТРЕХ ЛЕГКИХ ПЬЕСАХ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И.Ф. СТРАВИНСКОГО	
10	Кузьмина Е.С.	155
	ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ФАСЦИНАЦИИ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ «УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК» В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ	
11	Ястребова М.М.	166
	ДВА ХОРА НА СТИХИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА САМАРСКОГО КОМПОЗИТОРА М.Г. ЛЕВЯНТА	

12	<i>Сорокина А.В.</i>	177
	ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОПЕРА «ДЖАЛИЛЬ» Н.Г. ЖИГАНОВА	
13	<i>М.Р. Асмандиярова</i>	182
	ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ ШАУРЫ САГИТОВОЙ	
14	<i>Саргоян В.В.</i>	189
	ИНСПИРИЗМ КАК СОСТОЯНИЕ ДУШИ	
15	<i>Антоненко Ю.В.</i>	192
	РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ СПЕКАКЛЯ: ЧЕМУ МОЖЕТ НАУЧИТЬ «ИСТОРИЯ КАЯ И ГЕРДЫ»?	
16	<i>Седова Ю.М.</i>	196
	ОЧЕРДНОЙ УСПЕХ ВОСХОДЯЩЕЙ ЗВЕЗДЫ (ИНТЕРВЬЮ С ЯНОЙ ДЬЯКОВОЙ)	
17	<i>Богатырева О.В.</i>	202
	РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА У СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ	
	СОДЕРЖАНИЕ	209

