



МАТЕРИАЛЫ
одиннадцатой краевой научно - практической конференции



**«ИСКУССТВО ПРЕПОДАВАНИЯ:
СОХРАНЯЯ ПРОШЛОЕ,
СОЗДАЕМ БУДУЩЕЕ»,
ПОСВЯЩЕННОЙ 120-ЛЕТИЮ
СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЕВОГО
КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ**

Ставрополь 2023 год

**Министерство культуры Ставропольского края
государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Ставропольского края
«Ставропольский краевой колледж искусств»**

МАТЕРИАЛЫ

**Одиннадцатой краевой научно-практической конференции
«ИСКУССТВО ПРЕПОДАВАНИЯ: СОХРАНЯЯ ПРОШЛОЕ, СОЗДАЕМ БУДУЩЕЕ»,
посвященной 120-летию Ставропольского краевого колледжа искусств
(март, 2023г.)**

Ставрополь, март 2023 г.

Редакционная коллегия:

Горбачева Татьяна Владимировна - директор государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Ставропольского края «Ставропольский краевой колледж искусств», Почетный работник культуры Ставропольского края, ответственный редактор;

Арзумян Карина Валерьевна – заместитель директора по методической работе государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Ставропольского края «Ставропольский краевой колледж искусств», зам. ответственного редактора

Романова Наталья Георгиевна – методист государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Ставропольского края «Ставропольский краевой колледж искусств», кандидат искусствоведения, ответственный за выпуск

«Искусство преподавания: сохраняя прошлое, создаем будущее»

Материалы

Одиннадцатой краевой научно-практической конференции,
посвященной 120-летию

Ставропольского краевого колледжа искусств

(Ставрополь, март 2023 г.) 401 с.

Сборник содержит материалы Одиннадцатой краевой научно-практической конференции «Искусство преподавания: сохраняя прошлое, создаем будущее», посвященной 120-летию Ставропольского краевого колледжа искусств. В конференции приняли участие педагогические работники, концертмейстеры и студенты государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Ставропольского края «Ставропольский краевой колледж искусств».

Материалы конференции отражают основные тематические направления конференции: «120-летие Ставропольского краевого колледжа искусств» и «К 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова».

Сборник адресован педагогическим работникам, концертмейстерам и студентам средней и высших специальных учебных заведений культуры и искусства, музыковедам, слушателям системы повышения квалификации работников образования и культуры, а также широкой аудитории читателей.

Содержание

Секция №1

«120-летие Ставропольского краевого колледжа искусств»

Алпатова М.О.

Современный библиотекарь: формирование актуальных компетенций 9

Анисимова В.Ю.

Лев Львович Христиансен - выдающийся советский учёный в области изучения русского фольклора и его ученица, последователь Лилия

Александровна Якоби 15

Аракелов Г.В.

Проблемы перехода учащегося со скрипки на альт 19

Астанкова Е.В.

Кантилена – основной вид звуковедения в пении 32

Баранников Ю.Н.

Памяти Маркова Александра Ивановича 37

Батраков В.В.

Концепция воспитательной работы со студентами ГБПОУ СК
«Ставропольский краевой колледж искусств» 40

Брагина Е.А.

Стратегия развития дистанционного образования в процессе
формирования личности специалиста 48

Булавинцева Г.В.

Памяти нашего выпускника О. Л. Проститова посвящается 51

Венцель О.С.

Психологические аспекты обучения иностранному языку для
студентов творческих профессий 55

Дегтева Л.Н.

Н.К. Мешко - наставник, давший путёвку в жизнь. 61

Дубровская Н.В.

К вопросу о методах и приемах преподавания в классе общего
фортепиано 65

Егорова Т.И.

Воспитание эмоциональной выразительности в дирижёрском
исполнительстве 70

Заец Т.А.

Выдающиеся пианисты-концертмейстеры нашего времени 74

Карнаушенко А.И.

О библиотеке Ставропольского краевого колледжа искусств 81

Картиоти М.И.

Основатель фортепианной школы в г. Ставрополе Л.А. Цветкова и ее
продолжатели 85

Кипор В.В.

Отблески талантов 91

Кириллова Н.С. Особенности работы над артикуляцией и штрихами в фортепианной игре	95
Коноваленко Р.А. Основополагающие элементы занятий импровизацией для студентов джазового направления профессиональных учебных заведений	101
Кулешова Е.В. Библиотечная профессия как важная составляющая модернизации общества	105
Лисюченко Ю.А. Alma mater	111
Лисюченко Ю.А. Творческий портрет музыковеда Галины Григорьевны Зайцевой	115
Меньшикова И.Е. Специфика работы концертмейстера	120
Меньшикова И.Е. Изучение комплекса технических упражнений – обязательная часть музыкального воспитания	125
Меньшикова И.Е. Профессиональное развитие педагога в условиях реализации ФГОС СПО	129
Меньшикова И.Е. Психологическая подготовка к концертному выступлению	132
Меньшикова И.Е. Дирижер оркестра – некоторые особенности профессии	137
Полянская С.Н. Воспитание музыканта. О традициях отделения «Оркестровые струнные инструменты» Ставропольского краевого колледжа искусств	142
Руднева М.Г., Руднев А.Ю. Музыкальное искусство эстрады – от истоков, до наших дней	148
Столярова Е.В. История развития специальности «Эстрадное пение» и вокально-джазового ансамбля отделения «Музыкальное искусство эстрады» Ставропольского краевого колледжа искусств	154
Толстокорова Е.В. «Народное искусство – это не догма, оно всегда современно»	159
Цатурян З.А. Национальные традиции в фортепианном творчестве И. Альбениса в контексте современного образования: особенности фортепианного стиля	164
Шаповалов С.В. Выдающиеся педагоги-музыканты, концертмейстеры прошлого и современности	173

Шихалев В.В. Кларнет - работаем над кантиленой	180
Янина О.Н. Значение самостоятельной работы в освоении фортепианной подготовки будущего музыканта-специалиста	187
Секция №2	
«К 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова»	
Белоусов В.А. С.В. Рахманинов этюды – картины ор.33 особенности интерпретации цикла	190
Болдырева Е.Н. Ранние фортепианные пьесы С.В. Рахманинова	197
Вохмина В.В. С.В. Рахманинов – верный последователь великих классиков русской музыки	201
Гузанова М.Г. Романс С.В. Рахманинова «Маргаритки»	205
Злоказова Н.И. Творческий стиль Рахманинова в контексте музыкальной культуры XIX – XX веков	210
Картиоти М.И. С.В. Рахманинов - один из величайших пианистов 20- го столетия	216
Кипор Л.М. Фортепианные сочинения С. Рахманинова	220
Лулумян С.Т. Пианистическое мастерство С. Рахманинова	229
Митина И.Л. Принципы работы над романсами С.В. Рахманинова в классе концертмейстерского мастерства	236
Немашкалова С.И. Воплощение «русского национального стиля» в произведении С.В. Рахманинова «Богородице дево, радуйся»	240
Рассоха А.Л. «С.В. Рахманинов – интерпретатор собственных сочинений»	245
Трубач Е.А. Прелюдия cis-moll С.В. Рахманинова в записи автора.	252
Чугунова И.М. Вокальное творчество С. В. Рахманинова (романсы)	255
Чуприкова Е.Н. Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Впечатление от увиденного	261

Секция №3

«Студенческие чтения»

Андрясова М.Е. Рахманинов и джаз	265
Бугаева А.А. Стиль С.В. Рахманинова в зеркале фортепианной миниатюры (на примере пьес-фантазий ор.3 и «музыкальных моментов» ор.16)	268
Бурдукова В.Е. Дирижёрский талант Рахманинова	273
Варлавина В.И. С.В. Рахманинов. Опера «Алеко»	276
Варнавская С.В. Сергей Рахманинов и Уолт Дисней	278
Гончарук К.В. Сирень русской музыки	281
Гусева А.В. Русский след в творчестве Рахманинова	286
Иванова А.И. Рахманинов – русский композитор	295
Индюченко Ю.И. С.В. Рахманинов. Годы учебы. Первые сочинения	297
Калинина А.М. Формирование творческого мышления и исполнительского мастерства С.В. Рахманинова	302
Киселева А.В. Колокольность как лейт-образ в произведениях С.В. Рахманинова	308
Киселева В.Л. С. Рахманинов. Вокально-симфоническая поэма «Колокола»	312
Корниенко Г.А. Юбилей Рахманинова	317
Кочеткова Е.Д. С.В. Рахманинов и Ф.И. Шаляпин	321
Кретьева А.Н. В поисках Рахманинова (удивительная книга об удивительном человеке)	325
Кузнецов Г.Б. С.В. Рахманинов. Фортепианное творчество: «Этюды-картины»	331
Левченко Д.В. Творческое сотрудничество С.В. Рахманинова и С.И. Мамонтова	336
Лещина П.Ю. С.В. Рахманинов – «певец фортепиано»	341
Марущак Д.П. Эволюция творческого стиля Рахманинова	346
Мясоедов П.С. С.В. Рахманинов «Всенощное бдение»: призыв к русскому обществу	350

Наказная М.В.	
Исполнительская деятельность С.В. Рахманинова	355
Павленко П.В.	
Симфоническая поэма С.В. Рахманинова «Остров мёртвых»	360
Павлова Е.В.	
Жизнь и творчество С.В. Рахманинова в годы эмиграции	365
Рябчунова Е.В.	
«Музыкальные моменты» (ор.16) С.В. Рахманинова: особенности драматургии	370
Сергеева Э.С.	
«Вокализ» С.В. Рахманинова	373
Сугак Ф.Г.	
Образы природы в вокальной лирике С. В. Рахманинова	379
Топоровская А.И.	
О двух династиях в истории Ставропольского краевого колледжа искусств	386
Ушанева Ю.С.	
«Этюды-картины» (ор.33) С.В. Рахманинова: к вопросу о цикличности	393
Чиверь Н.В.	
Вокальное творчество С. В. Рахманинова	398

**СОВРЕМЕННЫЙ БИБЛИОТЕКАРЬ:
ФОРМИРОВАНИЕ АКТУАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ**

Алпатова М.О.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

В настоящее время в профессиональной среде ведется активное обсуждение нового профессионального стандарта – «Специалист по информационно-библиотечной деятельности» [5]. Согласно его положениям, сотрудник библиотеки должен быть компетентным в области своей профессиональной специализации, соблюдать требования качественного обслуживания пользователей, знать основные технологические процессы, экономику библиотечного дела, трудовое законодательство, основы менеджмента, активно осваивать современную технику, быть подготовленным к использованию компьютерных технологий.

Динамичное развитие библиотечного дела заставляет уделять больше внимания формированию в библиотеках коллективов специалистов, умеющих решать производственные, технические и коммуникационные задачи на современном уровне, активнее привлекать сотрудников всех категорий к исследованию и реализации различных программ, связанных с модернизацией библиотек. Кроме того, постоянный рост объема, содержания и качества, предоставляемых пользователям библиотечных услуг, выдвигает требование непрерывной учебы специалистов, развития профессионального мастерства, регулярного обновления библиотечных знаний, освоения важных и актуальных компетенций.

Учебные, научные, методические семинары, конференции, конкурсы, творческие лаборатории, мастер-классы, тренинги, курсы повышения квалификации – вот далеко неполный перечень направлений деятельности библиотек в области профессиональной поддержки. План развития и образования кадров должен учитывать образовательный и профессиональный уровень специалиста и предполагать получение конкретного объема знаний, соответствующего уровню компетенции сотрудников и опыту работы.

Понятие «компетенция» означает личную способность специалиста решать определенный класс профессиональных задач. Под компетенцией также понимают формально описанные требования к личностным и профессиональным качествам сотрудников компании (или к какой-то группе сотрудников). В данном понимании понятие «компетенция» используется при оценке персонала. Компетентностью называют наличие знаний и опыта, необходимых для эффективной деятельности в заданной предметной области. Виды компетенций:

Учебно-познавательная компетенция – совокупность умений и навыков познавательной деятельности:

- владение механизмами планирования, анализа, рефлексии, самооценки успешности собственной деятельности;
- владение приемами действий в нестандартных ситуациях, эвристическими методами решения проблем;
- владение измерительными навыками, использование статистических и иных методов познания.

Информационная компетенция – способность при помощи информационных технологий самостоятельно искать, анализировать, отбирать, обрабатывать и передавать необходимую информацию.

Коммуникативная компетенция – владение навыками взаимодействия с окружающими людьми, умение работать в группе, знакомство с различными социальными ролями.

Когнитивная компетенция предполагает использование теории и понятий, а также «скрытых» знаний, приобретенных на основе практики (знание как понимание).

Функциональная компетенция (умения и ноу-хау) – то, что человек должен уметь делать в трудовой сфере, в сфере обучения или социальной деятельности (знание как действие).

Личностная компетенция предполагает поведенческие умения в конкретной ситуации.

Этическая компетенция – наличие определенных личностных и профессиональных ценностей [2].

Таким образом, общей основой, характеризующей точку зрения различных авторов, является то, что знания человека выступают лишь потенциалом, научно-практическим багажом, которым он располагает, но привести их в действие могут лишь дополнительные факторы. Значит, компетентность – это не только наличие знаний и опыта, но и умение распорядиться ими в ходе реализации своих полномочий.

Библиотека – системный организм, и молодому специалисту сначала необходимо понять, как он работает в целом, а также как функционируют отдельные его подсистемы. Библиотечный работник, который не знает, чем занимаются комплектаторы, каталогизаторы, библиографы, библиотекари в системе обслуживания, а также сотрудники в других подразделениях, останется на уровне вошедшего в библиотеку гостя, даже проработав в коллективе много лет.

Какими же качествами должен обладать библиотекарь, осуществляющий обслуживание пользователей?

Познавательные умения заключаются в способности:

- переводить общие цели библиотечного обслуживания в задачи конкретного коллектива;
- целенаправленно анализировать уровень потребностей читателей, а также уровень читательской и информационной культуры;

- оценивать особенности своей деятельности и поведения;
- систематически пополнять свои знания путем самообразования и систематизировать их;
- критически осмысливать и использовать передовой опыт библиотечного обслуживания;
- добывать новые знания на основе анализа собственной деятельности;
- изучать индивидуально-психологические особенности читателей [6].

Проблемы культуры общения для библиотечных сотрудников особенно значимы, потому что контакты с людьми разных возрастов, вкусов и профессий занимают большую часть их рабочего времени.

Проектировочные умения заключаются в способности:

- разрабатывать перспективные планы деятельности;
- определять цели, формы и методы библиотечного обслуживания;
- находить наиболее рациональные виды деятельности и эффективные методы работы;
- прогнозировать желаемые результаты деятельности;
- определять эффективность обслуживания и перспективы его развития;
- искать и выявлять причины неудач в недостатках собственной деятельности;
- владеть методами решения проблем.

Конструктивные умения заключаются в способности:

- рационально использовать все возможности библиотечного обслуживания;
- самостоятельно находить, анализировать, отбирать, обрабатывать и передавать необходимую информацию;
- работать с системой хранения информации в традиционном и автоматизированном режимах;
- трудиться на автоматизированном рабочем месте (АРМ);
- работать с офисными программами для создания электронных документов;

- использовать ресурсы сети Интернет;
- пользоваться сканером, принтером и цифровым фотоаппаратом.

Коммуникативные умения заключаются в способности:

- устанавливать оптимальные взаимоотношения с коллегами;
- находить контакт, общий язык и правильный тон с различными пользователями и в разных обстоятельствах;
- проявлять требовательность, касающуюся выполнения правил пользования библиотекой и бережного отношения к библиотечному фонду;
- излагать свои мысли четко, логично, убедительно, образно и доступно;
- проявлять эмоциональную сдержанность в любых ситуациях.

Организаторские умения заключаются в способности:

- создавать комфортную библиотечную среду;
- формулировать и предоставлять библиотечные услуги;
- правильно распределять рабочее время;
- самостоятельно принимать решения;
- организовывать самостоятельную информационно-поисковую деятельность читателей;
- стимулировать самообразование читателей [7].

Мир стремительно меняется, происходят перемены в потребностях людей, их восприятии информации и взаимодействии друг с другом. Классические профессии и услуги обретают новые задачи и значения. Без учета трансформаций и дальнейшего прогнозирования невозможна эффективная работа ни в одной отрасли.

На этом фоне все отчетливее становится заметным разрыв между уровнем компетенций современных специалистов библиотек и требованиями, диктуемыми сложившейся ситуацией. Очевидно, что перед профессиональным сообществом стоит задача выстроить образовательную модель, которая позволяет адаптироваться к новым, быстро меняющимся условиям цифровой эпохи.

Литература.

1. Бернгардт, Т. В. Профессиональная компетентность библиотекаря–библиографа высшей квалификации по результатам социологического исследования / Т. В. Бернгардт, А. Ю. Гермизеева. – URL : <http://lib.omsk.ru/libomsk/node/993> (дата обращения: 06.02.2022).– Текст : электронный.
2. Иванова, М. А. Повышение квалификации работников культуры / М. А. Иванова.– Текст : непосредственный // Справочник руководителя учреждения культуры – № 5.– 2015. – С. 10–15.
3. Концепция дополнительного профессионального библиотечного образования в Российской Федерации / сост. Т. Я. Кузнецова [и др.]; РБА. – URL: <http://www.rba.ru/or/comitet/09/project.htm>. (дата обращения: 08.01.2023).– Текст : электронный.
4. Лещинская, В. В. Перспективы развития библиотек в информационном обществе XXI века / В. В. Лещинская.– URL: www.conf.cpic.ru/upload/eva2004/reports/doklad_325.doc. (дата обращения: 08.01.2022).– Текст : электронный.
5. Профессиональный стандарт «Специалист по библиотечно–информационной деятельности».–URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202210140007> (дата обращения: 08.01.2023).– Текст : электронный.
6. Сукиасян, Э. Р. Повышение квалификации в библиотеке / Э. Р. Сукиасян.– Текст : непосредственный // Науч. и техн. б–к. – 2008. – № 7. – С. 63–71.
7. Сукиасян, Э. Р. Повышение квалификации сотрудников библиотеки: практические советы руководителю / Э. Р. Сукиасян. – Москва: ГПНТБ России, 2008. – 74 с.– Текст: непосредственный.

**ЛЕВ ЛЬВОВИЧ ХРИСТИАНСЕН - ВЫДАЮЩИЙСЯ
СОВЕТСКИЙ УЧЁНЫЙ В ОБЛАСТИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО
ФОЛЬКЛОРА И ЕГО УЧЕНИЦА, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ
ЛИЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЯКОБИ**

Анисимова В. Ю.

преподаватель

ГБПОУ СК «СККИ»

Данная статья посвящена учителям, которые открыли необъятный мир русского народного творчества и стали для меня главным аргументом в выборе профессии фольклориста, которой я стала овладевать с 1980 года, поступив на «Народно – хоровое» отделение Ставропольского музыкального училища. Ещё в раннем детстве мне нравилось задушевное пение казачьих песен моей бабушки Анисьи Трофимовны, потомственной казачки, жившей на хуторе «Атаман» Егорлыкского района, Ростовской области. Эти первые впечатления о русской песне в процессе обучения стали приобретать более осознанное и бережное отношение к наследию наших предков. Немаловажное значение в этом сыграло то, что лекции по «Народному творчеству» читала Лилия Александровна Якоби, не только талантливый преподаватель, но и очень творческий человек, выпускница кафедры «Руководитель народного хора» Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Особенно глубоко запали мне в душу её рассказы о богатстве, многообразии и самобытности фольклора, бытующих в нем жанрах, этнографии, характерных особенностях народной хореографии, разновидностях костюма, а так же о людях, которые не только сохраняли, но и передавали будущим поколениям этот огромный пласт национального достояния народа. Особое место в этих повествовании занимал её учитель и наставник, музыковед, собиратель и пропагандист музыкального фольклора, профессор, ректор СГК им. Л. В. Собинова с 1959 по 1964 год, кандидат

искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РСФСР, Председатель художественного методического совета по профессиональным национальным коллективам Министерства культуры РСФСР Лев Львович Христиансен (1910- 1985гг).

Еще, будучи студентом Саратовского музыкального училища, а позднее Московской государственной консерватории Лев Львович неоднократно ездил в фольклорные экспедиции, где записывал песни и обряды, которые стали предметом научных изысканий в области фольклора. Итогом стала не только защита кандидатской диссертации (1958), издание монографии «Ладовая интонационность русской народной песни», но и запись более 2000 песен, подлинных образцов народного творчества. Трудовая деятельность Льва Львовича, начавшаяся сразу после окончания консерватории, была связана с решением проблем развития народного творчества на государственном уровне, о чём свидетельствует его плодотворная работа с 1938 по 1941 годы в Управлении по делам искусств при Совнарком РСФСР. Начавшаяся 22 июня 1941 года Великая Отечественная война поставила задачи, связанные с обороной нашей Родины, сплоченностью нашего Великого народа, защитой его духовных и нравственных ценностей. В 1943 году, в самый сложный и переломный момент для нашей страны, по решению Правительства Советского Союза, Льву Львовичу Христиансену было поручено создать русский народный Уральский хор в городе Свердловске. Существующий и развивающийся культурный феномен Южного Урала - народный хор донёс и до сегодняшних дней уникальный фольклорный пласт этого региона России. Лев Львович не только умело организовал работу нового коллектива в непростых условиях, но и возглавил художественное руководство коллектива (1943-1959гг), которое совмещал с преподавательской деятельностью в Уральской государственной консерватории.

В конце 50-х годов Лев Львович переезжает в город Саратов, где преподаёт в консерватории (1959-1985гг), затем становится её ректором. В

1967 году по его непосредственному ходатайству и настоянию в консерватории открывается кафедра «Руководителей народного хора». Лев Львович становится ведущим преподавателем на кафедре, читает лекции по «Народному творчеству», совмещая работу в качестве приглашённого профессора на аналогичной кафедре в ГМПИ им. Гнесиных, в городе Москве. Высоко интеллектуальный и образованный профессор был одинаково прост и доступен в общении, как с коллегами, так и со студентами особенно любимой кафедры. Говоря о природе бытования фольклора, его первых шагах в эмоциональном и культурном развитии человека, Лев Львович в своей книге «Встречи с народными певцами» говорит: «Всё начинается с детства, с домашнего музицирования, пении кухаркой детских песен, цепкой детской памяти, которая удерживает всё самое существенное и потом помогает в его жизни, как основа формирования народного музыкально – поэтического сознания»[3, С.125].

Одной из первых учениц Льва Львовича была Лилия Александровна Якоби, которая сумела впитать в себя любовь к русской песне, её богатству, истории, многоголосию и распевности, задору и искромётности.

Лилия Александровна Якоби – Заслуженный работник культуры РФ, Лауреат Премии Правительства РФ «Душа России», Почётный член Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, фольклорист, этнограф, постоянный автор газеты «Казачье Ставрополье» родилась в шахтёрском посёлке «Новоэкономический» Донецкой области. После окончания педагогического училища в 1966 году, получив диплом по специальности «Учитель начальных классов», поступила в Черкесское музыкальное училище на «Дирижёрско – хоровое» отделение, которое окончила с отличием. Далее была учёба в Ростовском государственном музыкально – педагогическом институте на кафедре «Руководитель народного хора», а после 2-го курса она перевелась на эту же специальность в СГК им. Л. В. Собинова. После окончания консерватории она приехала работать в город Ставрополь. Сначала должность методиста в Доме

народного творчества, а затем преподавателя, руководителя народного хора, заведующего «Народно – хорового» отделения Ставропольского музыкального училища. Заниматься в классе Лилии Александровны было очень интересно, особенно по предмету «Хоровой класс». Мы с энтузиазмом брались за сложнейшие задачи: овладение сложнейшими диалектами, постановка народной хореографии, тщательная работа над звукоизвлечением, сохранение аутентичной манеры пения. Большую часть жизни она посвятила бережному сохранению и популяризации фольклора казаков – некрасовцев. Она является автором большого количества сборников с их песнями, записанными ей в многочисленных фольклорных экспедициях. Коллеги и ученики помнят её, как чуткого, заботливого, неунывающего человека, готового поддержать и в радости, и в горе.

В 1981 году Лилия Александровна организовала фольклорный ансамбль «Лада». Это был первый в России коллектив, состоящий из работников детских садов. Свидетельством признания высокого уровня «Лады» стало награждение его в 2015 году Почётным кубком Общества охраны памятников истории и культуры. И сегодня коллектив, теперь уже носящий имя своего первого руководителя, знакомит жителей и гостей нашего края с богатейшим наследием русского фольклора.

В рамках небольшой статьи нельзя охватить весь масштаб этих личностей, но пусть она станет маленькой искоркой памяти многих и многих людей.

Литература.

1. Христиансен Л. Л. «Ладовая интонационность русской народной песни». (Москва, Советский композитор, 1976).
2. Христиансен Л. Л. «Уральские народные песни». (Москва, Советский композитор, 1961).
3. Якоби Л. А. «Песни казаков - некрасовцев». (Ставрополь, СГУ, 2002).

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕХОДА УЧАЩЕГОСЯ СО СКРИПКИ НА АЛЬТ

Аракелов Г.В.
преподаватель
ГБПОУ СПО СК «СККИ»

«Из всех инструментов оркестра именно альт дольше всех недооценивался, несмотря на свои превосходные качества... В тех редких случаях, когда старые композиторы выдвигали его на первый план – он никогда не обманывал их ожидания!» - Г. Берлиоз

Из всех современных смычковых инструментов альт появился первым. Тембр у него густой, менее яркий, чем скрипичный. По размеру инструмент больше скрипки. Приемы игры на альте отличаются от приемов игры на скрипке способом звукоизвлечения и техникой. Из-за больших размеров инструмента техника игры более ограничена, чем техника игры на скрипке. Поэтому музыканту необходима лучшая растяжка пальцев левой руки. На альтях играют исполнители с сильными руками и разработанной техникой. Альтисты должны иметь крупное телосложение и большие руки. Для скрипачей таких ограничений нет. Мало кто из музыкантов одновременно владел и скрипкой, и альтом: Н. Паганини, Д. Ойстрах, Ю. Башмет, М. Венгеро́в.

Настоящая статья ставит своей целью систематизировать ряд отдельных наблюдений, касающихся методических проблем, связанных с переводом учащегося скрипача в класс альта. Многие проблемы этой темы являются спорными.

Одним из основных и важных вопросов является вопрос о времени начала занятий на альте, как и из какого контингента, комплектовать класс альта? В каком возрасте целесообразней начинать обучение будущего альтиста?

Существует несколько точек зрения на проблему - кто может и должен заниматься на альте.

Первая точка зрения состоит в том, что на альте может играть любой, даже слабый скрипач. Подобное заблуждение ещё имеет место и строится на весьма туманном представлении о природе инструмента, недооценке его истинных возможностей и достоинств. Игра на альте требует особой специализации, так как теряет ряд качественных характеристик, которые присутствуют при скрипичном исполнении. Альтовое исполнение требует особого, отличного от скрипичного звукоизвлечения, атаки звука, штрихов.

Вторая точка зрения. Переход скрипача потребует значительной перестройки игрового аппарата, но для этого очень важно, чтобы ученик пришёл в альтовый класс, обладая основами скрипичной техники. Профессиональный альтист должен обладать, помимо врождённых данных, хорошей растяжкой пальцев, соответствующий размер рук. Наряду с этим, для успешного освоения он должен услышать и найти те свойства тембра звучания, которые присущи только альту.

Когда же наиболее целесообразно начинать обучение игре на альте? По мнению педагогов, следует отвергнуть мысль об обучении на альте с первых шагов, т.е. с младших классов ДМШ. Во всех программах дисциплины

«Специальный класс» «Скрипка и альт», утверждённых Министерством культуры, предложено: «Учащиеся, окончившие 4 класс по классу скрипки и обладающие хорошими музыкальными и инструментальными данными, могут быть переведены в класс альта. Перевод учащихся в класс альта может быть осуществлён и в более старших классах. При переводе в класс альта необходимо исходить из наличия у них хорошего слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, больших рук, хорошей растяжки пальцев, плотного звукоизвлечения, широкого вибрато.

Но всё же будущий альтист должен в начале своего пути получить необходимые технические навыки в игре на скрипке. Основательно пройти и освоить достаточное количество технического и художественного материала, закрепить основные технологические приёмы левой и правой рук. Обучение же на альте с младших классов школы было бы большой ошибкой и заблуждением. Многие преподаватели, работающие в ДМШ, хорошо знают, что даже в 10-12 летнем возраст учащиеся 3-4 классов музыкальной школы в своих занятиях не используют даже целую скрипку. И, конечно же, альт, даже самый миниатюрный по размеру, станет для учащегося недостижимым в освоении и значительно затормозит его техническое развитие.

В старших классах ДМШ, когда у отдельных учащихся выявляется необычно быстрое физическое развитие - резко увеличивается рост, укрупняются руки при бесспорных музыкальных данных, позволяющих надеяться на успешное освоение инструмента, педагог по специальности может в перспективе наметить альтовое будущее.

Едва ли не самым главным в искусстве педагога является умение безошибочно определять в учащемся-скрипаче потенциального альтиста. Верный расчёт, равно как и просчёт, в этом случае играет решающую роль в будущей судьбе музыканта. Наметив специализацию ещё в ДМШ и соответственно настроив ученика, (имеется в виду его осознанный выбор специальности), с этого момента, следует специализировать работу над звукоизвлечением, штрихами, вибрато. В этом случае есть определённый смысл параллельно с занятиями на скрипке иногда давать ученику в руки альтсоответствующего размера и делать первые шаги.

Переориентацию учащегося можно проводить различными методами: проводить беседы об истории возникновения инструмента, жизни великих альтистов, прослушивания записей mp3, просмотра видео на сайтах интернета, совместного обсуждения концертных выступлений. Вся эта работа должна иметь чёткую цель – создания более обогащённого

представления о лучших природных качествах инструмента.

Систематически наблюдая за учащимся, давая ему целенаправленные советы и рекомендации, педагог постепенно подготавливает его к основным альтовым исполнительским приёмам, таким как плотное ведение смычка, более плотное падение пальцев на гриф, крупные рельефные штрихи, широкополю размаху вибрато. Нельзя забывать о том, что успех освоения альты придёт лишь в том случае, если педагогу удастся разбудить у своего ученика интерес к альту, если он сумеет плениться сочным и царственным тембром звучания инструмента, получая удовольствие от игры на нём. В результате многочисленных педагогических наблюдений установлено, что существуют расхождения в методах вживания в сферу альтового звучания у разных учащихся. В большей мере эти расхождения порождаются различиями психологического склада, индивидуальностью музыканта, степенью развитости тембрового и внутреннего слуха. Переход скрипача на альт должен произойти как нечто обусловленное, ни в коей мере не вызывая у учащихся чувства внутреннего сопротивления и протеста. Сохранить, развить и умело направить врождённые альтовые способности учащегося с целью перспективного роста – одна из серьезнейших и трудных задач, стоящих перед педагогом.

Использование в педагогической практике метода «дальней перспективы» применительно к каждому воспитаннику должно проводиться в теснейшей связи с планированием развития по ступеням: школа – колледж- консерватория. И на каждой ступени обучения должны решаться свои конкретные задачи. Цель планируемых к разрешению проблем на всех ступенях сводится к созданию рациональной, индивидуальной для каждого учащегося системы, основанной на анализе его физических психологических, музыкальных и инструментальных данных. Активность и профессиональное движение ученика в работе следует понимать, прежде всего, как способность его к усвоению нового,

умение находить кратчайшие пути в достижении поставленной цели.

В педагогической практике не всегда бывает легко сразу правильно определить целесообразную для данного ученика методическую линию построения занятий. Иногда педагог ещё недостаточно глубоко разбирается в индивидуальных качествах подопечного, поэтому очень важно пристально пронаблюдать за ходом занятий. Занятия на инструменте - процесс двухсторонний. Выявить восприимчивость учеником замечаний и рекомендаций, степень и качество их выполнения и, не связываясь догмами, смело добиваться реализации учеником всех его возможностей.

Становление и формирование альтиста происходит не только в классе специального инструмента. На его профессиональный и исполнительский творческий рост воздействуют различные формы совместного музицирования: игра в струнном оркестре, камерном ансамбле (различных составов), квартете. Воспитательное значение ансамблевой игры неопределимо для любого музыканта, тем более для альтиста, будущее профессиональной деятельности которого будет непосредственно связано с работой в оркестре.

Игра в ансамбле воспитывает у учащихся целый ряд навыков - умение слышать ансамбль в целом, свою партию, умение сбалансировать своё исполнение партии в общем звучании, достижение динамической и ритмической гибкости, синхронности и точности исполнения штрихов, умение мгновенно переключаться с выполнения одной функции на другую. В результате ансамблевой практики происходит знакомство с лучшими образцами камерной, квартетной и оркестровой мировой литературы, оптимальными темпами накопить необходимое для профессионального альтиста знание ансамблевой и оркестровой литературы, создать определённый профессиональный кругозор. Музыкальная литература для сольного исполнительства альтиста скудна, поэтому ансамблевое исполнительство позволяет юному музыканту

разобраться в различных стилях и направлениях музыки. Школу ансамблевого мастерства прошли такие выдающиеся альтисты прошлого как К. Юран, Л. Тертис, П. Хиндемит, В. Борисовский, Ф. Дружинин, Ю. Крамаров.

Профессор Ю. Крамаров так охарактеризовал эту сферу деятельности музыканта: «Альтист не может ограничиться каким-либо одним видом деятельности. В круг его профессиональных интересов неизбежно входит кроме сольной ещё оркестровая и ансамблевая работа, что требует дополнительных затрат творческих усилий. Зато разнообразие профессиональных интересов создаёт условия для полнокровной жизни в искусстве».

Переориентация скрипача в класс альты в идеале должна начинаться задолго до того, как он окончательно оставит занятия на скрипке и серьёзно начнёт совершенствоваться в игре на альте. Подмечены явные альтовые задатки и природная предрасположенность к инструменту, привита симпатия к альтовому звучанию. Остаётся определить наиболее рациональные пути развития этих качеств, вскрыть подлинные масштабы данных, воспитать профессионального музыканта.

Первый период обучения - постановочные моменты. Изучение альтового грифа, альтового ключа надолго отодвигают художественное и техническое развитие учащегося. Но профессиональное мастерство педагога состоит именно в том, чтобы сложный путь освоения инструмента и совершенствование игровых навыков на нём сделать наиболее коротким и эффективным. Неизбежный период относительного спада в техническом и художественном развитии ученика педагог может компенсировать беседами об истории и развитии альтового исполнительства, прослушивания записей. Обзором сольной и ансамблевой литературы.

Из всех современных смычковых инструментов альт появился первым. По размеру инструмент больше скрипки. Приёмы игры на альте

отличаются от приёмов игры на скрипке способом звукоизвлечения и техникой. Тембр у него густой, менее яркий, чем скрипичный, близок тембру человеческого голоса. Поэтому и техника на альте должна иметь певучий характер. Природная певучесть альты ставит первоочередной задачей овладение искусством высокой культуры звучания, умение извлекать полноценный звук, обладающий определёнными выразительными качествами. Пока молодой музыкант не добьётся ровного мягкого звучания и не овладеет техникой широкого мелодического дыхания на инструменте, не следует развивать в нём стремление к напористости и масштабности исполнения, так как эти качества должны иметь своей основой полный и содержательный альтовый тон. Л. Ауэр пишет о проблеме звукоизвлечения так: «Проблема, связанная с извлечением действительного красивого звука. Иначе говоря – звука настолько певучего, что заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения, принадлежит к числу тех проблем, разрешение которых всегда должно оставаться наиболее важной задачей для всех, кто посвятил себя скрипке». Высказывание Л. Ауэра актуально и для альты. Среди инструменталистов ещё существует опасное заблуждение о врождённой способности к извлечению красивого звука и что этому научить нельзя. Несостоятельность такого взгляда известна и начисто опровергнута современной музыкальной педагогикой. Однако во всех случаях на этот важнейший элемент в исполнительском арсенале альтистов обращается мало внимания. Ощутимые результаты в звукоизвлечении могут быть достигнуты лишь в том случае, когда педагогу удастся сформировать у ученика чёткое звуковое и тембровое представление желаемого тона с последующим приближением к нему в исполнении. Это означает умение исполнителя находить различное по характеру звучание, которое максимально соответствовало бы содержанию и стилю данного произведения. Если исполнитель не может управлять звуковыми красками, то его игра, даже при наличии приятного

звука, всегда оставляет впечатление игры монотонной.

Принципы звукоизвлечения имеют две тесно связанные и дополняющие друг друга стороны: техническую и художественную. Недостаточно научить альтиста извлекать ровный, лишённый неприятных обертонов акустически чистый звук, необходимо, чтобы он ясно себе представил и услышал его выразительность, живую полноту. Но, призывая к яркой концертной динамике, мы должны уберечь учащегося от такого распространённого недостатка, как форсирование звука, приводящего к грубости исполнения. В верхнем регистре. вследствие пережатия, звук приобретает жесткий сдавленный и раздражающий ухо тон. В результате нарушения соотношения степени нажима и скорости движения смычка задерживается свободное колебание струны и трости смычка, звук перестает быть «носимым», теряется качество звучания. Игра на нижних струнах «До» и

«Соль» требует большей опоры, упругого падения пальцев на гриф, энергичного проведения смычка. Но и в этом случае соотношение силы нажима смычка и скорости его ведения по струне является решающим для достижения полноценного впечатляющего звучания. Не менее ущербно в художественном отношении и слишком облегчённое, скользящее ведение, или, как принято называть, «продёргивание смычка», приводящее к потере упругости и вялости звука. Таким образом, установив общий музыкальный критерий альтового звука, можно сделать вывод, что неременным условием хорошего, качественного, выразительного и отвечающего высоким художественным требованиям альтового звука, является ясное звуковое представление о нём. Это внутреннее слышание может быть реализовано в исполнении только при строжайшем звуковом контроле.

Подчиняя акустические законы художественным замыслам, мастера пользуются всеми возможностями комбинации скорости нажима и положения смычка на струне для достижения нужной им интенсивности,

окраски и характера звука. Однако следует различать сознательное изменение положения смычка на струне, служащее художественным целям от неконтролируемого блуждания смычка между подставкой и грифом. Такое ведение смычка свидетельствует о существенных недостатках в постановке альтиста.

Основным носителем музыкальной мысли и идеи в любом музыкальном произведении является мелодия. Исполнение кантилены на альте в отличие от скрипичного исполнения приобретает ряд специфических черт, поэтому необходимо на этом вопросе заострить внимание. По словам М.И. Глинки, как бы ни были важны подголоски, гармония, сопровождение при исполнении мелодии, но они лишь дополняют или дорисовывают мелодическую мысль. Поэтому отношение к задачам интонирования мелодии должно быть самым требовательным. Воспроизведение мелодии требует обострённого музыкально-выразительного звукоизвлечения. Игра на альте, имеющего струны большего сечения и упругости, большой корпус и площадь резонируемых дек, требует соответственно больших физических усилий. Для качественного звукоизвлечения на нём нужен большой вес руки и смычка, большее количество волос, соприкасающихся в процессе звукоизвлечения со струной, большая площадь пресечения пальцем струны и более широкое по амплитуде вибрато. Главным в постановке звука альтиста следует считать естественность и свободу игровых движений правой руки, искусное владение смычком в разных его частях. Трость альтового смычка захватывается глубже скрипичного, вес альтового смычка 68-74 г., поэтому возрастает роль мизинца, служащего противовесом - регулятором при игре в нижней половине смычка. Степень натяжения волоса смычка – вопрос чисто индивидуальный. Но в то же время следует помнить, что излишнее натяжение уменьшает эластичность смычка, делает звук жестче, слабое натяжение малопригодно для исполнения громких нюансов и штрихов, увеличивает опасность задевания струн тростью смычка.

Звуковая палитра альты отличается необычайной яркостью и разнообразием тембровых красок, широкой бархатной кантиленой. В задачи подлинно художественного исполнения альтиста входит выработка разнообразных динамических оттенков, включающих в себя различия между *piano–pianissimo*, *forte-fortissimo*. Одна из задач динамики - достижение ровности звучания всех регистров инструмента. «Ровность» звучания применительно к исполнению на струнных инструментах и, в частности, на альте - понятие относительное. Совершенно одинаковой динамики звучания на разных струнах и в разных регистрах не бывает. Под этим понятием следует подразумевать определённую градацию силы звука на разных струнах даже в пределах одного нюанса. Очень важно добиться умения динамического распределения звучности при создании эмоциональных взлётов, определяющих кульминации, а также выполнения таких выразительных приёмов, как *диминуэндо* и *крещендо*. Являющихся камнем преткновения для многих исполнителей, вследствие недостаточного владения ими техникой правой руки. Именно техника смычка представляет собой ту волшебную палочку, которой альтист открывает пути к подлинному звучанию инструмента.

Штрихи в музыкальных произведениях применяются для создания различных музыкальных образов и имеют самые разнообразные характерные оттенки. Значение их для выявления замысла произведения трудно переоценить. Штрихи являются важнейшим элементом исполнительской техники альтиста и являются одной из составных частей проблемы звукоизвлечения. Овладеть искусством их исполнения возможно только свободно владея каждой из частей смычка. Отсюда возникает задача гибкого и естественного распределения смычка, уверенного владения переходными движениями из одной его части в другую. Умение рационально распределять смычок важно не только для звукокрасочных задач – нужное количество используемого смычка, в сочетании с правильным выбором его части, основополагающим и для

успешного освоения штриховой техники. Говоря об исполнении штрихов, нужно обратить внимание на «стерильность» исполнения и чистоту их звучания. Важно исключить в процессе исполнения пережимы и продёргивание смычка. Слишком широкое деташе всегда будет неряшливым и поверхностным, слишком мелкое деташе будет звучать грубым и сдавленным. Необоснованное «продёргивание» смычка следующее за исполнением начального акцента в мартле, неизбежно приведёт к потере качества звучания, т.к. в этом случае нарушится соответствие силы нажима, широты размаха и скорости ведения смычка. Чтобы избежать указанных недостатков в работе над деташе, следует отталкиваться от цепкого и плотного штриха. Также и в работе над «мартле» лучше пользоваться ограниченным по размаху, но очень энергичным, лежащем на струне смычком, с чёткой и ясной атакой каждой ноты. Альтовое спиккато по сравнению со скрипичным более округлое и крупное. Достигается оно в работе от неширокого, но достаточно конкретного деташе в середине смычка. Охват пальцами трости смычка свободный, без излишних усилий и напряжения. В немалой степени полнозвучное упруго звучащее спиккато зависит от качества смычка и его пружины. Используя максимальное количество ленты волоса смычка и придав необходимую свободу работе кисти и локтевого сустава (исключая плечо), постепенно увеличивая темп исполнения «деташе», учащийся в процессе упорной работы обретет этот навык. Вибрато представляет собой одно из самых замечательных средств музыкальной выразительности. Каждому музыкальному образу соответствует свой тип вибрато. Спокойная, певучая кантилена обычно требует медленной и широкой вибрации, напряжённая же кантилена требует соответствующее увеличение её интенсивности. Вибрато должно немедленно отзываться на всеизменения в эмоциональном настрое музыки. В наиболее динамичных, насыщенных вибрацией эпизодах, она находит поддержку в акцентировке кульминационных моментов смычка. Чрезвычайно важна результативная

вибрация в спокойных «мягких акцентах», исполняемых не столько смычком, сколько вибрационным импульсом левой руки. Существенным недостатком многих альтистов является безликая вибрация, т.е. всегда сплошная и неизменная. Характер вибрато диктуется содержанием и стилем исполняемого произведения. Вибрато, которое следует применять при исполнении музыки романтического стиля, никак не удовлетворит нас в произведениях Баха, Генделя, Моцарта.

Мастерство исполнителя определяется по умению пользоваться различными типами этого приёма: от предельного интенсивного - до мягкого, крупного, с широкой амплитудой работы кисти и локтя. Все четыре, принимающие участие в игре пальца левой руки, имеют разной широты и мягкости подушечки. Самая узкая подушечка на четвёртом пальце, самом слабом и коротком. От этого и качество вибрато четвёртым пальцем страдает у большинства струнников. Это обстоятельство является частой причиной того, что альтисты по возможности избегают вибрировать мизинцем и выбирают более звучащие аппликатурные варианты.

Л. Ауэр, признавая целесообразность использования вибрато, выражал глубокую озабоченность в злоупотреблении им. «Цель, которую преследует вибрато... это – придать большую выразительность музыкальной фразе или отдельному звуку. К несчастью, певцы и инструменталисты часто злоупотребляют этим эффектом... и, таким образом дают овладеть собой недугу самого неартистического порядка, жертвой которого становятся девяносто девять человек из ста».

Многие считают вибрато средством для сокрытия скверной интонации или неприятного звука. Вибрато лишь эффект, украшение. Оно может сообщить частицу возвышенного пафоса фразе или пассажи, но лишь в том случае, если играющий обладает тонким чувством меры в пользовании им. Учащему необходимо запомнить, что вибрато необходимо использовать умеренно. Слишком частое употребление этого

средства уничтожает цель, ради которой его применили. Б.А. Струве в своих работах, посвященных этому вопросу, подробно изложил как историю возникновения и применения вибрато, так и значимость его в музыкальном исполнительстве. Он пишет:

«Развитие вибрации связано с воспитанием творческого метода исполнителя вскрытием социальной значимости произведения.

Овладение вибрацией как самоцелью, применение её, не вытекающего идейно - эмоционального содержания и особенностей исполняемого произведения, ведут к неправильной трактовке последнего».

Подводя итоги изложенного в данной разработке, автор не стремился изложить нечто вроде собственной системы, разрешающей все методические проблемы, а лишь попытался обобщить наблюдения и общие закономерности переходного периода скрипача в класс специального альтя.

Литература.

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М. 1965. стр.47, стр. 50-57.
2. Берлянчик М.М. О предпосылках перспективного обучения в классе скрипки.
3. –В кн.: Вопросы музыкальной педагогики: Смычковые инструменты.Новосибирск, 1973.
4. Берлянчик М., Мазченко Ю. Проблемы преемственности в обучении альтиста.В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. М., 1987.
5. Крамаров Ю. Статья «Некоторые вопросы альтовой педагогики». сб. Вопросы музыкальной педагогики, вып. 2. М.1980. стр.103

КАНТИЛЕНА – ОСНОВНОЙ ВИД ЗВУКОВЕДЕНИЯ В ПЕНИИ

Астанкова Е.В.

преподаватель

ГБПОУ СПО «СККИ»

Основой в вокальном звуковедении является правильная постановка певческого дыхания, грудобрюшного типа. Умение пользоваться выдохом в пении, зависит не только от опоры звука, но и от ровности и красоты звуковедения в пении. Рациональное распределение вдоха и выдоха в пении зависит от характера произведения, от заданных штрихов и приемов исполнительства.

ЗВУКОВЕДЕНИЕ — в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (напр., легато, портаменто, маркато и т. п.). Кантилена — основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники. Звуковедение, динамика и певческое дыхание неразрывно связаны между собой, и работа над ними ведётся одновременно. На этом следует остановиться отдельно. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники. Основным видом звуковедения в вокальных произведениях — легато, кантилена, т.е. связное пение звуков. Навык пения на легато исключает такой недостаток пения как скандирование, вследствие которого теряется связность, певучесть и целостность мелодии. Отрабатывание навыка кантиленного пения, т.е. способа звуковедения легато, проводится и при исполнении упражнений, и при работе над произведениями. Работа над звуковедением — это есть работа над нужной подачей выдыхаемого воздуха, который, прорываясь через голосовые складки, ведёт за собой образование звука и не только одного звука, но целой фразы или предложения. Вдох (вдыхаемый воздух) перед этим берётся осознанно так, чтобы его хватило на определённую мелодическую фразу или предложение. Певческий вдох и певческий выдох

отличаются от обычного дыхания. Вдох быстрый и активный, а выдох длинный и плавный. Постепенный, ровный выдох при пении, т.е. постепенная плавная и ровная, без толчков и прерывистости подача выдыхаемого воздуха даёт ровность и плавность ведения звука на протяжении определённого мелодического отрезка. В зависимости от видов вокализации таких как нон-легато, маркато, стаккато, в ы д о х, оставаясь длительным, должен распределяться для исполнения коротких звуков, мелких длительностей так же ровно, чтобы не прерывать мелодического развития произведения толчками, другой силой звучания, если только это не требуется по замыслу композитора. При этом правильная артикуляция и высокая певческая позиция даёт возможность голосу вокалиста звучать ярко и полетно.

Есть три способа звуковедения.

Legato(легато) Staccato(стаккато) Non legato (нон легато).

Legato (легато) – означает плавно, связно, без толчков. То есть, это связное, непрерывное пение. Легато – основная форма пения. При выработке легато нужно помнить, что поются гласные звуки, а согласные произносятся коротко. Гласные нужно пропевать максимально долго. Переходы с одного звука на другой должны быть плавными, ровными, незаметными, но точными.

Staccato(стаккато) – отрывистое пение. Это прием звуковедения, при котором звучание короткое, с небольшими толчками-акцентами на слогах. Знак стаккато – точка над или под нотой.

Главное отличие стаккато – цезуры между звуками, то есть звуки отделяются друг от друга при звучании, не связываются. При выработке стаккато нужно обратить внимание на то, чтобы звуки были короткие, а после них присутствовала длительная пауза. При пении стаккато начинающие вокалисты допускают ошибку – берут дыхание не в конце фразы, а самопроизвольно, на любой из пауз. Это не допустимо. Дыхание берется между фразами.

Звуки, исполняемые на стаккато, должны звучать на непрерывной линии. А голос должен быть упругим, светлым, легким. Пение на стаккато очень полезно – оно выравнивает звук, делает интонацию чище, точнее, воспитывает гибкость звука и точность атаки. При выработке стаккато нужно обратить внимание на правильный перенос слогов. Если слог заканчивается на согласный звук, то этот согласный переносят к следующему слогу. То есть, правило перенесения согласных к последующему слогу обязательно и при выполнении штриха стаккато. Исключение составляют согласные в конце слова.

Non legato (нон легато) – промежуточный прием звуковедения. *Non* – отрицательная частица, то есть не плавно, не связно. При выполнении данного приема звуки разделяются, не связываются между собой. Но цезуры между звуками предельно короткие. В результате такого исполнения происходит подчеркивание слогов. Сложность исполнения нон легато заключается в том, что этот способ объединяет в себе манеру исполнения и легато, и стаккато. Работая над нон легато, нужно следить, чтобы не было между звуками пауз, и не было резких, грубых акцентов. Но при этом каждый звук должен быть отчетливым и выразительным.

Важно отметить, что вся работа над вокальным произведением, конечно же, предполагает непрерывную одновременную работу над чистотой интонации, над певческим дыханием, над оформлением звука, т. е. над артикуляцией, над дикцией, над высокой певческой позицией и над звуковедением вкупе с динамическими оттенками.

В зависимости от возраста обучающихся и их вокальных данных, можно и нужно вести работу над тембровой окраской голоса, над резонированием звука. Все эти вокально-технические навыки приобретаются и отрабатываются как при распевании, на вокальных упражнениях, так и при работе над произведениями и объединяются в единое выражение – вокальная работа.

Динамические оттенки и певческое дыхание.

Динамика – одно из важных выразительных средств музыки, определяется содержанием и характером музыки. Динамика - от греческого слова *dynamics* -- силовой, то есть сила звука.

Основными терминами динамики в музыке считаются *f* и *p* и их оттенки *mf*, *mp*, *ff*, *pp* и другие. Кроме контрастных динамических оттенков *f* и *p*, используются и разнообразные плавные переходы громкости: от громкого к тихому звучанию и от тихого к громкому.

Постепенное усиление подачи выдыхаемого воздуха даёт постепенное усиление громкости звука, называемое в музыке крещендо. Постепенное ослабление подачи выдыхаемого воздуха даёт постепенное уменьшение громкости звука, называемое в музыке диминуэндо. Смена степени громкости звучания при исполнении вокального произведения, т.е. применение динамических оттенков, придаёт любой музыке своеобразие и красоту.

Кропотливой работе над звуковедением, над динамикой, напрямую зависящих от певческого дыхания, и вместе с тем над дикцией и артикуляцией отводится значительное место при работе над вокальным произведением. Как известно, поются гласные звуки, а согласные произносятся коротко и чётко. Важным здесь является правильное оформление гласных, чему и уделяется много внимания и времени. Один наиболее результативный приём работы над звуковедением, в частности над кантиленой, заслуживает в этом случае особого внимания – это выравнивание гласных. Полезно петь вокальную партию произведения по фразам, по предложениям, только на гласных звуках, исключив произношение согласных. Такая работа позволяет быстрее добиться кантилены. Определение динамических и смысловых кульминаций внутри фраз, стремление к ним с использованием изменений силы громкости звучания (крещендо, диминуэндо) при пении приёмом выравнивания гласных, ведёт к лучшему результату достижения кантиленности звуковедения, а так же к осмыслению динамического развития мелодии, и к

выполнению динамических оттенков. Когда мелодический отрезок уже отработан данным способом, нужно спеть его с включением согласных, т.е. со словами, удерживая внимание на том, что петь надо, так же как и при выравнивании гласных, т.е. сохраняя оформление гласных звуков, их связность и динамическое развитие. Согласные при этом обязательно произносить чётко, коротко, без утрирования. Таким же образом можно работать и над видами звуковедения нон-легато, стаккато и другими. Одновременно с этой работой необходимо заботиться и следить за правильной высокой певческой позицией певца (пение на ощущении лёгкого зевка), за хорошей, правильной артикуляцией, за посылом звука в резонаторы. После такой работы по небольшим частям над звуковедением и динамическими оттенками нужно работать над произведением как над единым целым. Исполнять его полностью, стремясь показать динамическое развитие произведения со стремлением к главной эмоциональной кульминации и выполнять при этом все внутрифразовые кульминации. Следить за уже отработанным звуковедением и за требуемой по динамической нюансировке силой выдыхаемого воздуха, т.е. за продуманным и отработанным определённым выдохом. Выполняя всё вышеизложенное, будет получен желаемый результат исполнения: украшенное разнообразными динамическими оттенками и красивым звучанием голоса вокальное произведение. Работа над звуковедением и динамикой непременно предполагает постоянный контроль над использованием хорошего (опёртого), правильного певческого дыхания, т.е. активного вдоха и длительного, с разнообразной силой подачи выдоха.

Заключение.

Содержание и характер вокального произведения определяют его звуковое и динамическое оформление, способствующие созданию художественного образа этого произведения. Именно звуковедение и динамика имеют здесь важное, большое значение. От них зависит красота, своеобразие и оригинальность. Вся вокально-техническая и художественно-

эмоциональная работа над произведением направляется на достижение исполнительских навыков и мастерства, на передачу всех авторских замыслов композитора и поэта, что в итоге ведёт к раскрытию художественного образа вокального произведения и к его яркости при исполнении.

Литература.

1. А.Г. Менабени «Методика обучения сольному пению» М.: Просвещение, 1987
2. Н.М. Малышева "О пении". М.: "Сов. Композитор", 1988.

ПАМЯТИ МАРКОВА АЛЕКСАНДРА ИВАНОВИЧА



Баранников Ю. Н.
Преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Мне посчастливилось
соприкоснуться с поистине
выдающейся и удивительной
личностью, этим знакомством я
дорожу, и буду помнить всегда.

Вы спросите – кто он?

Располагающий к себе, в то же время, немногословный, с потрясающим чувством юмора, интеллигентный человек увлекающийся спортом и любящий искусство.

Александр Иванович Марков родился 5 ноября 1947 года в городе Ставрополе. В 1967г. окончил Ставропольское краевое музыкальное училище

по классу баяна Николая Ивановича Гончарова. В 1972 г. окончил Саратовскую консерваторию по классу баяна Бориса Ивановича Скворцова. Поступил в ассистентуру - стажировку при Саратовской консерватории (руководитель Б. И. Скворцов).

С 1972 года Марков А. И. начал преподавать в Ставропольском музыкальном училище по классу баяна, а также работать в Ставропольской краевой филармонии солист-баянист.

В 1973 году (г. Воронеж) проводился конкурс молодых исполнителей на народных инструментах в рамках Всесоюзного фестиваля советской молодёжи, посвящённого 50-летию образования СССР, где Александр Иванович блестяще исполнил сложную конкурсную программу и был удостоен диплома лауреата I степени.

В 1982 году сведения об Александре Ивановиче были внесены в «Справочник баяниста» (ред. А. П. Басурманов), куда вошли все исполнители на баяне, завоевавшие призовые места на всесоюзных или международных конкурсах.

В начале девяностых годов он, был избран коллективом на должность директора Ставропольского музыкального училища. Провел объединение двух музыкальных учебных заведений, сохранив преподавательский состав.

В 1998 году Марков Александр Иванович был назначен Министром культуры Ставропольского края и проработал в должности до 2001 года. За этот период он добился открытия в Ставропольском государственном университете факультета искусств по нескольким творческим специальностям, пригласил в Ставрополь высококвалифицированных преподавателей из разных регионов России, для повышения профессионального уровня обучающихся, содействовал выделению дополнительных учебных аудиторий, расширил базу практики для студентов ВУЗа.

На протяжении всей творческой жизни Александр Иванович вёл просветительскую, концертную, педагогическую деятельность. Преподавал в

университете, стал доцентом, кандидатом педагогических наук, был удостоен звания заслуженный работник культуры РФ. Он организовывал методические конференции, редактировал и издавал сборники статей педагогов, выпустил множество первоклассных специалистов, которые продолжают работать в сфере образования и культуры России.

Моё первое знакомство с Александром Ивановичем Марковым произошло в 2001 году (г. Ставрополь) и стало ярким моментом творческого развития. Будучи студентом 3 курса Ставропольского краевого училища искусств, я мечтал побывать на занятиях Александра Ивановича, ощутить энергетику творческой личности, соприкоснуться с рабочим процессом великолепного баяниста, грамотного педагога. В сложной для меня учебной ситуации я решил обратиться к нему, и был приятно удивлён вниманию, добродушию, искреннему желанию помочь рядовому студенту. Александр Иванович выбрал мне программу по специальному инструменту и в дальнейшем провёл несколько уроков. В результате я занял 1 место в краевом конкурсе исполнителей на народных инструментах. Это было большим стимулом для дальнейших занятий и музыкального развития. Помню каждый урок с Александром Ивановичем. Каждое его замечание и слово для меня бесценны.

Марков Александр Иванович остаётся в истории культуры Ставропольского края и России яркой творческой личностью, а в моём сердце очень светлым, добрым и отзывчивым человеком.

**КОНЦЕПЦИЯ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
СО СТУДЕНТАМИ ГБПОУ СК
«СТАВРОПОЛЬСКИЙ КРАЕВОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ»**

Батраков В.В.

Заместитель директора
по воспитательной работе
ГБПОУ СК «СККИ»

Воспитательная работа со студентами является неотъемлемой частью процесса качественной подготовки специалистов. Из стен колледжа должен выходить человек не только обученный, но и воспитанный. Иначе его нельзя назвать образованным.

В условиях становления в России гражданского общества главной целью образования становится формирование личности профессионально и социально компетентной, способной к творчеству и самоопределению в условиях меняющегося мира, обладающей развитым чувством ответственности и стремлением к созиданию. Приоритетность решения воспитательных задач в системе образовательной деятельности четко обозначена в законе Российской Федерации «Об образовании», определяющем образование как «целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах человека, общества, государства».

Система воспитания должна четко ориентировать молодого человека в ценностном мире, формировать личность, умеющую четко отстаивать свои интересы, учитывая при этом интересы своей социально-профессиональной группы и всего общества в целом.

Потребность создания единой воспитательной системы в колледже, обновления содержания воспитательной работы и определяют необходимость разработки данной концепции.

Цель - формирование студента как творческой, всесторонне развитой личности, воспитание гражданина, способного осмысливать, ставить решать проблемы общества с учетом социальных, этических, культурных, экологических аспектов, быть толерантным, нравственно ответственным, легко адаптирующемся в коллективе, готовым трудиться в условиях конкуренции.

Исходя из поставленной цели, можно выделить ряд задач:

- 1) формирование активной гражданской позиции и патриотического сознания, правовой и политической культуры;
- 2) укрепление и совершенствование физического состояния, формирование стремления к здоровому образу жизни, воспитание нетерпимого отношения к табакокурению, наркотикам, алкоголизму, антиобщественному поведению;
- 3) формирование у студентов высокой нравственной и эстетической культуры, приобщение студенческой молодежи к художественному творчеству, развитие эстетических способностей, здоровых потребностей и высокого эстетического вкуса;
- 4) привитие умений и навыков управления коллективом в различных формах студенческого самоуправления;
- 5) привлечение студентов к активному участию в различных мероприятиях общественной, спортивной и политической жизни колледжа, города, края.

В соответствии с основной целью воспитания студентов в качестве основных приняты три направления работы: воспитание активной жизненной позиции, культурно-нравственное и гражданско-патриотическое воспитание.

Воспитание активной жизненной позиции

Активная жизненная позиция – это осознанное участие студента в жизни отдельного коллектива и общества в целом, сознательные реальные действия, направленные на реализацию общественных ценностей и

достижение общественных целей при разумном соотношении личных и общественных интересов.

Активность как жизненная позиция формируется тогда, когда у молодого человека есть возможность самостоятельно находить решение доступных ему проблем, испытывать свои силы и способности, проходить через различные ситуации успеха и временных неудач.

Активная жизненная позиция говорит о социальной зрелости студента, отражает, прежде всего, чувство ответственности и тревоги за дела общества, заставляет заниматься самообразованием.

Воспитание активной жизненной позиции осуществляется через:

- культурно-массовую и спортивную работу (участие студентов колледжа в мероприятиях, проводимых комитетом культуры и молодёжной политики администрации города Ставрополь и министерства культуры Ставропольского края);

- привлечение студентов к организационно-массовой работе на добровольной основе;

- социально-правовую и информационную работу (консультирование по социально-правовым вопросам через работу юридической консультации, распространение информации о предстоящих мероприятиях, возможностях самореализации и т.п.)

Культурно-нравственное воспитание

Культурно-нравственное воспитание включает в себя духовно-нравственное, эстетическое и физическое воспитание.

Воспитание и развитие у студентов высокой нравственной культуры российского интеллигента является одной из самых важных задач в процессе становления личности. Интеллигентность является мерой культуры и воспитанности человека. Интеллигентность как показатель нравственной и социальной зрелости человека проявляется в его образовании и культуре, честности и порядочности, равнодушии к боли и страданиям окружающих.

Культурный человек – это свободная, гуманная, духовная, творческая и практичная личность, которой присущ эстетический вкус, хорошие манеры, умение творить повседневную жизнь по законам красоты, создавать и приумножать материальное благополучие семьи и богатство страны.

Эстетическое воспитание предполагает формирование устойчивой потребности постоянного восприятия и понимания произведений искусства, проявления интереса ко всему кругу проблем, которые решаются средствами художественного творчества.

Основным направлением работы, способствующим отвлечению студентов от негативного поведения, является организация досуга студента, раскрытие и реализация личностных творческих способностей, привлечение его к участию в научной, спортивной жизни, в художественной самодеятельности.

Основными средствами культурно-нравственного воспитания студентов являются широкое привлечение студентов к активным занятиям художественной самодеятельностью, знакомство с различными видами и жанрами искусств.

Поэтому система воспитательной работы колледжа предполагает работу творческих коллективов различной направленности: театры-студии, хореографический и фольклорный ансамбли, духовой и народный, эстрадный и симфонический оркестры. В них студенты объединяются по интересам и имеют возможность самореализации творческого развития личности.

Проведение масштабных культурно-массовых мероприятий («Посвящение в студенты», «Студенческая весна», «Масленица» и др.) способствует формированию высокого уровня нравственной культуры личности, сохранению и преумножению историко-культурных традиций студенчества. Такие мероприятия создают возможность общения и обмена опытом творческих коллективов колледжа, способствуют укреплению связей между отделениями, формированию корпоративного духа колледжа.

В качестве критериев нравственного воспитания в системе образования выступают: уровень знаний, убежденности в необходимости выполнения норм морали, сформированность моральных качеств личности, умения и навыки соответствующего поведения в различных жизненных ситуациях. В целом это можно определить как уровень нравственной культуры личности, которая должна проявляться во всех сферах жизнедеятельности каждого человека.

Гражданско-патриотическое воспитание

Гражданско-патриотическое воспитание в условиях современной России объективно является и признано государством ключевым в обеспечении устойчивого политического, социально-экономического развития и национальной безопасности Российской Федерации. Таким образом, гражданско-патриотическое воспитание является одной из наиболее значимых и сложных сфер воспитания, поскольку в ней формируются не только соответствующие мировоззренческие ориентации, идеалы и принципы, но происходит становление необходимых личностных качеств, обеспечивающих жизнедеятельность молодого гражданина в условиях современного российского демократического общества.

В этом виде воспитания интегрированы гражданское, правовое, патриотическое, семейно-бытовое направления воспитания.

К числу эффективных методов формирования гражданственности, патриотического и национального самосознания следует отнести целенаправленное развитие у студентов лучших черт и качеств человека. Таких как: доброта, любовь к родной земле, коллективизм, высокая нравственность, упорство в достижении цели, дух дерзания, готовность к сочувствию и сопереживанию, доброжелательность к людям независимо от расы, национальности, вероисповедания, чувство собственного достоинства, справедливость, высокие нравственные нормы поведения в семье и в обществе.

Важнейшим инструментом воспитания гражданственности и патриотизма остается воспитание историей.

Достижение задач по гражданско-патриотическому воспитанию осуществляется через участие студентов колледжа в ряде мероприятий патриотической направленности:

- месячник оборонно-массовой и спортивной работы,
- фестивале патриотической песни «Солдатский конверт»,
- возложение цветов к мемориалам воинов,
- посещение мультимедийного парка «Россия- моя история» и др.

Критериями эффективности воспитательной работы по формированию гражданственности у студенческой молодежи являются факты проявления ими гражданского мужества, порядочности, убежденности, терпимости к другому мнению, соблюдение законов и норм поведения.

Показателями уровня патриотического воспитания студентов являются их желание участвовать в патриотических мероприятиях, знание и выполнение социокультурных традиций, уважение к историческому прошлому своей страны и деятельности предшествующих поколений, желание защищать свою страну, желание работать не только для удовлетворения своих потребностей, но и для процветания Отечества.

В качестве мер по развитию направления работы со студенческой молодежью можно выделить следующее:

1. Создание и дальнейшее развитие единой информационной системы.

Непрерывное информирование студентов колледжа о проводимых мероприятиях в течение всего периода их обучения должно быть обеспечено созданием постоянно обновляемой системы представления информации, так называемого «единого информационного поля». Мероприятия:

- проведение городских мероприятий, праздников, торжественных ритуалов;

– развитие студенческой группы «ВКонтакте» (подбор материала, увеличение численности подписчиков, публикация информации, новостей, фото и проч.);

– создание различных информационных буклетов, методичек, положений и другой справочной литературы и т.д.;

– встречи со студентами, руководителями мастер-классов, видными специалистами и т.д.

2. Реализация демократичной и открытой системы социального партнерства.

Система социального партнерства – это система цивилизованных общественных отношений, обеспечивающая согласование и защиту интересов разных групп (в нашем случае это студенты, педагоги и сотрудники колледжа) для достижения поставленной цели. Наиболее плодотворно процесс воспитания обеспечивается правильно построенной системой таких взаимоотношений между воспитуемым и воспитателем.

3. Развитие внеучебной воспитательной работы.

Внеучебная работа осуществляется по следующим основным направлениям:

– организация досуга студентов, проведение культурно-массовых и спортивных мероприятий;

– адаптация и вовлечение студентов младших курсов во внеурочную деятельность;

– формирование здорового образа жизни, профилактика девиантного поведения в молодежной среде;

– патриотическое воспитание.

4. Возобновление и ведение Рейтинга отделений колледжа.

Ведение Рейтинга участия студентов в мероприятиях, проводимых в колледже, городе и крае, который отражает: в каких мероприятиях колледж принял участие, какие места или награды получил, где получил дисквалификацию и т.д.

Ожидаемые результаты

1. Система информации должна обеспечить:

– ознакомление студентов с работой отделений колледжа, его структурой, задачами и направлениями деятельности отделений, возможностями культурного, духовного и физического развития и т.д.;

– развитие самостоятельности (планирование режима работы и своевременной реализации графиков учебного и творческого процесса и т.д.), активности, воспитание целеустремленности и дисциплинированности;

– информирование студентов о проводимых городских мероприятиях, условиях участия и проч., а также создание возможности обмена новостями студенческой жизни между отделениями.

2. Реализация демократичной и открытой системы социального партнерства должна обеспечить:

- функционирование института преподавателей - кураторов студенческих групп очного отделения из числа педагогов, в их функции должны входить проблемы информирования студентов по различным вопросам участия колледжа в городских мероприятиях, наставничество и обеспечение социального партнерства;

- регулярные встречи студенческой молодежи с представителями администрации колледжа, специалистами комитета культуры и молодёжной политики администрации города Ставрополь и министерства культуры Ставропольского края, кураторами;

– совершенствование различных форм студенческого самоуправления (от участия студентов в работе учебных групп до привлечения студентов для оказания помощи в подготовке и проведении городских и краевых мероприятий).

3. Развитие внеучебной воспитательной работы.

Участие студентов во внеучебной деятельности создаст оптимальные условия для раскрытия их творческих способностей, разностороннего

развития и самореализации личности, приобретения организаторских и управленческих навыков.

4. Ведение Рейтинга среди отделений. Рейтинг создаст положительную мотивацию через создание атмосферы соревнования, стремления к первенству. Кроме того, может стать одним из элементов «единого информационного поля», отражая взаимодействие студенческих коллективов вне стен колледжа.

СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ ДИСТАНЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ СПЕЦИАЛИСТА

Брагина Е.А.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

На современном этапе социально-экономического развития и вызовов мирового кризиса возникла необходимость перехода к новому инновационно-информационному обществу. Научно-технической основой такого перехода является процесс создания и широкого применения новых информационных технологий и информационных продуктов во всех сферах духовной и социально-экономической деятельности – производство, управление, наука, здравоохранение, образование.

Необходимость широкого применения информационно-коммуникационных технологий в образовании является неотъемлемой частью современного учебного процесса. Особенности образовательных учреждений заключаются, с одной стороны, в том, чтобы дать выпускнику специальные знания и умения и сориентировать его в направлении будущей профессиональной деятельности, с другой стороны, необходимо сформировать его как личность, то есть как члена общества, воспитав при

этом устойчивую систему социально-значимых черт и вооружив экономическими и социально-политическими знаниями.

Компьютеризация учебного процесса может стать тем средством, которое поможет образованию решить обе задачи – дать специальные знания и умения, и в какой-то мере сформировать личность. В учебном процессе для обучающихся различных профилей подготовки возможны различные уровни дистанционного, электронного или онлайн обучения.

Понятие «дистанционные образовательные технологии», предполагает, что с их помощью обеспечивается обучение, воспитание и развитие. Таким образом, нивелируется роль образовательной среды, которая способствует формированию соответствующих ценностей, правил и норм поведения в обществе. [1, С. 172]

Анализ современного состояния образования в мире показывает, что под влиянием современных компьютерных и телекоммуникационных технологий формируются новые модели обучения. Кроме традиционного образования развивается и электронное обучение – e-Learning. В настоящее время данная модель обучения получает все большее распространение и популярность. Создаются разнообразные формы электронного обучения от самых простых, в виде обучающих электронных пособий, до сложнейших систем дистанционного образования и виртуальных институтов, и университетов. [2]

Традиционные институты и университеты имеют большое значение для развития новой системы обучения. Являясь образовательными центрами, в которых сосредоточены ведущие специалисты, традиционные учебные заведения обладают значительным потенциалом, для того чтобы стать центрами по разработке современных электронных систем образования. В основе этого лежит развитие в традиционных центрах образования специальных подразделений электронного обучения. Такие подразделения могут, во-первых, разрабатывать и внедрять дистанционные курсы в рамках своего учебного заведения, особенно когда имеются филиалы в разных

городах; во-вторых, разрабатывать дистанционные курсы для рынка образовательных услуг города, региона и страны в целом.

В ходе дистанционного обучения использование традиционного способа передачи знаний невозможно, поэтому стратегию обучения необходимо выстроить так, чтобы она была конструктивной как в познавательном, так и в социальном направлении.

Систему дистанционного обучения рационально внедрять на всех ступенях обучения в образовательном учреждении.

При реализации стратегии дистанционного обучения расширятся границы применения ИКТ и использование данной модели получения знаний — это шаг к самообучению и получение знаний в других областях в течении всех жизни. [3]

Разработка и внедрение дистанционного обучения – это мировая тенденция в современном образовательном процессе. Расширяется номенклатура и увеличивается количество отдельных специальностей, использующих элементы электронного образования. Растет число учебных заведений, учебных корпораций, стран и межгосударственных союзов, выделяющих миллионы долларов на развитие и совершенствование новых форм обучения.

В современных условиях дистанционное обучение это целенаправленный процесс организации деятельности обучающихся по приобретению опыта профессиональной деятельности, изучению, освоению и развитию способностей, как одна из функций по приобретению знаний на протяжении всего жизненного пути, используя накопленный опыт дистанционных обучающих технологий.

Литература.

1. Романов Е.В., Дроздова Т.В. — Дистанционное обучение: необходимые и достаточные условия эффективной реализации // Современное образование. – 2017. – № 1. – С. 172 - 195.

2. Осипова Л.Б., Горева О.М. Дистанционное обучение в ВУЗе: модели и технологии// Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5.; URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14612> (дата обращения: 01.12.2022).

3. Кочисов В. К., Гогицаева О. У., Тимошкина Н. В. Роль дистанционного обучения в изменении способов и приемов образовательного процесса в вузе // ОТО. 2015. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-distantcionnogo-obucheniya-v-izmenenii-sposobov-i-priemov-obrazovatel'nogo-protsessa-v-vuze> (дата обращения: 30.11.2022).

ПАМЯТИ НАШЕГО ВЫПУСКНИКА О. Л. ПРОСТИТОВА ПОСВЯЩАЕТСЯ



(О.Л. Проститов)

Булавинцева Г.В.
Преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Его детство и юность прошли в городе Ставрополе. Свой путь в музыке он начинал как юный певец, посещая краевой хор мальчиков, которым руководил заслуженный работник культуры России, хормейстер,

композитор-песенник, директор первой в Ставрополе музыкальной школы Николай Федорович Зинченко. Здесь он познакомился со многими будущими музыкантами, ныне преподавателями нашего колледжа. Вместе они не только слушали музыку, но и увлекались литературой и живописью.

Музыкальные способности проявились очень рано и стали залогом его будущего успеха. Родители, а особенно отец, всячески поддерживали его. Уже в 12 лет Олег начинает сочинять музыку. После непродолжительной подготовки усваивает программу ДМШ и поступает в Ставропольское краевое музыкальное училище на теоретическое отделение, обучаясь параллельно на фортепианном отделении. Он занимается по сольфеджио и гармонии у замечательных преподавателей – Юрия Ивановича Васильева и Марины Павловны Шашковой, по фортепиано – у Эсфирь Юрьевны Месик, ученицы Г.Г. Нейгауза и А.В. Шацкеса, сокурсницы С. Рихтера, которая оценив композиторское дарование Олега, сделала все, чтобы развить еще и его пианистический дар. В 1971 большое влияние на него оказал С. Ростропович, который посетил наше училище. Ему он показывал свои сочинения.

Уже первый вокальный цикл «Три русские песни» на стихи А. Блока было исполнено на Всероссийском конкурсе вокалистов и оценен председателем жюри конкурса Г.В. Свиридовым. После окончания с отличием музыкального училища О. Проститов успешно сдает экзамены в Ленинградскую консерваторию на теоретико-композиторский факультет.

Во время обучения в консерватории (1974 –1979), а затем ассисентуре (1980 – 1983) О. Проститов занимается в классе заслуженного деятеля искусств России профессора А.Д. Мнацаканяна (ученика Д.Д. Шостаковича).

Его творческие привязанности - А. Скрябин, И. Стравинский, Д. Шостакович.

На пятом курсе в 1979г. на конкурсе молодых композиторов Ленинграда, посвященном 150-летию со дня смерти Ф. Шуберта, О.

Проститов получает звание лауреата I премии за вокальный цикл на стихи С. Есенина.

Яркое дарование и профессионализм проявились в сочинениях О. Проститова: «Вокальный цикл на стихи С. Есенина», «Симфония №1», «Вариации для фортепиано», «Кантата для смешанного хора и двенадцати инструментов «Военно-морская любовь» на стихи В. Маяковского».

Сразу после окончания консерватории его принимают в члены Союза Композиторов России (1979), а затем в Союз Композиторов СССР (1980).

Талантливого выпускника направляют в открывающийся в Красноярске институт искусств (КГИИ), и он посвящает себя педагогической деятельности в КГИИ. Главным для него становится создание композиторской школы в Красноярске.

В 1983г. учреждается Красноярская организация СК России, с 1997г. ее возглавляет О.Л. Проститов. Он принимает активное участие в открытии классов композиции в учебных заведениях Красноярска, кафедры теории музыки и композиции в КГИИ (1999). Среди выпускников по классу композиции О.Л. Проститова четверо – члены СК России (К. Туев, Ч. Комбу, А. Огнева, В. Миниотас, который является также членом СК Латвии), член СК Тувы (У. Хомушку). Кроме того, он был Учителем, воспитавшим целую плеяду композиторов и исполнителей, среди которых был и Дмитрий Хворостовский.

О.Л. Проститов – участник музыкальных общероссийских и международных фестивалей и конкурсов Сибири.

Для музыкальной культуры, особенно Красноярской его имя значит многое, Проститов - автор официального музыкального символа города – Гимна Красноярска.

У композитора большие творческие планы. Он активно сочиняет в разных жанрах, отлично владеет композиторской техникой, каждое новое произведение свидетельствует о неустанных поисках в области музыкального языка и формы. Каждое произведение композитора несет в

себе черты индивидуальности, пронизано яркой эмоциональностью и содержательностью.

В творческом багаже О.Л. Проститова свыше 40 произведений в различных жанрах – это

-Симфоническая музыка: Симфонии, Симфония-концерт для баяна с оркестром, «Саянский триптих», Два концерта для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром.

-Мюзиклы: «Сказка, приходи» на стихи А.С. Пушкина, «Маленький принц» на стихи П. Юхвидина по А. Сент-Экзюпери и другие.

-Кантаты: «Военно-морская любовь» на стихи В. Маяковского, «Пушкинские сцены» на стихи Пушкина.

-Камерно-инструментальная музыка: сочинение для фортепиано, для струнного квартета, духового квартета, вокальные циклы.

Сочинения О.Л. Проститова исполнялись в Москве, Санкт-Петербурге Новосибирске, Иркутске, Софии, Баку, Лунде (Швеция) и в других городах и странах.

Масштаб, сила и глубина, яркость и самобытность присущи личности и композиторскому дарованию О.Л. Проститова.

22 января 2021 года ушел из жизни Талантливый Музыкант и Композитор, наш современник, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, педагог и общественный деятель.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ

Венцель О.С.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

В современных реалиях изучение иностранных языков является необходимым условием при подготовке будущих специалистов. Современные программы обучения иностранного языка основаны на компетентностном подходе, который предполагает всестороннее развитие личности обучаемого, его деловых и творческих способностей. Такая постановка задач обучения в значительной степени расширяет задачи преподавания иностранного языка. Преподаватель должен развивать у студентов не только умение вести иноязычную коммуникацию, но и профессиональные навыки. Необходимо обучить их навыкам самостоятельного освоения языка и ознакомить с культурой стран, население которых говорит на изучаемом языке.

Студенты сталкиваются с непростой задачей повышения языкового уровня и необходимостью усвоения профессиональной лексики. Одновременно они изучают новые профессионально ориентированные дисциплины, запоминают узкопрофессиональную лексику, что осложняет изучение новых иностранных слов и грамматических конструкций. В результате обучающиеся теряют интерес к иностранному языку и даже утрачивают навыки, приобретённые в школе. Широкое распространение разнообразных электронных переводчиков и появление мобильных устройств также способствуют понижению интереса к овладению языками.

Психологические особенности, присущие студентам творческих профессий, препятствуют успешному усвоению языка по традиционной методике. Существуют три основные проблемы:

- низкая мотивация к обучению в условиях отсутствия языковой среды;
- отсутствие у обучаемых свободного времени на самостоятельное освоение материала (изучение других предметов, репетиции и т.п.);
- студенты быстро устают от упражнений на чтение и повторение материала, теряют интерес к занятию [8].

Поэтому решение данных проблем находится в понимании психологических аспектов изучения языка.

Изучение языка напрямую связано с психической стороной жизни человека. Предвестником психолингвистики (смежная с языкознанием наука, образованная в 50-х годах XX века) А.А. Леонтьев называет немецкого философа и лингвиста Вильгельма фон Гумбольдта, ведь именно ему принадлежит «идея речевой деятельности и понимание языка как связующего звена между социумом и человеком» (А.А. Леонтьев). Возникновение ее связано, в первую очередь с тем, что была необходимость осмысления ряда задач не только с позиции знаковой системы, но и с психической стороны развития человека. Предметом психолингвистики считается соотношение личности со структурой и функциями речевой деятельности, а также язык, как главный элемент, формирующий образ мира человека. При последовательном изучении иностранных языков, педагогическая психология помогает определить закономерности освоения обучающимся социокультурного опыта, его сохранении в сознании и умение использовать его в различных ситуациях. Также определить особенности организации учебного процесса и то, как этот процесс влияет на учебно-познавательную активность обучающегося [3, С.25].

Одна из психолого-методических концепций обучения иностранным языкам принадлежит Б.В. Беляеву. Ключевая идея оформления концепции-обеспечения инструментальной составляющей процесса обучения иностранным языкам. Содействие в совершенствовании методики является

для Б.В. Беляева основополагающей в психологическом процессе обучения

иностранному языку. По его мнению, психология лежит именно в методике

и является собой принципиально правильное взаимоотношение между методикой и психологией. Обучение иностранным языкам напрямую зависит от качества обучения и развития умения переключать мышление с одного языка на другой [1, С.26].

Учебная мотивация непосредственно связана с уровнем интеллектуального развития учащегося и структурной организацией учебного процесса, как в целом, так и в последовательном изучении иностранных языков. Для того, чтобы поддерживать учебную мотивацию, следует давать больше возможности для индивидуальной работы и проявления себя. Современное обучение иностранному языку основано на личностно-ориентированном подходе к обучению (Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, Б.Г. Ананьев, И.А. Зимняя), предполагающем, что все методические решения преподавателя «должны преломляться через призму личности обучающегося - его потребностей, мотивов, способностей, активности, интеллекта и других индивидуально-психологических особенностей» [4, С.174].

На процесс изучения иностранного языка влияют следующие характеристики психики человека: обучаемость характеризует систему приобретения знаний; креативность (общая творческая способность); темперамент; внимание; мышление; восприятие; память (сохранение знаний преимущественно связывается с долговременной памятью) [5, С. 28].

Среди основных психологических аспектов изучения иностранного языка наиболее важными представляются следующие:

- мотивация и интерес к изучению языка;
- способности к изучению языка;
- языковой барьер [7, С.2].

Мотивация – это сторона субъективного мира обучаемого, поэтому преподаватель лишь способствует формированию предпосылок к её развитию. Вместе с тем формирование лингвопознавательной мотивации должно сочетаться с выполнением основной цели обучения – формированием коммуникативной компетентности. Под коммуникативной компетентностью понимается система психических и поведенческих характеристик человека, способствующих успешному общению. Она состоит из нескольких компонентов: когнитивного, ценностно-смыслового, личностного, эмоционального и поведенческого. Достигнуть поставленных целей позволяет использование специальных профессионально ориентированных методик преподавания иностранных языков [8]. Чтобы повысить мотивацию при изучении иностранного языка студентами творческих профессий, необходимо использовать инновационные методы и технологии (метод проектов, театрализованные выступления, викторины, игровые технологии, ролевая и деловая игра, метод творческих заданий), а также нетрадиционные формы организации урока (урок-игра, урок-викторина, театрализованный урок, урок-конференция, урок-деловая игра, урок-конкурс). Немаловажную роль играют внеклассные мероприятия (разговорный клуб иностранного языка, олимпиады, конкурсы, выставки творческих работ). Ведущую роль также играет коммуникативный подход в обучении языка, направленный на формирование как общих, так и профориентированных коммуникативных навыков.

К языковым способностям относятся следующие компоненты:

- вербальная память, обеспечивающей быстрое формирование вербальных ассоциаций, их подвижность и темп

ассоциирования, эффективное заучивание иноязычных слов вместе с их эквивалентами на родном языке;

- высокая чувствительность к функциям слов в предложении, скорость и легкость образования функционально-лингвистических обобщений;
- имитационные речевые способности, слуховую дифференциальную чувствительность, пластичность артикуляционного аппарата [6, С. 85].

Естественно, что в неязыковых учебных заведениях не у всех обучающихся могут быть все перечисленные компоненты языковых способностей. Поэтому для их развития необходимо проводить уроки или внеклассные мероприятия, посвященные чтению прозы или поэзии на иностранном языке, просмотру видео или прослушиванию аудиоматериалов.

Не менее значимых барьеров в изучении иностранного языка – это языковой барьер, т.е. страх перед иностранным языком. Существует один практичный прием преодоления этой проблемы – вовлечение обучающихся в ролевые игры на этом языке, суть которого состоит в помещении их в непривычную активную обстановку, в которой обычные схемы поведения перестают работать, и восприятие идет на подсознательном уровне. Поэтому использование коммуникативного подхода в обучении здесь особо актуально [1, С.187].

Таким образом, можно утверждать, что специфика изучения иностранного языка должна основываться на законах и закономерностях психологии. С точки зрения современной психологии наиболее эффективным представляется комплексный подход к изучению иностранного языка.

Психологические особенности человека в полной мере влияют на успешность изучения языка. Освоение иностранного языка вносит определенные изменения в индивидуальную психологическую реальность субъекта учебной деятельности: расширяется кругозор, развивается

мышление, устойчиво укрепляются разные виды памяти, совершенствуется когнитивный вид деятельности, развиваются сформированные вербальные навыки.

Литература.

1. Беляев Б.В. Очерки по психологии обучения иностранным языкам. - 2-е изд. - М.: Просвещение, 1965 - 229 с.
2. Зимняя И.А. Психология обучения иностранным языкам в школе. // Библиотека учителя иностранных языков. М.: Просвещение, 1991 – 222 с.
3. Зимняя И.А. Лингвопсихология речевой деятельности. - М.: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО «МОДЭК», – 2001 – 432 с. (Серия «Психологи Отечества»).
4. Зимняя И.А. Педагогическая психология: учебник для вузов // 3-е издание, пересмотренное. – М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: НПО «МОДЭК», – 2010 – 448 с.
5. Познавательные процессы личности и методика их развития. Под редакцией Е.Н. Степанова. - Псков, 1994 - 153 с.
6. Ушакова Т.Н., Павлова Н.Д., Зачесова И.А. Речь человека в общении /Т.Н.Ушакова, Н.Д. Павлова, И.А. Зачесова // – М.: Наука, 1989. – 192 с.
7. Алешинская Е.В. К вопросу о психологических аспектах изучения английского языка // Litera. - 2014 - № 4 - С.119-139. DOI: 10.7256/2409-8698.2014.4.14990 [Электронный ресурс]. URL: http://e-notabene.ru/file/article_14990.html/
8. Бородкина Н.В. Изучение иностранного языка в дошкольном детстве как условие формирования коммуникативной компетентности ребенка. [Электронный ресурс]. URL: http://sdetsad.ucoz.com/publ/obrazovatelnye_tekhnologii/tekhnologii_vospitanija/i_zuchenie_inostrannogo_jazyka_v_doshkolnom_detstve_kak_uslovie_formirovanija_kommunikativnoj_kompetentnosti_rebenka/24-1-0-120/

Н.К. МЕШКО - НАСТАВНИК, ДАВШИЙ ПУТЁВКУ В ЖИЗНЬ.

Дёгтева Л.Н.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»



В далёком 1988 году я закончила Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. Так случилось, что мне посчастливилось учиться у лучших педагогов в сфере народно-песенного искусства Советского Союза. Педагогом по постановке голоса на нашем курсе была Надежда Николаевна Ломанова – хормейстер Государственного ансамбля песни и пляски Донских казаков, заслуженная артистка РСФСР, доцент кафедры хорового и сольного народного пения. Она же являлась руководителем студенческого хора и курсового ансамбля. Методику работы с народным хором нам преподавала Нонна Васильевна Калугина - профессор ГМПИ им. Гнесиных, кандидат искусствоведения, автор книги «Методика работы с

русским народным хором», Николай Васильевич Кутузов - Народный артист СССР, композитор, лауреат Государственной премии России им. М. Глинки, профессор, Светлана Леонидовна Браз - профессор, кандидат искусствоведения, Марина Васильевна Медведева - ныне заведующая кафедрой хорового и сольного народного пения Российской Академии музыка им. Гнесиных, кандидат педагогических наук.

Возглавляла тогда наше отделение Народная артистка СССР, профессор Нина Константиновна Мешко. Тогда мы, совсем юные студенты, даже не понимали, насколько нам улыбнулась удача ... Учиться у таких великих мастеров было очень почётно и интересно.

Наша первая встреча с Ниной Константиновной Мешко произошла на занятиях хора. Она не вошла в аудиторию, она как бы вплыла... У неё была особенная, величественная походка, о таких в народе говорят «словно павушка плывёт». Царственная осанка, благородная седина, ясные и очень внимательные голубые глаза, безукоризненный внешний вид. Мы были очарованы нашим педагогом и наставником. В одном из интервью Нина Константиновна сказала - «...Если вы хотите научиться петь — научитесь любить. Любить самозабвенно, но не себя в песне, а все то настоящее и глубокое, которое в русской песне сокрыто. Ведь каждая песня — это тайна за семью печатями, и только тогда, когда ты ее осторожно открываешь, она срастается с тобой воедино» [1,]. Работая с нами, она делилась секретами работы с народной песней, показывала, как можно передать речевую интонацию в мелодии народной песни, говорила, что русскую песню надо проживать, чтобы донести её глубокий смысл до слушателей. Особенно много внимания Н. К. Мешко уделяла работе над песнями Русского Севера. Ей был близок северный фольклор, поскольку долгие годы она была художественным руководителем Государственного Академического Северного народного хора. Нина Константиновна блестяще владела своим голосом, головным регистром. Именно использование головного регистра является

особенностью исполнения северных песен. Для меня это было открытие новых возможностей моего голоса. После занятий по вокалу с ней я впервые смогла воспроизвести звонко и собранно звуки в головном регистре, поняла, что необходимо сделать, чтобы мой голос звучал ярко, звонко и свободно.

Великолепный педагог, композитор, основатель «Гнесинской школы профессионального народного пения», автор уникальной работы «Искусство народного пения» Нина Константиновна была удивительно разносторонне одарённым человеком. В 70 годы XX века Советском Союзе становятся популярными занятия йогой. Долгие годы йогой и аутотренингом занималась и Нина Константиновна. Я думаю, эти занятия даровали ей творческое долголетие. Будучи довольно зрелым человеком (в возрасте восьмидесяти лет) Нина Константиновна начала писать стихи. В предисловии к книге стихов Н.К. Мешко "У сирого камня" профессор Н.В. Калугина пишет «"Нина Константиновна - человек-легенда, человек-загадка [...] Можно без конца поражаться её удивительному внутреннему тону, её постоянной готовности №1, каким бы делом она ни занималась. Её жизнь - словно факел, зажженный для того, чтобы увлекать за собой. [...] Благородный облик этой истинно русской женщины, полный обаяния и глубокой человеческой мудрости, вызывает чувства преклонения и восхищения». [2,С.3-5] Эти слова в полной мере дают оценку творческого пути замечательного человека, музыканта и педагога. Мне очень повезло, что судьба мне подарила возможность учиться у Нины Константиновны Мешко. Именно она благословила меня на работу главным хормейстером Государственного Академического Оренбургского народного хора, тем самым предопределила мою творческую судьбу. Завершить статью я хочу стихотворением, которое, на мой взгляд, очень искренне и откровенно раскрывает внутренний мир талантливой, яркой, глубокой личности, мудрого человека и педагога с большой буквы - Нины Константиновны Мешко.

«Счастье — это ноги», —
Думает хромой.
«Счастье, что не помер», —
Думает живой.
«Счастье — это деньги», —
Думает скупец.
«Счастье — это разум», —
Думает мудрец.
Счастье — это солнце,
Неба красота,
Новых дел кипенье,
Жизни суета,
Каждое дыханье,
Каждый вздох любви,
Искусства желаний,
Жаркий ток крови.
Счастье в достижениях,
В ярости борьбы,
В ярких озареньях,
Странностях судьбы...
Счастье не бывает
Полным никогда:
В жизни рядом ходят
Радость и беда.
Но судьбы удары
С мужеством прими,
Что дано, изведай
И благослови.

Нина Мешко

Литература.

1. Журнал «Человек без границ» издательство «Новый Акрополь» 2005
bez-granic.ru>main/intervyu/nauchite-menya...

2. Калугина, Н. [Вступ.ст.] // Мешко Н.К. У сирого камня:
[стихотворения]. - Архангельск, 2007. - С. 3-5.

К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ И ПРИЕМАХ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Дубровская Н.В.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

«Как часто еще и сейчас некоторые педагоги и их ученики считают, что одной зубрежкой, «долбежкой», бесконечной двигательной тренировкой без всякой тренировки музыкальной, главное, без непрерывного духовного развития, движения вперед, можно добиться хороших успехов, научиться «хорошо играть».

Нет, товарищи, нельзя!»

Г.Г. Нейгауз.

Двадцатый век внес в фортепианное искусство много существенных перемен. Творчество таких композиторов как А. Скрябин и С. Рахманинов, К. Дебюсси и М. Равель, Д. Гершвин и С. Барбер, П. Хиндемит и И.

Стравинский, С. Прокофьев и Д. Шостакович, во-первых, значительно расширило возможности фортепиано, во-вторых, способствовало расцвету и кристаллизации национальных исполнительских школ, имеющих распознаваемую индивидуальность, благодаря чему географическая карта фортепианного исполнительства значительно обновилась.

Высокие достижения в области пианизма, расцвет фортепианного исполнительства дали мощный импульс к развитию фортепианной педагогики. Огромную роль в этом сыграли крупнейшие представители советской пианистической школы, педагогическая деятельность которых была тесно связана с их исполнительством: Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг и др.

В первой половине прошлого столетия появились многочисленные теоретические труды, посвященные методике преподавания игры на фортепиано и показавшие, сколь разнообразно отношение к этому вопросу. Но при всем своем различии эти методы преследовали единую цель: помочь инструментальному воспроизведению сочинений разных мастеров, научить познавать и понимать музыку.

История фортепианного искусства раскрывает перед нами интереснейшую картину постепенного изменения взглядов на проблемы развития исполнительского мастерства. Формирование этих взглядов тесно связано с задачами и общественной функцией исполнительского искусства в различные периоды истории пианизма, с художественным репертуаром исполнителей и многими другими условиями, характерными для той или иной эпохи.

Главная задача педагогики научить ученика самостоятельно мыслить. Это процесс сложный, длительный, непрерывный. Каждый ученик для педагога – единственный в своём роде, которого он выбрал, отметил, почувствовал, что-то в нём угадал, ощутил, нашёл, для себя выделил. Ученик должен быть интересен педагогу. Это вдохновляет и учеников. Важно понять индивидуальные стремления, склонности, черты характера ученика и найти,

соответственные, точные педагогические приёмы, научить его творчески мыслить. Педагог не должен работать над тем, что ученик может сделать сам, он помогает там, где это необходимо. Умение не мешать ученику - одно из проявлений подлинного педагогического мастерства. Умение педагога выжидать, не вмешиваться пока в этом нет необходимости, имеет большое значение.

Педагогическая работа - это неустанное творчество, совершенствование своих методов, углубленное изучение способностей, личности ученика и вдумчивый подход к его воспитанию.

Несмотря на то, что на протяжении длительного времени сложилась определенная методика обучения в фортепианном классе, в практике преподавания используются и нестандартные формы, и методы обучения, способствующие развитию эмоционально-образной сферы, творческой активности студентов.

Метод «наведения» - путем ассоциаций, метафор, поиском точек соприкосновения с произведениями других видов искусства преподаватель добивается от студента самостоятельной оценки характера произведения, а вместе с этим и поиска приемов звукоизвлечения, свойственных раскрытию данного образа.

Метод «проб и ошибок» - преподаватель, предлагая несколько вариантов звучания произведения, дает возможность студенту выбрать ту или иную интерпретацию и обосновать правильность своего выбора.

Метод формирования художественной техники пианиста с позиции современной психологии, физиологии, биомеханики. Помимо пальцевых движений пианистов большое значение приобретают движения плеча, предплечья, дуговые движения руки. Весовая игра с использованием веса всей руки и даже всего тела становится основополагающим методом, ибо только при помощи умелого распределения веса можно добиться и ровности звучания, и звукового разнообразия, и красочности исполнения.

Воспитания самостоятельности учащегося - изучение произведения без всякой помощи со стороны. Пьесы подбираются такие, чтобы ученики вполне смогли с ними справиться: трудность должна соответствовать исполнительским возможностям учеников. Пьесы должны быть выучены в определённый срок

В практику преподавания введены такие формы как так называемые «мастер-классы» или групповое обучение, классное прослушивание экзаменационной программы, фестиваль, концертное выступление.

Групповая форма представляет собой работу с одним учеником в присутствии других студентов. Такая организация урока включает в общую работу всех присутствующих в классе, даёт пищу для творческих дискуссий, помогает понять методы и способы исполнительского освоения произведения, лучше подготавливает к будущей педагогической деятельности. Кроме того, создание обстановки «мини-концерта» - психологическая подготовка к концертному выступлению.

Классное прослушивание предполагает обыгрывание экзаменационной программы студентами, обучающимися в классе одного преподавателя (первый раз проводится за месяц до экзамена). Данная форма стимулирует студентов к более быстрому выучиванию программы, выявляет недочёты в игре, даёт возможность вовлечь в процесс педагогической работы всех присутствующих, заставляет слушать, анализировать игру товарищей, принимать участие в обсуждении. Это реальная подготовка студентов к самостоятельному решению художественных и педагогических задач.

Фестиваль как форма проведения промежуточной аттестации предполагает сдачу произведений публично, в присутствии не только педагогов, но и студентов. Атмосфера доброжелательности на фестивале обязательна. Студентам необходимо показать не только выученное произведение, но и волю, умение «собираться» на публике, умение побеждать собственное волнение, умение побеждать. Данный метод особенно хорош для учащихся, которые не обладают сценической волей,

умением донести до слушателя свою работу. Это практика публичного выступления, необходимая в дальнейшей профессиональной деятельности.

Концертное выступление является важным элементом учебного процесса, готовят музыкантов к будущей профессиональной деятельности, дает возможность творческой самореализации в исполнительской деятельности, создает особые психолого-педагогические условия в процессе подготовки к выступлениям и способствовать формированию у учащихся определенного «багажа» профессиональных знаний.

В свое время К.С. Станиславский писал о том, что «публичные выступления обладают свойством закреплять, фиксировать то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Всякое действие или переживание, проделанное с творческим или иным волнением, вызываемым присутствием толпы, запечатлевается в эмоциональной памяти сильнее, чем в обычной, репетиционной, или в домашней обстановке. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене ..., закрепляются прочнее на публике».

Таким образом, используя выше описанные методы на уроках фортепиано, можно значительно повысить качество подготовки будущих специалистов, расширить их кругозор, развить умение раскрывать художественный образ, самостоятельно творчески мыслить, разбирать и выразительно исполнять музыкальные произведения, анализируя их, выработать сценическую волю, умение концентрировать свое внимание на главном, дать возможность раскрыть себя на публичных выступлениях.

Литература.

1. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982; 6-е изд - М., 2000
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.

3. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано М., 1982.
4. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М. 1980.
5. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано М., 1984.

ВОСПИТАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ДИРИЖЁРСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Егорова Т.И.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Музыкальное искусство обязано своим существованием эмоциям, так как благодаря им мы воспринимаем не набор и последовательность разрозненных звуков, а музыку. Эмоциональное переживание обеспечивает возможность целостного отражения музыкального произведения [4 С.17].

Техника дирижёрского исполнительства связана с эмоциональной сферой, слуховым восприятием музыки и эмоционально-волевым началом. Искусство дирижирования принадлежит к исполнительским формам музыки. Оно требует от музыкантов не только технического совершенства, но и яркой эмоциональной выразительности.

Значение эмоций в хоровом искусстве раскрывается в трудах по хороведению П.Г. Чеснокова, А.А Егорова, Г.А. Дмитревского, В.И. Краснощёкова. Авторы этих работ отмечают первостепенное значение эмоционального настроения на репетиции и концерте.

В работах видных психологов С.Л. Рубинштейна, Г.Х. Шингарова, А.Н. Леонтьева, Е.П. Ильина эмоциональная сфера рассматривается как важнейшая система регуляции поведения человека, реализующая его

отношение к явлениям окружающего мира и позволяющая адекватно взаимодействовать с другими людьми.

Таким образом, эмоции играют в дирижёрском исполнительстве важную роль, и поэтому одна из основных задач дирижёра – воспитание у студентов эмоциональной выразительности в дирижировании.

Какие же существуют методы эмоционального управления?

В работе по исследованию эмоциональной выразительности Ю.М. Кузнецов выделяет три группы методов, используемых дирижёрами для регулирования эмоциональной выразительности. Это вербальные, невербальные и комплексные методы управления.

Вербальные методы работы включают всевозможные образные характеристики, сравнения, ассоциативные представления, которые через слово воздействуют на те или иные механизмы звукообразования, дыхания и т.д. в их единстве. Наиболее быстрым и оптимальным вербальным методом работы является конкретное требование дирижёра к исполнению.

Дирижеры часто используют одно какое-либо слово образ («теплее», «радостнее», «светлее», или «печально» – выбор термина будет зависеть от стиля работы и образного круга ассоциаций самого дирижера) – и характер звукоизвлечения, тембр, нюанс сразу изменится. При точном использовании эмоционально-образной терминологии легко понимается и воспроизводится замысел дирижера.

Невербальные (аудиовизуальные) методы регулирования эмоциональной выразительности относятся к знакам дирижерского аппарата или к непосредственному показу нужного звучания. В этом случае исполнители только имитируют, стараясь точнее воспроизвести показанное.

Комплексные методы относятся к наиболее суггестивным (suggestio лат. суггестия – внушение) «эмоциональным рычагам» управления. В этом случае некоторыми дирижёрами разыгрываются настоящие спектакли, в которых используются действенные, «заражающие» эмоциональные

состояния, применяются шутки или недовольство, образные сравнения, дирижёрские и вокальные средства одновременно. [4 С.52]

Созданию эмоционального настроения способствуют беседы, прослушивание записей одного и того же произведения в разных исполнениях, анализ услышанного.

Хоровая педагогика отмечает необычайную важность первого знакомства с новым произведением. В этом случае дирижер своим рассказом об авторах музыки и текста, истории создания данной партитуры, а после этого и музыкальным показом вызывает у исполнителей стремление и желание работать над данным произведением. Атмосферу влюблённости в произведение необходимо постоянно поддерживать весь репетиционный период. [4 С.41]

Активизируя волю и внимание студентов, рассказывая им о различных художественных образах, наглядно показывая, какими выразительными средствами музыкального языка они создаются, преподаватель тем самым укрепляет практические навыки и теоретические знания, приобретенные в процессе обучения. Главная цель всего этого сводится к тому, чтобы студенты почувствовали и осознали музыкальные образы, воплотили их в своём исполнении. Помогает же этому техника хорового дирижирования, которая складывается из различных навыков.

Хоровое искусство – наиболее доступный вид музыкального исполнительства, ведь голос – «инструмент», данный человеку от рождения, который совершенствуется вместе с его ростом и развитием. А воспитание дирижёрских навыков есть одновременно и воспитание человеческих чувств и эмоций. В процессе речевой деятельности развивается интонационно-речевой слух, а память накапливает представления о звуковых эталонах речевой интонации, в частности о средствах выражения эмоций голосом.

Эти эталоны эмоциональных речевых интонаций, играющие важную роль и в исполнительстве, выступают в качестве связующего звена между звучащей музыкой и эмоциями человека.

Хоровая музыка неразрывно связана со словом, содержание ее раскрывается через поэтический текст, воплощенный в музыкальной интонации. Поэтому содержательно-эмоциональное воздействие хорового произведения как бы «удваивается». Эта особенность хоровой музыки играет важную роль при воспитании эмоциональной выразительности студентов.

Конечно, все исполнители разные и уровни эмоционального развития каждого сильно различаются. Условно можно выделить следующие уровни выражения эмоций:

- низкий уровень выражения эмоции проявляется в несоответствии мимики, жестов, окраске голоса соответствующему настроению произведения;
- средний уровень выражения эмоции проявляется в неустойчивом эмоциональном состоянии, отсутствии некоторых выразительных приемов исполнения (мимики, жестов, окраске голоса);
- высокий уровень выражения эмоции – полное соответствие исполнения и внешнего облика настроению произведения.

При систематических занятиях в классе по дирижированию все начинают эмоционально переживать исполняемую музыку, достигают высокого уровня музыкальной выразительности, а значит, достигают гармоничности эмоционального развития. Хоровое дирижирование процесс как бы двуединый: музыкально эстетическое развитие на основе повышения профессиональной грамотности, мастерства, эмоциональной и сознательной заинтересованности.

Анализ педагогических и психологических исследований показывает, что эмоциональное отношение к жизни, приобщение к искусству позволяют развить не только сенсорную и общую культуру студентов, но и их познавательную активность, зрительную память, быстроту реакции, аналитическое и образное мышление.

Это позволяет считать, что эмоциональная выразительность относится к очень важным характеристикам хорового дирижирования и её роль

особенно значима в создании художественного образа хорового произведения на репетиции и концерте.

Литература.

1. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. – Л., 1980.
2. Казачков С.А. О дирижёрско-хоровой педагогике. – М. 1970.
3. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.,1972.
4. Кузнецов Ю.М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности. – М., 2007.
5. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. – М., 1972.

ВЫДАЮЩИЕСЯ ПИАНИСТЫ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРЫ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Заец Т.А.
концертмейстер
ГБПОУ СК «СККИ»

Профессия концертмейстера является одной из самых популярных среди музыкантов-пианистов. Она востребована практически везде: и в классе — по всем специальностям, и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Следует подчеркнуть также, что без концертмейстера не обходятся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы.

Однако даже при такой популярности и важности этой профессии музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под

солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция. Солист и пианист (концертмейстер) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Остановимся в данной статье на музыкантах нашего времени, чье истинное предназначение — быть аккомпаниатором.

Одним из ярчайших примеров в данной области был Михаил Алексеевич Бихтер (1881– 1947). О его игре говорили так: «Такой второй пары рук, пожалуй, еще не встречали!». А один из самых известных критиков конца XIX – начала XX века В. Каратыгин писал в своей рецензии на один из концертов с участием тенора И. Алчевского и М. Бихтера: «...сочетание великолепного тенора Алчевского с красочной игрой Бихтера доходит до предела желаемого и мыслимого... Невозможно представить себе более тесного контакта между личностью композитора, индивидуальностью певца и артистической физиономией пианиста...».

С М. А. Бихтером выступали прославленные исполнители своего времени: М. И. Бриан, Н. И. Забела-Врубель, Й. Иоахим, Ф. Крейслер. За исполнительскими советами к музыканту обращались Ф. Шаляпин, К. Дорлиак, Е. Петренко. Особое место в творческой биографии М. Бихтера заняло содружество с певицей В. О. Духовской, явившее собой новую форму ансамбля и названное Е. Шендеровичем «вокально-фортепианным дуэтом». [9, с.102] Пианист, являвшийся лидером ансамбля, его художественным руководителем, разрушал прежние представления о «подсобной» роли аккомпаниатора. Он «вокализировал» рояль и «инструментовал» голос, органически сливая их, достигая полноценного художественного синтеза обоих компонентов исполнения». Относясь с огромным вниманием к слову, дикции, Бихтер применял метод показа голосом, как бы увлекая певца за собой, вызывая в нем нужные эмоции.

Оставила свой след в истории концертмейстерского искусства и Софья

Осиповна Давыдова (1875–1958). Получив блестящее фортепианное образование сначала в Петербургской консерватории у А. Есиповой, а затем в Вене у Т. Лешетицкого, она начала свою профессиональную деятельность в качестве аккомпаниатора и пополнила число лучших «пианистов-ансамблистов» своего времени.

За свою творческую жизнь С. Давыдова успела поработать со множеством выдающихся музыкантов своего времени – среди них Ф. Шаляпин, Л. Собинов, И. Ершов, Л. Ауэр, Я. Хейфец. Будучи пианисткой, строго классического направления (что проявлялось, в первую очередь, в особо точном отношении к авторскому тексту, меньшем использовании *rubato*), Софья Осиповна была во многом противоположностью М. Бихтеру. Ей был чужд порывистый, неукротимый темперамент Михаила Алексеевича. Многие даже описывали ее как исполнительницу «без рискованных взлётов необузданной фантазии», что нисколько не уменьшает ее талант в этой области искусства.

Рассматривая творческую жизнь великих музыкантов-концертмейстеров, хотелось бы упомянуть выдающегося пианиста Святослава Рихтера (1915-1997). Яркий темперамент, тонкость в звуковой нюансировке и невероятная техническая оснащённость сделала его одним из самых блистательных пианистов-солистов XX столетия. Не менее известна и его одарённость как ансамблиста, выступавшего в этом качестве с различными партнёрами-инструменталистами. В истории концертмейстерского искусства творчество Рихтера стоит особняком. Значительная часть его жизни была связана с искусством аккомпанемента. Вот имена лишь некоторых из тех солистов, с которыми он работал: немецкий оперный и камерный певец Дитер Фишер-Дискау, немецкий певец и дирижёр Петер Шрайер, российская певица Галина Писаренко. Кроме того, совершенно уникальным явлением был творческий союз С. Рихтера с его женой, певицей Ниной Дорлиак. Не

меньший интерес представляют собой размышления пианиста об искусстве аккомпанемента и об исполнителях, посвятивших свою профессиональную жизнь концертмейстерской профессии.

Первые концертмейстерские опыты С. Рихтера относятся к тому времени, когда он ещё не планировал быть профессиональным пианистом. В четырнадцатилетнем возрасте он выходил на сцену в качестве аккомпаниатора певцам-любителям в одесском Дворце моряков. Примерно к тому же возрасту относится период его активной концертмейстерской деятельности, связанный с выступлениями в небольших залах, зачастую непригодных для концертной деятельности. Как известно, подобная работа предъявляет к исполнителю ряд совершенно особых требований, к числу которых относится умение аккомпанировать «с листа» незнакомые музыкальные произведения.

В целом творческая судьба С. Рихтера представляет собой редчайший пример соединения в одном исполнителе блестящего пианиста-солиста, ансамблиста и аккомпаниатора. И это заставляет говорить о нём, как об особом явлении как в фортепианном искусстве, так и во всей музыкально-исполнительской истории.

Среди пианистов-концертмейстеров XXI выдающееся значение занимает творчество Важи Чачава (1933 – 2011). Блистательный пианист-аккомпаниатор, на протяжении 30 лет, выступавший с Е. Образцовой, а также с И. Архиповой, З. Соткилавой, М. Касрашвили, С. Лейферкусом. Солисты старались прислушиваться к мнению пианиста, полагаясь на его безупречный вкус и тонкое понимание их певческой природы, возможностей голоса. Кроме этого, В. Чачава был выдающимся педагогом, воспитавшим плеяду молодых талантливых пианистов. Среди его учеников следует упомянуть выдающихся музыкантов: Д. Мацуева, Р. Урасина, С. Швеца, Л. Гегечкори, В. Васильева, В. Румянцева. В класс выдающегося мастера мечтали попасть все пианисты, кто хотел овладеть искусством игры в камерном ансамбле с вокалистами, и все вокалисты,

которые хотели познать секреты европейского концертного репертуара.

Легендарный пианист и концертмейстер Давид Михайлович Лернер (1932-2012). На протяжении своей творческой жизни он сопровождал выступления М. Максаковой, С. Лемешева, был концертмейстером во время гастролей в СССР Н. Гедды, П. Робсона и других известных исполнителей. Позднее выступал и как солист, широко гастролируя по всему Советскому Союзу. О мастерстве Д. Лернера, как талантливого аккомпаниатора, говорят краткие, но достаточно содержательные слова С. Лемешева: «Мне посчастливилось стать певцом, которому этот выдающийся мастер аккомпанировал».

Одним из лучших концертмейстеров мира по версии Би-би-си стала Лариса Абисаловна Гергиева (1952). Кроме этого, она талантливый организатор многих международных и российских конкурсов. Выдающийся музыкант, она широко известна как педагог, воспитавший целое поколение мировых звезд оперной сцены. Л. Гергиева выработала свою уникальную систему, позволившую ей воспитать почти сотню лауреатов Всесоюзных, Всероссийских и международных конкурсов. В настоящее время она является членом жюри многих международных конкурсов, главой Международного конкурса имени Н.А. Римского-Корсакова и артистическим директором Международной летней Академии в Миккели.

В данной статье хотелось бы упомянуть еще одного выдающегося музыканта современности, профессора Эстонской государственной консерватории, известного пианиста, члена жюри международных конкурсов, участника многочисленных международных музыкальных фестивалей, Ивари Илью (1959). Он достойно продолжает линию выдающихся концертмейстеров и, безусловно, входит в историю музыкальной культуры XX - XXI века как уникальный концертмейстер.

Получив образование сначала в Таллинской государственной консерватории, а потом и в Московской консерватории им. П. И. Чайковского, он является лауреатом нескольких национальных и международных

конкурсов, включая Конкурс пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве и конкурс Vianna da Motta в Лиссабоне. Более двадцати лет музыкант посвятил педагогической деятельности, воспитав лауреатов и дипломантов международных конкурсов, в числе которых известные молодые эстонские пианисты Стен Лассманн, Михкель Поля. Аккомпанируя оперным звездам первой величины — И. Архиповой, М. Гулегиной, Е. Зарембе, Д. Хворостовскому, пианист выступал на сцене Ла Скала, Большого театра и Большого зала консерватории в Москве, Большого зала филармонии и Дома музыки в Санкт-Петербурге, Берлинской и Гамбургской оперы, Карнеги-холла, Линкольн и Кеннеди-центра, Моцартеума в Зальцбурге. Его аккомпаниаторское мастерство соответствует феноменальному таланту вокалистов, с которыми он выступает. Все, кто пишет о музыканте, отмечают его природное изящество, редчайшую культуру и утонченный вкус, а также фантастическое чутье, работоспособность, умение подчинить свой изысканный пианизм вокальным данным и певческой природе исполнителя.

Творчество еще одного пианиста-концертмейстера — Итамара Голана (1970) заслужило высочайшую оценку критиков. Он является одним из самых востребованных пианистов своего поколения, регулярно выступающий на самых престижных площадках мира. На протяжении многих лет музыкант сотрудничал с такими выдающимися исполнителями, как Вадим Репин, Максим Венгеров, Юлиан Рахлин, Миша Майский, Шломо Минц, Иври Гитлис, Ида Гендель, Кунг Ва Чунг, Шапрон Кам, Янина Янсен, Мартин Фрёт, Торлейф Тедеен, и многими другими. Сам Итамар Голан о своем творчестве говорит так: «Многое зависит от музыканта, личности на сцене и ситуации: берет ли исполнитель ведущую роль, принимает части на равных, или идет шагом позади. Совместное выступление — это всегда обмен энергией: ты отдаешь свою энергию, но и получаешь взамен, и благодаря этому музыкально растешь и развиваешься...»

Подытожив все вышесказанное, отметим, что концертмейстерское искусство достаточно распространено среди пианистов, однако

выдающимися и уникальными в этой сфере музыкантами становятся далеко не все. Мастерство концертмейстера требует огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний особенностей других музыкальных инструментов, а также певческого голоса. Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Главное в этом творческом союзе — это создание целостной впечатляющей звуковой картины, рождения которой можно достигнуть только благодаря совместным творческим усилиям, как солиста, так и концертмейстера.

Литература.

1. Готлиб А. Основы ансамблевой музыки. М., 1971
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1 М.: Музыка, 1988
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002.
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность Музыка в школе - 2001 - № 4
6. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972.
7. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. М., 1987
8. Ю.Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Фундаментальные исследования. - 2009.
9. П.Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996.

10. Юдин, А. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства /

А. Юдин. – СПб.: Невская нота, 2008.

11. Юдин А. Уроки С.Рихтера-концертмейстера.// ВЕСТНИК КемГУКИ 45/2018

О БИБЛИОТЕКЕ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЕВОГО КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Карнаушенко А.И.

Заведующая библиотекой СККИ

История колледжа берет свое начало с момента образования Музыкальных классов при Ставропольском отделении Императорского русского музыкального общества в 1903 году. В 1923 году был открыт Ставропольский музыкальный техникум(училище), который расположился в здании бывшей Ольгинской гимназии. К тому времени были открыты классы пения, скрипки, фортепиано, виолончели, ансамбля и духовых инструментов. В это же время для обеспечения учебного процесса была открыта библиотека, которая была укомплектована необходимыми нотными и учебными изданиями.

В настоящее время старейшее учебное заведение имеет название Ставропольский краевой колледж искусств (с 2005г.).

В 1990 году произошла реорганизация и объединение 2-х учебных заведений: Ставропольское музыкальное училище и Ставропольское краевое культпросветучилище в Ставропольское краевое училище культуры и искусств (до 2005г.).

В свою очередь в 1959 году начала вести подготовку кадров культуры Ставропольская культпросветшкола (культпросветучилище с 1969г.), в

котором также была открыта библиотека, ее фонд насчитывал 585 экземпляров нотных изданий, учебной, научно-популярной и художественной литературы. У каждой библиотеки, как и у человека, есть своя биография, своя история, свое предназначение. С 1959г. по 1962г. заведующей библиотекой Культпросветшколы была Л.Р. Ледовская, с 1962г. по 1982г. - В.Т. Неснова, с 1982г. по 1984г. - Е.Н. Соломоненко, с 1984г. по 1987г. - Александр Федорович Левченко. С 1987г. по 2009г. работала заведующей библиотекой и преподавателем библиотечных дисциплин - Раиса Ивановна Юркова. Она активно участвовала в организационных вопросах объединения библиотек 2-х учебных заведений. За период работы в колледже Р.И. Юркова награждена медалью «Ветеран труда», почетными грамотами Министерства культуры Ставропольского края (1998г.,1999г.,2003г.,2008г.). Она добросовестно относилась к выполнению своих должностных обязанностей. В коллективе пользовалась уважением, являлась примером профессионального и творческого мастерства для молодых сотрудников библиотеки.

В настоящее время в библиотеке работает 3 сотрудника: заведующая библиотекой – Карнаушенко Анна Ивановна и 2 библиотекаря – Осипова Ирина Владимировна, Царева Светлана Анатольевна.

Библиотека играет важную роль в деятельности учебного заведения, является структурным подразделением колледжа. В своей работе библиотека руководствуется нормативными актами, касающимися деятельности библиотек ССУЗ. Современный этап развития нашего общества требует непрерывного совершенствования среднего профессионального образования. Библиотека выполняет образовательную, культурную и информационную функции, помогает студентам углубить и расширить изучаемую ими программу.

Важная роль в реализации задач образования и самообразования принадлежит книге, т.к. она является незаменимым средством самообразования. Основная задача работы библиотеки - научить студентов

работать с книгой, повысить их уровень информационной культуры, оказывать содействие учебному процессу, как можно шире раскрывать фонды библиотеки среди преподавателей и студентов колледжа.

На сегодняшний день студенты, преподаватели, концертмейстеры и сотрудники колледжа обслуживаются в библиотеке колледжа искусств, которая находится в корпусе по адресу переулок Крупской, 31 и ее книжный фонд составляет 68639 экземпляров.

В многочисленном фонде имеются партитуры, клавиры, хрестоматии, сборники и полные собрания сочинений композиторов добаховской эпохи, эпохи Барокко, венского классицизма, западноевропейского романтизма, импрессионизма, отечественной музыкальной классики, многочисленные издания произведений композиторов 20-го века и начала 21-го века.

В библиотеке имеются нотные издания (сборники произведений) Ставропольских композиторов: В.В. Кипора, М.С. Севрюкова, А. Бордуна, В.А. Чернявского, И.И. Войтюховского, К.Д. Ходункова; преподавателей колледжа искусств, работающих в разные годы: А.С. Маслова, В.П. Минцева, Н.А. Алейникова, А.С. Карташова, Ю.В. Каспарова, Е.В. Толстокоровой. А также есть в наличии авторские работы (неопубликованные) преподавателей и концертмейстеров: И.Е.Меньшиковой, Л.Д.Пидай, О.В.Анисимова, А.С.Карташова, В.Ю.Анисимовой, Е.В.Толстокоровой, В.М.Мищенко, Л.З.Крадиной, И.Н.Макеева, Н.М.Соболева, Г.А.Цыбульского, В.В.Маркелия, В.В.Шихалева, М.Г.Козлова, В.Н.Герасимова, В.О.Щербина, А.Ю.Винда Э.Л.Блонской, Н.С.Коваленко, Н.И.Злоказовой, В.В.Кочелаевой. Это сборники нот, хрестоматии, пособия, переложения для различных инструментов, обработки, аранжировки для разных составов исполнителей. Перечисленные авторские работы предназначены для работы в рамках учебного процесса и концертной деятельности.

Кроме нотных изданий, библиотека укомплектована литературой русских и зарубежных писателей, учебной, учебно-методической, научно-популярной и специальной литературой по направлениям «Музыкальное

искусство» и «Культуроведение и социокультурные проекты». Имеется литература об истории русского и зарубежного театра, сборники игр, массовых праздников, сценарии мероприятий, литература об истории балета, народном танце об истории музыки и искусстве исполнительства. Составляющей частью библиотечного фонда является фонд не книжных носителей информации.

В библиотеке есть методические работы педагогов и концертмейстеров колледжа: монография Н.Г. Романовой, многочисленные неопубликованные методические рекомендации, доклады, сообщения: Г.Г. Зайцевой, М.С. Гуриевой, В.А. Мищенко, А. И. Веселова, В.В. Шихалева, Р.Р. Шаповаловой, И.Е. Меньшиковой, О.В. Анисимова, В.Ю. Анисимовой, Л.В. Костюченко, В.В. Вохминой, М.И. Картиоти, С.Т. Лулумян, О.Н. Яниной, Н.М. Соболевой, О.М. Новиковой, Н.В. Дубровской, А.Д. Шершневой, Т.А. Заец, Ю.В. Коковиной.

Ежегодно традиционно библиотека подписывается на профессиональные периодические издания «Культура», «Музыкальная жизнь», «Музыкальное обозрение», «Библиотека», «Библиография и книговедение», «Сценарии и репертуар» и другие.

Понимая актуальность и большое значение информационных технологий с 2017 г. для расширения уровня образования и доступа к электронным учебникам в библиотеке подключены электронно-библиотечные системы «НЭБ» и «ЮРАЙТ».

ОСНОВАТЕЛЬ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В г. СТАВРОПОЛЕ Л.А. ЦВЕТКОВА И ЕЕ ПРОДОЛЖАТЕЛИ

Картиоти М.И
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

В начале прошлого столетия в городе Ставрополе появились первые музыкально-образовательные классы, где обучали музыки и детей, и взрослых. Эти классы и стали основоположниками с начала музыкального техникума, затем музыкального училища, и наконец, колледжа искусств города Ставрополя.

В музыкальных классах проходили обучения по классу фортепиано, струнных инструментов и вокала. В 1923 году они были преобразованы в музыкальный техникум. Одной из основателей музыкального техникума (позже переименованного в музыкальное училище) была замечательная пианистка, имеющая звание «Свободный художник», великолепный педагог Цветкова Людмила Александровна. Она окончила Московскую консерваторию в классе профессора К.Н. Игумнова, затем стажировалась в Париже, где и получила звание «Свободный художник». С концертами она объездила полмира и потом, каким-то чудом, попала в Ставрополь. Всю свою долгую творческую жизнь она посветила музыке. Уже, будучи в почтенном возрасте Людмила Александровна давала сольные концерты в зале музыкального училища. Эти концерты собирали полный зал слушателей. На них присутствовали учителя, артисты, вся интеллигенция города. Но ее исполнительская деятельность не ограничивалась стенами училища. Часто вечерами в квартире, где она жила, собирались ученики, друзья, соседи, чтобы послушать замечательное исполнение камерной музыки. Людмила Александровна жила на квартире у Ерёменко Венедикта Григорьевича, он тоже являлся основателем училища, был хорошим скрипачом, хотя основная

специальность его - врач. В 50-60 годы прошлого столетия с конца весны и до середины осени он жил в Ставрополе вот и начинались домашние концерты. Исполнялись камерные произведения для скрипки и фортепиано, так же трио, квартеты. В ансамблях принимали участия А.В. Соколова, Г.Д. Пересыпкин, И. Хумаров. В доме открывались окна, и музыка летела в сад, где собиралось достаточно много слушателей. Людмила Александровна была замечательным педагогом. К своим ученикам она относилась по-матерински нежно. У нее в классе учились и будущие преподаватели музыкального училища: Л.К. Орехова, А.М. Агафонова, Т.Б. Зеливянская, А.В. Стройлова, Е.С. Серебрякова. Мне тоже посчастливилось свои первые шаги сделать под ее руководством, занимаясь у нее с 5 до 7 лет, т.е. до поступления в музыкальную школу.

Умерла Людмила Александровна в августе 1963 года. Проводить ее в последний путь пришло полгорода.

В после военные годы в училище работали ученики Людмилы Александровны: Орехова Лидия Константиновна, Агафонова Алла Михайловна, Зеливянская Татьяна Борисовна. А в 1955 году, после окончания государственной Саратовской консерватории, на работу в училище приехала ученица Л.А. Цветковой Серебрякова Елена Сергеевна.

Елена Сергеевна окончила Ставропольское музыкальное училище в 1950 году и поступила в Саратовскую консерваторию им. Собинова в класс профессора А.П.Щапова. В то время Саратовская консерватория была куратором нашего училища. В Ставрополь приезжали педагоги Саратовской консерватории с концертами и как председатели комиссии на государственные экзамены. Елене Сергеевне посчастливилось учиться у такого известного педагога-методиста, как А.П. Щапов, чьи методические работы актуальны и в наши дни. Она очень много почерпнула из его методических приемов, которыми сама, будучи уже педагогом училища, пользовалась. И, преподавая методику, передавала эти знания и методические навыки студентам фортепианного отделения. Окончив консерваторию с красным дипломом, она

вернулась в родное училище и возглавила цикловую комиссию фортепианного отделения. Заведующей отделением она проработала более 20 лет. Первыми ее студентами были не только пианисты, но и баянисты. Первым выпускником Серебряковой был как раз баянист. В своей педагогической деятельности Елена Сергеевна как бы соединила методы работы и школы Игумнова и методическую школу Щапова, о котором вспоминала всегда с большой теплотой. Вместе с Еленой Сергеевной начала работу в училище и Стройлова Анна Васильевна, которая приехала в Ставрополь после окончания Московской государственной консерватории. Она так же была ученицей Л.А. Цветковой. В педагогических концертах они выступали как фортепианный дуэт. В наши дни работает в колледже выпускница Стройловой А.В. Болдырева Е.Н., которая в последствии закончила Ленинградскую государственную консерваторию, затем преподавала в городе Астрахань, а теперь уже много лет работает в нашем колледже.

За годы работы в музучилище Елена Сергеевна Серебрякова выпустила большое число специалистов, которые работают в разных концах нашей страны. Ее выпускники работали и работают в нашем колледже это В.Д. Алфутина, Л.К. Патлых, А.В. Макеева (многие годы являлась директором колледжа), Т.С. Альшанская, Т.К. Самарджиди, М.И. Картиоти.

В настоящее время Т.К. Самарджиди возглавляет фортепианное отделение.

В 1971 году был подписан указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Серебряковой Елены Сергеевны орденом «Знак почета». Таким образом, она стала единственным орденосцем среди представителей культуры Ставропольского края. Многие выпускники Елены Сергеевны окончили Саратовскую государственную консерваторию, но есть выпускники и консерваторий в городах: Астрахань, Казань, Ростов-на-Дону.

Первой выпускницей Елены Сергеевны, которая поступила в Саратовскую консерваторию, была И.П. Белоус (Алексеева). В Саратове Ирина Павловна училась в классе профессора Мироновой Ольги Васильевны. В 1976

году приехала в Ставропольское музыкальное училище. Здесь она возглавила предметную комиссию камерного ансамбля, выпустила большое количество специалистов, многие из которых продолжали свое образования в консерваториях, в том числе и в городе Саратове. За тем в Саратовскую консерваторию поступили ученики Серебряковой Н.Н. Фунтиков и О.В. Румянцев. Н.Н. Фунтиков учился в классе профессора Одинцова Олега Владимировича. По окончании консерватории Н.Н. Фунтиков вернулся в Ставрополь и отслужив год в армии, пришел работать в родное училище. С 1980 года возглавил фортепианное отделения. На этом посту он проработал до 1994 года. Выпускники Николая Николаевича не только продолжали обучение в ВУЗах, но и работали и работают в ДМШ Ставропольского края и у нас в колледже. Выпускники Саратовской консерватории О.Н. Щербин и Н.В. Дубровская, которые учились у Н.Н. Фунтикова, сейчас успешно продолжают его дело - преподают в колледже искусств. Мало того, уже и выпускник Олега Николаевича Щербина Виталий Олегович Щербин окончив Саратовскую государственную консерваторию вернулся на работу в наш колледж.

В 90е годы возобновилось более тесное сотрудничество с педагогами Саратовской консерватории – в музыкальное училище с концертами стали приезжать педагоги консерватории Л.И. Шугом, А.М Тараканов.

Большой вклад в концертную жизнь музыкального училища внес Румянцев Олег Владимирович. Ни один концерт в рамках училища или города не обходился без его участия. Он очень любил сцену, много играл. Будучи исключительно талантливым музыкантом, он часто импровизировал на сцене, особенно в джазовом стиле, писал пьесы, которые сам же и исполнял. Олег Владимирович начал свою работу сразу по окончанию училища. Работал он в должности преподавателя и концертмейстера. Олег Владимирович в Саратовской консерватории учился у профессора С.С. Бендицкого. Работая в училище, Олег Владимирович выпустил большое количество специалистов. Очень ярким событием в училище было исполнение О.В. Румянцевым Второго концерта С.В. Рахманинова со студенческим симфоническим оркестром под

управлением А.П. Бреймана. В 1999 году О.В. Румянцев с семьей переехал в Москву.

Следующей выпускницей Елены Сергеевны, приехавшей в родное училище, была выпускница Казанской консерватории Алфутина Вера Дмитриевна. Она проработала в нашем колледже более сорока лет, многие ее выпускники работают в разных уголках России. Вера Дмитриевна много лет руководила предметной комиссией камерного ансамбля и концертмейстерского класса.

Много лет работала концертмейстером выпускница Свердловской консерватории Цеменовская Л.П.

Я, как уже писала, начинала свои музыкальные занятия у Л.А. Цветковой, а затем в музыкальной школе и училище училась у Е.С. Серебряковой. Я очень благодарна своему педагогу за то, что она дала мне путевку в жизнь. Меня, как и Олега Владимировича Румянцева, по окончании училища оставили здесь работать. Я работала на отделении обязательного фортепиано под руководством заведующих отделением А.В. Акоповой, а затем В.В. Свечниковой. С теплотой вспоминаю те годы работы, когда студенты других отделений с удовольствием занимались освоением игры на фортепиано. На отделении специального фортепиано я начала работать по окончании Саратовской консерватории в 1979 году. Мои ученики работают в музыкальных школах городов Ставропольского края: Ипатово, Невинномысска, Ставрополя, Тихорецка, в Прасковеи и др.

1976 году из ДМШ №1 перешла на работу в училище Самарджиди Т.К. (Халайчева), которая так же начинала работу на отделении общего фортепиано, а по окончании Астраханской консерватории перешла на отделение специального фортепиано. На протяжении всех лет работы выпустила большое количество учеников, некоторые из которых стали сразу работать по специальности, а другие продолжили обучения в Ростовской и Астраханской консерваториях.

В 1978 году по окончании Ростовского музыкально-педагогического института на работу пришли Патлых Л.К. и Альшанская Т.С. (Агафонова). Таким образом на отделении специального фортепиано работали 8 учеников Серебряковой Е.С., практически половина педагогического состава фортепианного отделения.

Патлых Л.К. выпустила достаточное количество выпускников, которые сейчас работают в музыкальных школах края. Заведовала предметной комиссией концертмейстерского класса.

Альшанская Т.С. работает в колледже в настоящее время. Ее ученики продолжают обучения в Саратовской консерватории и работают в нашем крае и за его пределами. Последней выпускницей Елены Сергеевны, которая пришла на работу в училище была выпускница Саратовской государственной консерватории Макеева А.В. Она не только преподавала, но и в дальнейшем возглавляла колледж искусств.

Сейчас на отделении специального фортепиано работают «внуки» Людмилы Александровны Цветковой: Альшанская Т.С., Картиоти М.И. и Самарджиди Т.К., а также ее «правнук», ученик Фунтикова Н.Н. Щербин О.Н., который возглавляет отделение «Музыкальное искусство эстрады».

Отделение «Фортепиано» уже 16 лет (с 2007 года) возглавляет Самарджиди Т.К. очень активный руководитель и грамотный музыкант. Под ее руководством проходят краевые конкурсы ДМШ «Призвание», региональные конкурсы студентов колледжей и училищ.

В заключении хочется подчеркнуть, что очень почетно и приятно, что в настоящее время в Ставропольском краевом колледже искусств работают приемники такого замечательного музыканта, педагога, человека, каким была основатель фортепианного отделения - Цветкова Людмила Александровна.

ОТБЛЕСКИ ТАЛАНТОВ

Кипор В. В.
Председатель Ставропольского
регионального отделения
Всероссийской общественной
организации
«Союз композиторов России»

Конец 60–х начало 70–х годов XX века - сегодня это давние времена для молодёжи, студентов, нового растущего поколения. Тогда в моде были другие песни, другая музыка, тогда джаз постепенно входил, вливался в классику как нечто совершенно новое, контрастное, тогда в высокой моде, в престиже было выступление на открытых площадках и без всяких микрофонов - усилителей проходило громкое чтение, ораторство поэтов - шестидесятников, тогда, в это светлое время прогресса, время первых полётов в космическое пространство, время безупречного международного авторитета великой, ведущей страны - СССР - тогда проходила моя учёба в престижном, авторитетном учреждении образования и культуры, которое называлось «Ставропольское краевое музыкальное училище».

Мне хорошо запомнились, оставили глубокий след и отпечаток в памяти первые годы учёбы. Это была не просто учёба, – была работа, работа над собой. И многие, яркие по своей натуре, эрудиции, фундаментальности знаний педагоги, оставили глубокий след в моей памяти, в формировании и становлении моих творческих ориентиров - идеалов. Имена, имена и фамилии..., – сегодня для меня это как нечто возвышенное, святое: Шашкова Марина Павловна, Татарина Валентина Всеволодовна, Сальянц Анна Ашотовна, Роева Любовь Ивановна, Столярова Евгения Витальевна, Хотеев Юрий Иванович, Лицованная Вера Кузьминична, Фадеев Дмитрий Дмитриевич...

Марина Павловна Шашкова, педагог и руководитель нашего студенческого коллектива, всегда была в курсе всего нового, это был настоящий, высокий авторитет музыки в большом, широком смысле этого слова. Предметы "Сольфеджио", "Гармония", "Анализ" (музыкальных форм), "Теория" и, в особенной степени, "История музыки",- для нас, учащихся-студентов, для будущих музыковедов, историков, теоретиков считались главными, основными; думается, что и сегодня, в "новое время" они не потеряли свой престиж, ценностный фактор. Тогда было "в моде", в "студенческом проекте" не только сам процесс изучения, познания материала, но и всяческие дополнительные задания, поручения, сбор материала и дальнейшая работа по реализации, воплощению полученных знаний в практическую деятельность. Помимо основных, плановых занятий, студенты-учащиеся посещали краевую библиотеку, проводили долгие часы в читальном зале и затем выступали на семинарах, защищали свою собственную точку зрения перед оппонентами, - студентами, учащимися нашего и других курсов. Материал представлялся не только по вопросам учебной программы, но и по направлениям современного искусства, современной музыки. Помнится время проведения музыкальных олимпиад по предметам "Гармония", "Музыкальная литература". Во главе всей аудитории, как векторы направления были педагоги, руководители курсов. Высокий, непререкаемый авторитет и в некоторой степени энциклопедичность, научность познания имели перед нами, студентами, педагоги историко - теоретических дисциплин Татаринова В.В., Сальянц А.А., Столярова Е.В., Капелян Э.С. По специальности - "Сольфеджио", "Гармония", "Анализ форм", - Марина Павловна Шашкова проводила "в меру стогую политику": опрашивала и контролировала ответы по всем вопросам. Теория музыки, пение по нотам, слуховой анализ с последующим разбором и устным описанием гармонических последовательностей, диктант, игра модуляций, творческие задания по сочинению небольших, завершённых по

форме музыкальных произведений, пьес, - всё это глубоко и настоятельно внедрялось, накапливалось, обретало новые качества и формы.

Музыкальная литература, история музыкального искусства. Много нового, необъятного в этом предмете, много возникает дополнительных вопросов у студентов - учащихся. Но, когда педагог – Татарина Валентина Всеволодовна – так доверчиво подходит к объяснению, так кропотливо и доходчиво рассказывает о творчестве композиторов, о музыкальных направлениях в истории культуры, когда предоставляется возможность прослушать музыку в другой, более свободной, личной обстановке (например, музыку И.С. Баха, - "Месса си минор"), - тогда многое становится не только понятным, но и воспринимается в другом ракурсе, в другом, новом, для нас ключе, пробуждает интерес к чтению, познанию музыкальной литературы.

Клавир, игра на фортепиано – неотъемлемая составляющая для характеристики и описания деятельности теоретика, музыковеда. Любовь Ивановна Роева воспитала во мне чувство глубокого понимания фортепианной музыки. Прозорливость и дальновидность руководителя сыграли немалую роль. Общее фортепиано, занятия с педагогом требовательным и целеустремлённым, превратились для меня во что-то необыкновенное, необходимое и не только по теоретическим вопросам. Любовь Ивановна привила во мне истинную любовь к инструменту, – к королю инструментов, – роялю и открыла свет любви и понимания великих романтиков, классиков, композиторов нашего времени.

Как можно заниматься композицией без подготовки, без умения воплотить музыкальную мысль на нотных станах, не зная самих нот, возможностей музыкальных инструментов, их - инструментов - "голосов", "способностей" и "возможностей"? Меня всегда это интересовало и я с удовольствием и с увлечением, как бы "незаметно" и "невзначай" приходил на занятия, слушал, как проходят репетиции, как играют оркестры, - студенческий симфонический оркестр, студенческий оркестр народных

инструментов. И в памяти моей звучат голоса руководителей этих музыкальных коллективов, - Абрам Петрович Брейман, Виктор Афанасьевич Мищенко.

Литература и история как общие предметы близки по своей направленности к специальным дисциплинам Музыкального училища. И хорошо помнятся педагоги Дмитрий Дмитриевич Фадеев (с любовью и уважением в студенчестве его звали "Дим-Димыч"), - литература; Лицованная Вера Кузьминична, - предмет общая история.

Директором музыкального училища в те времена был Николай Афанасьевич Ленков. Не понятно, почему, но, помнится, почему-то, с чувством волнения и быстрым шагом проходил я мимо этого кабинета; но в торжественные моменты училища, во время торжественных собраний, концертов вид и панорама трибуны, администрации, - всё это пробуждало во мне чувство гордости, достоинства и чести нашего, Ставропольского музыкального училища; примерно, в этот же период в нём учились, закончили и продолжили, получили "творческую путёвку в жизнь" композиторы Вадим Пирогов, Олег Проститов...

С добром и сердцем в памяти моей те времена, тот благородный импульс порыва любви и вдохновения к творчеству, к музыке и к познанию её необыкновенно огромных возможностей проникновения в наши души, наши чувства, к дальнейшей, – непрерывной – учёбе, к сочинению произведений - больших и малых форм,- к новым творческим поискам, к воплощению человечности, любви и мира в звуках.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД АРТИКУЛЯЦИЕЙ И ШТРИХАМИ В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ

Кириллова Н.С.
преподаватель
ГБПОУ СК «ССКИ»

Важнейшей составляющей пианистического мастерства является овладение различными штрихами и артикуляцией. Применение штрихов помогают музыканту в достижении художественных целей. Вариативность их настолько богата, что перед нами становится вопрос хотя бы о частичном определении их разновидностей.

Умение расчленять или связывать отдельные звуки является одним из важнейших факторов исполнения музыки, выявления ее смысла. «Наряду с интонированием, ...это умение позволяет уподобить музыкальное произведение человеческой речи» [3]. Обратимся к определению «артикуляции» из книги И. А. Браудо «Артикуляция»: «В музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку и, прежде всего, мелодию с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие легато и стаккато» [3].

К области артикуляции относятся, в первую очередь, сами штрихи, которые помогают раскрывать образное содержание музыки, и то, как они помогают создать логику различных структур.

Исполнение разных штрихов требует использование различных пианистических приемов. Штрихами называются различные виды, типы и характер звукоизвлечения. Достижение определенной звучности всегда связано с определенным техническим приемом. Настоящий пианист должен владеть множеством оттенков прикосновения к клавиатуре (не говоря о тонкостях педализации, способной по-разному окрашивать звучание рояля).

Мы используем ряд слов, говорящих о действительном различии в характере звукоизвлечения: «прикосновение», «удар», «нажим», «толчок», «погружение в клавишу», но все это неравнозначно понятию штриха, эти образные названия лишь помогают реализовать нужный штрих.

Иногда один и тот же прием именуется по-разному (*portato*, *portamento*, *tenuto*), но все эти несвязные штрихи объединяет термин «*non tenuto*», и он же является конкретным приемом исполнения несвязной игры с минимальными просветами между звуками, извлекаемыми без толчка.

Нотные графические обозначения таковы: лига, точка, клин, точка или горизонтальная черточка под лигой, полное отсутствие обозначений. Художественное воплощение того или другого графического обозначения весьма многообразно. Но прежде чем решать, как трактовать штриховые указания композитора, нам нужно учесть эпоху, в которую написано произведение, и характерные особенности жанра. Одни и те же обозначения штрихов (лиги, точки, клинья) в разные исторические периоды у разных композиторов трактовались неодинаково.

Смысл лиги исторически менялся, например, фразировочная лига приобрела свое значение в эпоху романтизма. «Такого рода лиги – детище 19 века, Моцарту вовсе не были известны» [1].

Значение «клина» - подчеркнутое стаккато, которое в наше время принято исполнять наиболее остро, во времена Баха имело немного другое значение. Например, в ре-минорной фуге 1 тома ХТК Бах ставит клин, который не подразумевает современной трактовки, а скорее означает, что звук нужно подчеркнуть, динамически или агогически, но не укоротить. В последней главе книги И.Браудо «Артикуляция» сказано: «...столь излюбленный в старинной музыке знак означает в большей степени *espressivo*, чем собственно *staccato*».

Трактовка и запись штриховых указаний меняется разными композиторами вплоть до настоящего времени. Например, Шостакович в «прелюдии и фуги» использует следующую нотную запись: если в

произведении господствует штрих легато – лиги полностью отсутствуют, фразы не обозначены, автор пишет *sempre legato*. Если же на протяжении пьесы штрихи меняются, в тексте появляются лиги.

Точки, которые мы привыкли трактовать как стаккато, в ноктюрнах Шопена тоже имеют абсолютно другое значение. (ими отмечены басы в *es – dur op.9*, все четверти в левой руке *e-moll* ного и *f-moll* ного ноктюрнах и мн. др.). В каких-то случаях эти точки можно трактовать как более ясную обозначенность баса, иногда как облегченное звучание левой руки. Очень часто точка поставлена в конце лиги, но это не значит, что этот последний звук требует обострения или акцента – наоборот, конец лиги почти всегда путается в смягчении.

При исполнении музыки венских классиков и, прежде всего, Моцарта, нужно учитывать, что эти композиторы распространяли манеру письма, типичную для скрипичной практики на всю музыку вообще. «Мелодические линии Моцарт часто предлагал играть легато, что же касается виртуозных пассажей (для любого инструмента), то он почти всегда хотел, чтобы они исполнялись *non legato* или *staccato*» [1]. Бетховен и Чайковский также писали лиги как штрихи для струнных инструментов, так как этих композиторов в основном отличает симфонический образ мышления.

Поэтому первое значение фортепианной лиги мы должны рассматривать как уподобление скрипичной, которая означает смену смычка. «Как известно, слышимый разрыв при смене значка – признак плохой игры» [1].

Второй вариант: то, что под лигой, исполняется связно – *legato*. Но тут несомненно возникает вопрос: следует ли последний звук под лигой отделять от последующего? «Если лиги связывают звуки по 2, то образуется двухсложная стопа, и тогда во всех известных случаях второй звук исполняется тише и легко снимается. (ГП 17 сонаты Бетховена, его же 31 соната закл. п). Сомнение одолевает меня, когда я представляю себе сонату Моцарта Си бемоль мажор. ... Возможно, что в этом случае есть мысль

объединить четырехтакт легатной фразировочной лигой» [3]. Во всех других случаях вопрос о разделении последнего под лигой звука с первым следующим, о том, как разделять их, следует решать исполнителю по смыслу фразировки.

Отсюда вытекает следующее определение лиги — указание фразировки. Кроме того, под длинной фразировочной лигой возможны «частные» лиги, указывающие на штрих как таковой.

Расчленение звуков, принадлежащих разным лигам для обозначения фразировки, реализуется снятием руки с клавиатуры. Обычно такое снятие руки сопровождается подъемом запястья. Предлагается, что это должно способствовать смягчению конца фразы, но очень часто получается противоположный результат: кисть поднимается слишком порывисто, и это приводит к произвольному акценту (исполнитель не замечает, его внимание преждевременно переключается на следующую фразу, конец предыдущей не дослушан.) В данном случае можно использовать прием, который помогает смягченному окончанию фразы: «при свободном, но не приподнятом запястье, нужно «погладить» клавишу подушечкой пальца. Дело в том, что темп опускания клавиши влияет на характер удара молоточка по струне. А ведь атака, то есть начало звука, может быть более мягкой или более твердой — это зависит от воздействия пальца на клавишу. «Поглаживание» клавиши дает более плавное ее опускание, что смягчает звук» [3].

Это очень важный прием не только для окончания фраз, но вообще окончания звука. Звук фортепиано может прекратиться очень определенно, как отрезанный, а можно сфилировать. Данный прием помогает добиться постепенного угасания.

Русским советским преподавателем и пианисткой Б.С. Маранц приводился интересный пример на тему филирования звука: когда отрезаешь нитку ножницами, то ты звук «откусываешь» (отрываешь), а когда нитку откусываешь зубами, то остаются маленькие волосочки, которые исчезают.

Вот это и есть филировка. Второй звук берется при помощи небольшого поглаживания кончиком пальца, при этом рука совершает движение «на выдохе».

Филировке звука может способствовать и педализация. Концы фразы обычно отмечают педальной звездочкой, то есть снятием педали, но пианист, владеющий педализацией, тот, кто действительно слышит ее тонкие градации, не упустит возможности легким нажимом и замедленным снятием помочь постепенному угасанию звука. Таким образом, техника штриха оказывается сопричастной к интонированию, важнейшему компоненту исполнительского процесса.

Наиболее однозначно трактуются точки или горизонтальные черточки под лигой, иногда черточки без лиги. Называют этот штрих по-разному *portato* – носить, переносить; или *portamento* – поступь; или *tenuto* – выдерживая, но все эти термины обозначают прием исполнения глубоким, весомым звуком, без связывания.

Точка и клин. Изначальное значение точки над нотой – отрывистость звука – стаккато (от глагола *staccare* – отрывать, отделять). Длительность ноты при этом укорачивается. «Точка после ноты продлевает ее на половину длительности, точка над нотой сокращает ее длительность на половину» [2]. А Гольденвейзер пишет «... Все стаккато играют обычно одинаково коротко. Это неправильно. Если мы представим себе, что стаккато отнимает у ноты половину ее длительности, то четверть превратится в восьмую, восьмая – в шестнадцатую, и т.д. Другими словами, четверть стаккато должна играть менее коротко, чем восьмая стаккато, и т.д. В *andante* и *adagio* стаккато вообще не должно быть острым» [3]. Точка, символизирующая штрих стаккато, должна рассматриваться и с позиции продолжительности звука. Исполнительская трактовка определяется не абстрактно заданными положениями, а многими факторами, заключенными в тексте.

В пределах отрывистости можно обнаружить богатство оттенков звукоизвлечения. Отталкиваться нужно в первую очередь от того, как пианист представляет в воображении конкретную звучность.

Не исключено соединение отрывистости с педалью. Яркий пример – побочная партия сонаты 26 Бетховена (в данном случае – стаккато-толчок). В «Серенаде» Рахманинова «шипок» кончиками пальцев (*pizzicato*) тоже может сопровождаться короткими прикосновениями к педали.

Каждый штрих имеет большой диапазон оттенков. Необходима чуткость в нахождении меры и характеристики отрывистости.

Литература.

1. Бадюра-Скода, Е. и П. Интерпретация Моцарта / Е. и П. Бадюра-Скода. — Москва: Музыка, 1972. — 377 с.
2. Браудо, И. А. Артикуляция / И. А. Браудо. — Москва: Музыка, 1973. — 198 с.
3. Гецелев, Б. С. Берта Маранц: Играть? Обязательно играть! Воспоминания, статьи, переписка. К 100-летию со дня рождения / Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. — Нижний Новгород: Деком, 2007. — 368 с.

ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЗАНЯТИЙ ИМПРОВИЗАЦИЕЙ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ДЖАЗОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Коноваленко Р.А.
преподаватель
ГБПОУ СК «ССКИ»

Осознанное владение, понимание и применение навыков импровизации является одним из главных показателей профессионализма, музыкальной «коммуникабельности» и эрудированности, а также одним из базисов, формирующих спрос на профессиональном рынке.

Актуальность изучения и применения импровизации обусловлена главными отличительными особенностями направленности джазовой музыки – ритм и, непосредственно, импровизация, из которых вытекают и последующие глобальные черты, такие как: игра в ансамбле, оркестре, понимание аранжировки, инструментовки.

Цель данной статьи заключается в раскрытии значения и взаимосвязи выдвигаемых элементов.

Импровизация — это спонтанное или заготовленное исполнение мелодичных, выделяющихся, подчеркивающих основную мысль или характер произведения, сольных партий в рамках исполнения джазовой и/или эстрадной музыки составом или самостоятельно.

Само определение уже подразумевает владение профессиональными навыками, знаниями и исполнительскими качествами. Чтобы разобраться в специфике развития и применения перечисленных выше способностей, необходимо выделить и найти взаимосвязь в главных составляющих игры на инструменте или пения, перед этим, дав определение «музыкальные способности».

Музыкальные способности – комплекс психических и физиологических свойств человека, обуславливающих способность эффективно осуществлять музыкальную деятельность, такую как пение, игра на музыкальном инструменте и т.д.

За исключением природных качеств и предрасположенностей, имеющих генетически с рождения, которые можно как развить, так и оставить, научно, необходимо выделить следующие аспекты освоения и развития музыкальных способностей:

1. Теоретические;
2. Практические.

К первому можно отнести: теорию музыки; гармонию, сольфеджио (смежный элемент), ритмику, историю музыки и т.д. А ко второму - непосредственное применение теоретических знаний на инструменте или голосом, что нераздельно связано.

Следует обратить внимание на то, что джазовая музыка, в принципе, образовалась путем смешения культур и развивалась постоянной практикой, взаимодействием людей и музыкальным общением. Это подтолкнуло современных музыкантов к системному и более научному подходу в изучении джазовой музыки для достижения наиболее интересных, виртуозных решений как в исполнительской, так и в сочинительской практиках.

Несмотря на то, что теория и практика являются взаимосвязанными и неотделимыми друг от друга аспектами, практическое применение знаний и навыков является первостепенной задачей как для музыканта-исполнителя, так и для учебной организации, но качество будет зависеть, непосредственно, от теоретической подготовленности и методики изучения и освоения.

Импровизация и солирование могут быть как открытыми, так и в рамках темы, а также как элемент дополнения. К основополагающим практическим элементам развития музыкальных способностей и занятий

импровизацией для джазовых музыкантов по степени приоритетности следует глубоко изучать:

1. Понятия «структура» и «идея».

Важность этого пункта обусловлена объяснением того, что создать настроение, показать идею и «композицию» возможно даже структурировав шум вне времени и высоты звучания;

2. Ритмику и изучение времени.

Далее самый фундаментальный базовый элемент джазовой музыки и музыки в целом – ритм, понятие, раскрывающее систематизацию шумовых звуков во времени и их восприятие;

3. Изучение звуковысотной составляющей.

Очень важный элемент в овладении импровизацией, главная мысль которого заключается в осмыслении звучания даже двух отличных по высоте звуков, образующих музыкальный мотив;

4. Раскрытие понятия «мелодия».

Раскрытие термина, как систематизированного и структурированного во времени (ритмически) и звуковысотно голоса или звука;

5. Изучение формы и гармонии.

Форма и гармония как ориентир и фундамент того, вокруг чего движется мелодия, а также вокруг и с помощью чего возможно выстроить импровизацию;

6. Технику исполнения.

Восприятие музыкантом техники не как первостепенной задачи, а как «отточенным», идущим к идеалу средством передачи музыкальной мысли и идеи;

7. Звуковысотную и ритмическую координацию.

Неотъемлемая часть исполнительских навыков, подразумевающая осознанное понимание и ориентирование того, в какой момент времени и в какой гармонии «находится» музыкант, воспринимая ритмические и звуковысотные отклонения;

8. Знание стилистики и особенностей жанров.

Знания о том, что свойственно или уместно применимо в конкретном стиле музыки;

9. Музыкальное взаимодействие.

Восприятие ансамблевой игры как целостного «организма» и подчеркивание темы или солиста сольными вставками или «украшениями».

Очень важно изучать перечисленные элементы используя все знания и способы передачи информации, существующие в современном мире. Например, к изучению ритма подойти со стороны народных индийских традиций, работу со взаимодействием объяснить разговором двух людей, или же понятия структуры и идеи раскрыть через художественные образы.

Акцентированное изучение отмеченных пунктов позволит не только более осмысленно отнестись к импровизации и улучшить её качество или же просо начать развивать, но и с лучшим восприятием начать анализировать и понимать то, как музыканты используют средства музыкальной выразительности, а также более эффективно «снимать» партии и музыкальные фразы на слух.

Подтверждением этого является проведенный на студентах исследовательский эксперимент с задачей анализа и объяснения особенностей латиноамериканской музыки, где двум из четырех студентов была дана информация о неклассическом ритмическом мышлении, а двум остальным – знание только классической школы. Результат был очевиден уже в процессе учебного занятия, где первые внятно отвечали на вопросы и показывали практическое применение на инструменте, хоть и не в изначальном варианте, но с сохранением присущей фактуры. Такой же пример с применением последовательной аналитической методики можно привести и в вопросах обыгрывания ладов на звуковысотных инструментах в рамках импровизации на тему с конкретной гармонической сеткой, обозначение некоторых «подсказок» и связей для запоминания сути, имеющих фактическую, конкретную основу.

В заключении необходимо подчеркнуть актуальность и значимость акцентированного внимания на упомянутые темы, с учетом особенностей студентов и факторов комплексности обучения. Одной из особенностей современного образования является обилие информации. Это как раз тот важный момент, который следует воспринимать и правильно использовать, структурировать и преподносить, опираясь на современные методики, знания и опыт мировой практики, сохраняя основные принципы обучения, такие как: порядок и систематичность, доступность, наглядность и связи теории с практикой.

БИБЛИОТЕЧНАЯ ПРОФЕССИЯ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Кулешова Е.В.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

В информационном обществе изменяются функции библиотек. Главными задачами библиотек сегодня являются: обеспечение публичного доступа к информации и знаниям, сохранение культурного наследия, доступность информационных и коммуникационных услуг и, самое главное, постоянный диалог с пользователями в различных формах. Задачи библиотек расширяются и усложняются. Библиотекарь должен понимать интересы читателя, уметь профессионально провести общение по поводу запроса на поиск информации, современные библиотекари осваивают право, экономику, налоги, порядок проведения торгов, участвуют в социологических и маркетинговых исследованиях, им необходимы знания и навыки проведения научных исследований, разработки аналитических обзоров. От обеспеченности библиотек высококвалифицированными кадрами зависит

конкурентоспособность библиотек в современном обществе, будущее отечественного библиотечного дела. [3, с. 230]

Современные специалисты библиотек должны иметь качественно новые знания, умения, способы осуществления поиска, которые отвечают требованиям сегодняшнего информационного общества, социальным потребностям пользователей. Специалист в сфере библиотечного дела сегодня с одной стороны должен иметь хорошо сформированные узкопрофессиональные знания, связанные именно с библиотечным делом и библиографией, но с другой стороны сегодня библиотечный квалифицированный специалист немислим без знаний и практических навыков в сфере информационных технологий, права, психологии, социологии, педагогики, культурологи. Еще в недавнем прошлом от библиотечных сотрудников требовалось хорошее знание литературы и умение оказать помощь читателям при выборе книг. Сегодня социальные функции библиотек меняются, а, следовательно, меняются и функции библиотечных сотрудников. К ним предъявляются все более высокие требования, обусловленные развитием социальной среды и технологий. Осталось в прошлом представление о библиотечных работниках как хранителях книг и культурного наследия, которое имеется в документных фондах библиотек. Теперь, помимо этого, библиотечный сотрудник – это специалист, умеющий грамотно работать с различными видами информационных ресурсов и технологий, помогающий осуществить информационный поиск на основе потребностей и запросов пользователей. Многие сотрудники библиотек считают, что библиотекарь – это не профессия, а творческое служение самому благородному делу. Сейчас в профессиональной среде и в обществе происходит процесс осмысления и обсуждения настоящего и будущего библиотечной профессии. [2]

Многие отождествляют эту профессию с выдачей книг, поэтому недоумевают, что может требоваться специальное библиотечное образование. Учитывая все большее проникновение информационных

технологий, называют библиотечную профессию одной из первых на исчезновение в ближайшее время. Однако требования к библиотечным сотрудникам только возрастают, постоянно добавляются функции, которыми должен владеть современный специалист.

В информационном обществе создается современная информационная инфраструктура, используются новые технологии, в том числе изменяются и технологии библиотек. Новые информационные потребности общества обуславливают изменения издательского рынка. Перед библиотеками, как информационными центрами, ставятся задачи предварительной фильтрации, систематизации и осмысления транслируемой в Интернете информации. Библиотека, являясь книгохранилищем, должна стать своеобразным «электронным архивом». При этом, в соответствии с государственной политикой библиотеки являются важными гуманитарными учреждениями, «социальной функцией которых является активное участие в образовании и воспитании человека, его интеллектуальной и практической деятельности, развитии науки и искусства, их взаимообогащении, обеспечение прав личности на использование духовных ценностей, укрепление ее физического и духовного здоровья» .

Библиотеки являются самым демократичным типом культурных организаций. По экспертным оценкам, посещаемость всех библиотек страны составляет примерно 1 млрд. посещений в год.

Библиотекаря часто называют навигатором в океане информации, так как перед библиотеками поставлены задачи по обеспечению свободного и неограниченного доступа к знаниям и информации. Традиционные роли библиотекаря: хранитель книг, знаток читательских потребностей и литературного процесса, в современном мире дополняются. Библиотекарь должен ориентироваться в цифровых технологиях, в ресурсах Интернета, быть проводником научного знания и культуры, менеджером и маркетологом, а также участником книгоиздательского и книготоргового рынка.

Как же при всем этом изменятся профессия библиотечных работников? Библиотекарь должен уметь оценить психологию читателя, разобраться в его интересах, помочь в поиске информации, т.е. он должен быть чем-то вроде офис-менеджера, ориентированного на читателя, а не только на внутри библиотечные дела. [3, с. 231]

Необходимо отметить, что в настоящее время изменяется внешнее пространство отдельных библиотек, происходит модернизация деятельности публичных библиотек путем реорганизации пространства – выделения площадей для общественного пребывания людей, встреч и неформального общения. Этому, безусловно, способствует создание современных модельных библиотек в рамках национального проекта «Культура». Ставропольский край один из первых принял участие в данном проекте. В результате, на сегодняшний день в нашем крае функционируют 20 модельных библиотек. Мы вошли в первую тройку лидеров по стране.

В чём же отличие модельных библиотек от обычных? Модельные библиотеки – это библиотеки нового поколения, места притяжения для досуга, просвещения и обучения. Это комфортные пространства с современными технологиями.

Модернизация позволила нарастить площади и количество посадочных мест в учреждениях. Книжные фонды постоянно пополняются новой литературой как в бумажном, там и в электронном форматах.

Для молодёжи в библиотеках появились интересные девайсы и креативные технологии для творческого и интеллектуального развития.

Во всех модельных библиотеках установили мультитач-столы, интерактивные глобусы и информационные панели. Они позволяют посетителям оказаться в любой точке мира, посмотреть экспозиции различных музеев или побывать на спектаклях знаковых театров.

Для юных посетителей в модельных библиотеках организуют после школьный досуг, действуют библиопродлёнки.

В модельной библиотеке Курского МО СК, например, работает «Библионяня». Клуб «Грамотейка», зона речевого развития «ProГовори» и игротека «ИГрачи» работают в модельной библиотеке Грачевского МО СК. Единственная в крае мультстудия «ПоделКИНО» для юных режиссёров-аниматоров действует в детской модельной библиотеке Апанасенковского МО СК.

Не перестаёт удивлять юных посетителей интерактивный пол со встроенными развивающими программами в левокумской библиотеке. Он может стать для них игровой площадкой, сценой или подиумом.

А в ряде территорий закупили очки виртуальной реальности, за которыми ежедневно выстраиваются очереди. Такие качественные изменения библиотечной среды стали мощным стимулом для развития данной отрасли в регионе. [4]

В День Конституции, 12 декабря 2022 года в селе Сотниковском состоялось торжественное открытие первой в Благодарненском городском округе модельной библиотеки нового поколения.

Специалисты обновили интерьер, закупили удобную мебель, расширили книжный фонд, приобрели компьютеры, интерактивные панели, видеокамеру и фотоаппарат. Читатели получили доступ к ресурсам национальной электронной библиотеки и portalу Госуслуг. В модельной библиотеке есть робот, который помогает в поиске электронных книг и необходимой информации. Дети дали ему имя Платоша.

В новой библиотеке организовали школу компьютерной грамотности для взрослых, игротеку для малышей и эрудит-студию для подростков. Для молодёжи будут проводить квесты, мастер-классы, а также откроют киноклуб.

Для читателей с ограниченными возможностями здоровья приобрели набор специальных программ, тифлофлешплеер, электронный увеличитель.

[1]

Библиотека в современном социуме остаются, несмотря на все изменения и развитие технологий, важнейшим социальным институтом, которые выполняют множество различных функций. При этом, следует отметить доступность и бесплатность услуг библиотек всем категориям пользователей в отличие от многих других социальных институтов, выполняющих подобные функции. Роль библиотеки изменяется под воздействием развития общества и технологий, которая становится все более сложной, многообразной. С изменением роли библиотеки трансформируются и требования к самой библиотечной профессии. [5, с. 5]

В настоящее время подготовка специалистов в сфере библиотечного дела (собственно как и других специалистов) осуществляется на основе компетентностного подхода и инновационной организации деятельности. Компетентность понимается сегодня как определенный уровень образованности предполагающий, что библиотечный специалист имеет соответствующую совокупность знаний, опыта, навыков, который позволяет ему выполнять задачи и решать проблемы различной степени сложности. Чем более сложные задачи может решать специалист, тем более высокой компетентностью он обладает. Компетентность отличается от понятия «квалификация». Компетентность предполагает не только владение знаниями и навыками, но способность анализировать, оценивать, сравнивать, структурировать информацию, умение работать в команде, общаться с пользователями, проявлять инициативу, постоянно повышать свой образовательный уровень.

Литература.

1. Администрация Благодарненского городского округа Ставропольского края: Официальный портал. – URL: <http://abgosk.ru/about/events/16553/>. — Текст : электронный (дата обращения: 08.01.2023)

2. Библиотечная профессия: содержание и особенности. - Текст : электронный // Myfilology.ru – информационный филологический ресурс : [сайт]. – URL: <https://myfilology.ru//194/bibliotechnaya-professiya-soderzhanie-i-osobennosti/> (дата обращения: 08.01.2023)

3. Касьянова, Т. И. Настоящее и будущее библиотечных профессий / Т. И. Касьянова, А. А. Мударисова. - Текст : непосредственный // Вопросы управления. - 2019. - № 5(60). - С. 230-239.

4. Победа 26: все новости Ставропольского края. – URL: <https://pobeda26.ru/> . - Текст : электронный (дата обращения: 08.01.2023)

5. Соколов, А. В. Смысл библиотечной профессии в современной России / А. В. Соколов. - Текст : непосредственный // Науч. и техн. б-ки. – 2018. - № 5. - С. 5-13.

ALMA MATER

Лисюченко Ю.А.
преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ»

Моя любовь к музыковедению началась стихийно и незаметно для меня самой. В возрасте 16 лет все мои мысли занимал только драматический театр, но однажды один мудрый и прозорливый человек сказал мне о том, что сцена музыковеда – это и есть наш маленький театр. Так, одним ранним осенним утром я проснулась не просто девочкой-подростком, а студенткой 1 курса теоретического отделения СККИ.

День у студента начинался в 5.30 утра. Подъем, завтрак и вот ты уже бежишь в колледж, чтобы успеть до первой пары позаниматься хотя бы час, пока свободны классы. Мы учились постоянно. Были серьезными и прилежными. На занятиях ловили каждое слово преподавателей; много

читали, играли, разбирались в форме, аккордах, стилях, эпохах. Мы были, как музыка Баха, «слишком учеными». На переменах, двигаясь по длинному коридору, ловили на себе восхищенные взгляды студентов других отделений. Теоретики - это элита. «Ужасно умный, начитанный и знающий ответ на любой вопрос», - нечто подобное доносилось нам вслед.

Сложности учебного процесса с годами позабылись, в памяти остались яркие эпизоды нашей студенческой жизни. Годы моего обучения были устроены несколько по иному принципу, нежели сейчас. Начнем с того, что это было время грампластинок, дискет, видеокассет и больших компьютеров с толстыми кнопками. Если хочешь подготовиться к викторине – иди в фонотеку, а если тебе нужен, например, Верди – в библиотеке тебе дадут Большую Советскую энциклопедию на букву «В». Бывали поводы, когда мы устраивали чаепития со своими преподавателями. Так, например, один-два раза в год мы проводили «капустники». Приятная процедура, скажу я вам, – ставить сценки своим педагогам. По понятным причинам, эта традиция в колледже жива и сейчас, и пользуется небывалой популярностью на всех отделениях.

Педагоги для нас были настоящими «богами». Каждый со своим характером, и у каждого свой стиль.

Галина Григорьевна Зайцева – Педагог с большой буквы. В ней всегда чувствовались «ленинградская школа», железная дисциплина и абсолютное чувство стиля. Все, кому посчастливилось у нее учиться, знают, что общение с ней – это всегда бесценный опыт для каждого из нас, это огромная мотивация стать лучше – как в профессии, так и в жизни.

Татьяна Алексеевна Лесничева – всегда тактична, аккуратна, последовательна. На ее занятиях, словно за стеклянной дверью, клавиры опер раскрывали нам свои секреты. Мы знакомились с новыми героями, влюблялись, переживали и «погибали» вместе с ними.

Ирина Васильевна Ромашко. С ней мы впервые выходили на прямое общение со зрителем: писали статьи, брали интервью, вели концерты. Ее уравновешенность и чувство такта невольно передавались и нам.

Великолепно преподносить на практике любой материал по довольно-таки сложному предмету – сольфеджио – учила нас Светлана Николаевна Цымбалист.

Первая встреча со Светланой Александровной Бородиной, по традиции, происходила на 1 курсе на занятиях по ИМК. Именно там мы и познавали на себе ее прямолинейность, поражались ее эрудиции и потрясающему чувству юмора.

Хор теоретиков вела Татьяна Владимировна Горбачева. За короткое время она познакомила нас с огромным количеством редких и невероятно красивых хоровых произведений Беласио, Крылова, Бриттена и многих других, которые не изучаются в курсе музыкальной литературы. Конечно же, то время незабываемо.

Трудно перечислить всех педагогов, у которых нам посчастливилось учиться. Радостно осознавать, что теперь мы коллеги. На сегодняшний момент в Ставропольском колледже продолжают работать Н.С. Колесникова, С.Н. Цымбалист, С.А. Бородина, Г.В. Булавинцева. Отделение с каждым годом пополняет свои ряды новыми специалистами.

После переезда из Ставрополя свою педагогическую и музыковедческую деятельность в столицах успешно ведут Г.Г. Зайцева, Т.А. Лесничева и И.В. Ромашко. Я бесконечно обязана этим педагогам, ведь их влияние на мое личное становление в педагогике несоизмеримо. Каждый из них смог передать мне частицу собственного бесценного опыта. Годы учебы в колледже совпали с важными процессами взросления. Отраднo думать, что мои любимые преподаватели внесли по-настоящему весомый вклад в формирование моей личности. В своей практике я замечаю, что часто “подражаю” своим наставникам: не позволяю себе работать “спустя рукава”,

постоянно нахожусь в поисках инновационных методов и форм работы, с любовью и преданностью отношусь к своей профессии.

Поскольку моя жизнь тесно связана с преподаванием музыкальной литературы, для меня важно добавить еще пару слов о Татьяне Алексеевне Леснической, которая в свое время привила любовь к этому предмету. Ее творческий подход и огромное желание искать новые пути к изучению новых путей в развитии музыкальной литературы передалось и мне. Радостно то, что, по признанию Татьяны Алексеевны, ее ставропольский опыт не прошел даром. Разработка ею методики преподавания музыкальной литературы с применением интерактивной доски, которая была начата еще в Ставрополе, теперь пользуется успехом и у преподавателей столицы. Татьяна Алексеевна часто получает приглашения к выступлению на семинарах, а также в жюри музыкальных конкурсов. Н.А. Царева, известный автор пособий по слушанию музыки, пригласила Т.А. Лесническую к соавторству в разработке «Практикума по музыкальной литературе для ДМШ и ДШИ» в 7 и 8 классах. В «Практикумах» я нашла и для себя много интересных приемов в преподавании музыкальной литературы. Всех своих педагогов я очень люблю, непрестанно им благодарна. Мы общаемся, с теплотой вспоминаем моменты учебы и годы нашей совместной работы.

Когда-то Ставропольский колледж искусств стал для меня поистине *Alma Mater*. Приятно осознавать, что теперь дело наших Учителей находит свое продолжение в наших Учениках.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МУЗЫКОВЕДА ГАЛИНЫ ГРИГОРЬЕВНЫ ЗАЙЦЕВОЙ

Лисюченко Ю.А.
преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ»

Наш город очень богат талантами. Ещё более ценно, что он богат энтузиастами, посвятившими себя служению музыкальному искусству и культуре.

Эта статья о жизни и деятельности Галины Григорьевны Зайцевой, незаурядного человека, высоко профессионального музыковеда и музыкального деятеля, Заслуженного работника культуры Российской Федерации, члена Союза композиторов России, лауреата Премии губернатора Ставропольского края 2006 года имени В.И. Сафонова, которой награждаются известные деятели культуры и искусства края в области музыкального искусства.

С 1976 года, после окончания теоретико-композиторского факультета Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение», лектор-музыковед, преподаватель Галина Григорьевна Зайцева работала в Ставрополе. В 1977-1979 гг. она - заведующая отделением «Теория музыки» Ставропольского краевого музыкального училища, с 1997 по ноябрь 2006 года – заместитель директора по учебной работе Ставропольского краевого колледжа искусств, с 2011 по 2015 год - председатель предметно-цикловой комиссии отделения «Теория музыки» СККИ.

Всё это время Галина Григорьевна ведёт большую музыкально-просветительскую работу как лектор - музыковед, участник жюри конкурсов на лучшую песню о городе и крае, рецензент сборников и дисков произведений ставропольских композиторов, выступает в печати и на

телевидении по проблемам развития музыкального искусства, ведёт многочисленные концерты.

За время работы в Ставропольском краевом колледже искусств Галиной Григорьевной было подготовлено более 900 студентов разных специальностей по музыкально-теоретическим предметам и 10 выпусков групп студентов отделения «Теория музыки» по специальным дисциплинам. Среди выпускников – кандидаты наук, доценты, аспиранты, преподаватели ВУЗов, колледжей, детских музыкальных школ, руководители учреждений культуры и искусства края и страны.

С открытием факультета искусств в Ставропольском государственном университете, с 1998 по 2005 год - заместитель декана, доцент факультета искусств СГУ.

Немалыми являются заслуги Галины Григорьевны перед Ставропольским краевым отделением Союза композиторов России. Возглавляя в 2000 -2004 годах краевое отделение Союза композиторов, Г.Г. Зайцева вдвое увеличила состав организации. В 2000 году она стала одним из инициаторов и организаторов единственного на юге России конкурса «Студент-композитор», в котором участвуют студенты из Ставрополя, Краснодара, Майкопа, Минеральных Вод, Черкесска, Владикавказа, Нальчика, Ростова-на-Дону, Шахты. Представительство конкурса расширяется с каждым годом. Г.Г. Зайцевой разработаны условия творческого конкурса «Студент-композитор». В 2000, 2001, 2003 годах она возглавляла жюри указанных конкурсов как член Союза композиторов России. Конкурс студентов-композиторов стал продолжением детского композиторского конкурса «Весна на клавишах», жюри которого Г.Г. Зайцева возглавляла в течение шести лет. Наконец, она постоянно участвовала в работе ежегодных конкурсов на лучшую песню о Ставропольском крае и входила в состав экспертной комиссии по составлению Губернаторского диска песен о нашем крае.

Статьи и публикации в краевой и всероссийской печати делают

достоянием широкой общественности наиболее значительные события музыкальной жизни Ставропольского края. В 2006 году Г.Г. Зайцева написала несколько научных статей в «Энциклопедический словарь Ставропольского края», её музыковедческие работы входят в «Ставропольский хронограф», издаваемый Ставропольской краевой научной библиотекой им. М.Ю. Лермонтова, а также в научные сборники Ставропольского государственного университета.

Яркой страницей деятельности Галины Григорьевны стала работа лектором-музыковедом в Ставропольском Муниципальном Органном зале с камерным оркестром «Кантабиле». Её аннотации к исполняемым произведениям отличаются живым и образным языком, глубокими знаниями и эрудицией, привлекая на концерты классической музыки широкий круг слушателей. Именно эта деятельность принесла ей, пожалуй, наибольшую известность в нашем городе и за его пределами. Положительные отзывы о концертах часто публиковались в центральной и краевой печати. Ежегодно как музыковед Галина Григорьевна проводила более восьмидесяти концертов в Ставропольском краевом колледже искусств, Муниципальном Органном зале, Государственной Ставропольской краевой филармонии, Дворце детского творчества, Городском доме культуры, Картинной галерее им. П. Гречишкина, Краевом доме народного творчества, в Православной Ставропольской Духовной Семинарии, во Дворце культуры имени Ю. Гагарина. Одновременно она ведёт выездные концерты Ставропольского краевого колледжа искусств в Ростовской государственной консерватории, в разных городах и сёлах Ставропольского края, в частности, в Светлограде, Будённовске, селах Левокумском, Степном и других.

Как музыковед Г.Г. Зайцева выступает с известными исполнителями: Народными артистами России О. Григоренко, Б. Брусневым, А. Таракановым (Саратов), Л. Шугомом (Саратов), Заслуженными артистами РФ С. Кирилловым, М. Соломатиным (Саратов), В. Долинским (Москва), Заслуженным работником культуры РФ В. Минцевым, лауреатом

Международного и Всероссийского конкурса И. Белой, лауреатом Республиканского конкурса оперных певцов В. Ивановой, лауреатом международных конкурсов В. Румянцевым (Москва), лауреатами международных конкурсов С. Бугаян (Ростовская государственная консерватория), Т. Нечаевой, А. Долженко (Саратовская государственная консерватория), лауреатом Национального конкурса виолончелистов им. Давыдова В. Нором и квартетом «Нор» (Москва), Рахманиновским трио Ростовской государственной консерватории, Симфоническим оркестром государственной филармонии на Кавказских Минеральных Водах под управлением Заслуженного артиста России Б.Темирканова, Камерным оркестром «Камерата» Ростовской государственной филармонии и другими исполнителями.

Много лет Галина Григорьевна сотрудничает с Симфоническим оркестром и Камерным хором Государственной ставропольской краевой филармонии, Лауреатом Международных, Всероссийских и региональных конкурсов квартетом русских народных инструментов «Славица», Вокальным ансамблем «45 параллель», Муниципальным духовым оркестром и другими коллективами.

Галиной Григорьевной написано много рецензий и вступительных статей к сборникам произведений ставропольских композиторов А. Маслова, Н. Казарян, В. Корчевского, аннотаций к дискам с записями хоровых, оркестровых и вокальных сочинений.

Значительным явлением стали подготовка и ведение Устного журнала «Историко-культурное наследие г. Ставрополя» в рамках Городского проекта «Мир Кавказу: общая память, общая судьба», посвящённого в 2011 году Дню города. Запомнилось зрителям и ведение Всероссийской культурно-исторической акции «Василию Андрееву – благодарное Отечество» в Краевом центре развития творчества детей и юношества, Прямого телемоста Москва – Краснодар – Сочи — Ставрополь участников Первого национального конкурса молодых исполнителей под патронажем народного

артиста России Юрия Башмета.

Необходимо отметить, что Галина Григорьевна являлась членом жюри Всероссийского национального фестиваля «Добрая песня России - 2010» под патронажем народного артиста России И. Кобзона, Краевого конкурса юных исполнителей и композиторов «Золотой самородок» в Краевом центре развития творчества детей и юношества.

В 2010, 2012, 2014 годах Г.Г. Зайцева возглавляла Организационный комитет Открытой региональной музыкально-теоретической олимпиады студентов средних профессиональных заведений СКФО и Юга России; разработала конкурсные требования по гармонии и сольфеджио для теоретического и исполнительских отделений.

Галина Григорьевна систематически оказывала методическую помощь преподавателям ДШИ и ДМШ с. Кочубеевское, Донское, Спицевка, Новая Деревня, Александровское, г. Невинномысска, г. Ставрополя в связи с введением ФГОС 3 поколения и изменениями требований к вступительным экзаменам по теоретическим дисциплинам в СККИ и подготовкой абитуриентов.

В то же время отметим, что работа со студентами – кропотливая, многоаспектная, не так видна, как блистательные концерты и конкурсы, но она, пожалуй, важна не меньше. Расскажем и о том, что Галина Григорьевна много лет занималась воспитательной и научной внеклассной работой, была организатором и руководителем Научного студенческого общества (НСО) отделения «Теория музыки» СККИ. Ежегодно проводила более 10 заседаний НСО с презентациями, посвящёнными крупным музыкальным событиям и юбилейным датам, а студентами издавались прекрасно иллюстрированные «Музыкальные календари».

В 1998 году Г.Г. Зайцева была удостоена государственного звания «Заслуженный работник культуры Российской Федерации», в 2003 году награждена Медалью «За заслуги перед Ставропольским краем». Награждена Почётными грамотами Губернатора Ставропольского края, Министерства

культуры Ставропольского края, Ставропольской городской думы, Грамотой СКО ВОО ВООПиК в связи с 234-й годовщиной исторического г. Ставрополя и за участие в выполнении проектов «Наш дом на Северном Кавказе» и «Историко-культурное наследие Ставрополья», Архиерейской Грамотой Русской Православной Церкви и Московского Патриархата в связи с 165-летием Ставропольской Духовной Семинарии в признание много полезных трудов на ниве православного просвещения (2011 г.), Благодарностью Председателя Российского профсоюза работников культуры (Москва, 2012 г.), Почётной грамотой Федерации независимых профсоюзов России (Москва, 2013 г.).

После переезда из Ставрополя в 2015 году, Г.Г. Зайцева продолжает активную педагогическую и музыковедческую деятельность. Её учащиеся являются Лауреатами многочисленных Международных и Всероссийских музыкально - теоретических олимпиад и Конкурсов по композиции. Она ведёт новые творческие проекты как лектор – музыковед.

Галина Григорьевна удостоена Премии Губернатора Московской области в сфере музыкального образования и культуры и награждена Медалью Московской областной государственной Думы.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Меньшикова И. Е.

преподаватель

ГБПОУ СК «СККИ»

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с

солистом его партии, знание репертуара, умение не только контролировать, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста.

Функции концертмейстера в значительной мере носят педагогический характер, поскольку они заключаются в разучивании с солистами нового репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания скрыта главная черта концертмейстерской деятельности. В процессе аккомпанирования слуховое внимание концертмейстера проходит ряд характерных этапов развития и формирования. А именно: первый этап непосредственно связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую концертмейстеру необходимо прочно выучить и свободно, уверенно исполнять; второй этап – обусловлен с восприятием партии солиста, которую он также внимательно разучивает; третий этап – самый сложный, в нём происходит слуховая адаптация, постепенное слияние обеих партий в ансамбль и, наконец, четвёртый этап – кульминационный, когда в слуховом сознании концертмейстера обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый звуковой поток, в котором уже не воспринимаются две партии, а слышится единый ансамбль.

Все перечисленные этапы очень значимы и взаимосвязаны, так как нарушение их последовательности или недостаточная работа над тем или иным этапом может стать причиной отсутствия исполнительского ансамбля и

неудачного исполнения. Достижение такого исполнительского ансамбля является ярким свидетельством концертмейстерского мастерства музыканта. Партию сопровождения рассматривают как исполнение второго плана, как подчинённую солирующему инструменту. Но даже если она и является гармоническим фоном для солиста, то в любом случае от качества её звучания зависит общий успех исполнения.

Научиться хорошо, аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо, играть на инструменте. Плохой инструменталист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Умение слиться с намерениями своего солиста и естественно, органично войти в концепцию произведения – основное условие совместного музицирования.

Современный концертмейстер, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, а в целом – его другом и соратником. Для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнёром для того, чтобы он мог быть настоящим помощником солиста, он должен владеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Ему необходим музыкантский охват, видение всего произведения: формы, партитуры, состоящей из нескольких строчек. В этом и состоит специфика его профессии.

«Солист и сопутствующий ему концертмейстер должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени оценить это музыкальное содружество. Если он (солист) по наитию слетевшего к нему вдохновения изменит своё толкование пьесы, тут же, на эстраде, чуткий друг мгновенно разгадает его замысел. Такой концертмейстер уже за несколько тактов чувствует силой интуиции художника малейшие изменения, которые

произойдут в движении музыки, и последует за ними. Чем сильнее индивидуальность концертмейстера, тем лучше и выгоднее солисту, ибо сознание, что с ним его надёжный, чуткий друг, придаёт ему силы» (А. Л. Доливо). [3]

Качества и навыки, необходимые в работе концертмейстера

Прежде всего, концертмейстер должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом инструментального мастерства, так и множеством дополнительных умений: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующей темы, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижёрскую схему и т.п. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одарённостью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро, осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трёхстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многокомплектное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы; слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного

замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твёрдо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выразить свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. При этом хотя бы предварительный просмотр произведения в целом обязателен даже при самых минимальных требованиях осмысленного исполнения. По существу, в практике, в профессиональных условиях, так всегда и бывает. Выход на эстраду с аккомпанементом даже не просмотренного произведения следует считать совершенно ненормальным явлением, т.к. это ближайший путь к халтуре.

Не всегда репертуар, исполняемый концертмейстером, бывает ему технически доступен или, по крайней мере, не всегда концертмейстер имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной исполнения в совершенстве. В таких случаях следует предпочесть целесообразные упрощения нарушению основного содержания произведения. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшей звучности.

Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование инструментальной фактуры аккомпанеента при повторениях куплетов и т.д. Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – её жанр и характер.

Для того чтобы понять художественную сущность произведения, нужно уметь быстро осваивать музыкальный текст, охватывая его комплексно. Научиться зрительно, охватывать музыкальный текст, умение сразу понять, как строится произведение, какова его форма, художественная идея и, соответственно, его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение - цель данного навыка.

Перечисленные качества и навыки – основа общего музыкально-исполнительского мастерства концертмейстера, стремящегося стать истинным музыкантом-художником.

Литература.

1. <https://www.informio.ru/publications/id412/Zadachi-i-specifika-raboty-koncertmeistera?ysclid=lb119k9f7y920618890>
2. <https://multiurok.ru/files/zadachi-i-spetsifika-raboty-kontsertmeistera.html?ysclid=lb11dbmn75945259741>
3. <https://scienceforum.ru/2012/article/2012002417>

ИЗУЧЕНИЕ КОМПЛЕКСА ТЕХНИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ – ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Меньшикова И. Е.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

«Гамма» - третья буква греческого алфавита, так назвал звукоряд Гвидо д'Арrezzo, музыкант XI века, которому мы обязаны и наименованием самих нот. Это название кроме русского языка употребляется во французском. В

других европейских языках используется слово «лестница», «лестница тонов» -отсюда понятие «ступеней» в гаммах.

Ещё в незапамятные времена - в клавирной педагогике, при обучении на клавишных струнных инструментах, таких как - чембало, клавикорд и клавесин, изучение гамм, аккордов и арпеджио было обязательной частью музыкального воспитания.

С течением времени сложились составные части гаммового комплекса, и порядок его исполнения. Работа над гаммами стала краеугольным камнем технического воспитания каждого музыканта.

Гаммообразные последовательности, аккорды и арпеджио, наряду с терциями, полиритмией, тремоло и т.д. представляют собой что - то вроде «ключей», владение которыми открывает путь к любому музыкальному произведению.

Следует отметить, что комплекс технических требований для инструменталистов основан на самых распространённых видах техники, но при этом не исчерпывает всех разновидностей встречающейся фактуры. Поэтому, несмотря на всю свою немаловажность и ценность, не может быть единственным универсальным средством технического воспитания музыканта.

Почему изучение комплекса так важно?

Изучение комплекса технических требований:

- позволяет овладеть основными формулами технических приемов;
- знакомит с ладотональной системой, кварто-квинтовым кругом тональностей;
- знакомит с основными аппликатурными формулами, учит логике аппликатуры;
- позволяет выработать пальцевую чёткость, ровность, беглость;
- позволяет организовать слуховые навыки;
- овладеть динамическими оттенками.

Обучающийся должен знать все гаммы и взаимосвязь между ними, не только понимать логику кварто-квинтового круга, но и воспринимать слухом каждый звукоряд, ощущать «топографию» каждой тональности.

Одна из самых больших практических ценностей гамм, аккордов и арпеджио заключается в том, что они приучают руку к определённой аппликатуре, так что в любой тональности автоматически становится наилучшая аппликатура.

Аппликатура должна быть осознанной. Ясные аппликатурные представления вместе с ясными звуковысотно – клавишными представлениями, ведут исполнителя к прочной, уверенной игре.

На гаммах, аккордах и арпеджио в комплексе с другими упражнениями воспитывается техническое мастерство музыканта, поэтому одна из целей в изучении гамм - достижение беглости, ровности, чёткости, артикуляционного и динамического разнообразия звучания.

Существует множество способов работы.

Полезно учиться исполнять гамму разными штрихами, разной динамикой, в разных темпах, ставить перед учеником задачи художественного плана, например: исполнить гамму лёгким звуком или пропеть так, как если бы её играли скрипач или виолончелист. Выгода такого подхода в том, что ясное представление о желаемом характере звука способствует поиску нужного технического приёма.

Ещё один способ - пробежки с остановками. Остановки расчленяют гаммы на обозримые отрезки, позволяют собраться и услышать внутренним слухом очередные ритмические ячейки.

Полезно учить гаммы с акцентами, например, по два звука, три, четыре, восемь...

Переходить к игре гамм в быстром темпе следует лишь после того, как будет выработана их чёткое и точное исполнение в медленном и среднем темпах.

Все виды работы над гаммами принесут очевидную пользу лишь в случае внимательного слухового контроля со стороны исполнителя. «Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука» (В. Сафонов). [3]

При организации работы над комплексом технических требований нужно учитывать следующие моменты:

- занятия должны быть систематичными;
- охватывать все виды технической фактуры, с упором на виды техники, в которых имеется отставание;
- с непременным условием повышения качества исполнения;
- стремиться к исполнению без перерыва всего комплекса;
- красивым качественным звуком;
- ритмично;
- вдумчиво, сосредоточенно.

Комплекс требований оснащает исполнителя набором необходимых технических средств для художественного воплощения разнообразных музыкальных образов.

Литература

1. <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2022/01/08/rabota-nad-gammovym-kompleksom?ysclid=lb11vdtx4w839056758>
2. <https://znanio.ru/media/rabota-nad-gammami-v-klasse-spetsialnogo-fortepiano-2524205?ysclid=lb11x62nu922869091>
3. <https://victory-art.ru/razvitie-tehniki-uchashhihsya-na-urokah-fortepiano/?ysclid=lb13zzaxrx558524501>

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ПЕДАГОГА В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ФГОС СПО

Меньшикова И. Е.

преподаватель

ГБПОУ «СККИ»

В настоящее время система профессионального образования претерпевает существенные изменения. Современный этап её модернизации характеризуется обновлением содержания подготовки специалистов, приведением его в соответствие с требованиями общества.

В данных обстоятельствах возрастает роль повышения квалификации преподавателей, подготовка их к новой образовательной ситуации.

Особенностью реализации ФГОС СПО являются технологии и методы обучения, новые требования к организации обучения через создание информационно-образовательной среды, новые подходы к оценке качества подготовки через оценку уровня освоения дисциплин и оценку компетенций обучающихся.

Сегодня необходимо научить студентов умению приобретать знания из различных источников информации самостоятельным путем, помочь овладеть как можно большим количеством видов и приемов самостоятельной работы. Преподаватель - не единственный источник знаний. В процессе выполнения самостоятельной работы он становится консультантом, помогающим студентам ориентироваться в новой информации, находить ответы на свои вопросы, делать выбор и решать проблемы. Новая роль преподавателя определяется тем, что он получает дополнительные возможности для формирования и развития информационной компетентности будущего специалиста, для творческого поиска и организации совместной научно-исследовательской работы.

Стремительное и широкое внедрение информационных телекоммуникационных и интернет-технологий существенно изменяет образовательную среду. Технологии электронного сопровождения и обучения всё больше проникают в нашу жизнь.

В этих условиях у педагога формируется потребность в самоактуализации, он сталкивается с необходимостью поиска определенной информации, правильного структурирования имеющегося опыта, овладения современными образовательными технологиями.

Содержательная и технологическая стороны введения стандартов требуют вдумчивой инновационной работы педагогов, поскольку новые требования к образовательным результатам предполагают разрабатывать программы и учебные задания на новых методологических принципах:

- принцип комплексности, заключающийся в реализации комплексного подхода в формировании компетенций;
- принцип оптимальности, предполагающий тщательное обоснование выбора объема теоретических и практических знаний, необходимых для освоения компетенций;
- принцип информативности, предусматривающий наличие у педагога информационной компетентности, умение самостоятельно находить и решать проблемы, искать или продуцировать необходимую для этого информацию;
- принцип социализации, заключающийся в реализации задач воспитания, обучения, развития в целостном процессе;
- принцип индивидуализации, которая в педагогическом процессе реализуется в проектировании индивидуального образовательного маршрута обучающегося;
- принцип педагогической оценки и самооценки, предполагающей реализацию единых педагогических требований: системности, объективности, всесторонности, индивидуального подхода и др.

Содержательный компонент модели профессионального развития педагога характеризуется

- формированием технологической культуры педагога как одного из важнейших аспектов в развитии профессионального мастерства;
- развитием методической культуры как условие совершенствования преподавателя;
- развитием исследовательской культуры педагога, умением проектировать и осуществлять педагогический эксперимент.

Результаты профессионально-педагогической деятельности определяются по критериям:

- развитие педагогической деятельности:
 - а) – методическая подготовка преподавателей;
 - б) – повышение квалификации;
 - в) – представление и трансляция опыта педагогов;
- результаты ГИА выпускников.

Важным условием успешности профессионального развития педагога является ресурсное обеспечение инновационной деятельности, мотивация и стимулирование педагогических работников.

Следствие этого – модернизация научно-методической работы в учебном заведении.

Литература.

1. https://kopilkaurokov.ru/prochee/prochee/stat_ia_orghanizatsiia_mietodichieskogho_soprovohdieniia_professional_nogho_ra?ysclid=lb12dsvtcu4785950
2. <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/400564052/?ysclid=lb12ethtsb592008703>
3. https://center-prof38.ru/sites/default/files/one_click/1_5.pdf?ysclid=lb12flyq73980438636

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Меньшикова И. Е.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

«Не играй лучше, чем ты можешь»

/В. В. Борисовский/[2]

Проблема психологической подготовки к концертному выступлению волнует всех исполнителей без исключения. Каждый выход на сцену – это возникновение восторженно - воодушевляющего или подавленного состояния, так называемого «эстрадного волнения», будь то профессиональный и опытный музыкант или ученик ДМШ.

Волнение музыканта — исполнителя ничем не отличается от самочувствия актера или танцора, сознание ответственности, непривычная обстановка, боязнь провала – все это дезорганизует творческие способности. Для многих музыкантов концертное исполнение является далеко не простым делом. Известно, что были превосходные виртуозы, которые боялись эстрады и обычно играли перед публикой гораздо ниже своего настоящего уровня.

Концертное волнение - совокупность эмоциональных состояний, которые зависят от личностных особенностей исполнителя. Все артисты различаются между собой характером, темпераментом, уровнем мотивации и волевыми качествами. Безусловно, личностные качества только отчасти влияют на способность адаптации к публичному выступлению. Удачное выступление на сцене зависит, прежде всего, от желания и готовности выступить, а также от исполнительского опыта и прочности сценических

навыков. Для кого – то, например, выступление в условиях конкурса эмоциональное состояние будет на «подъеме», а у кого - то в тех же условиях будет паническое волнение. Одним волнение помогает ощутить восторженность чувств и эмоциональный подъем, что дает блестяще справиться со своей творческой задачей, способствует яркому исполнению. Другим волнение только мешает, излишняя трата энергии на преодоление волнения влияет на достижение желаемого результата, которое приводит к отрицательным последствиям, у многих волнение доходит до болезненного состояния. Чаще всего это проявляется в ощущениях скорости темпа исполняемого произведения, в чрезмерно тихой динамике или наоборот. Самое неприятное это когда вдруг отказывает память. Это сказывается не только на двигательной памяти, но и на музыкальной. В первом случае может помочь музыкальная, а во втором — двигательная. Если это не помогает, то остановка неизбежна. К таким срывам относится неконтролируемое паническое волнение, которое приводит к душевной травме исполнителя. Нередко такое состояние называют «эстрадной болезнью». Неудачное исполнение рождает неуверенность в себе, в своем исполнении, появляется «боязнь» плохо сыграть или забыть текст исполняемого произведения.

Существует ряд причин, вызывающих концертное волнение.

Недоученность произведения. Волнение при публичном исполнении появляется, когда пьеса недоучена, в ней имеются технические трудности. Недоученная пьеса не может исполняться на сцене, так как это, в первую очередь, неуважение к слушателям и зрителям. У исполнителя образуется отрицательный комплекс, который приведет к неуверенности, потере «веры в себя».

Если музыкальное произведение выучено формально или не было достаточно времени, чтобы вникнуть в его художественно – эмоциональное содержание, артист не сможет передать его слушателям. А если к этим недоработкам прибавить волнение, которое почти неизбежно при

публичном исполнении, становится ясно, почему так много исполнителей часто играют с погрешностями.

Неуверенность в своих силах. Неуверенность сыграть на память, забыть текст. Если пьеса ненадежно выучена наизусть, появляется тревога, что память может подвести. Несознательный подход к разучиванию произведения, когда произведение учится наизусть формально, многократными повторениями и исполнитель надеется на опорно-двигательный аппарат (мышечная память или пальцевая), в такие моменты память при волнении каждый раз будет подводить. Достаточно подумать, что можешь ошибиться, как действительно ошибаешься, и начинается сильное волнение.

Излишняя самокритичность и неправильное психологическое воздействие на исполнителя со стороны окружающих. Если оценка окружающих совпадает с субъективной, т.е. общество вовремя замечает успехи индивида – это стимулирует развитие личности, поднимает самооценку, окрыляет.

И, наоборот, несправедливая оценка задевает личность, является причиной неврозов, срывов. Как показывает практика, ученики младших классов не совсем осознают, что такое эстрадное волнение, пока не попадают в обстановку, где эти переживания обсуждаются. Они не испытывают волнения потому, что пока не имеют опыта объективно оценить свое исполнение.

Их привлекает праздничная атмосфера выступления, ощущение себя артистами. Психика ребенка направлена в основном на выражение положительных эмоций, что является серьезной предпосылкой для формирования ощущения удовлетворения от собственной игры, удовольствия от общения со слушателями.

Слабая нервная система. Стеснительность или смущение, присутствие слушателей для таких исполнителей уже стресс.

Болезненная чувствительность предрасполагает к самовнушениям,

мешающим играть. Такие исполнители плохо влияют на других исполнителей. Глядя на их состояние другие тоже начинают нервничать и волноваться, обнаруживая свои исполнительские слабости.

Каждый исполнитель на сцене должен знать свои причины возникновения волнения и уметь преодолевать их.

Как же бороться и уметь преодолевать отрицательное волнение, чтобы оно переросло в положительное, которое приносит подъем настроения, творческое вдохновение и положительные результаты.

Работа над исполняемым произведением должна быть качественной и осмысленной.

Это так называемая работа в комплексе, куда входит преодоление технических трудностей, правильно расставленная аппликатура, анализ формы и гармонический анализ произведения.

При разучивании наизусть должны работать как слуховая, мышечная так и зрительная память.

Полезно также учить по нотам без инструмента. Если процесс запоминания был выстроен правильно, и в запоминании участвовали и слуховой, и зрительный, и моторный, и логический компоненты памяти, тогда будет наименьшая вероятность срывов при концертном исполнении.

Многие исполнители, выучив произведение, играют его только в быстром темпе, а в медленном уже не получается. Полезно чередовать медленный темп с быстрым.

В быстром темпе охватывается целостность произведения, понимание художественного замысла и формы. Игра в медленном темпе всегда полезна, несмотря на то в какой стадии разучивания оно находится, даже если произведение уже исполнялось на сцене.

Медленный темп способствует вниканию в разучиваемое место, вслушиваться в интонацию, улучшению внутреннего метронома.

С волнением может справиться сознательная тренировка перед публикой, обеспечивающая необходимую смелость, самообладание, ясную

мысль, сосредоточенность, при этом публика может быть как воображаемая, так и настоящая.

Сосредоточенность на исполнении произведения отвлекает от состояния «боязни публики», концертной обстановки.

Исполнитель всегда должен ставить перед собой творческие задачи и тогда ему просто некогда будет отвлекаться на чувства страха и волнения. Как говорит К. Станиславский: «секрет-то, оказывается совсем простой: для того, чтобы отвлечься от зрительного зала, надо увлечься тем, что на сцене». [1]

Причиной волнения может стать - изменившаяся обстановка, которая вызывает чувство неуверенности и дискомфорта. Преодолеть ее можно с помощью предварительных репетиций на сцене, так как каждый зал имеет свои акустические особенности. Немаловажную роль играет и освещенность сцены. Зачастую бывает очень яркий свет, его следует отрегулировать заранее, сделать комфортным для исполнителя.

Еще один важный момент борьбы с волнением – это эмоциональное состояние перед выступлением. Возбудимый тип артиста, перед концертом должен оберегаться от волнующих даже положительных эмоций.

И наоборот инертный, тормозящий тип требует перед выступлением «разгона», подъема.

Очень важно отрабатывать эмоциональную сторону исполнения. Репетируя, выкладываться нужно всегда, нельзя приберечь свои эмоции для выступления. Эстрадные выступления требуют большой исполнительской воли и выдержки. Надо уметь мобилизовать всю свою энергию и, вместе с тем, умело ее расходовать.

Волнение на концертном выступлении говорит о внутренней эмоциональной жизни, чувстве ответственности.

Приобретение уверенности на сцене — это длительная работа музыканта и к этому нужно относиться очень ответственно.

Концертное выступление - итог проделанной работы исполнителя, это неотъемлемая часть профессиональной деятельности.

Полная отдача воплощению музыкального образа, процесс открытия, показ прекрасного в произведении, бережность к каждой детали и жажда выявить это в реальном звучании — вот путь преодоления сценического страха.

Литература.

1. <https://urok.1sept.ru/articles/639203?ysclid=lb12ssl3x431499338>
2. <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2019/09/17/stsenicheskoe-volnenie-i-sposoby-ego-preodoleniya?ysclid=lb12tqm3mx473815728>
3. <https://www.pedmasterstvo.ru/categories/4/articles/1984?ysclid=lb12uuz8is433637645>

ДИРИЖЕР ОРКЕСТРА – НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИИ

Меньшикова И. Е.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Музыка - пожалуй, наиболее требовательная из искусств, наиболее трудная для освоения; это - искусство, произведения которого реже всего бывают поставлены в условия, позволяющие оценить их истинное достоинство, со всей ясностью понять их особенности, раскрыть глубокий смысл и подлинный характер.

«Действительно, из всех художников-творцов композитор - единственный, кто зависит от множества посредников, стоящих между ним и публикой; посредники - умные и глупые, преданные или враждебные,

деятельные или инертные - все, от первого до последнего, могут или способствовать блистательному успеху его произведения, или же исказить, опорочить и даже совсем погубить его, и самый страшный из этих посредников - дирижер». (Г. Берлиоз.) [1, с.1]

В самом деле, плохой певец может испортить лишь свою роль, неспособный или недоброжелательный дирижер губит все.

Композитор еще должен считать себя счастливым, если дирижер, в руки которого он попал, не окажется одновременно и неспособным, и недоброжелательным - пагубному влиянию такого ничего не противопоставишь.

Дирижер, полный благих намерений, но малоспособный - обычное явление. Мы уже говорим о бесчисленном множестве посредственностей, руководящих артистами, которые нередко стоят выше их. Но ведь ни одного автора, например, нельзя обвинить в злонамеренности по отношению к собственному сочинению, тем не менее, сколько их, воображающих, что они умеют дирижировать, по наивности губят свои лучшие партитуры.

Задача у дирижера сложная. Он должен уметь не только продирижировать в духе авторских намерений уже знакомым, освоенным исполнителями произведением, но и суметь добиться освоения нового для них сочинения. Во время репетиций он должен указать каждому его ошибки и недостатки и так организовать имеющиеся у него ресурсы, чтобы как можно скорее извлечь из них максимум возможного; ведь в настоящее время музыкальному искусству уделяется так мало внимания, труд исполнителей так плохо оплачивается, необходимость тщательного разучивания так мало осознается, что умение пользоваться временем должно считаться одним из самых настоятельных требований дирижерского искусства. Рассмотрим, в чем заключается техническая сторона этого искусства.

Уже умение тактировать - хотя для него и не требуется каких-то особенно больших музыкальных данных - осваивается довольно трудно, и мало кто по-настоящему владеет им. Хотя дирижерские жесты, в общем-то, просты, все же в некоторых случаях в связи с делением внутри такта и даже

подразделением его долей, они сильно усложняются.

Для того, чтобы с первых шагов твердо и безошибочно определить желаемые автором темпы, дирижер обязан, прежде всего, составить себе ясное представление о главных чертах и характере произведения, исполнением и разучиванием которого он собирается руководить. Если ему самому не довелось получить об этом указаний непосредственно от автора или же ему не известны темпы, установленные традицией, то он должен обратиться к метрономическим указаниям и хорошо изучить их - большинством композиторов они теперь заботливо выставляются в начале и по ходу пьесы.

Здесь не говорится о том, что следовало бы подражать математической точности метронома, любая музыка, исполненная подобным образом, оказалась бы оледенелой. Но это не умаляет превосходных качеств метронома для установления начального темпа и его основных изменений.

Если дирижёр не располагает ни наставлениями автора, ни знанием традиций, ни метрономическими указаниями - как это часто бывает при исполнении старых шедевров, написанных еще до изобретения метронома, - то у него нет иных советников, кроме неясных выражений, служащих для обозначения темпа, собственного инстинкта и более или менее тонкого, более или менее верного ощущения стиля данного автора. Должно признать, что указания этих советников очень часто оказываются недостаточными и обманчивыми. Здесь выходит на первый план музыкальный вкус дирижера-исполнителя.

Предположим теперь, что дирижер в совершенстве овладел темпами произведения, которое он намеревается исполнить или разучивать; ему хочется внушить музыкантам, находящимся под его началом, свое ритмическое ощущение, установить протяженность каждого такта и добиться одинакового соблюдения этой протяженности всеми исполнителями. Такая точность, такое единообразие сможет установиться в более или менее многочисленном оркестровом ансамбле только с помощью определенных

знаков, подаваемых дирижером.

Знаки эти укажут основные деления, доли такта, а во многих случаях и их подразделения, полу доли. Обязанность исполнителей смотреть на дирижера, и дирижер, в свою очередь, обязан заботиться о том, чтобы он был хорошо виден. Как бы ни был размещен оркестр на ступенчатых ли подставках, или на горизонтальной плоскости, - дирижер должен расположиться так, чтобы на нем скрещивались все взгляды.

Для того чтобы возвышаться над оркестром и быть на виду, ему нужна специальная подставка (подиум), тем больше высоты, чем больше число исполнителей, и чем больше пространство они занимают. Но его пюпитр не должен быть слишком высоким, чтобы доска, поддерживающая партитуру, не закрывала его лицо. Выражение лица дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию, и если дирижер не существует для оркестра, не умеющего или не желающего на него смотреть, то почти так же он перестает существовать, если не может быть хорошо виден.

В компетенцию дирижера входит также размещение и группировка музыкантов, и особенности для концертного исполнения. Безоговорочно указать наилучшую группировку исполнительского состава для какого-то либо концертного зала невозможно; при решении этого вопроса непременно приходится считаться с формой и внутренним устройством зала. Добавим еще, что это зависит и от количества исполнителей, которых предстоит разместить, и от акустики зала

Как правило, чтобы стать великолепным профессиональным дирижером, необходимо уже быть зрелым музыкантом-инструменталистом. Это потому, что дирижер несет в себе качества, необходимые музыканту для воплощения художественных образов, и аккумулирует их в процессе подготовки к концертному выступлению.

Представляется 4 этапа творческого развития дирижера, его осмысления художественной ткани произведения:

1. в первое время дирижер старается как можно быстрее и «ловчее» «собрать» неизвестное для оркестра сочинение. Молодой дирижер считает, что

наименьшее время, затраченное на репетиционную подготовку, будет свидетельствовать о его наивысшей профессиональности. И даже качество музыки здесь не играет для него особой роли.

2. с приобретением опыта требования к точности и чистоте исполнения увеличиваются, но пока особенной глубиной его интерпретации не отличаются. Здесь главное - технологическая аккуратность. Что же касается философской стороны музыки, то здесь дирижер следует в основном так называемым традициям, т.е. дирижирует так, как было «на слух».

3. задача стоит такая: если бы не слышать исполняемую музыку раньше, то возможно и дирижировать пришлось бы иначе. Дирижер начинает уходить в исполнение от «слуховых рефлексов». Это касается и темпов, и динамики и формы. Здесь уже каждая найденная деталь приносит удовлетворение. На репетициях он прибегает к немзыкальным аналогиям, пытаясь наполнить свое прочтение произведения эмоциональным видением. Появляется критическое отношение к ранее исполненному, пересмотр собственной концепции, привлечение образного мышления для вовлечения оркестра в свое видение произведения.

4. начинается создание индивидуального стиля оркестрового исполнительства. Первым шагом является стремление привить артистам оркестра привычку исполнять все нюансы, т. е. расшифровывать условные динамические знаки едиными приемами.

Становится ясно, что прогресс развития исполнительства движется вместе со временем, и даже наиболее удачные интерпретации прошлого сегодня уже не удовлетворяют подлинного художника.

Литература.

1. <https://archive.is/oPEIG>
2. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26636996&ysclid=lb13mzr782338895433>
3. https://archive.is/20130416163330/dirigent.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=281:kondrashin-mir-dirizhera&catid=2:biblioteka-dirighera

ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА. О ТРАДИЦИЯХ
ОТДЕЛЕНИЯ «ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»
СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЕВОГО КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Полянская С. Н.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Струнное отделение давно стало большой дружной семьей. И это не просто слова благодарности «родным стенам». Это жизнь. Мы - выпускники, бережно храним в памяти самые добрые и нежные воспоминания о наших первых неуверенных шагах в музыке, профессии и самостоятельной жизни.

Наши педагоги: Писарев И.Е., Зананян Р.С., Аракелов Г.В., Шимарина Г.М., Корицова Л.Н., Переверзева Е.В., пример для подражания и камертон профессионализма. Много доброго искрометного юмора в этой команде единомышленников.

Воспитание музыканта - профессионала – тяжелый кропотливый труд, непоколебимое терпение и уверенность. И этого на струнном отделении всегда хватало на всех.

Творческая атмосфера, стремление к высоким профессиональным достижениям, погружение в музыку и вдохновение, техническое совершенствование, отшлифовка навыков: звук, ритм, интонация, музыкальное образное мышление, представление, память и умение справляться с волнением без потерь на сцене. Все в теплом дружеском семейном кругу.

Поддержка и взаимопомощь и в профессии, и в жизни. Веселые капустники, посвящения в студенты, походы и прогулки.

Дружба, которая началась в этот момент нашей жизни дорога нам. И окончив училище (колледж), разъехавшись в разные города мира, мы общаемся, помогаем друг другу и всем нашим ученикам. Мы передаем и

преумножаем бескорыстную любовь, которую познали здесь - на струнном отделении в училище (колледже) искусств.

Желаю всем здоровья, мира, творческого трепета, долгих аплодисментов и удовлетворения.

Литература.

1. Личный архив преподавателя Полянской С. Н. ГБПОУ СК «СККИ»











МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ – ОТ ИСТОКОВ, ДО НАШИХ ДНЕЙ

Руднева М.Г.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»,
Руднев А.Ю.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

В 1990 году Ставропольский Дворец культуры и спорта профсоюзов принимал участников межрегионального джазового фестиваля, после окончания, которого руководители коллективов за круглым столом благодарили организаторов за тёплый приём и обменивались впечатлениями. В числе участников фестиваля был и известный джазовый музыкант, декан кафедры эстрадного искусства Ростовской консерватории Ким Аведикович Назаретов. Среди лиц принимающей стороны на круглом столе присутствовал директор Ставропольского музыкального училища - Лауреат всесоюзного конкурса, кандидат педагогических наук, Заслуженный работник культуры России Александр Иванович Марков. У Александра Ивановича была давняя мечта – открыть в музыкальном училище эстрадное отделение. И так удивительно совпало, что именно Ким Назаретов высказал свое пожелание создать на базе Ставропольского музыкального училища эстрадное отделение.

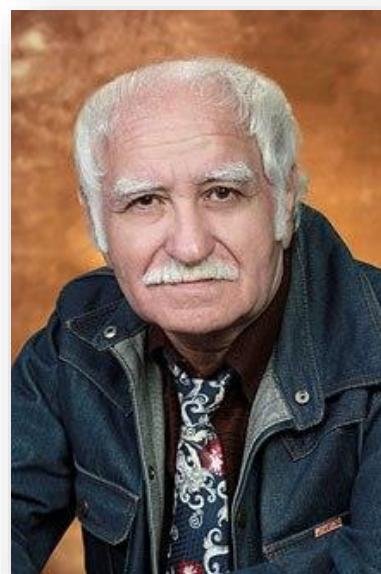
Ставропольское краевое управление культуры одобрило идею, были выделены средства для приобретения аппаратуры, ударной установки и вибратона.

Первыми преподавателями отделения стали великолепные музыканты – пианисты Александр Вартанович Аракелов и Олег Владимирович Румянцев, тромбонист Анатолий Васильевич Дмитриев, трубач Иван

Николаевич Макеев, гитарист Сергей Александрович Ивченко и ударник Анатолий Бронеславович Лаптев.

В 1995 году в группу преподавателей добавляется выпускник Анатолия Бронеславовича Лаптева по классу ударных инструментов Евгений Викторович Васильев, который с успехом возглавил класс ударных инструментов. Его многочисленные выпускники работают в лучших коллективах страны.

Первым заведующим отделения стал композитор, аранжировщик, саксофонист, Заслуженный работник культуры России Рудольф Леонович Атанесов. Он же стал и руководителем джаз оркестра, артистами которого стали преподаватели отделения. Уже через 3 месяца репетиций коллектив выступил с концертной программой из джазовых композиций в аранжировке Рудольфа Леоновича Атанесова.



Был сделан первый набор студентов на эстрадное отделение по классу гитары, ударных инструментов, трубы, саксофона, фортепиано. В училище появились студенческие коллективы – диксиленд, эстрадный оркестр и различные по составу ансамбли.

В 1995 году отделение возглавил выпускник Ленинградского государственного института культуры, талантливый пианист, дирижер, аранжировщик, Залуженный работник культуры России Борис Александрович Зайцев. Оркестр под его управлением гастролировал по всему Ставропольскому краю, а также успешно участвовал в престижных конкурсах и



фестивалях. Борис Александрович расширил педагогический состав отделения. Так же в родные стены стали возвращаться выпускники отделения, получившие высшее образование в лучших ВУЗах страны. По приглашению Б. А. Зайцева вернулись преподавать на отделение выпускник музыкального училища по классу фортепиано и Саратовской государственной консерватории Олег Николаевич Щербин, и выпускник Ростовской государственной консерватории по классу саксофона Виталий Евгеньевич Маслов. Так же Борис Александрович пригласил на работу замечательного музыканта, саксофониста Петра Петровича Ларина и преподавателя по классу тромбона Игоря Михайловича Мельникова.

В 2006 году заведующим отделения становится Петр Петрович Ларин. На особо значимый уровень Петр Петрович Ларин поднял ансамблевое исполнительство на отделении. В своей работе он опирался на лучшие образцы современной джазовой музыки.

С начала 2000 годов на отделение пришло новое поколение выпускников – пианисты Виталий Олегович Щербин, Дмитрий Юрьевич Оспин, Александр Юрьевич Руднев, гитаристы Ирина Руслановна Евтушенко и Сергей Борисович Суровикин, тромбонист Владимир Николаевич Герасимов, ударник Виталий Викторович Ипполитов, бас-гитарист Роман Фарман-оглы Фатиев, трубач Евгений Владимирович Молодьков.



В 2011 году на отделении был открыт класс эстрадного пения, который сразу приобрёл большую популярность. Преподавателями по эстрадному пению стали Алла Николаевна Бордюг, Олеся Юрьевна Демченко, Евгения Игоревна Унтевская, Виктория Витальевна Вечера и Елена Александровна Лопатина. Позже искусству эстрадно-джазового вокала студентов стали

учить молодые педагоги - бывшие выпускники колледжа, получившие высшее образование, Дарья Сергеевна Покровская, Екатерина Николаевна Чуприкова, Ирина Сергеевна Севастьянова.

Первым руководителем эстрадного вокального ансамбля стал выпускник эстрадного отделения Ставропольского краевого училища искусств и факультета искусств Ставропольского Государственного Университета Сергей Григорьевич Антоненц, спустя год ансамбль возглавил выпускник училища и кафедры хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории Александр Григорьевич Островерхов. В последующие годы вокальный ансамбль приобрел статус крупного коллектива. С 2015 года ансамблем руководит выпускник эстрадного отделения Ставропольского краевого училища искусств и Саратовской государственной консерватории Александр Юрьевич Руднев.

Так же в 2015 году руководителем оркестра становится Борис Борисович Григоренко – Заслуженный деятель искусств Казахстана, Заслуженный работник культуры Российской Федерации. Под его руководством джаз оркестр стал Лауреатом 1 степени 20-го Регионального фестиваля джазовой музыки «Джаз собирает друзей», а также участником многих престижных краевых музыкальных проектов, среди которых «Новые имена Ставрополья», «Джазовый перекрёсток» и др.

С 2016 года и по настоящее время эстрадное отделение работает под руководством Почётного работника культуры Ставропольского края Олега Николаевича



Щербина. Большое значение Олег Николаевич уделяет качественному профессиональному росту педагогов и студентов отделения. Всегда искренне доброжелательно направляет и подсказывает пути решения многочисленных творческих задач, требуемых современностью.

При нём на отделение пришли работать саксофонист Алексей Юрьевич Винда, контрабасист Сергей Николаевич Астахов, ударник Константин Геннадьевич Гридасов, Марина Геннадьевна Руднева и выпускники отделения контрабасист Сергей Александрович Андросенко, ударник Родион Алексеевич Коноваленко, преподаватели эстрадного вокала Алина Сергеевна Сидоренко, Елена Владимировна Столярова, преподаватель по классу фортепиано Наталья Сергеевна Кириллова.

С 2021 года оркестром отделения руководит Сергей Григорьевич Антоненц.

Многие выпускники отделения «Музыкальное искусство эстрады» в настоящее время сами являются руководителями и солистами ведущих джазовых коллективов



России. Среди них: Павел Леонидович Овчинников - солист Московского Государственного джаз-оркестра п/у И. Бутмана, солист ансамблей "New Allegro" и "Swing Madness" п/у Н. Левиновского, руководитель джаз оркестра Академии им. Майманида, Александр Норенко и Павел Старцев – солисты оркестра им. Кима Назаретова (г.Ростов н/Дону).

Большой вклад внесли выпускники отделения в творческие коллективы России разных музыкальных направлений и эпох: Вячеслав Сердюков, Арсен Бегляров, Андрей Тимонин, Михаил Алексеенко, Михаил Зверев, Владислав Саковых, Сергей Солодкин, Дмитрий Стрелянный, Виктор Голованов, Дмитрий Потейчук, Юрий Попов, Юрий Семеняк, Виктория Линченко.

Так же выпускники отделения пополняют ряды творческих коллективов города Ставрополя и Ставропольского края: Игорь Ермошкин, Антон Набиев, Кирилл Шатохин, Артём Крохин, Илья Колесников, Александр Салогубов, Юлия Судавцова, Виктор Селютин, Алексей Романов, Кристина Попова, Ульяна Салимова, Елизавета Ковалева, Анна Яцукова и многие другие.

120-летие Ставропольского краевого колледжа искусств – это значимое событие для всего музыкального сообщества края, отделение «Музыкальное искусство эстрады» встречает яркими творческими достижениями. В течение прошедшего года, коллективы и солисты отделения стали лауреатами многих престижных конкурсов и фестивалей, выступили с концертами на многих площадках края и за его пределами:

- Джазовый оркестр СККИ п/у Сергея Антонца стал лауреатом первого Московского JAZZ фестиваля, войдя в ТОП-100 лучших молодежных джазовых коллективов России.

- Выпускник отделения Владимир Григорян стал обладателем Гран-При Всероссийского фестиваля «Студенческая весна» 2022 в г. Челябинске, а студентка Наталья Шихалева стала Лауреатом этого же фестиваля.

- Студент отделения «Музыкальное искусство эстрады» Данил Орехов стал лауреатом II степени в XII Международном джазовом фестивале-конкурсе молодых исполнителей “GNESIN-JAZZ 2022” (г. Москва).

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ЭСТРАДНОЕ ПЕНИЕ» И ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОГО АНСАМБЛЯ ОТДЕЛЕНИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ» СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЕВОГО КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Столярова Е.В.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Идея создания в губернском городе Ставрополе профессионального учебного заведения возникла в конце XIX века, когда в город приехал выпускник музыкально-драматического училища Московского филармонического общества Иван Егорович Попов. «Он стал работать дирижером оркестра драматического театра, потом открыл частную музыкальную школу, а затем, заручившись согласием губернатора Н. Никифораки, добился появления в Ставрополе отделения Императорского русского музыкального общества, при котором и были образованы музыкальные классы в 1903 году». [2]

В помещении верхнего этажа дома К.Тикиджиева, находившегося на главной улице города, располагались 18 классных комнат, помещающихся в трех светлых коридорах по 6 комнат в каждом коридоре, концертный зал на 400 человек, еще два зала и кабинет.

Членами общества был приглашен преподавательский персонал, большинство из которых имели консерваторское образование.

Программа общества включала специальные предметы: **фортепиано** (преподаватели А.К. Дзерве, Н.И. Розенберг, О.В. Скуридина), **пение** (В.Н. Кислякова), струнные инструменты: **скрипка** (А.Г. Лев), Обязательные предметы включали **сольфеджио**, **элементарную теорию музыки** (И.Е. Попов).

Непростые исторические события начала XX века – Первая мировая война, революция, Гражданская война – приостановили на какое-то время деятельность музыкальных классов. Но потребность общества в создании новой культуры привела к открытию в феврале 1923 года *Ставропольского музыкального техникума (училища)*.

К этому времени к уже существующим классам фортепиано, пения и скрипки прибавились классы **виолончели** (А.Я. Быховский), духовых инструментов: **флейта** и **кларнет** (Н.Н. Ванденко), **валторна**, **труба**, **тромбон** (И.И. Розенфельд). Несмотря на нехватку музыкальных инструментов и отсутствие студенческого общежития, на первый курс зачислено около двухсот человек, желавших стать профессиональными музыкантами. Позже к исполнительскому отделению присоединились хоровое дирижирование и класс баяна. Затем класс ударных инструментов, народно-хоровое отделение.

В 1990 году приказом управления культуры Ставропольского края произошло слияние музыкального и культурно-просветительского училищ в Ставропольское краевое училище искусств, переименованное в 2006 году в *Ставропольский краевой колледж искусств*. В настоящее время в колледже ведется обучение по 13 специальностям и специализациям по очной и заочной формам обучения: инструментальное исполнительство (фортепиано, оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты, инструменты народного оркестра), сольное пение, хоровое дирижирование, сольное и хоровое народное пение, теория музыки, музыкальное искусство эстрады, хореографическое искусство, библиотековедение, постановка театрализованных представлений.

Самым молодым является отделение «Музыкальное искусство эстрады». Оно было открыто в Ставропольском музыкальном училище в 1990 году в связи с большой потребностью в профессионально подготовленных специалистах в области джазовой и эстрадной музыки, эстрадных и джазовых коллективах. **Александр Иванович Марков**,

кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры России, возглавлявший тогда Ставропольское музыкальное училище, был одним из инициаторов открытия нового отделения. Он давно мечтал о развитии джазовой музыки в стенах училища. Благодаря поддержке Кима Назаретова, приехавшего на межрегиональный джазовый фестиваль в г.Ставрополь, и помощи преподавателей училища **Рудольфа Леоновича Атанесова** (первый заведующий отделением, дирижёр), **Александр Вартанович Аракелова** (фортепиано), **Анатолий Васильевич Дмитриев** (тромбон), **Олег Владимирович Румянцев** (фортепиано), **Анатолий Браниславович Лаптев** (ударные), **Сергей Александрович Ивченко** (гитара), **Иван Николаевич Макеев** (труба), **Александр Владимирович Аристов** (тенор-саксофон) удалось добиться одобрения этой идеи в краевом управлении культуры.

Первый набор студентов на отделении составил 15 человек: 13 инструменталистов и 2 вокалистки. Но уже спустя короткое время вокальное направление закрыли за неимением в училище преподавателей специальности «эстрадно-джазовый вокал» (с первым набором вокалистов работали преподаватели с отделения «Вокальное искусство»). И только спустя больше 15 лет пение на эстрадно-джазовом отделении вновь «открыло двери» для новых талантов.

С 2011 года на отделении открывается и уже активно развивается специальность "Эстрадное пение". Идеальный вдохновитель и заведующий отделением с 2006 года **Петр Петрович Ларин** всегда был неравнодушен к вокальной деятельности (его дочь Татьяна также занималась профессионально вокалом), что и повлияло на дальнейший путь этого направления, которое органично вписалось в общую творческую структуру отделения и колледжа. На отделении работают первые педагоги по эстрадно—джазовому вокалу: **Демченко Олеся Юрьевна** (выпускница эстрадно-джазового отделения в Кемеровском государственном институте культуры), затем **Унтевская Евгения Игоревна** (выпускница эстрадно-

джазового отделения в Санкт-Петербургском государственном институте культуры), после **Вечера Виктория Витальевна** (выпускница эстрадно-джазового отделения в Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова).

С 2014 года и по настоящее время ведущим педагогом является **Лопатина Елена Александровна** (выпускница эстрадно-джазового отделения в Донецкой государственной музыкальной академии им. С.С.Прокофьева). Опытные педагоги академической вокальной школы также работают на отделении, как было когда-то – а именно в самом начале пути становления вокального направления: **Бордюг Алла Николаевна** и **Чуприкова Екатерина Николаевна**. Также в числе преподавателей есть и молодые специалисты: **Покровская Дарья Сергеевна** (выпускница факультета консерватории Краснодарского государственного института культуры) и выпускники специальности «эстрадное пение» Ставропольского краевого колледжа искусств - **Сидоренко Алина Сергеевна** и **Столярова Елена Владимировна**.

Первым руководителем вокального ансамбля в течение года был **Антонец Сергей Григорьевич** (выпускник факультета искусств в Ставропольском Государственном Университете (с 2012 года СКФУ) в настоящее время руководит эстрадно-джазовым оркестром). Следующие 3 года и первый выпуск вокалистов были под управлением **Александра Григорьевича Островерхова** (выпускник дирижёрского отделения в Саратовской Государственной Консерватории им. Л.В.Собинова, ныне заведующий отделением «хоровое дирижирование»). С 2015 года по настоящее время вокальный ансамбль отделения «Музыкальное искусство эстрады» находится под управлением **Александра Юрьевича Руднева** (выпускник дирижёрского отделения в Саратовской Государственной Консерватории им. Л.В.Собинова), а с 2016 года по настоящее время руководит отделением «Музыкальное искусство эстрады» **Олег Николаевич Щербин**.

Основным направлением деятельности коллектива является обучение студентов отделения основам ансамблевого исполнительства и навыкам работы в профессиональных творческих коллективах. Репертуар коллектива составляют более 20 произведений мировой и отечественной джазовой музыки прошлых лет и современности. Приоритетным для коллектива является исполнение произведений "a cappella". Это направление по праву считается одним из наиболее сложных видов вокального исполнительства. Количество голосов в более сложных партитурах достигает 8!

Первый состав вокального ансамбля насчитывал 4 человека и по факту был квинтетом. С течением времени и развитием отделения на сегодняшний день состав коллектива достиг 24 человека, что и позволяет ансамблю брать в репертуар сложные произведения с большим количеством голосов. Также в разное время ряды участников коллектива всегда пополняли педагоги отделения: **Лопатина Елена Александровна, Антоненко Сергей Григорьевич, Руднева Марина Геннадьевна.** В настоящее время в составе ансамбля находятся: **Руднева Марина Геннадьевна, Сидоренко Алина Сергеевна, Столярова Елена Владимировна.** Сам руководитель коллектива – **Руднев Александр Юрьевич**, помимо управления, вместе со студентами всегда исполняет партию баса, и является неотъемлемым участником ансамбля. Все преподаватели являются важным связующим звеном между молодым поколением будущих коллег и преемственностью ими накопленного опыта и традиций прошлых поколений. Педагоги передают культуру пения в эстрадном коллективе, прививают вкус к серьезной качественной музыке, а также совершенствуют свои исполнительские навыки и концертную деятельность.

Несмотря на свой достаточно «юный» творческий возраст, вокальный ансамбль уже успел заявить о себе. Коллектив является постоянным участником совместных проектов со Ставропольской государственной филармонией, которые стали уже традиционными – «Мы из джаза», «Мой любимый джаз». А также многих престижных краевых

музыкальных и национальных культурных проектов, среди них «Новые имена Ставрополя», «Джазовый перекрёсток» и др. Также ансамбль завоевал звание Лауреата I степени 20-го Регионального фестиваля джазовой музыки «Джаз собирает друзей»; Лауреата I степени 2-го Северо-Кавказского открытого музыкального конкурса-фестиваля «Эстрадная орбита»

Коллективы и сольные исполнители отделения «Музыкальное искусство эстрады» ведёт активную работу по популяризации эстрадно-джазовой музыки, принимая участие в фестивалях, конкурсах и творческих мероприятиях, проводимых на ведущих концертных площадках города и края.

Литература.

1. <https://vechorka.ru/article/otdelenie-muzykalnoe-iskusstvo-estrady-stavropolskogo-kolledzh/>
2. https://stpravda.ru/20181221/stavropolskiy_kraevoy_kolledzh_iskusstv_otmechaet_115letie_127952.html
3. <https://www.culture.ru/institutes/53420/stavropolskii-kraevoi-kolledzh-iskusstv-na-krupskoi>

«НАРОДНОЕ ИСКУССТВО – ЭТО НЕ ДОГМА, ОНО ВСЕГДА СОВРЕМЕННО»

А. Н. КВАСОВ

Толстокорова Е.В.

преподаватель

ГБПОУ СК «СККИ»

В 2023 году исполняется 88 лет со дня рождения народного артиста РСФСР, Заслуженного деятеля искусств РСФСР, Лауреата Государственной премии им. М. Глинки, профессора, кавалера ордена «За заслуги перед

Отечеством», художественного руководителя Государственного Ансамбля песни и пляски Донских казаков - Анатолия Николаевича Квасова. Народная казачья культура всю жизнь сопровождала Анатолия Николаевича. По его словам, своим успехам в жизни он обязан любви к народной песне. Он гордился своими корнями, которые восходят к предкам донской станицы Александровская.

Родился Анатолий Николаевич на кубанской земле, в городе Кропоткине Краснодарского края. Детские впечатления о звучании казачьих песен, наигрышей повлияли в дальнейшем на выбор профессии. Первое образование он получил в Северо - Кавказском горно-металлургическом институте г. Орджоникидзе, работал на шахтах Донбасса и Кавказа. Любовь к народной песне заставила задуматься о смене профессии, и в 1964 году он закончил дирижерское отделение училища искусств в г. Орджоникидзе, затем год проучился на 3 курсе композиторского отделения музыкального училища при Ленинградской консерватории, и в 1966 году поступает в институт им. Гнесиных на отделение руководителей народного хора. С этого момента Анатолий Николаевич окунается в атмосферу творчества, новых идей, проектов, и до конца своего жизненного пути будет предан великому культурному наследию казаков.

Министерство культуры под руководством Е. А. Фурцевой принимает решение о реорганизации ансамбля Донских казаков Ростовской областной филармонии. Репертуар хора состоял преимущественно из академической музыки. Исполнялись произведения хоровой классики, советских композиторов, обработки русских народных песен, а также польских, болгарских, испанских, на иностранных языках. Профессор Московского института им. Гнесиных, заведующий кафедрой хорового дирижирования, Александр Александрович Юрлов ответственную роль реформатора ансамбля возложил на Анатолия Квасова, в то время студента 4 курса института им. Гнесиных. Для того, чтобы вдохнуть новую жизнь в коллектив, необходимо было произвести кардинальное преобразование.

Произошла трансформация внутренней структуры в соответствии с требованиями профессионального ансамбля песни и пляски. Сменился полностью репертуар, манера пения, хореография, режиссура, состав исполнителей, артисты приглашались со всей страны, предлагали жилье в Ростове-на-Дону и большие перспективы. Главными помощницами и соратницами стали однокурсницы Анатолия Николаевича – главный хормейстер – Людмила Антипова и фольклорист- хормейстер - Надежда Ломанова. Основу репертуара составили подлинные казачьи песни в обработке Анатолия Николаевича Квасова. Многочисленные экспедиции для записи фольклорного материала в станицы Ростовской области, Ставропольского края (с. Константиновское, ст. Баклановская), сотни записанных песен и кропотливая работа по их отбору и обработке для создания концертного исполнения, давали возможность насладиться подлинно народным казачьим творчеством. Помимо экспедиций глубоко изучалось наследие традиционной донской культуры в уникальных записях Листопадова, которые насчитывают 1800 песенных шедевров, подробное описание обрядов и стилистических особенностей донского фольклора.

Новые режиссерские формы исполнения, основанные на синтезе народного песенного творчества, хореографии, инструментальной музыки и яркой актерской игры явили собой уникальный профессиональный «Ансамбль песни и пляски Донских казаков», такое название получил новый коллектив. Балетмейстером коллектива назначен Петр Митин, руководителем оркестра – Виктор Шевченко, концертмейстер – Борис Огурцов, директор ансамбля – Николай Чкань. Через год Анатолий Квасов, художественный руководитель ансамбля вместе со своими соратниками сделал новую концертную программу и защитил её, как дипломный проект. Государственная комиссия впечатляла своим составом: Н. К. Мешко, Л.Л. Христиансен, Н.В. Кутузов, А. А. Юрлов – профессора, народные артисты, руководители лучших профессиональных коллективов России. Высокое представительство восторженно оценило новую программу. Любовь к

народной песне, композиторский талант, глубокие знания, заложенные уникальными наставниками – А. Юрловым, Л. Христиансенем, В. Харьковым, А. Рудневой, Н. Мешко, уникальный материал донской культуры, лучшие исполнители со всей России – все звезды сошлись воедино, для создания уникального в своем роде коллектива. Концертная программа создавалась лучшими мастерами хореографического искусства: Народный артист СССР М. Годенко, Народный артист РСФСР А. Хмельницкий, лауреат Всесоюзного конкурса балетмейстеров В. Копылов, Заслуженный деятель Кабардино-Балкарии Г. Гальперин. Их талант и мастерство помогли осуществить самые смелые замыслы А. Н. Квасова. Программы формировались яркие, зрелищные, динамичные, объединенные либо в тематические сцены, в песенные циклы, либо по жанрам в песенные «венки». Это сцены из казачьей жизни «Майдан», «Вольница», исторические вокально-хореографическая композиция «Кзаки в 1812 году», «Азовские сидения», яркая с юмором «Свадебная игра», «Хороводье». Песни исполнялись различных жанров от исторических, походных, протяжных воинских до свадебных, календарных, женских лирических, шуточных, плясовых. Большая часть обработок написана Анатолием Николаевичем - «Ой ты, батюшка, славный Тихий Дон», «Из-за острова на стрежень», «Поехал казак на чужбину далеко», «Конь боевой», «Двадцать пять ребят лихие». Все эти песни, столетиями петые казаками, зазвучали по-новому и с новой силой в исполнении молодого коллектива. Позже в коллектив пришла новый хормейстер-фольклорист, впоследствии главный хормейстер и жена Анатолия Николаевича - Раиса Николаевна Квасова. Они вместе организовывали экспедиции по Ростовской области, Ставропольскому и Краснодарскому краю. Анатолий Николаевич оказался реформатором и в поведении хора на сцене. Из статичного положения на сцене хор превратился в живой организм, использовались хореографические движения, «коленца», характерные для донской традиции. Мощная оркестровая группа позволила добавить выразительность в звучание концертных номеров. В программе

появились ансамблевые номера – оркестровые и вокальные дуэты, ансамбли. Вокально-хореографические композиции, близкие к театрализованным постановкам входят в золотой фонд ансамбля: «На квартирах казаченьки стояли», «Когда казаки плачут», «День воскресный в старом Ростове».

Богатый профессиональный, мировоззренческий опыт, его собирательская деятельность стали фундаментом для развития народно-певческого образования в Ростовской государственной консерватории им. Рахманинова. С 1981 года Анатолий Николаевич возглавлял отделение «Руководителей народного хора» на кафедре хорового дирижирования. Будучи замечательным педагогом, А.Н. Квасов воспитал целое поколение руководителей народного хора.

Недаром говорят, что на казаки песни не поют, а «играют», поэтому народная казачья культура всегда наполнена невероятной жизненной энергией, казачьим духом, самобытностью. Народное искусство всегда идет в ногу со временем. Это искусство остается и сегодня по-настоящему живым, и современным.

Литература.

1. Анатолий Квасов: «Народная песня – это наше национальное достояние!»/ Интервью вела В. Волошинова// Молот. -2003. – 30 мая. - С.6
2. История Государственного академического ансамбля песни и пляски Донских казаков им. Квасова - <http://rostovadk.ru>
3. Карташова Т. Казаку везде у нас почет./ Т. Карташова // Южно-российский музыкальный альманах 2005. Ростов н/Д, 2006. -.270-271.
4. Шевченко В. С напутствием Шолохова/ В. Шевченко//Культура Дона. – 2004. - №2. –С.3

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.АЛЬБЕНИСА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ

Цатурян З.А.
концертмейстер
ГБПОУ СК «СККИ»

Об особенностях фортепианного стиля И.Альбениса

Самобытность музыкальной культуры Испании всегда была предметом большого интереса. Конец XIX начала XX века характеризуется расцветом национальной культуры. Этот период является важной вехой в культурной жизни страны, получившей название Ренасимьенто. Движение Ренасимьенто (исп. *Renacimiento* – Возрождение) охватывает временные рамки с 1890 по 1914 годы. Оно открывается знаменитым манифестом Фелипе Педреля – «отца» испанского Возрождения. Ф.Педрель поставил перед музыкантами высокую цель – сформировать национальную испанскую школу. Она нашла свое подлинное воплощение в творчестве его учеников – И.Альбениса, Э.Гранадоса и М.де Фальи. Композиторы поколения Ренасимьенто стремились к сохранению национальных традиций в своем творчестве.

Одним из ярчайших представителей этого направления по праву считается Исаак Альбенис. Альбенис – яркий самобытный композитор. Он оставил большое композиторское наследие – комические и лирические оперы, сарсуэлы, оркестровые произведения, сочинения для голоса, фортепианные пьесы.

Композиторский талант и исполнительское дарование наиболее полно раскрылось в его фортепианном творчестве, к которому он обращался на протяжении всей жизни. Им написано около трехсот сочинений. Наиболее известны «Испанская сюита» (1886), циклы пьес «Испания» (1890),

«Испанские напевы» (1892), сюита «Иберия» (1905-1909). Ценность фортепианных сочинений композитора и редкое обращение к ним отечественных исполнителей определяет актуальность темы.

Наследие И.Альбениса непосредственно связано с традициями народных песенно-танцевальных жанров различных областей Испании. Его творчество характеризуется сочетанием европейских и национальных традиций. Ощутимо влияние тенденций романтизма, характеризующий ранний и средний периоды творчества. Здесь заметно подражание стилю Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа. На музыкальный язык Альбениса также оказала влияние эстетика импрессионизма. Заимствуя приемы К.Дебюсси, композитор обогатил свое искусство новыми средствами музыкальной выразительности.

Творческий путь Альбениса-композитора длился свыше тридцати лет. Композитор пробовал свои силы в различных жанрах: он писал оперы, симфонические произведения, вокальные сочинения. Но особое место занимает фортепианная музыка композитора, где в полной мере проявились знаковые черты его стиля: стилевой синтез – романтические, импрессионистические, фольклорные традиции и современные тенденции. В своих сочинениях Альбенис отобразил жизнь родной страны, слушая их, мы как будто путешествуем по Испании. Богатство народной музыки и танцев явилось основой, на которой композитор воздвиг самобытное искусство. Альбенис использует определенные жанры танцев, которые способствуют конкретизации музыкальных образов.

В сочинениях для фортепиано Альбенис широко пользуется элементами народной музыки, сочетая их с современными приемами композиторского письма. В фортепианной фактуре часто слышно звучание народных инструментов, особенно гитары. Гитара играет заметную роль в испанской народной традиции и является инструментом первостепенной важности. Некоторые из ранних работ Альбениса дают представление об использовании им гитарных эффектов. В «Астурии», пьесе из сюиты

«Эспаньола» (1886), Альбенис использует энергичный ритм шестнадцатых, повторность ритмических формул, чтобы передать ритм быстрой игры гитары на фортепиано. Аккорды представляют собой резкий бречащий звук, распространенный в исполнительской народной музыке. Наигрыш чередуется с выразительной мелодией – типичным рефреном танца. Альбенис умеет находить нужные краски: он использует прием дублирования мелодии на расстоянии двух октав, осложненный контрастами регистровки. Так, половина фразы звучит верхней октаве, а другая – в нижней.

Подобно Листу, Альбенис стремится к созданию запоминающихся музыкальных образов. Большинство фортепианных сочинений являются в своем роде панорамой Испании. В них запечатлены живописные сцены и картины жизни народа. Отсюда, сочинения Альбениса программны. Их сюжетность близка к сфере жанровых картин. Композитор остается в стороне от философской и лирико-психологической линии искусства романтизма: его интересует картина окружающей жизни, а не размышления о ней. Иными словами – Альбенис близок Листу как автору рапсодий, нежели сонаты *h-moll*.

Фортепианную музыку Альбениса можно разделить на три периода: его ранние произведения, начало испанского влияния и его зрелые сочинения. На этапе своего становления Альбенис сочинял пьесы для собственных выступлений, зарабатывая на жизнь продажей своих произведений. Творчество этого периода – сочинения талантливого пианиста, которые создавались экспромтом, в них обнаружен талант импровизации. К ранним сочинениям относятся танцы, этюды, соната и концерт №1 для фортепиано с оркестром «Фантастический». Эти сочинения все еще мало индивидуальны, написаны во многом под влиянием романтиков. В мазурках Альбениса чувствуется близость к Шопеновскому стилю, в концерте заметно влияние Шумана, в вальсах и различных миниатюрах проявляются черты салонности. Баркарола *op.23* (1884), экспромты *op.56* (1886), мазурки *соч.66* (1886)

являются примерами влияния романтиков. Этим ранним работам не хватает структурной завершенности, так как Альбенис был в основном самоучкой. Композитору потребовалось немало времени для усовершенствования своего музыкального языка. Постепенно композитор уходит от традиционных приемов к новым, свойственным только ему композиторским находкам.

В среднем периоде происходит кристаллизация стиля композитора на национальной основе. В этот период огромное влияние на Альбениса оказал его учитель Ф.Педрель. При всем различии индивидуальностей и путей композиторской деятельности их объединяла общая творческая тема – воплощение национальной тематики. Несмотря на то, что творчество Альбениса была связана с фольклорной традицией, к которой призывал Педрель, она все же обрела новые формы: Альбенис имел отличные знания о народной музыке Испании и мыслил ее без прямых заимствований. Подражая народному творчеству, композитор передавал ее характер и колорит. Фольклор окружал Альбениса со всех сторон, песни и гитарные наигрыши звучали повсюду, часто в подлинной форме. Перед композитором стояла задача выработки индивидуального языка, а именно – обновление гармонического письма на основе ладовых особенностей народной музыки. Альбенис не просто обращается к фольклору, в его музыке формируются новые стилистические закономерности. Композитор привносит в музыку и собственную манеру исполнения, в которой вырисовывался контур нового испанского стиля. Самобытность проявляется у Альбениса под впечатлением от многочисленных путешествий по Европе.

Испанская музыка повлияла не только на мелодию и ритмику, но и на форму сочинений Альбениса. Трехчастная форма большинства фортепианных сочинений композитора соответствует практике народного музицирования, согласно которой песня предваряется и завершается танцем. Излюбленный прием развития у Альбениса – варьирование – гармоническое, тональное, фактурное. Можно сказать, что в этот период окончательно складывается форма.

В основе музыки среднего периода лежат некоторые элементы: использование ритмов испанских танцев, экзотических гамм музыки фламенко (в основном фригийский, миксолидийский лады), а также гитарные эффекты. В пьесах Альбениса довольно часто встречается указание «*alla gitara*». Технические приемы испанской гитары, используемые Альбенисом, состоят из коротких мотивов и фраз, тремоло (особенно ноты на открытых струнах гитары), испанской гитарной техники *gasqueado* – игре аккордами, а также ломанных арпеджио. «Испанская сюита» op.47 (1886) является ярким примером. Так же второй период отмечен расширением творческого горизонта, связанный с общением с французскими коллегами – Шоссоном, д'Энди, Дюка, Форе.

Позднее творчество представляется собой органичный «сплав» претворения, с одной стороны национальной традиции, с другой западноевропейского романтизма. Зрелые сочинения появились примерно в 1897 году после переезда Альбениса в Париж. Они отмечены зрелостью мастерства композитора. Здесь, Альбенис еще больше обращается к национальной традиции как к источнику вдохновения. Композитор использует ритмы песенно-танцевальных жанров Кастилии, Арагона, Басконии, и в особенности Андалусси. В фортепианной фактуре слышны звучания новых инструментов – тамбурина, волынки, кастаньеты. В мелодику зрелого периода Альбенис нередко включает ориентальные обороты.

Постепенное усложнение форм в творчестве Альбениса объясняется эволюцией его стиля. Одна из превосходных пьес, которую можно считать примером возрастающего мастерства композитора – пьеса «Кордоба» из «Испанских напевов». Вслед за «Испанскими напевами» композитор создает цикл «Воспоминания о путешествиях» op.71. В них чувствуется влияние фортепианных пьес Листа «Годы странствий». Пьесы цикла выступают как музыкальные зарисовки, в котором композитор представил свои впечатления

во время путешествий по Испании: «На море», «Легенда», «Альборада», «В Аламбре», «Puerta di Tierra», «Отзвуки Калеты», «На берегу».

В 1890 году в Лондоне была издана фортепианная пьеса «Испания» op.165, состоящая из шести пьес: «Прелюдия», «Танго», «Каталонское каприччио», «Малагенья», «Серенада», «Сортсико». Этот цикл по своему замыслу и характеру близок к «Испанской сюите». Таким образом, интерес к крупным сочинениям, рост форм на рубеже позднего периода отражает развитие творчества Альбениса в целом. Его вершиной по праву считается фортепианный цикл «Иберия». Она глубоко раскрывает особенности стиля композитора. В ней открывается образ Испании – ее жизнь и самобытный характер. Альбенис, создавая цикл, утверждает романтический идеал концертного пианизма. Здесь он предстает как продолжатель пианизма Листа. «Иберия» является как бы музыкальным завещанием композитора.

Период, предшествовавший созданию цикла, был стадией увлечения Альбениса симфонической музыкой. Многие симфонические произведения композитор не завершил, но сам факт их существования представляет интерес для понимания эволюции его стиля, ставшей одной из ступеней, по которой Альбенис пришел к «Иберии». «Иберию можно с большим основанием назвать «коллекцией», поскольку пьесы совершенно разные и не расположены в какой-либо значимой последовательности. То есть, пьесы можно исполнять в любом порядке не нарушая цикл. «Двенадцать впечатлений» – так они называются в подзаголовке – представляют собой синтез романтизма, импрессионизма с индивидуальным стилем композитора. «Иберия» отличается глубиной, содержательностью и многоплановостью образов. Гармоническое и ритмическое богатство и сложность этих произведений совершенно необычайны, особенно по сравнению с фортепианными пьесами Альбениса 1880-1890-х годов. Они изобилуют встречными ритмами, переплетением пальцев, скрещиванием рук, сложными скачками и двойными нотами, которые затрудняют исполнение. В результате «Иберия» требует от исполнителя высокую техническую оснащенность.

Пьеса «Иберии» дают возможность судить об исполнительской манере композитора – блестящей, самобытной, свидетельствуют о его эмоциональной импульсивности.

В фортепианном творчестве Альбенис освоил особенности листовской виртуозности. Стремясь воссоздать в фортепианном звучании мощь оркестрового tutti, Альбенис широко пользуется пианистическими приемами венгерского композитора – бравурным звучанием, в частности крупной аккордовой техникой, сложными пассажными фигурациями, связанными с оркестровым мышлением композитора. А так же приемы французских импрессионистов – разнообразные способы звукоизвлечения, в первую очередь использование педализации, для создания эффекта воздушной среды, пространственной перспективы. Стоит отметить, что близость творческих интересов Альбениса с французскими композиторами была взаимной. Дебюсси и Равель проявляли живой интерес к богатому фольклору Испании. Помимо Листа и Дебюсси были и другие источники пианизма, в частности приемы Скарлатти – репетиции, скрещивания рук. Однако, в целом, пианистическая техника Альбениса индивидуальна и с годами все дальше уходит от импровизационной манеры. В фортепианном творчестве Альбениса очевидна опора на испанскую песенно-танцевальную и фольклорную традиции, на гитарное исполнительское искусство. Одновременно его творчество при всем доминировании в нем испанской традиции имеет вместе с тем контакты и с европейской музыкальной традицией, что очевидно в тяготении Альбениса с сюитности, цикличности.

В отношении гармонии, самой яркой составляющей в фортепианной музыке является ее ладовая основа. Во многих сочинениях композитор стремится передать ладовые богатства испанской музыки. Чаще всего он использует ладовую переменность, смешивает различные гармонии, тем самым создавая своеобразный звуковой эффект. Вдобавок, важную роль играют зрительные ассоциации и впечатления, заимствованные Альбенисом у импрессионистов. В первую очередь его привлекает «пространственная

звукоспись», блестящие примеры которой дал Дебюсси. Используя приемы французских композиторов, Альбенис обогащает свои фортепианные сочинения новыми средствами выразительности. В дополнение к смелым гармониям, построением аккордов, стоит обратить внимание на многочисленные указания композитора, как на французском, так и на итальянском языках, относительно нюансов темпа, динамики и звучности.

Что касается фактурных приемов, используемых Альбенисом, то они богаты разнообразием звучания инструментов народного музицирования. Этим объясняются часто встречающиеся в пьесах унисонные изложения, передающие звучания духовых инструментов. Так же гитара определила фактуру многих сочинений композитора. Альбенис использовал своеобразные приемы: тремоло в сочетании с расгеадо – игрой аккордами, пунтеадо – отчетливым исполнением каждой ноты.

Палитра динамических оттенков в фортепианных сочинениях многообразна. С помощью ритмических и динамических оттенков от *fff* до *rrrrr*, Альбенис стремится запечатлеть импровизационную свободу исполнения сочинения, яркий темперамент и красочность. Здесь непроизвольно вспоминаются рапсодии Листа, с ее неожиданными сменами характеров, контрастным сопоставлением разделов.

На фортепианное творчество Альбениса оказала влияние и исполнительская деятельность. Альбенис пианист и композитор неразрывно связаны, он был опытным импровизатором – его ранние работы можно назвать «уникальными импровизациями». В 80-х начале 90-х годов композитор находится на вершине пианистической славы. В нем было нечто необычное для европейского слушателя: его изысканная деликатность, темперамент, а так же необычайная техника. Будучи замечательным пианистом, он исполнял произведения различных стилей. Его блестящий пианизм привлекал современников красочностью и виртуозностью. Наряду с сочинениями Скарлатти, Бетховена, Шопена, Листа, особенный триумф имели концерты, где Альбенис играл свои собственные сочинения. Здесь он

был вне конкуренции. В его одухотворенном исполнении раскрывалась душа Испании, ее подлинные национальные черты. Пресса восторженно отзывалась о его концертах, называя его «Испанским Рубинштейном».

И.Альбенис оказал огромное влияние на будущее испанской музыки. Несомненно, испанская культура нуждалась в композиторе-реформаторе и новаторе. Новаторство композитора, прежде всего, связано с новизной фактурных приемов, с воссозданием на фортепиано богатого, разнообразного звучания народных инструментов. Обращаясь к фольклору, Альбенис дает ей новую жизнь, выдвигает ее на большую сцену. Ему блестяще удается изобрести свой собственный узнаваемый стиль. «Испанская музыка должна получить международное признание», – так выразил свою заветную мечту Исаак Альбенис. Композитор выполнил свою миссию – открыл музыку своей страны для всего мира, привлек к ней внимание. Его ярчайшие произведения завоевали широкое международное признание.

Прошло более 100 лет со дня смерти испанского мастера, но и сегодня его сочинения продолжают волновать сердца исполнителей и слушателей разных стран. Фортепианное творчество композитора выдержало испытание временем.

Литература.

1. Вайсборд М. Исаак Альбенис Всесоюзное издательство «Сов.композитор» М.,1977.
 2. Кузнецов К.А. Музыкально-исторические портреты. М.,1937. Культура Испании. М.,1940.
 3. Мартынов И. Музыка Испании Монография. М, «Сов.композитор», 1977.
 4. Оссовский А., Очерк истории музыкальной культуры – в кн.: Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания – Л.,1961.
- Clark, Walter Aaron

ВЫДАЮЩИЕСЯ ПЕДАГОГИ-МУЗЫКАНТЫ, КОНЦЕРТМЕЙСТЕРЫ ПРОШЛОГО И СОВРЕМЕННОСТИ.

Шаповалов С.В.
концертмейстер
ГБПОУ СК "СККИ"

Ставропольский краевой колледж искусств – одно из старейших учебных заведений на Северном Кавказе в области культуры и искусства. Его история, богатая событиями и яркими именами, имеет несколько этапов: от частной музыкальной школы – к музыкальным классам Императорского Русского музыкального общества, от музыкального – к музыкальному училищу и училищу искусств и колледжу. В смене названий отражены веяния времени, смена эпох и исторических условий. В 2023 году колледж отмечает 120-летний юбилей.

Сегодня Ставропольский колледж искусств ведёт активную пропаганду, имеющую своей целью повышение престижа профессий в направлении культуры и искусства, работает над качеством и уровнем образования своих учеников. Выпускники колледжа успешно продолжают учёбу в ведущих творческих вузах России, составляют основу всех профессиональных творческих коллективах края. Многие из них имеют звание лауреатов и дипломантов международных, всероссийских, и региональных конкурсов, почётные звания народных и заслуженных артистов России, заслуженных работников культуры.

За годы существования колледжа из его стен вышли около 4-х тысяч высокопрофессиональных музыкантов, многие из которых являются гордостью отечественной культуры: Народный артист РСФСР Алексей Стеблянко, Заслуженный артист РСФСР Владимир Чернов; директор военной оркестровой службы России, профессор Московской консерватории, Виктор Афанасьев; профессор, доктор искусствоведения, Наталья Дегтярёва;

кандидат искусствоведения Татьяна Камаева; профессор Саратовской консерватории, Ася Тарасова; заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат международных, всероссийских конкурсов, известный общественный деятель, композитор Олег Проститов; Почётный работник культуры СК, обладатель Гран-При Международного конкурса, Председатель Ставропольского регионального отделения Всероссийской общественной организации "Союз композиторов России", композитор, Виктор Кипор.

В 2023 году Ставропольскому колледжу искусств исполнится 120 лет. За годы существования во главе престижного учреждения культуры было много известных деятелей искусств. Сегодня, колледж искусств возглавляет выпускница колледжа, Почётный работник культуры СК, Горбачева Татьяна Владимировна.

В настоящее время колледж включает в себя 12 отделений. Одно из старейших отделений – фортепианное. Гордостью этого отделения являются преподаватели: МесикЭ.Ю., Маркович Н.Д., Серебрякова Е.С., Фунтиков Н.Н., Стройлова А.В., Зеливянская Т.Б., Роева Л.И., Латышева А.Н., Румянцев О.Н., Алексеева И.П., Алфутина В.Д. и многие другие. Сегодня, сохраняя традиции своих наставников, на фортепианном отделении работают опытные и талантливые преподаватели: Самарджиди Т.К., Альшанская Т.Т., Белоусов В.А., Болдырева Е.Н., Костюченко Л.В., Заслуженный работник культуры РФ Бессонова Л.В., Картиоти М.И., Лулумян С.Т., Почётный работник культуры СК Митина И.Л., Рассоха А.Л., Скрипникова С.С., Щербин В.О., Щербинина Л.Я., Новикова О.М., Вохмина В.В., Дубровская Н.В., Янина О.Н.

В 2023 году исполняется 100 лет со дня основания оркестровых струнных инструментов. Отделение было открыто по инициативе известного скрипача, Венедикта Григорьевича Ерёменко. В золотой фонд отделения вошли преподаватели Гофман Г.М. (скрипка), Янковский Г.К. (альт), Фингельгауз М.А. (виолончель). В послевоенные годы в училище работали

преподаватели Дольников С.М. (скрипка), Мертвецов Е.Е. (скрипка), Брейман А.П. (виолончель), Эльман С.А. (контрабас), Писарев И.Е. (скрипка). В настоящее время на отделении работают талантливые преподаватели: Туницкая А.Э. (скрипка), Занаян Р.С. (скрипка, альт), Переверзева Е.В. (скрипка), Аракелов Г.В. За время существования отделения струнных оркестровых инструментов было образование получили сотни выпускников, среди которых лауреаты и дипломанты международных, всероссийских и краевых конкурсов. Выпускники отделения успешно работают во всех уголках России и за рубежом. В музыкальных школах, училищах и вузах страны так же работают выпускники отделения струнных инструментов.

В 2023 году исполняется 100 лет одному из старейших в колледже отделений, – отделению оркестровых духовых и ударных инструментов. Основателем этого отделения является известный скрипач и дирижёр Самуил Лазаревич Эльман. В 30-е годы 20 века в Ставрополь приехал трубач и педагог Гетман А.В., который возглавил отделение и сформировал учебный духовой оркестр.

В середине 20 века на отделении работали преподаватели Эльман А.С. (класс флейты), Веселов А.И., (гобой, фагот), кларнетисты Антонов И.П., Антонов Е.И., Черниговский Н.П. и Шихалев В.В.; класс валторны – Прокопчук С.А., класс трубы – Цысарчук В.И., Макеев И.Н., Николашин В.В.; класс тромбона, – Антошин В.И., Паутов О.И., Дмитриев А.В., Мельников И.М. Класс ударных инструментов–Лаптев А.Б., Васильев Е.В., Середенко Е.И.

Художественный и профессиональный уровень учебного духового оркестра повышали его руководители разных лет: Заслуженный работник культуры РФ Осинковский Д.А., Сучков Ю.В., Заслуженный артист РФ Каспаров Ю.Г., Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Маркелия В.В. В настоящее время на отделении работают высокопрофессиональные

преподаватели, продолжая лучшие традиции отделения: Козлов М.Г., Хуторенко А.А., Шихалев В.В.

За годы работы отделения преподаватели подготовили более тысячи специалистов, которые работают артистами духовых, симфонических оркестров, преподавателями начальных, средних и высших учебных заведений России, в ближнем и дальнем зарубежье.

120 лет со дня основания исполняется вокальному отделению СККИ. Оно было открыто 1923 году. Самоотверженное служение своему делу первых преподавателей вывело отделение на ведущие позиции музыкальной культуры края. На отделении работали педагоги-профессионалы с яркой творческой индивидуальностью, такие как Поляков А.Я., Валюшко В.П., Чугунов М.П., Гусева А.И., Степина Л.П., Колесникова Н.В.

За годы существования отделения из стен колледжа вышло более четырёх тысяч высоко профессиональных молодых музыкантов, в том числе и вокалистов, многие из которых являются гордостью отечественной культуры, работая солистами оперных театров, филармоний, музыкальных коллективов России и других стран. В настоящее время продолжают и развивают лучшие педагогические традиции вокального искусства Гузанова М.В., Маслова Т.В., Почётный работник культуры СК Иванова В.В., Дмитриева Л.Ф., Бордюг А.Н., Шподаренко Г.Н., Астанкова Е.В.

Более 90 лет назад основатель и первый педагог отделения "инструменты народного оркестра" Владимир Васильевич Павлечук провёл набор баянистов при Ставропольском музыкальном техникуме. С тех пор сменилось несколько поколений преподавателей, которым выпало трудное время становления и формирования учебно-воспитательного процесса на отделении: Фадеев П.Д., Румянцев В.Б., Пустовой И.Л.

В середине 20 века, после окончания консерваторий возвращаются на народное отделение его бывшие выпускники: Парамонов Э.В., Ерин В.И., Колесников В.Б., Натаров А.А., Волков В.И., Нелюба И.И., Визе Я.Д., Заслуженный работник культуры РФ Марков А.И., Мищенко В.А., Карташов

А.С., Маслов А.С., Минцев В.П. В этот период была открыта струнная секция отделения: класс домры, балалайки и гитары. В настоящее время на отделении работают педагоги: Почётный работник культуры СК Баранников Ю.Н., Почётный работник культуры СК Анисимов О.В., Меньшикова И.Е., Почётный работник культуры СК Пидай Л.Д. За время своего существования отделение подготовило более тысячи выпускников, которые успешно занимаются педагогической и концертной деятельностью, продолжая традиции своих преподавателей.

Отделению "сольное и хоровое народное пение" - 45 лет. Благодаря инициативе директора, Ленкова Н.А., было принято решение об открытии отделения сольного и хорового народного пения, чтобы собирать, сохранять, изучать историческое фольклорное наследие. Одним из первых преподавателей были Козырев А.А., Якоби Л.А., Камышников В.Н., Лапушкина М.К. В настоящий период на отделении работают замечательные педагоги, знатоки своего дела, отдающие силы и творческую энергию воспитанию нового поколения молодых музыкантов, прививая им любовь к народной песне, – это: Почётный работник культуры СК Дёгтева Л.Н., Анисимова В.Ю., Почётный работник культуры СК Толстокорова Е.В. Отделение гордится своими выпускниками, которые возглавляют детские хоровые коллективы, преподают в музыкальных школах и школах искусств, являются артистами в ведущих профессиональных коллективах России и за рубежом.

Одно из старейших отделений СККИ – дирижёрско-хоровое. Среди его преподавателей - выдающиеся деятели хорового искусства, которые составляли и составляют честь и славу отечественной хоровой культуры: Ленков Н.А., Лапушкина М.К., Алейников Н.А., Горбенко В.И., Крадина Л.З., Степина Л.П. Нынешние преподаватели: Почётный работник культуры СК Островерхов А.Г., Почётный работник культуры СК Горбачева Т.В., Заслуженный работник культуры РФ Обернихина Л.Г., кандидат

искусствоведения Романова Н.Г., Егорова Т.И., Степанищева Н.Н., Немашкалова С.И.

Отделение теории музыки было образовано в 1960 году. Первыми преподавателями стали Антошин В.И., Королёв В.М., Трамбицкая И.В., Фадеев П.Д., Васильев Ю.И. Впоследствии их традиции продолжили Шашкова М.П., Румянцева В.Н., Гольденберг Л.Р., Горпиневич Н.Н., Саильянец А.А., Милка Н.Л., Лычагина Е.В., Столярова Е.В., Пересыпкина В.В. Большой вклад в развитие отделения внесли Бородина С.А., Зайцева Г.Г., Ромашко И.В., Колтун Е.Р., Верина А.Н., Барсамова В.

Сейчас на отделении трудятся высоко квалифицированные преподаватели: Почётный работник культуры СК Папст Г.Н., Цымбалист С.Н., Булавинцева Г.В., Зварич М.А., Колесникова Н.С., Люсиченко Ю.А., Столярова Е.В.

Музыкальное искусство эстрады, - отделение открыто в 1990 году по инициативе директора Музыкального училища, Маркова А.И. в связи с большой потребностью в профессионально подготовленных специалистах в области джазовой и эстрадной музыки. Первыми преподавателями отделения были Зайцев Б.А., Макеев И.Н., Аракелов А.В., Дмитриев А.В., Румянцев О.В., Ивченко С.А., Арестов А.В., Лаптев А.Б.

В настоящее время на отделении работают: Почётный работник культуры СК Щербин О.Н., Почётный работник культуры СК Ларин П.П., Оспин Д.Ю., Евтушенко И.Р., Антонец С.Г., Покровская Д.С., Герасимов В.Н., Сидоренко А.С., Лопатина Е.А., Винда А.Ю., Гридасов К.Г., Руднев А.Ю., Чуприкова Е.Н., Кириллова Н.С., Руднева М.Г., Андросенко С.А., Коноваленко Р.А., Суровикин С.Б.

За годы своего существования отделение подготовило более пятисот специалистов в области эстрадно-джазового вокала, а также исполнителей по классу фортепиано, саксофон, труба, тромбон, ударные инструменты, гитара, бас-гитара и контрабас. Все выпускники отделения работают артистами

разных оркестров, руководителями ансамблей, преподавателями высших и средних учебных заведений России.

Свой опыт и знания передают студентам не только преподаватели, но и высокопрофессиональные концертмейстеры, прекрасные музыканты-исполнители: Блонская Э.Л., Чугунова И.М., Кононова И.В., Шишкина А.И., Кипор Л.М., Коваленко Н.С., Злоказова Н.И., Линченко А.М., Заслуженный артист РФ Абрамов В.П., Недоступов Н.Н., Капылов В.В., Аракелов А.В., Егурнова Т.Б., Ипполитов В.В., Фатиев Р.Ф., Нерубенко Н.С., Егорова Н.В., Коковина Ю.В., Заец Т.А., Трубач Е.А., Цатурян З.А., Мурадян О.В.

Планирование музыкального материала, - значительный раздел в репертуарной части по музыкальному сопровождению занятий, -это происходит в контакте с преподавателем. Профессиональное исполнение музыки, мастерство и выразительность в творческой работе концертмейстеров сопутствуют обучению, эстетическому воспитанию и подготовке к профессиональной деятельности учащихся, выпускников колледжа.

120-летие колледжа искусств, СККИ, - знаменательное событие в культурной жизни как Ставропольского края, так и всего Северо - Кавказского Федерального округа. Во многих учреждениях края и региона работают выпускники этого известного в стране учебного заведения. Оперные сцены России, творческие площадки зарубежных учреждений культуры процветают в том числе и благодаря талантливым выпускникам СККИ.

Литература.

1. Ставропольское Краевое училище искусств; -Ставрополь, 2003г.
2. Информационный бюллетень для абитуриентов; Ставрополь, "Сервис школа", 2014г.

КЛАРНЕТ - РАБОТАЕМ НАД КАНТИЛЕНОЙ

Шихалев В.В.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Кантилена (cantilena)- переводится как - мелодия, песнь.

Важнейшей стороной в развитии техники музыканта кларнетиста является - умение «петь» на инструменте. Большинство педагогов в работе с учащимися колледжей искусств уделяют воспитанию этого навыка много времени и сил.

Уметь исполнить кантилену на кларнете, значит решить главную задачу правильного освоения инструмента учащимся. Представление о нужном звуке и динамике, ведение звуковой линии по средствам штриха (артикуляционных членений), владение дыханием, осмысление музыкальной фразы, образность мышления - вот задачи, которые стоят перед учащимся, в данном случае перед учащимся кларнетистом при игре кантилены.

Первоначальный этап в работе над кантиленой, начинается в классе кларнета с самых азов, у духовиков – это продолжительные, выдержанные звуки в начале занятий, при разыгрывании, затем в гаммах, далее упражнения в медленном темпе на «легато» и «деташе», игра простейших музыкальных фраз – различные попевошки, игра народных песен в выдержанном темпе, распевно – протяжном характере. Учащийся должен научиться, не просто дуть в инструмент, а посылать живую, поющую струю воздуха, чтобы инструмент пел, а мелодия лилась.

Главными задачами начального этапа в работе над кантиленой являются:

1. Сдержанный темп музыкального произведения, особое обращение моменту звукообразования;
2. Понимание кларнетистом штрихов: деташе и легато;

3. Умение расчленять музыкальной фразы цезурами, точное их выполнение при игре;

4. Конкретность создаваемого музыкального образа.

Всем известно, что в инструментально – исполнительском искусстве музыкальный звук является основным средством художественной выразительности.

Музыка – это искусство звука. Его высокое качество имеет большое значение для становления, развития и формирования музыканта – исполнителя – кларнетиста.

Педагогическая и исполнительская практика показывает, что если музыкант, играющий на том или ином инструменте, не обладает высокой культурой звука, то ему естественно никогда не удастся полностью раскрыть и донести до слушателя авторского замысла исполняемого произведения.

Учащийся под руководством ведущего педагога уже в самом начале своего обучения должен осознанно и серьезно систематически работать над качеством звуком на кларнете – и стремиться добиться хорошего звучания на нем.

Вполне естественно, что с каждым курсом обучения всегда будут и различные требования к работе над звуком. Необходимо помнить, что основная цель в работе над ним – это стремление к высокому качеству звука, его эмоциональной выразительности и конкретики.

Высокое качество звука у кларнетиста определяется:

Чистотой и устойчивостью;

Полнотой, объемностью и глубиной;

Упругостью, легкостью и мягкостью;

Тембром и резонансом;

Все эти качества звука кларнета должны сохраняться во всех видах техники – штрихах, интервалах, динамике, ритме, в ровности регистров.

Одним из наиболее распространенных приемов работы над звуком является исполнение музыки в медленном темпе. Удобство такого приема в

том, что учащийся имеет время сосредоточить свое внимание на каждом конкретном звуке и сделать соответствующие поправки в положении губ, в дыхании и степени напряжения мускулов лица.

Звук кларнетиста – это взаимосвязь составляющих компонентов:

работы языка и пальцев:

гибкость и выдержка амбушюра:

глубина, объемность, рациональность дыхания.

Если учащийся не сосредоточит внимание на качестве звука и если он не будет стремиться запомнить мускульные ощущения, при которых получается полноценный звук, то вся эта работа не принесет пользы. Те ощущения в мускулах лица, активизация и функционирование дыхательных мышц, при которых достигается хорошее качество звука, должны усваиваться, запоминаться и превращаться в устойчивые навыки.

Все важнейшие качества звука – высота, тембр, сила и его продолжительность, выразительность во многом зависят от умения кларнетиста пользоваться дыханием. Красивый звук никак не мыслим без правильного дыхания, оно должно работать естественно и не напряженно. Можно провести аналогию со смычком скрипача, дыхание духовика должно быть сильным, точным, гибким, мобильным, но главное, осознанным и управляемым.

Основная трудность и закономерность исполнительского дыхания кларнетиста заключается в необходимости связать два момента дыхания – короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох. Для исполнения на инструменте коротких музыкальных фраз вдох может быть менее глубоким, а для исполнения продолжительных построений – более глубоким. Скорость вдоха должна соответствовать времени, которое отводится для смены дыхания: чем короче пауза, тем быстрее должен происходить вдох. При этом нельзя допускать какого-либо искажения музыки, это может быть: как бы «проглатывание» последних звуков музыкальной фразы, убыстрение темпа исполнения. Еще большие требования надо предъявлять при выполнении

второй фазы дыхания – выдоха. При этом очень важно, чтобы выдох производился учащимся плавно, без каких-то толчков, с нужной интенсивностью и скоростью. Без этого невозможно будет использования различных динамических нюансов исполнения.

Правильное распределение мест смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения, целостности музыкального построения.

Моменты вдоха не могут располагаться в случайных местах, то есть это моменты когда запас воздуха у кларнетиста иссякнет. Стремление учащимся сыграть на одном дыхании возможно больше музыки свидетельствует об отсутствии понимания исполняемого произведения.

Поэтому преподаватель должен разъяснять учащемуся возможные варианты смены дыхания, с учетом строения произведения, исполнительских возможностей самого кларнетиста.

Хорошие исполнители умеют находить для каждой мелодии соответствующий её особенностям индивидуальный звук и артикуляцию – способ произношения. Звук мелодии при этом может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяженности или прозрачности безгранично разнообразны и зависят от штриха.

К кантиленным штрихам мы можем отнести неакцентированные штрихи:

1. *Legato*(legato). Он обозначается лигой под или над нотами. Переход от одного звука к другому происходит связно, без перерыва (без атаки). Основное выразительное качество legato – певучесть звуковой линии, плавность переходов в интервалах.

2. *Portato* (portato). Этот штрих черточками с лигой под или над нотами. Этот штрих исполняется динамически ровно, длительность звука предельно выдерживается до конца и в основном в тихих нюансах. Portato – штрих кантиленного, лирического характера.

3. *Тенуто* (tenuto). Он обозначается черточками под или над нотами. Этот штрих исполняется – выдержанно, точно по динамике и ровно по силе. Для того чтобы звук до конца выдерживался во времени (продолжительности) и силе (динамике), а лучше передерживался, выдох после атаки следует постоянно немного усиливать, делать крещендо, поддерживая таким образом полное звучание. Штрих tenuto чаще используется в нюансах большей громкости (mf, f). Атака при этом штрихе более твердая и четкая. Он также напевного, протяжного характера, но более активного и волевого звучания.

4. *Деташе* (detache). Detache - значит отделять. В отличие от предыдущих штрихов, detache характеризуется незначительным ослаблением силы звука моменту его окончания. Всем нам известно, что такие композиторы, как И.С. Бах, Г. Телеман, Г. Гендель, А. Вивальди, и другие в своих сочинениях не выставляли штрихов и динамику. Каждый исполнитель сам, на свое усмотрение, делал редакцию исполняемого произведения, не нарушая стиля. При исполнении штриха detache артикуляция и атака могут быть различными от динамики и темпа.

5. *Нон легато* (зализованное стаккато). Этот штрих обычно применяется в спокойных, умеренных темпах, в тихих нюансах. Атака языка – мягкая, выдох равномерный и спокойный, прерываемый для соблюдения и обозначения пауз между нотами. Соотношение звучания ноты к паузе примерно 3/5 к 2/5, зависимости от темпа и длительности нот. Очень важно чтоб ученик понимал значение штриха, владел штрихами, приемами их исполнения, знал отличительными стороны каждого изучаемого штриха.

«Музыкальное исполнение, это живой рассказ... Но, конечно, мало рассказать. Нужно, чтобы рассказ был интересным, содержательным, чтобы в нем было содержание (что-то такое, что могло натолкнуть на этот рассказ). И поэтому я не могу мыслить музыкальное произведение совершенно абстрактно. Мне всегда хочется каких-то жизненных аналогий. Содержание этого рассказа мною черпается то из личных впечатлений и

жизненных переживаний, то из впечатлений от природы, искусства, от исторических эпох, от каких-то идей. И в каждом ... произведении находится что-то такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не могу представить себе музыку ради музыки, без человеческих переживаний»- говорил К.Н. Игумнов.[5, С.17]

Эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности человека. В процессе работы учащийся воплощает внутреннее представление мелодии в реальное звучание. Cantilena – мелодия, песня. Но песни, конечно, бывают разные. Такие эпитеты, как печальная, трагическая, величественная, торжественная, шутливая, драматическая, лирическая, применяемые для характеристики той или иной мелодии, очень приблизительны. Каждая содержательная мелодия имеет свою, непереводимую на язык слов внутреннюю сущность. Достигнуть успехов в работе над художественным образом можно лишь, непрерывно развивая кларнетиста - музыкально, интеллектуально, артистически. Это значит: развивать его слуховые данные, широко знакомя его с музыкальной литературой; с детства научить его разбираться в форме, тематическом материале; возбуждать честолюбие – равняясь на лучших; развивать его фантазию метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, дополнять ими и толковать музыкальную речь; всемерно развивать в нем любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи, архитектуре, а главное – дать учащемуся почувствовать этическое достоинство художника, его обязанности, его ответственность и его права.

Приступая к изучению произведения, кларнетист должен хорошо ознакомиться с нотным текстом, разобраться в художественном смысле всех авторских и редакторских обозначений: темпа, динамики, артикуляции, характере исполнения. В свою очередь преподаватель должен развивать у учащегося способность на начальном этапе работы над произведением, замечать не только ноты, но и слушать музыку, схватывать моменты развития музыкального образа, разбираться в произведении в целом.

Кларнетисту следует указывать на то, что и после того, как он ознакомится с произведением и выучит его на память, необходимо учить его не только без нот, но и по нотам, внимательно вчитываясь в них, изучая их в течение всего процесса работы над произведением. Именно на основе тщательного изучения нотного текста он сможет проникнуть в содержание музыкального произведения, в особенности музыкального образа, сможет создать свой исполнительский замысел.

Музыка – это открытая книга, и каждым к ней обращенный будет читать её по-новому. Чем незначительнее работа над образом, тем вся работа сводится к нулю, вещь просто «выучивается». Но если она идет углубленно, страстно, в «муках творчества» - это будет ярким откровением и открытием, достижением.

Литература.

- 1.Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва «Музыка»-1964
- 2.Вопросы музыкальной педагогики. Выпуск 10. Москва «Музыка»-1991
- 3.Е.Либерман «Работа над фортепианной техникой». Москва «Классика»2003
- 4.Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры». Москва «Классика»1999
- 5.Игумнов К.Н. Мои исполнительские и педагогические принципы-рукопись. Электронный ресурс.
- 6.Музыкальное исполнительство и педагогика. Москва «Музыка»-1991

ЗНАЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ОСВОЕНИИ ФОРТЕПИАННОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО МУЗЫКАНТА- СПЕЦИАЛИСТА

Янина О.Н.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Подготовка будущих специалистов – явление многогранное и отражает актуальную педагогическую задачу, позволяющую вырабатывать конкретные средства и способы подготовки в процессе образования.

Одно из важнейших направлений в работе преподавателя фортепиано в системе среднего профессионального образования – организация различных форм внеурочной деятельности студентов, к которой относится самостоятельная работа.

Часто абитуриенты, поступающие на отделения дирижёрско-хоровое, сольное и хоровое народное пение, вокальное, часто недооценивают важность самоподготовки для занятий по предмету «фортепианное исполнительство». И тогда перед преподавателем возникает сложная задача: показать взаимосвязь между различными дисциплинами для формирования профессиональных навыков будущих специалистов, а также воспитать потребность настойчиво и целенаправленно трудиться. Именно самостоятельная работа способствует формированию познавательной деятельности учащихся и воспитывает сознательное отношение к овладению теоретическими знаниями и практическими навыками.

О самостоятельной работе студента говорится в программах, её необходимость всегда подчеркивается ведущими специалистами. Эта форма обучения все более и более входит в педагогический процесс, особенно в связи с сокращением аудиторных часов.

Самостоятельная работа студентов является органическим продолжением работы на уроке. Её эффективность находится в прямой

зависимости от методики её организации. В зависимости от учебных целей можно разделить самостоятельную работу на 3 вида:

- подготовительная (намечаются условия осуществления самоподготовки, обеспечение учебно-методическим материалом, прослушивание аудио записи);

- тренировочная (помогает усвоению, закреплению и развитию навыков и знаний, полученных на уроке. Сюда же можно отнести разнообразные упражнения, работу с музыкальным текстом);

- контрольная (подведение итогов, анализ результата).

На первом, подготовительном этапе, особое внимание педагога требует воспитание волевых качеств учащихся, формирование привычки к непрерывной деятельности. Начинающим молодым музыкантам трудно преодолевать стереотипы поведения, находить баланс между «хочу» и «надо». Но именно в это время и формируется характер, закладывается фундамент будущих успехов и достижений. Многие педагоги согласятся, что «воля формируется, крепнет, когда существует цель, которую необходимо достигнуть, и предпринимаются все необходимые усилия для этого. Тут общий знаменатель практически всех психолого-педагогических установок и рекомендаций.»[1, 144].

Непременным условием эффективности самостоятельной работы является постепенность усложнение заданий и повышение трудности, которые не должны превышать посильной меры. Давая учащемуся задание, необходимо ясно определить его цель, значение и необходимость для формирования пианистических навыков и общего музыкального развития.

На контрольном этапе следует чаще привлекать студентов к оценке выявлению положительных и отрицательных результатов, развивать критическое мышление, искать причины неудач и способы их преодоления. При выполнении домашней (или самостоятельной) работы учащийся определяет количество и качество выполненной работы (добился ли он желаемого результата, насколько закрепил навыки, достиг ли

выразительности исполнения, сумел ли достичь степени завершенности и т.д.). Если совместными усилиями обсудить и составить план будущей работы, то это послужит прекрасным способом воспитания зрелого музыканта.

«Мы должны готовить учащегося к его будущей профессиональной деятельности. И готовить так, чтобы он, выйдя из стен учебного заведения, успешно справлялся с задачами, которые встанут перед ним.»[3, 197]. Одна из форм самостоятельной работы это – самостоятельная подготовка незнакомого произведения с исполнением его перед педагогом и другими учащимися, а также самостоятельный подбор репертуара для себя по степеням трудности. Каждый педагог знает, что успешное обучение невозможно без целенаправленного и сознательного вовлечения студентов в педагогический и исполнительский процесс.

Не случайно такой выдающийся педагог, как К. Д. Ушинский, главное место в жизни и воспитании человека отводил самостоятельной деятельности и считал её единственно прочным основанием «всякого плодотворного учения». Он подчеркивал, что «самостоятельная деятельность касается всех психических функций человека: внимания, памяти, воображения, мышления, чувства, воли и что личность располагает громадными ресурсами для развития в ней активности и самостоятельности».[2,10].

Самостоятельный и осмысленный подход к процессу звукообразования и приемам звукоизвлечения на фортепиано стимулирует сознательность в обучении студента и воспитывает такие качества характера, как пытливость, наблюдательность, любознательность. В результате сложных мыслительных процессов идет накопление слухового опыта, а вместе с тем развивается логика музыкального мышления, лежащая в основе формирования музыканта. Чтобы добиться на инструменте эмоционально-смысловой выразительности исполнения, необходима серьезная самостоятельная работа.

Таким образом, учащийся овладевает навыками организованного, продуктивного труда, ответственным отношением к ней, самодисциплиной.

Благодаря правильно организованной самостоятельной работе, учебная деятельность превращается в непрерывный процесс, идет действительно накопление знаний и навыков. Также она делает более «зримым» контроль за музыкально-интеллектуальным развитием учащегося, рельефно обнажая пробелы и недостатки в обучении и развитии. Это даёт возможность педагогу точнее и оперативнее ориентировать студента, лучше мобилизовать его усилия в дальнейшей работе.

Литература.

1. Г. М. Цыпин «Исполнитель и техника» М., 1999 г.
2. Неровных В. А., Ушинский К. Д. Философское и психологическое обоснование проблемы воспитания активности и самостоятельности. Новые исследования в педагогических науках. Вып. 1. М., 1963.
3. «Проблемы совершенствования профессиональной подготовки специалистов для отрасли культуры и искусства». Ставрополь, 2006 г.

СЕКЦИЯ №2 «К 150 - ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С.В. РАХМАНИНОВА»

С.В. РАХМАНИНОВ ЭТЮДЫ – КАРТИНЫ ОР.33 ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА

Белюсов В.А.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Два цикла этюдов-картин (ор. 33 и 39), созданные в пору композиторской зрелости, раскрывают лучшие черты рахманиновского фортепианного стиля: психологизм, богатство жизненных ассоциаций, сочетание виртуозного блеска и напевной выразительности, простоты и разнообразия фактуры.

В этих сочинениях нашёл законченное выражение тип концертной пьесы, разработанный композитором.

Период зрелости (1900 – 1917) отмечен формированием индивидуального, зрелого стиля, основанного на интонационном багаже знаменного распева, русской песенности и стиля позднего европейского романтизма. Эти черты ярко выражены в знаменитых произведениях во Втором концерте и Второй симфонии, в фортепианных прелюдиях op. 23.

К этому же периоду относятся и рассматриваемые в настоящей работе этюды-картины op. 33, которые включили в себя все особенности данного периода творчества С. В. Рахманинова.

В трактовке фортепианной пьесы малой формы Рахманинов опирается в основном на традиции Шопена, отчасти – Листа. И для него прелюдия и этюд – зарисовка эмоционального состояния. Однако Рахманинову тесно в узких рамках шопеновской миниатюры. Он раздвигает их, расширяет форму пьесы. Прелюдии и этюды насыщены «голосами природы»: дыханием необозримых степей, шумов леса, зловещего напева вьюги. Стремление передать, с одной стороны, процесс развития чувства, а с другой – впечатления внешнего порядка и определили стилистические черты рахманиновских прелюдий и этюдов – поэмность и картинность. Нет принципиального различия между прелюдиями и этюдами-картинами. И тут и там действуют одни и те же закономерности рахманиновской малой формы. Более того, последний опус прелюдий непосредственно предвосхищает первый цикл этюдов-картин, обнаруживая с ним общность и в содержании, и в стиле.

В пьесах op. 33 в большей степени, чем в иных фортепианных произведениях Рахманинова, обнаруживает себя принцип картинности. Объясняется это тем, что этюды-картины задуманы как произведения программного характера. Правда, программы не были опубликованы автором и дошли до нас лишь частично – либо со слов людей, близко знавших композитора, либо из его писем. При этом большая часть замыслов связана с

образами природы, которая всегда занимала значительное место в жизни композитора.

Рахманинов понимал жанр этюда несколько иначе, чем Шопен или Лист. Ибо в силу специфики содержания этюдов-картин этот термин приобретает новый оттенок, сближаясь с понятием этюда или эскиза в живописи. Этюды-картины (ор.33) написаны летом 1911 года в Ивановке.

Здесь Рахманинову всегда работалось легко. Писались миниатюры быстро. Вся тетрадь была закончена за месяц – с 11 августа по 11 сентября. Причём в некоторые периоды композитор создавал по этюду в день. Думается, что пребывание в Ивановке сказалось и на содержании пьес. По-видимому, многие из них непосредственно навеяны окружающей природой. Во всяком случае, дыхание среднерусского пейзажа ощущается на страницах этого цикла.

Первая тетрадь этюдов-картин содержит шесть пьес, расположенных по принципу контраста. Это шесть различных образов-состояний, весьма характерных для рахманиновского творчества. В первом энергичном этюде *f-moll* ощущается нечто знакомое: волевая ритмика, непрерывное поступательное движение (напоминает «менуэтную» прелюдию *d-moll* ор. 23). Но, возвращаясь к излюбленным мотивам, Рахманинов не повторяет себя. В данном этюде есть черты нового. Оно заключается во внутренней контрастности основной темы. Сравнительно небольшой по размерам и не вызывающий каких-либо определённых ассоциаций с внешним миром, Первый этюд ещё близок к прелюдии. Но уже следующая пьеса (Этюд-картина *C-dur*) создаёт яркую картину природы. По манере письма этот этюд близок прелюдии *gis-moll*: такой же лёгкий, колышущийся, словно мерцающий фигурационный фон и аналогичная мелодия, простая, как песня, льющаяся широко и свободно. В музыке слышится скрытая печаль. Сложность в исполнении данного этюда заключается в партии левой руки, которая требует от исполнителя хорошей растяжки и пластичности. Иначе

«лёгкое колыхание» может превратиться в «толчки» и неровности. Поможет этого избежать вспомогательное движение руки к первому пальцу.

Этюд-картина *es-moll* – картина зимнего пейзажа. Но это не только пейзаж. Это, скорее, жизненное обобщение: тьма, вьюга, игра стихий – таким предстаёт художнику окружающий его жестокий мир.

Радостными кличами фанфар, буйным перезвоном «врывается» начало этюда *Es-dur*, создавая атмосферу праздничности. В стремительном и, вместе с тем, уверенном движении, в красочной игре колокольных звучаний, в лёгкой скерцозности, легко узнать один из типичнейших рахманиновских образов: весна – день – солнце – праздник. В письме к итальянскому композитору О. Респиги Рахманинов писал, что хотел изобразить «сцену на ярмарке» [18, 43]. И здесь, конечно, содержание выходит за рамки программы. Пьеса воспринимается как изображение победоносного шествия весны, смывающей с души холод, равнодушие, несущей ощущение радости бытия. Безусловно, в этой миниатюре сочетаются и «русский размах» и романтическая многоплановость фактуры. В этом этюде много динамических указаний *f*, *ff* и даже *fff*. Есть опасность «жёсткого» звучания. Следует проучивать произведение в медленном темпе, искать свободу движения тела и рук. Звук должен идти от спины, отчего он будет объёмным и полнозвучным.

Этюд-картина *g-moll* – одна из лучших рахманиновских элегий. Но и в ней сквозь музыкальные звучания просматриваются картины природы. На фоне баркарального аккомпанемента, с его ритмом мерного покачивания, плывёт тихая, задумчивая мелодия. Настроение тишины и заброшенности всецело господствует в пьесе, и лишь в середине на миг возникает стремительный взлёт – словно внезапный ветер налетел, подхватил и разнёс по сторонам опавшие листья – и вновь тоскливая осенняя тишина. И снова прослеживается господство мелодии широкого охвата, объёмность фактуры и приверженность к жанру романтической элегии.

Последний этюд-картина, как и первый, не вызывает непосредственных пейзажных ассоциаций (в этом смысле в построении цикла имеется определённая закономерность). Но в нём получает выражение другая особенность рахманиновского творчества – тяготение к напряжённым эмоциональным состояниям, к возвышенной патетике и волевому началу. Вся пьеса воспринимается как властный призыв. Суровая, величественная, она проникнута ораторским пафосом. Фактура этюда-картины *cis-moll* аккордового склада. Много сложных аккордовых скачков, в чём и заключается основная трудность.

Учить следует в медленном темпе, основываясь на двигательной памяти рук. Хорошо подходит приём «немого» исполнения. Не извлекая звуков, нужно брать аккорд, затем переносить руки на другой. Руки и пальцы должны запомнить своё положение. Позже следует делать это быстрее. При правильном использовании данного способа «промашек» в исполнении аккордов возникнуть не должно.

Так же как и в Этюде-картине *Es-dur* должно быть объёмное и звучное исполнение аккордов.

Безусловно, нужно чувствовать поэзию русской природы, знать русскую жизнь такой, какой её воспринимал композитор, чтобы увидеть в том или ином этюде знакомый пейзаж. Человечная лирика этюдов-картин навсегда завоевала сердца тех, кто любит музыку за её способность волновать, за её умение пробуждать и обогащать эмоциональную жизнь.

Музыка Рахманинова несет в себе богатое жизненное содержание. Она впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом, нередко – выражением безграничного ликования и счастья.

Встречаются в ней и образы глубокого душевного покоя, озарение светлым и ласковым чувством, полные нежного и кристального лиризма. И вместе с тем ряд произведений Рахманинова насыщен острым драматизмом; здесь слышится глухая мучительная тоска, чувствуется неотвратимость трагических и грозных событий.

Особенности рахманиновского творчества коренятся в сложности и напряженности русской общественной жизни, в огромных потрясениях, которые пережила страна за последние двадцать лет перед Октябрьским переворотом.

Определяющими для мироощущения композитора стали, с одной стороны, страстная жажда духовного обновления, упование на грядущие перемены, радостное предчувствие их (что было связано в первую очередь с могучим подъемом всех демократических сил общества в канун и в годы первой русской революции), а с другой стороны – предчувствие приближающейся грозной стихии, стихии пролетарской революции, по своей сущности и историческому смыслу непонятной для большинства русской интеллигенции того времени.

Музыка этого величайшего композитора, насыщенная глубоким содержанием, близка каждому исполнителю.

Слушая Рахманинова-пианиста невозможно не восхищаться его гением и упорно стремиться хоть на малую часть выработать в себе навыки такого же блестящего пианизма.

Литература.

- 1.Апетян З. А. Рахманинов // Литературное наследие, том 1. – М.: Советский композитор, 1980.
- 2.Апетян З. А. Воспоминания о Рахманинове, том 2, изд. 5. – М.: Музыка, 1988.
- 3.Апетян З. А. Воспоминания о Рахманинове, том 1, изд. 2. – М.: Музгиз, 1962.
- 4.Арановский М. Г. Этюды-картины Рахманинова. – М.: Музгиз, 1962.
- 5.Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове, том 2. – М.: Музыка, 1974.

6. Бажанов Н. Д. Рахманинов, изд. 2. – М.: Молодая гвардия, 1966.
7. Бородин Б. С. В. Рахманинов и русская зарубежная культура: мотив изгнания // Бородин Б. Композитор и исполнитель: Очерки. – Пермь, 2001.
8. Бершадская Т. О гармонии Рахманинова: Русская музыка на рубеже XX века. – М. – Л., 1966.
9. Брянцева В.Н. С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976.
10. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. – М.: Музыка, 1966.
11. Гаккель Л. Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии. – Л.: Советский композитор, 1988.
12. Васильев Ю. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993). – М.: Музыка, 1995.
13. Как исполнять Рахманинова // сост. С. В. Грохотов – М.: Классика XXI, 2003.
14. Кандинский А. И. Сергей Васильевич Рахманинов. – М.: Музыка, 1988.
15. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973.
16. Коган Г. М. Воспоминания о Рахманинове-пианисте // Как исполнять Рахманинова / сост. С. В. Грохотов. – М.: Классика – XXI, 2003.
17. Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова // С. В. Рахманинов / Сборник статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович. – М. – Л., 1947.
18. Риземан О. Воспоминания о Рахманинове. – М.: Радуга, 1992.
19. Серкова Е. О мелодической основе фортепианной фактуры С. Рахманинова / Критика и музыкознание. Сборник статей. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1980.
20. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983.
21. Соловцов А. Рахманинов. Лекции. – М., Музгиз, 1955.
22. Цуккерман В. Жемчужина русской лирики / Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Музыка, 1970.

РАННИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ С.В. РАХМАНИНОВА

Болдырева Е.Н.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

1892 г. 19-летний пианист и композитор не впервые привлек внимание московской публики и прессы. Он много раз выступал в ученических консерваторских концертах, в том числе и с собственными сочинениями.

17 марта 1892г. Сергей Рахманинов сыграл в сопровождении ученического оркестра первую часть своего фортепианного концерта, а 31 мая исполнялось оркестровое Интермеццо из его дипломной работы – оперы «Алеко». Экзаменационная комиссия присудила Рахманинову Большую золотую медаль.

П. И. Чайковский предсказал молодому музыканту «великое будущее». В концерте 26 сентября 1892 г. впервые публично прозвучала сольная фортепианная пьеса Рахманинова. Это была только что сочиненная Прелюдия до-диез минор.

Судьба этого небольшого произведения, опубликованного в следующем году с обозначением «ор. 3 №2», оказалась совершенно необычной, я бы сказала уникальной: она стала быстро завоевывать широкую популярность. В середине 1890 годов, по воспоминаниям известного музыканта, профессора А.Ф. Гедике, ее играли уже большинство студентов – пианистов Московской консерватории. Особенный успех сопровождал прелюдию в Англии и Соединенных Штатах Америки. В чем же секрет этого интересного явления? Рахманиновская прелюдия относится к немногочисленной группе популярных сочинений, не опирающихся на бытовые жанры, однако имеющих другие, более сложные жанровые связи.

Таковы, например знаменитый с-moll'ный этюд, этюд Шопена op.10 №12 или dis-moll'ный этюд Скрябина op. 8№ 12.

Важной драматургической основой прелюдии Рахманинова является принцип диалога. В крайних разделах трехчастной по форме прелюдии, использован принцип *basso ostinato* – повторяющийся в басовом голосе темы – формулы. В прелюдии же Рахманинова остинатная повторность в значительной мере распространяется и на ответную тему. Ко всему этому добавляется еще одна очень важная в формировании рахманинского стиля жанрово-фактурная особенность, имеющая глубокие корни. Органично возникает «колокольная» кода прелюдии, которая претворяет собственные живые впечатления, с детства, запавшие в душу композитора. В самом мелодическом тематизме прелюдии заложены народно-национальные связи.

Так, глубоко русские интонации скорбного причета намечаются и в песенных фразах (одну из них см. пример №1, такты 6-8) и в исходных оборотах мелодических волн среднего раздела пьесы (пример №2 такты 1-2). Таким образом, при внимательном рассмотрении прелюдии раскрывается секрет ее не заурядной популярности. В прелюдии композитор обошелся без применения усложненных гармоний, ритмов, фактурных приемов, которые к концу XIX века получили уже значительное распространение в западноевропейской музыке вообще, инструментальной – в особенности. Именно эта причина лежит в основе чрезвычайного успеха прелюдии в зарубежных странах.

Нельзя не подивиться 19-летнему возрасту автора прелюдии. Вместе с тем нельзя не признать, что «сумма его жизненного опыта» была к этому времени хотя и небольшой, но весомой. Конечно, на пороге всего лишь третьего десятилетия жизни Рахманинову было еще далеко до полной зрелости. Тем не менее, главные свойства человеческой и художественной природы были в своей сути уже твердо заложены, оставшись неизменными до конца полувекового пути. Именно они определили выдающиеся качества, жизнеспособность лучших юношеских произведений Рахманинова.

Входящая в их число Прелюдия до-диез минор представляет собой своеобразный афоризм, который можно поставить эпиграфом ко всему творчеству композитора. Ибо здесь 19-летний музыкант с юношеской страстностью и категоричностью, но уже с неюношеской серьезностью сосредоточил на большой животворящей проблеме мысли и чувства, достойные Человека с большой буквы. Не случайно обе темы - афоризма юношеской прелюдии спустя много лет органически вошли в основной тематизм вершин зрелого рахманиновского творчества - Второго и Третьего фортепианных концертов. Прелюдия до-диез минор входит в число первых изданных, но не первых сочиненных Рахманиновым сольных фортепианных произведений малой формы.

Случайно уцелевшие рукописи сохранили для нас семь пьес, написанные им в возрасте 14-15 лет. В ноябре 1887 г. на обложке нотной тетради была наклеена этикетка со старательно выделенной надписью: «Сочинения С. Рахманинова». В эту тетрадь четырнадцатилетний автор записывал три Ноктюрна для фортепиано - самые первые из его сохранившихся композиторских опытов. Еще четыре пьесы - Романс, Прелюдия, Мелодия, Гавот, не имеющих дат, возникли, по всей вероятности, несколько месяцев позже. Интересно, что именно в этом году, весной, во время экзаменов, которые являлись переходными на старшие отделения консерватории, Рахманинов сыграл перед комиссией несколько фортепианных пьес в простой трехчастной форме. Почетный член комиссии - П.И. Чайковский поставил ему за это пятерку с четырьмя плюсами. В результате Рахманинова назначили заниматься на старшем отделении по двум специальностям – и по фортепиано, и по теории музыки.

Что же представляют собой отроческие фортепианные пьесы Рахманинова? Естественно, что в них преобладает наивное несамостоятельное. Но оно по-своему интересно, ибо, как правило, не носит случайного характера в отношении к последующему развитию творчества. Прежде всего, в пьесах, сочиненных подростком, видна одна из верных

примет настоящего композиторского дарования. Наряду с тематическим материалом подражательного характера, здесь уже есть стремление воплотить – хотя бы в очень наивной форме – собственное впечатление.

Итак, название «Ноктюрн» очень мало соответствует исходному образу ранней рахманиновской пьесы. В «Гавоте» от старинного французского танца здесь сохранились самые общие стилизованные черты – монотонно-тяжеловесная поступь. Все же остальное – от очень ограниченного пятидольного метра до насыщенности мощными колокольными звучностями – принадлежит сфере русской этики. За исключением одного только Гавота, во всех других шести пьесах юного автора главенствует стремление сочетать теплую лиричность и бурный натиск драматических эмоций, причем с акцентом на последнее. Преобладают быстрые темпы при громогласной аккордовой фактуре; все время ощущается тяготение к патетическому концертному стилю.

В 1892 г., примерно с сентября по декабрь Рахманинов создал пять сольных фортепианных пьес, которые счел достойными опубликования в качестве своего «опуса 3» общим заголовком - «Morceaux de fantasia» – пьесы-фантазии: «Элегия», «Полишинель», «Мелодия», Серенада, Прелюдия.

Следующей значительной вехой в развитии фортепианного творчества композитора оказались «Музыкальные моменты» соч.16. В промежутках между «Пьесами – фантазиями» было написано еще около двух десятков фортепианных сочинений, различных по художественной ценности. Это – Фантазия (Первая сюита) для двух фортепиано (соч.5, 1893 г.), Салонные пьесы (соч. 10, 1893 г), Шесть пьес для фортепиано в 4 руки (соч. 11, апрель 1894г).

В числе ранних пьес есть еще одна. Речь идет о Юмореске, одной из лучших среди Салонных пьес.

Вскоре Рахманинов интересно продолжил воплощение «музыки колоколов». В число шести четырех ручных пьес соч. 11, он ввел два номера, развивающих подлинные темы русских народных песен: «Всю-то ночь мы

темную». Другая пьеса – «Слава» (соч.11 №6). Варьируя обе темы с постепенным внедрением разработочного развития, Рахманинов в кульминациях удивительно естественно превращает «хоровое» звучание песенных интонаций в мощное «пение колоколов» – грозное в первой и торжественное во второй пьесе.

Итак, Рахманинов в своих сочинениях стремится найти оригинального воссоединения лирических, драматических и эпических элементов, используя при этом народно-национальные тематические истоки.

С.В. РАХМАНИНОВ – ВЕРНЫЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ ВЕЛИКИХ КЛАССИКОВ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Вохмина В.В.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Сергей Васильевич Рахманинов – великий человек XX века. Гениальный композитор, величайший пианист своего времени и замечательный, глубоко вдумчивый и волевой дирижёр. Он властно подчинил своей воле исполнителей и аудиторию. Художник достаточно консервативного плана, Рахманинов не признавал модернизм. Он был человеком более широких взглядов и несколько менее радикальным: ценил кое-что у Дебюсси и даже у Рихарда Штрауса. В творчестве Рахманинова привлекает невероятная красота и глубина музыки.

Творчество Рахманинова включается в общее русло русского реализма на рубеже столетий (конец XIX – начало XX века). Музыка Рахманинова связывают нити с различными явлениями в литературе и искусстве того времени. Его духовным отцом и учителем был Чехов. Рахманинову было близко то, что Чехов отражал в своём творчестве – тоска по идеалу и красоте,

теплота и гуманность отношения к чувствам, поэтичность художественного мышления. Из писателей поколения Рахманинова есть непосредственная связь с Буниным. Их сближал проникновенный лиризм восприятия природы. Как и у Бунина, у Рахманинова природа служит часто «поэтическим аккомпанементом человеку», по образному выражению одного из исследователей¹.

Глубоко национальный композитор, безгранично влюблённый во всё русское – в красоту родной природы, поэзию народной жизни, героическое прошлое своей страны, Рахманинов явился достойным наследником и

продолжателем великих классических мастеров русской музыки от Глинки и Даргомыжского до Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и Глазунова².

Сам композитор ощущал близость, прежде всего с Чайковским, Римским-Корсаковым, - если речь идёт о характере мелодического и гармонического языка. Наибольшее влияние оказал на Рахманинова Чайковский. О прямых заимствованиях (Рахманинова и Чайковского) не может быть и речи – оба композитора жили в очень сходной музыкальной среде, схожие музыкальные явления питали их творчество. Общность их музыкального языка была обусловлена свойствами композиторов московской школы в отличие от «кучкистов». Это русская народная песенность, городской фольклор и лирический склад дарований обоих композиторов.

Опираясь на наследие своих предшественников, Сергей Васильевич творчески развил его, обогатил новыми достижениями. Он нашёл оригинальные средства, чтобы ярко воплотить образы современной его действительности. При всей своей новизне и своеобразии рахманиновское творчество сохранило связь с традициями музыкальной классики. Он высоко

¹ Келдыш В.А. *Реалистические течения предреволюционных лет. – в кн.: Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901-1907, с. 159.*

² Ю. Келдыш *Рахманинов и его время. М., «Музыка», 1973, с.14.*

ценил замечательную красоту и богатство народной песни, считал её животворящим источником творчества. «У меня сложилось убеждение, - говорил Рахманинов, - что в тех странах, которые особенно богаты народными песнями, естественно развивается великая музыка»³.

Верность традициям великих классиков русской музыки слышна и в подчёркивании роли мелодии как ведущего начала в музыке. Для Рахманинова мелодия – это и есть музыка, она основа всей музыки, потому что мелодия вызывает к жизни гармоническое сопровождение.

Наравне с Глинкой, Чайковским, Бородиным Рахманинов был великим мелодистом, создавая темы необычайной красоты и эмоциональной наполненности. Его мелодия отличалась чарующей гибкостью, свободой и широтой дыхания. Рахманинов обладал оригинальным даром красочной оркестрово-гармонической звукописи, владел в совершенстве полифоническим мастерством и, конечно же, всех привлекал его энергичный и чеканный ритм. Нельзя не отметить такой факт, что Рахманинов – достойный наследник, представитель традиции русского исполнительского искусства. Рахманинов продолжил скорее линию Николая Рубинштейна (тянувшуюся от его учителей Танеева и Зилоти – учеников Н. Рубинштейна). Его фортепианная техника была безупречна. Разящая виртуозность – это одно из свойств рахманиновского пианизма.

Русская пианистическая школа отстаивала вокальную трактовку фортепиано, всегда стремилась приблизить звучность рояля к теплоте человеческого голоса. Кантилена Рахманинова тоже одно из свойств его пианизма. И как у каждого пианиста есть свой голос, так и у Рахманинова был свой голос – «бас». Его называли Шаляпиным фортепиано.

³ Из беседы с Рахманиновым, опубликованной под названием «Связь музыки с народным творчеством» в американском журнале «The Etude» (New York, 1919, vol.37, №10). Русский перевод Г.М. Шнеерсона напечатан в четвертом сборнике статей «Советская музыка» (М., 1945) и воспроизведен в кн.: Рахманинов С.В. Письма. Ред., вступит. статья и коммент. З. Аптеяну. М., 1955. Цит. По данному изд., с. 557.

Всё происходящее, как в исполнительских, так и в композиторских созданиях Рахманинова – создаётся в России, на фоне русской природы, всё дышит воспоминаниями о детстве, просёлочными дорогами, русскими народными песнями. Это главное в рахманиновской музыке. «Рахманинов – великий «пейзажист» в мире звуков, быть может, величайший в музыке поэт русской природы – не южной, а среднерусской, не нарядной, а задушевной, не рериховской, а левитановской»⁴.

Мелодизм Рахманинова воздействует непосредственно. Он сочинял музыку в XX веке, но это всё равно музыка того, старого века, романтической эпохи, прекрасной, полной идеализма. Среди различных типов мелодики, встречающихся у Рахманинова – широкой песенной кантилены, лаконичных попевок из круга знаменных распевов, ариозных и романсовых декламационных оборотов, остродраматических мотивов – наиболее типична сфера плавной протяженно-распевной мелодики.

Наделённый огромным мелодическим талантом, Рахманинов отдавал его любому жанру. Достаточно вспомнить темы каждого из четырёх фортепианных концертов, оперу «Алеко», его романсовую лирику, фортепианные прелюдии и «Этюды-картины».

В истории музыки наблюдается некий феномен: в своё время какие-то композиторы могут казаться консервативными, а потом спустя некоторое время, они начинают звучать современно. Вот и музыка Рахманинова выживает во времени. И мы сегодня воспринимаем её как великую музыку.

Рахманинов – это чудо, которое не объясняется никакими словами. Это гениальный, уникальный художник. Невероятный философ, его нужно постигать, изучать.

⁴ *Связь между творчеством Рахманинова и лирическими пейзажами Левитана и других русских художников (Нестерова, Остроухова, Рылова) метко подчеркнута в двух статьях Игоря Глебова (газета «Литература и искусство» от 3 апреля и от 19 июня 1943г.)*

Литература.

1. Келдыш В.А. Реалистические течения предреволюционных лет. – в кн.: Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901-1907
2. Ю. Келдыш Рахманинов и его время. М., «Музыка», 1973
3. «Связь музыки с народным творчеством» в американском журнале «The Etude» (New York, 1919, vol.37, №10). Русский перевод Г.М. Шнеерсона напечатан в четвертом сборнике статей «Советская музыка» (М., 1945) и воспроизведен в кн.: Рахманинов С.В. Письма. Ред., вступит. статья и коммент. З. Апетянц. М., 1955. Цит. По данному изд.,
4. Две статьи Игоря Глебова (газета «Литература и искусство» от 3 апреля и от 19 июня 1943г.)
5. Третьякова Л.С. С.В. Рахманинов. Издательство «Знание». Москва, 1973
6. Г. Коган. Вопросы пианизма. Избранные статьи. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1968

РОМАНС С.В. РАХМАНИНОВА «МАРГАРИТКИ»

Гузанова М.В.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Романсы различны в стилистическом, образном отношении, что требует от певца умения быстро перевоплощаться. Часто, в течение нескольких минут, он должен рассказать историю целой жизни или отдельного ее периода. Публика не всегда одинаково реагирует на один и тот же популярный романс: исполнение одних певцов трогает, других – нет. В чем же причина? Ответ прост: в способности войти в образ, глубоко прочувствовать и пережить. В случае если поэтический текст имеет

обобщенное содержание, необходимо по возможности создать характер, вообразить своего героя. Дополнительным материалом здесь становится жизненный опыт исполнителя: наблюдения жизни, анализ человеческих чувств, поступков. Встречаются романсы, где сам поэтический текст дает ключ к раскрытию содержания. В процессе работы, в результате тонкого и углубленного анализа текста, исполнитель должен, уяснив себе общий характер и смысл произведения, искать конкретные творческие задачи для наиболее полного раскрытия содержания.

Общий принцип работы над камерным вокальным произведением заключается в глубоком изучении поэзии и музыки, в творческом истолковании и точном воспроизведении авторского текста. Всякого рода внешние эффекты, изменения, уводящие слушателя от замысла композитора – недопустимы.

Русские певцы преподносят слушателю, наряду с другими ценными сторонами своего искусства, характерные черты, свойственные русской вокальной школе: простоту и естественность, глубину раскрытия содержания произведения, задушевность и искренность, полное подчинение выразительных средств исполнительским задачам.

Сергей Васильевич Рахманинов, потомственный русский дворянин, символ русской музыки во всем мире. Особое место в творчестве Рахманинова занимает камерный вокальный жанр (более 80 романсов на слова русских и зарубежных поэтов). Непосредственность выражения, лирические чувства, яркий вокальный мелодизм сближает С.В. Рахманинова с П. И. Чайковским. Вместе с тем, он стремится к тонкой декламационной передаче текста и красочной акцентировке основных образных моментов. Тщательно разработанное фортепианное сопровождение приобретает нередко равноправное с вокальной партией, а порой и главенствующее значение. [2, С.551]. Уже в юношеские годы С.В. Рахманинов создал произведения, не уступающие классическим шедеврам русской вокальной

лирики, - «В молчанье ночи тайной» (слова А. Фета, 1890), «Не пой, красавица, при мне» (слова А. Пушкина, 1892).

В камерно – вокальном творчестве эволюция стиля С.В. Рахманинова наиболее ярко и отчетливо прослеживается в романсах ор. 38. В определенной степени это вызвано обращением в нем композитора к текстам поэтов – символистов. Здесь представлены стихи группы современных ему авторов, общей чертой которых было стремление к обновлению образной системы. Этим определяется единство данного цикла. Вместе с тем Рахманинов не просто следует за словесно выраженной поэтической мыслью, а обогащает образы текста, придает им новую окраску.

Последний цикл - **Шесть романсов ор. 38** - занимает особое место в камерно - вокальном творчестве композитора, прежде всего, благодаря выбору текстов: «Ночью в саду у меня» (слова А. А. Блока, из Исаакяна), «К ней» (слова А. Белого), «Маргаритки» (слова И. Северянина), «Крысолов» (слова В. Я. Брюсова), «Сон» (слова Ф. К. Сологуба), «Ау» (слова К. Д. Бальмонта).

Игорь Северянин – русский поэт, одна из ярких фигур «серебряного века», организатор литературного направления Эгофутуризм (культивирование рафинированности ощущений, использование новых иноязычных слов, показное себялюбие) – русское литературное течение 1910 –х гг. Настоящее имя И. Северянина – Лотарев Игорь Васильевич (1887 г. – 1941 г.). Следует учитывать, что стихотворение «О, посмотри! – как много маргариток» сочинено в период, называемый Серебряным веком русской поэзии (конец XIX – начало XX века). Называют его так из-за аналогии с Золотым веком.

Серебряный век был периодом развития новых литературных течений в русской литературе. Основными чертами серебряного века можно назвать:

- духовные и творческие поиски людей;

- попытки внедрить в культуру несколько новшеств (в музыке, театре, живописи и литературе). Происходит интеграция российской культуры в мировую, культура становится более массовой;

- разрушение прежних духовных устоев;

- быстрое, динамичное развитие многих культурных составляющих.

В это время развивалось искусство, литература, музыка и т.д. Появилось много литературных направлений, было написано значительное количество прекрасных стихов, которые поражают изысканностью формы и глубиной идейного содержания.

Романс на слова И. Северянина для голоса с фортепиано, Опус 38 №3. Опус создан в 1916 году и посвящен Нине Кошиц. №3 - это «Маргаритки» С.В. Рахманинова. Этот романс является одним из пленительнейших образцов светлой созерцательной рахманиновской лирики, связанной с поэтическим ощущением природы. Романс описывает цветение маргариток, которые находятся в прекрасных местах. Мелодия и аккомпанемент романса звучат очень лирично, плавно и красиво. Яркие сочетания звуков мелодии и аккомпанемента совершенны. Плывущий мотив филигранно отображает солнечный свет: кажется, что кристальные росы качаются на лепестках маргариток.

По характеру образов и общему эмоциональному колориту этот романс близок таким сочинениям Рахманинова, как «Здесь хорошо», «Сирень», «У моего окна». В музыке романса «Маргаритки» замечательно передано ощущение воздуха и пространства. Музыкальная ткань непрерывно живет и дышит, то расширяясь до очень широкого диапазона, то снова, сжимаясь. В среднем разделе фактура наполняется теплом и светом, создавая яркий образ летнего расцвета природы, торжества жизни и радости. Вокальная мелодия, все время излагаемая в высоком регистре, звучит необычайно светло и словно парит в прозрачном воздухе.

Казалось бы, здесь воплощен всего лишь образ – образ маленьких, скромных, непритязательных и трогательно прекрасных цветов. Однако этот

пленительный образ, эти цветы, как бы овеянные соловьиными трелями, окутанные многоцветной радужной дымкой пряных хроматических звучаний, превращены гениальным мастером в символ вечной жизни и красоты окружающего нас мира.

Приведем текст И. Северянина: «О, посмотри! – как много маргариток // И там, и тут... // Они цветут; их много; их избыток; // Они цветут. // Их лепестки трехгранные – как крылья, // Как белый шелк. // Вы – лета мощь, вы – радость изобилья, // Вы – светлый полк! // Готовь, земля, цветам из рос напиток, // Дай сок стеблю. // О девушки! О звезды маргариток, // Я вас люблю...» [1, с. 274].

Романс «Маргаритки» С.В. Рахманинов написал на стихи И. Северянина в 1916 г. В этом стихотворении — дань вечной, истинной красоте. Автор использует сравнение благоденствующих девушек с маргаритками. Что означает маргаритка на языке цветов? «Гадаю о твоей любви (или мужской вариант: я твой рыцарь)». Маргаритки символизируют невинность, нежность и чистоту. Говорят, что этот цветок произошел от Дриады, которая управляла лесами, лугами и пастбищами.

С.В. Рахманинов (1873–1943) написал музыку для женского голоса на стихи Игоря Северянина. Этот небольшой романс, поражающий своей ювелирной отделкой – настоящий шедевр, восхищающий утонченной красотой и высоким совершенством. Интересно впечатление нереальных, как бы дрожащих в воздухе звуковых красок (в духе художников и музыкантов – представителей импрессионизма). Этот романс перебрасывает своеобразный мост от поздних сочинений С.В. Рахманинова в пору его юношеских мечтаний. Он предстает в этом произведении как зрелый мастер. Ощущение бесценности красоты – это главное, что продемонстрировал нам С.В. Рахманинов своей музыкой.

С.В. Рахманинов использовал стихи И. Северянина для создания вокального произведения, которое является большим достижением в идеальном сочетании поэзии и исполнительского мастерства. Композитор

гладкой и красивой мелодией передает живописное настроение, тембр явно или скрыто выражает его мировосприятие, и все это показывает высшую одаренность великого русского композитора. Он применил уникальный музыкальный язык инструмента для наиболее полного раскрытия содержания.

Это сочинение стало классикой не только потому, что оно сопровождается красивой мелодией и его сразу же узнают при исполнении, а, что более важно, этот романс пронизан нежной и глубокой любовью, торжеством радости и жизни!

Литература.

1. Авраменко, А.П. Северянин И. / А.П. Авраменко // Русские писатели. Биобиблиогр. слов. [В 2 ч.] Ч. 2. М – Я / редкол.: Б.Ф. Егоров и др.; под ред. П.А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – С . 220–222.
2. Музыкальная энциклопедия /издательство «Советская энциклопедия» - М. 1978. – С. 551 .

ТВОРЧЕСКИЙ СТИЛЬ РАХМАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX – XX ВЕКОВ

Злоказова Н.И.
концертмейстер
ГБПОУ СК «СККИ»

Сергей Васильевич Рахманинов вошел в историю музыкального искусства как один из истинных художественных гениев конца XIX - начала XX веков. Выдающийся композитор, виртуоз-пианист, дирижер. Его имя стало символом русской национальной и мировой музыкальной культуры.

Творческий облик Рахманинова-композитора можно определить словами «самый русский композитор». В этом определении выражены как объективные качества стиля Рахманинова, так и место его наследия в исторической перспективе мировой музыки. В творчестве С.В. Рахманинова объединены и тесно сплавлены творческие принципы Московской и Петербургской школ в единый русский национальный стиль.

С.В. Рахманинов – истинный сын «серебряного века», один из важнейших элементов русской культуры рубежа веков. Черты символизма, основного метода искусства периода, который принято называть «серебряным веком» ярко проявились в творчестве Рахманинова. Его произведения насыщены сложной символикой, выражаемой с помощью мотивов-символов, главным из которых является мотив средневекового хора «Dies Irae». Этот мотив у Рахманинова символизирует предчувствие катастрофы, «конца света», «возмездия».

В творчестве С.В. Рахманинова очень важны и христианские мотивы: будучи глубоко верующим человеком, Рахманинов сделал выдающийся вклад в развитие русской духовной музыки (Литургия св. Иоанна Златоуста, 1910г., Всенощное бдение, 1916г.), воплощая в своих произведениях христианские идеи и символику. Вместе с виднейшими представителями «возрожденческого движения» в церковном пении А. Кастальским и С. Смоленским искал форму воплощения нравственного и эстетического народного идеала. Результатом этой работы явились великолепные циклические хоровые композиции напевно-полифонического стиля, основанного на богатейшем мелодическом наследии прошлого.

С.В. Рахманинов известен и как один из крупнейших оперных и симфонических дирижеров своего времени, давшего своеобразное и многократное толкование многих классических произведений, написанных до него. Впервые за дирижерский пульт Рахманинов встал в возрасте двадцати лет, как автор оперы «Алеко». Необходимую практику и опыт выступлений Рахманинов приобрел, работая вторым дирижером в

Московской частной русской опере С.И. Мамонтова. Глубокое и разностороннее понимание искусства, тонкое владение стилем передаваемого им автора, высокий художественный вкус. Самообладание, дисциплина в работе – все это в сочетании с искренностью, простотой, редчайшей музыкальной одаренностью и беззаветной преданностью возвышенным целям, ставит исполнение Рахманинова на почти недостижимый уровень.

Творческий облик С.В. Рахманинова многогранен. Его музыка несет в себе богатое жизненное содержание. Она впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом, нередко – выражением безграничного ликования и счастья. Встречаются в ней и образы глубокого душевного покоя, озарение светлым и ласковым чувством, полные нежного лиризма. И вместе с тем, ряд произведений Рахманинова насыщен острым драматизмом: слышится глухая мучительная тоска, чувствуется неотвратимость трагических и грозных событий. Такая острота контрастов не случайна. Рахманинов был выразителем романтических тенденций, характерных для русского искусства конца XIX - начала XX веков. Искусству Рахманинова свойственна и эмоциональная приподнятость. Особенности рахманиновского творчества коренятся в сложности и напряженности русской общественной жизни, в огромных потрясениях, которые пережила страна за последние двадцать лет перед Октябрьским переворотом. Определяющими для мироощущения композитора стали: с одной стороны – страстная жажда духовного обновления, упование на грядущие перемены, радостное предчувствие их, а с другой стороны – предчувствие приближающейся грозной стихии, стихии пролетарской революции, по своей сущности и историческому смыслу непонятной для большинства русской интеллигенции того времени. Именно в период между 1905 и 1917 годами в произведениях Рахманинова, как и у ряда других русских художников. Стали учащаться настроения трагической обреченности, неотступного чувства катастрофы.

Важное место в творчестве Рахманинова принадлежит образам России, родины. И хотя композитор не обращался к исторической тематике, не сочинял исторических опер, не писал программных произведений на сюжеты о прошлом русского народа, тем не менее многие непрограммные лирические, эпические, драматические по духу произведения выражают глубину патриотических чувств композитора, ощущение родной земли и тесной связи с исконно русской культурой. В этом отношении творчество Рахманинова перекликается с такими произведениями русского искусства начала XX века, как «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, цикл стихов Блока о России, живопись М.В. Нестерова, картины Н.К. Рериха, Б.М. Кустодиева и А.П. Рябушкина.

Национальный характер музыки Рахманинова проявляется в глубокой связи с народной песней, с городской романсно-бытовой культурой конца XIX - начала XX века, с творчеством П.И. Чайковского и композиторов Могучей кучки. В музыке Рахманинова отразились поэзия народной песенной лирики, образы народного эпоса, характерный для русской музыки конца XIX века восточный элемент, картины русской природы.

С.В. Рахманинов почти не использовал подлинных народных тем, а лишь чрезвычайно свободно, творчески развивая, вводил в сочинения характерные элементы русского мелоса и русской гармонии. Своеобразным средством воплощения национального колорита характерно для Рахманинова является использование интонаций древнерусского церковного пения, а так же широкое и многообразное воспроизведение в музыке колокольных звучаний: празднично-торжественного перезвона, тревожного набата, переливов бубенцов.

Дарование Рахманинова лирическое по своей природе. Явления жизни преломляются в произведениях композитора через его душевный мир. В этом отношении творческая индивидуальность Рахманинова родственна натуре П.И. Чайковского. Свойственное обоим композиторам лирическое начало

находит выражение в господствующей роли широкой, протяжной песенной по своему характеру мелодии, главной основе всей музыки.

С.В. Рахманинов является одним из крупнейших русских символистов начала XX века, хотя раньше всего были признаны его фортепианные и вокальные произведения., а так, же вокально-симфонические поэмы-кантаты «Весна» и «Колокола», где роль оркестра чрезвычайно ответственна и значительна. В творчестве Рахманинова получили дальнейшее развитие принципы лирико-философского драматического симфонизма Чайковского и повествовательно-картинного, жанрово-песенного симфонизма Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова.

Искусство Рахманинова – исполнителя, гениального пианиста и дирижера так. Же связано с высокими национальными традициями. Рахманиновское исполнение - подлинное творчество. Стремясь глубоко проникнуть в авторский замысел, Рахманинов открывал при этом в известных всем произведениях новые черты, находил новые, не замеченные другими музыкантами, краски. Он вносил нечто свое, рахманиновское в музыку других авторов. В игре Рахманинова все предельно просто, естественно, выпукло. Мелодичность, мощь и полнота пения – вот первые впечатления от его пианизма. Над всем царит мелодия, подчиняя прочие элементы музыкальной ткани. Гибкий ритм, полная живого дыхания динамика придают игре Рахманинова неисчерпаемое богатство оттенков от почти оркестровой мощи, до нежнейшего, воздушного piano и выразительность живой человеческой речи. Феноменальный технический аппарат Рахманинова и совершенство его игры не привлекают внимания сами по себе. Слушатель от начала до конца остается захваченным художественной, творческой стороной исполнения.

С.В. Рахманинов обогатил русскую музыку достижениями искусства XX века и был одним из тех, кто вывел национальную традицию на новый этап. Рахманинов обогатил интонационный фонд русской и мировой музыки интонационным багажом древнерусского знаменного распева. Рахманинов

вывел русскую фортепианную музыку XX века на мировой уровень, стал одним из первых русских композиторов, чьи фортепианные произведения входят в репертуар всех пианистов мира.

Литература.

1. Брянцева В.Н. Сергей Рахманинов. – М.; Советская Россия, 1962.
2. Высоцкая Л.Н. История музыкального искусства: Учебное пособие – Владимир, 2012.
3. Ганзбург Г.В. Стилиевой кризис Рахманинова: сущность и последствия – Музыкальная академия, 2003.
4. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: учебник – М.; Академия, 2008.
5. Енукидзе Н.И. Русская музыка конца XIX - начала XX века. – М.; РОСМЭН ПРЕСС, 2004.
6. Константинова С.В. История мировой и отечественной культуры. – М.; Эксмо, 2008.
7. Рапацкая Л.А. История художественной культуры России. - М.; Владос, 2008.
8. Соловцов А.А. Сергей Рахманинов. – М.; Музыка, 1969.

С.В. РАХМАНИНОВ - ОДИН ИЗ ВЕЛИЧАЙШИХ ПИАНИСТОВ 20- ГО СТОЛЕТИЯ

Картиоти М.И.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Сергей Васильевич Рахманинов вошел в историю мировой музыки, не только как великий русский композитор, но и как один из величайших пианистов. Он обладал даром и ярчайшего творческого высказывание на инструменте. В своей гениальной исполнительской деятельностью он внёс выдающийся вклад в музыкальную культуру, создав самобытные художественные произведения и сам «озвучив» их, благодаря чему они оказывали и оказывают на слушателей особо сильное воздействие.

Гениальная пианистическая одаренность Рахманинова сказалась в фортепианном стиле его сочинений. Сочинения Рахманинова получили распространение во всем мире, их исполняли многие пианисты, но все же никто не играл Рахманинова лучше самого Рахманинова. Никто не трактовал его так интересно не раскрывал в полной мере путь к творческому прочтению нотного текста произведений как сам автор.

Рахманинов обладал исключительными музыкальными и пианистическими способностями. Остротой слуха и быстротой запоминания он мог соперничать с немногими другими одаренными пианистами. Рахманинову достаточно было услышать произведения, чтобы потом точно воспроизвести его по памяти. У Сергея Васильевича были великолепные руки, очень большие и эластичные, не знающие не каких виртуозных преград. И самое главное-яркое дарование художника-творца, который отражает внутренний мир духовно богатой и самобытной личности.

Но истинные масштабы Рахманинова-пианиста обнаруживались постепенно на протяжении длительного время. В начале в молодом

музыканте видели прежде всего композитора и превосходного исполнителя собственных произведений. Только на протяжении четвертого десятилетия своей жизни Рахманинов привлек к себе широкое внимание выдающимися достижениями в области фортепианно-исполнительского искусства, но это было пока только в России.

Рахманинов с самого детства питал сильную любовь к музыке П.И. Чайковского и сохранил на всю жизнь чувства к этому композитору. Одним из самых выдающихся пианистических достижений была пьеса П.И. Чайковского «На тройке». Рахманиновское исполнение «тройки» — это замечательный образец фортепианного исполнения, одно из лучших произведений в его репертуаре. В этой пьесе с особой яркостью сосредоточились некоторые типичные свойства Рахманиновского исполнения, которые присущи не только исполнению собственных произведений, но и произведений других композиторов. Первое свойство касается соотношения между так называемой техникой и исполнением в узком смысле слова. У Рахманинова техника умирает в образе и вместе с тем рождается в нем. Его исполнение не знает жанра технических пьес и остается в памяти слушателя как величайшие художественные образы. Отношение Рахманинова к технике приобретает особую значимость в связи с теми возможностями какими он располагал в этой области. Рахманинов заставлял публику забывать об одних только технических достоинствах его исполнения. Необыкновенная виртуозность, непререкаемая диктатура во всех областях фортепианной техники — это второе свойство рахманиновского пианизма.

Следующим свойством является прежде всего его динамика, необычная подавляющая, временами почти неправдоподобная динамическая мощь. Она проявляется то в могучих аккордах, то в длительных нагнетаниях невероятной силы.

Не менее рахманиновской динамике характерна его ритмика в которой чаще всего искали главный секрет неотразимой власти над слушателями.

Рахманиновская ритмика стальная, но и в тоже время она поражает своеобразием гибкостью необычной свободы. Ритм интерпретация Рахманинова — это внутренний стержень, на котором держится все его естество, это жизненный ритм его собственной личности его дыхания. Это еще одна особенность его пианистической индивидуальности.

Проблема ритма сталкивается с проблемой дыхания, интонации, звука. В этой области Рахманинов выступает как яркий представитель национальной традиции русского пианистического искусства. В противовес западной инструментальной трактовке фортепианного звука, русская пианистическая школа всегда отстаивала вокальную трактовку фортепиано, всегда стремилась приблизить звучность этого инструмента к теплоте человеческого голоса. Рахманинов удивительно владел «Вокальной» красотой звука певучестью его кантилены, которая приближалась к человеческому голосу. Весь рояль у него звучал превосходно, особенно пел у него нижний регистр фортепиано. Не зря Рахманинова называли «Фортепианным Шаляпиным». Важнейшем звеном среди основных особенностей Разманенного пианизма является правдивость интонации, правдивость чувствования и правдивость выражения. В таком исполнении не было ничего деланного (фальшивого). Это было переживания, подлинное, не поддельное, передаваемое искренно и без прикрас.

И еще одна особенность характеризует пианистическое искусство Рахманинова. Ядро музыки Рахманинова не в действиях, а в фоне, пейзаже. Он великий «пейзажист» в мире звуков. Все что происходит в его музыке, происходит в России, на фоне русской природы. Русская природа, русская психика, русская жизнь — вот что составляет основу рахманиновской музыки, вот в чем была главная сила его игры.

Мировое признание принесли Рахманинову 1920-1930-е годы, когда исполнительство стало основной сферой его деятельности. Именно в это время Рахманинов стал играть не только свои произведения, но и многие сочинения других авторов, что яснее выявило его пианистический облик в

целом. Исполнял он преимущественно западноевропейских романтиков, Бетховена и русских авторов. Включая в свои программы сочинения традиционного репертуара, он играл их совсем иначе, чем другие пианисты. Его трактовкам свойствен рельефно выраженный индивидуальный характер.

В записях игры Рахманинова сразу же улавливается и властно захватывает яркая эмоциональность - не только темпераментность ораторского высказывания, но прежде всего внутренняя широта лирического чувства, богата и очень непосредственно выражена. Творческая основа Рахманинова - это «музыка должна идти от сердца и быть обращена к сердцу» [1.С.15] всецело относится к его исполнению.

Литература.

1. А.Д. Алексеев «история фортепианного искусства» часть 3 Москва. «Музыка 1982г.»
2. Г. Коган « Рахманинов-пианист» «советская музыка» №4, 1945г.

ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ С. РАХМАНИНОВА

Кипор Л.М.
концертмейстер
ГБПОУ СК «СККИ»

«Я русский композитор,
и моё Отечество воздействовало
и на мой темперамент, и на моё
мировоззрение... Поэтому и моя
музыка – русская».
С. В. Рахманинов.

Эти гордые слова были сказаны С. Рахманиновым в конце жизни, в 1941 году.

Русская природа, русская культура воспитали его, насытив творчество национальными образами, темами, сделав его гордостью русской нации и достоянием всей мировой культуры.

Сто пятидесятилетие со дня рождения Рахманинова отмечает не только Россия, его Родина, воспетая им в его музыке, но и всё прогрессивное человечество, для которого имя Рахманинова является символом высшего служения искусству.

Это служение принимало разнообразные формы: гениальный пианист, он проявил себя и как выдающийся композитор, а затем и как талантливый оперный и симфонический дирижёр. Многогранная творческая деятельность Рахманинова воплотила в себе наиболее значительные достижения русской культуры начала XX века. Россия тех лет жила предчувствием великих свершений.

Рахманинов – один из крупнейших русских композиторов конца 19 - начала 20 вв. В своём творчестве он с большой силой выразил пафос ожидания близящихся перемен, страстный порыв к лучшему будущему, которыми проникнуты многие произведения русской литературы и искусства этого периода.

Протест против социального и политического гнёта художники часто отождествляли с борьбой за освобождение человеческой личности. Этот мотив звучит и в творчестве Рахманинова. Отсюда яркая, напряжённая экспрессия его музыки, преобладание в ней лирического начала. Но лиризм Рахманинова далёк от замкнутой субъективной лирики декадентских салонов. Его творчество характеризуется общительностью, "открытостью" чувства, оно всегда обращено к широкой аудитории.

Художник 20 в., чутко откликавшийся на запросы своего времени, Рахманинов был вместе с тем наследником и продолжателем классических традиций русской музыки. Наиболее глубоки и тесны его связи с творчеством Чайковского. Но многое он воспринял и от композиторов петербургской школы – как образной сфере творчества, так и в характере мелодического языка, приёмах гармонического и оркестрового письма.

Своеобразие музыки Рахманинова прежде всего в её особой экспрессивной заострённости, тонкости лирического чувства, силе и напряжённости выразительных контрастов. Присущие его музыке мелодическая широта и распевность коренятся в русской народно-песенной и древней культовой мелодике. Рахманинов обладал особой манерой гармонического письма, был крупным и оригинальным мастером оркестрового колорита.

В разнообразном по жанрам творческом наследии Рахманинова, включающем оперы, различные виды симфонической, вокально-симфонической, камерно-инструментальной и вокальной музыки, центральное место занимают фортепианные произведения. Это объясняется как тем, что Рахманинов был величайшим пианистом (большей частью

первым исполнителем своих сочинений), так и общей, возросшей в начале 20 века ролью фортепианной музыки в России.

С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин были первыми русскими композиторами, фортепианная музыка которых по значению стала равноценной самым высоким достижениям национального оперного и симфонического творчества. Рахманинов синтезировал традиции пышно-декоративного пианизма Листа с широкой лирической распеваемостью типично русского характера, с интимной простотой и непосредственностью эмоционального выражения, присущей многим фортепианным произведениям М.И. Глинки, П.И. Чайковского и многих других русских композиторов. В современном концертном репертуаре прочное место заняли 4 концерта для фортепиано с оркестром Рахманинова, среди которых особенно выделяются законченностью художественного замысла, свежестью и выразительностью тематического материала 2-й и 3-й.

К концертам примыкает "Рапсодия на тему Паганини" для фортепиано с оркестром, в которых вариационная форма достигает широких, симфонических масштабов. Черты концертности присущи и многим произведениям Рахманинова малой формы (6 музыкальных моментов, прелюдии), фортепианная фактура которых часто носит развитой виртуозный характер. Но, как и в концертах, виртуозность подчинена в них поэтическому замыслу. Отдельные пьесы указанных циклов связаны с устоявшимися жанровыми формами (танец, марш, песня, баркарола) и вызывают порой определённые картинные ассоциации.

Пианистическое мастерство Рахманинова разносторонне представлено в "Этюдах-картинах" (ор. 33 и ор. 39). В каждом из них решение той или иной технико-фактурной задачи совмещается с яркой образностью музыки. Впоследствии композитор дал некоторым из своих "Этюд-картин" программное истолкование.

К произведениям крупного концертного плана принадлежат 2 (две) фортепианные сонаты (d-moll, 1906-7, и b-moll, 1913) по типу родственные

Большой сонате Чайковского и 1-й сонате Глазунова. Однако, для Рахманинова жанр сонаты, в отличие от других выдающихся представителей фортепианной музыки того же времени, - Скрябина и Метнера оказался малохарактерным. Рахманинов написал для фортепиано так же 2 (два) цикла вариаций (на тему Шопена, на тему Корелли), ряд небольших пьес и концертных транскрипций (в том числе обработки собственных романсов "Сирень" и "Маргаритки").

Становление композитора, формирование собственного, особого и личностного, самобытность и неповторимость, "узнаваемость Рахманиновского", - всё это достигнуто в упорном труде, в претворении дарования и таланта в нечто большее, глубоко содержательное, грандиозное по замыслу.

Как всё сложилось в жизненном пути композитора, какова многогранность творчества, как протекал сам творческий процесс и какова роль, сущность фортепианной музыки С. Рахманинова в наше время, в 21 веке?

Отвечая на поставленный вопрос, следует обратиться к историческим моментам.

В 14 лет, занимаясь еще в младших классах московской консерватории, Рахманинов начинает сочинять – несколько ноктюрнов, романс, прелюдии датированы 1887 - 1888 годами. А при переходе на старшее отделение он, помимо обязательной программы, сыграл ещё несколько своих пьес. Они так понравились П.И. Чайковскому, присутствующему на экзамене, в качестве почётного члена, что тот, взяв ведомость, где комиссия поставила Рахманинову "пять с плюсом", дописал к этой пятёрке ещё несколько плюсов со всех сторон.

После этого экзамена, летом, во время отдыха в Крыму, Рахманинов испытал особенно сильное влечение к композиции – неведомая музыка звучала в его душе и властно требовала выхода. Он стал задумчив, молчалив, чутко прислушивался к новым для него звукам, избегая общества даже

близких друзей. По возвращении из Крыма в Москву Сергей всё настойчивее ищет уединения и стремится запечатлеть свои композиции на бумаге. Но всерьёз заняться сочинением, как ему хотелось бы, он не мог – целый день звучащая в доме музыка не давала возможности сосредоточиться.

Сергей Рахманинов ещё в юном возрасте, в период учёбы переезжает в дом своей тётки, сестры отца, – Варвары Аркадьевны Сатиной; здесь началась его новая жизнь, заключающаяся не только в занятиях на фортепиано, но в музыкальном сочинении...

Учёба в консерватории, выступления на концертах, создание новых произведений, - теперь Рахманинов занимается и на композиторском факультете у выдающихся композиторов того времени: С.И.Танеева и А.С.Аренского. Оба они, ученики Чайковского, оказали немалое влияние на формирование творческой индивидуальности Рахманинова. Глубокий и самобытный художник, непревзойдённый мастер русской полифонии, Танеев, помог ему овладеть этим сложным искусством, а тонкий, проникновенный лирик Аренский, почувствовав в Рахманинове родственный дар, способствовал наиболее полному его раскрытию.

По классу фортепиано Рахманинов занимался у А. Зилоти. Этот замечательный музыкант дал много полезного, ценного своему талантливому ученику и в последствии не оставил его своей братской заботой и помощью.

После окончания фортепианного факультета консерватории оставалось ещё три года обучения на композиторском факультете, здесь Рахманинов, благодаря таланту, сдал экзамен на два года раньше срока.

К тому времени он был уже известным в Москве автором Первого концерта для фортепиано, нескольких фортепианных пьес, прелюдий, романсов; опера "Алеко" – экзаменационная работа – получила самую высокую оценку и была принята к постановке в Большом театре.

Самостоятельная творческая деятельность Рахманинова поначалу складывалась удачно. Но всё же, материальные возможности "свободного

художника" постепенно становились всё менее достаточными для полного вдохновенного творчества.

В это время материально ему помогают петербургские родственницы, – сёстры Скалон; нужда не покидает Рахманинова и в последующие годы, он даёт частные уроки, по вечерам много занимается на фортепиано, сочиняет новые произведения. Музыка этого периода и особенно, фортепианные произведения, - становится более совершенной, обретает новое качество и уже представляет собой наиболее значительную и характерную часть его творчества.

В этих произведениях уже явственно ощущается особый, неповторимый рахманиновский стиль, возникший под несомненным воздействием его исполнительской индивидуальности. Характерные для неё широкий размах и лирическая напевность, монументальность в сочетании с тончайшими нюансами различных чувств, блестящая виртуозность и суровая сдержанность – все эти свойства Рахманинова-исполнителя в полной мере проявили себя в его фортепианных сочинениях.

Большинство произведений Рахманинова консерваторских и нескольких последующих лет создавались параллельно последним произведениям Чайковского и под их несомненным воздействием. Но здесь не может быть речи о прямых заимствованиях – оба композитора жили в сходной музыкальной среде, сходные музыкальные явления питали их творчество, почти одна эпоха в истории России воздействовала на их умы и творческий темперамент. Русская народная песенность, городской фольклор, особый лирический склад дарований обоих композиторов, - вот что обусловило общность их музыкального языка.

Далее, некоторые важные события в творческом пути Рахманинова: - Первая симфония, разность в критической оценке;

-новые знакомства, новые встречи, работа в театре С.И. Мамонтова (Частная опера), проявление незаурядности в дирижёрской деятельности; начало дружбы с Ф.И. Шаляпиным (... "моя связь с Шаляпиным – это одно из

самых сильных, глубоких и тонких переживаний моей жизни" говорил впоследствии композитор.), концертное турне (по городам: Харьков, Киев, Одесса, Ялта...);

- первая поездка за границу (Лондон; туда он был приглашён как композитор, пианист и дирижёр). Всё сказанное, перечисленное как ряд жизненных фактов-событий имело и имеет большое значение в процессе формирования композитора, пианиста, дирижера.

Слава как выдающегося музыканта постепенно растёт, талант мужает, набирает силу, Рахманинов полон творческого горения.

Круг музыкальных образов, эмоциональных состояний, отображённый во Втором концерте находит развитие и других произведениях Рахманинова той поры. Такова его Вторая сюита для двух фортепиано (1901 г.), полная радости бытия и мужественной энергии. Таковы его прелюдии Си-бемоль мажор и Соль-минор. Если первая прелюдия носит радостно-ликующий характер гимна, то вторая - яркий образец ликующего марша. Её отличает и упругий ритм, и какой-то особый характер мелодии, волнами вздымающейся вверх. А её лирическая середина, то устремлённая ввысь, то мягко ниспадающая, являет собой типичный образец рахманиновских восточно-русских мелодий. Несмотря на суровый, несколько мрачноватый колорит, прелюдия воспринимается как оптимистическое произведение, полное большой человечности и тепла. Потому-то она завоевала огромную популярность в России и за рубежом. В ней, как и в других подобных произведениях, Рахманинов по-своему воплотил наиболее значительные образы действительности.

Работа посвящена фортепианному творчеству Сергея Рахманинова, но, освещая творческий путь композитора, нельзя не упомянуть о создании других монументальных произведениях, о "больших формах", это - Вторая симфония, оперы "Франческа да Римини", "Скупой рыцарь", Соната для фортепиано, поэма "Остров Мёртвых" (поэма по картине художника А.

Бёклина, изображающей пустынный остров и одинокую лодку у берега с возницей и странной фигурой в белом саване).

Летом, в 1909 году, живя в Ивановке, Рахманинов пишет свой Третий концерт для фортепиано с оркестром, который явился наиболее яркой страницей в русской фортепианной музыке предреволюционного десятилетия. Если этот Концерт и уступает Второму в отношении непосредственности, юношеской свежести тона, то зрелостью мысли, большей её глубиной. разнообразием воплощаемых чувств, драматической насыщенностью превосходит его. Всё лучшее, чего достиг Рахманинов-композитор к этому времени, воплотилось в совершенные образы, полные своеобразия, прелести, поэтического вдохновения и зрелого мастерства.

Русская национальная народно-песенная стихия выражена в этом Концерте ещё более полно и определённо, чем во втором. Первая же - главная- тема, звучащая на фоне нервно пульсирующего оркестра, вводит слушателя в мир тревожных, скорбных образов и поражает своей энергией. Напоминая древнерусский знаменный распев, она воплощает образ Руси и играет в Концерте роль лейтмотива, проходя через все его части.

Песенный и ещё более лиричный характер носит и вторая, побочная тема. Мягкая и задумчивая, как народная песня, она постепенно приобретает восторженно-радостное звучание.

В насыщенной драматизмом разработке основное место занимает главная партия и её отдельные элементы, вычлененные из общей мелодической линии.

Вторая часть – "Интермеццо" – переносит слушателя в иной мир образов. Она представляет собой цепь свободных вариаций на лирическую тему. Постепенно мелодия преобразуется, в середине формы слышится мощный, страстный призыв; а появление темы из первой части придаёт музыке более сдержанный, строгий характер.

Финал, - третья часть - заключает собой Концерт и благодаря своей тематической связи с первой частью способствует впечатлению единства, монолитности всего произведения.

Долгое время Рахманинов посвящает концертной, исполнительской деятельности и, после длительного перерыва, возвращается к творчеству. Четвёртый фортепианный Концерт Рахманинов посвятил Метнеру, и поэтому стилистика концерта перекликается с метнеровской фортепианной музыкой. Четвёртый концерт впечатляет своей эмоциональной напряжённостью, господством драматически - смятённых, довольно сумрачных образов. Местами в нём заметны соприкосновения с образностью и относительно скупой, графичной манерой письма некоторых прелюдий и этюдов-картин 1910-х годов творчества.

Этот, Четвёртый концерт был сочинён в 1926 году, в печать вышел в 1927 году, но дорабатывался в течение долгого времени, и окончательная - вторая- авторская редакция партитуры издаётся в 1941 году.

Фортепианные концерты, - трудно сказать и сделать вывод о том какой из них, - Первый, Второй, Третий, или Четвёртый, – каждый из них это личность художника-музыканта, это глубокий замысел, это высокий взлёт рахманиновского гения. Концерты венчают собой всё его фортепианное творчество. Другие произведения Рахманинова, чисто фортепианная музыка - не менее значима и является устойчивым ориентиром ярчайшей его самобытности, творческой индивидуальности. Смелость решений, глубокая вера в непоколебимость славянского, русского, Российского - вдохновляла Рахманинова, позволяла композитору свободно и высоко освобождаться от поверхностной псевдо критики и твёрдо идти своим путём в искусстве, никак не изменяя своему творческому кредо, всегда оставаясь самим собой.

Сергей Васильевич Рахманинов – долгое время прожил вдали от родины, он похоронен в Америке, на русском кладбище, недалеко от Нью-Йорка; но, несмотря на это, всё его творчество является ярким выражением русского национального гения. Современное человечество высоко чтит его

творческое наследие. Музыка Рахманинова "поёт", "играет", "вдохновляет" современных исполнителей и слушателей; эта музыка не только самобытна, – она "универсальна" и используется, красиво и оригинально звучит на занятиях, - классических часах, - по хореографии. Такая гениальная музыка не только помогает отрабатывать специфику позиций, упражнений, - она оказывает воспитательное действие: она, - фортепианная музыка Сергея Рахманинова- глубоко проникает в сердца и души учащихся, студентов и способствует формированию у современной молодёжи правильного понимания прекрасного, доброго, разумного, вечного.

Литература.

1. Музыкальная энциклопедия, - Москва, "Советский композитор", - 1978; с.с. 546 – 555.
2. С.В. Рахманинов,- Москва, "Музыка", - 1988.
3. Л.С. Третьякова. С.В. Рахманинов, - Москва, "Знание" -1973.

ПИАНИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО С. РАХМАНИНОВА

Лулумян С.Т.

Преподаватель

ГБПОУ СК «СККИ»

Сергей Васильевич Рахманинов — одна из центральных фигур в русской музыке. Его игра поражает своей мощью, он один из самых выдающихся мелодистов. Невозможно оставаться равнодушным к творчеству этого композитора.

В истории мирового пианистического искусства исполнительская деятельность Рахманинова представляет собой уникальное, неповторимое явление.

Воспитанный на лучших традициях школы Листа и братьев Рубинштейнов, Рахманинов завершил целую эпоху в развитии русского и мирового пианизма.

Игра Рахманинова всегда захватывает, прежде всего, яркой образностью. Даже несовершенные записи исполнения Рахманиновым своих сочинений или других пьес его репертуара вызывают огромное художественное переживание и богатый мир образных ассоциаций. Знакомое, неоднократно слышанное или игранное произведение всякий раз поражает своими неожиданными, чудесными гранями, открытыми исполнительским гением Рахманинова.

Наиболее ярко исполнительский гений Рахманинова проявился в интерпретации произведений драматического плана, произведений, отличающихся острой конфликтностью музыкальной драматургии и симфонической напряженностью развития. Таково, например, хорошо известное по грамофонной записи исполнения си бемоль минорной сонаты Шопена [1, с. 289].

В произведениях лирического плана, а также в отдельных лирических эпизодах Рахманинов выступает не менее ярким интерпретатором. Насколько прекрасны и недостижимы по красоте лирические темы Второго концерта в исполнении автора, они буквально расцветают, освобождаясь от излишней манерности и слащавости, которые можно заметить у некоторых исполнителей, стремящихся к большей выразительности. Невозможно не восхищаться рахманиновским чувством меры, удивительной естественностью и гармоничностью эмоционального высказывания, заключенного в строгую, благородную и совершенную форму [2, с. 341].

В игре Рахманинова поражает поистине гениальное владение мелодическим интонированием, умение создать подлинно вокальную мелодическую линию, полностью преодолеть ударную природу рояля. Неповторимую речевую выразительность, декламационную рельефность и убедительность фразировки приобретает любая сыгранная им мелодия. Но,

заостряя, казалось бы, до предела декламационную выразительность каждой интонации, фразы, Рахманинов гениально объединяет их в протяженную, логически развивающуюся мелодическую линию. Его лирические темы «живые», они «дышат», парят, они свободны и прекрасны. Необыкновенной полнотой и певучестью отличается рахманиновский звук, он неповторим и незабываем. Еще одно замечательное качество пианизма Рахманинова – широта мелодического дыхания, большая протяженность звучания. Секрет здесь не только в великолепном звукоизвлечении, но и в изумительном владении педалью, в подлинно вокальной лепке фразы, в умении в полной мере использовать тембровое богатство инструмента. «Рахманиновский» рояль обладал неповторимо красивым «голосом», Рахманинов умел предельно «очеловечить» звучание инструмента. Своеобразная черта рахманиновского звука – это его тембр и динамическое разнообразие. Удивительно многообразие красок звучащего рояля, различное «приближение» и «удаление» главных и второстепенных голосов. Когда слушаешь игру этого пианиста, то часто не замечаешь аккомпанемента как такового, даже чисто «аккомпанирующая» фигурация имеет свою линию развития. Рахманиновский звук отличается огромным тембровым диапазоном – от мягкой бархатной кантилены до предельно отточенного стального удара, и столь же грандиозен динамический диапазон. Динамические нарастания производят впечатление всепоглощающего натиска, стихии, передают ощущение бесконечной мощи.

Сильнейшей стороной рахманиновского исполнительского искусства является ритм, мастерское владение живой ритмической стихией. Может показаться, что ритм диктует свои законы всему остальному, живет собственной жизнью, однако ритм Рахманинова меньше всего живет сам по себе. Это всегда часть единого художественного замысла, который мы воспринимаем, слушая игру пианиста, живая пульсация исполняемой им музыки. Ритм организует и подчеркивает силу рахманиновской экспрессии, придавая ей неповторимую убедительность и властность. «Его ритм,

движение звуков, – писал Н. Метнер, – отличается той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук его туше» [3, с.151]. Рахманиновский ритм может быть неукоснительно властным, предельно ровным и четким, или, напротив, - импровизационным, предельно гибким. Но и в том, и в другом случае он выражает существо музыки.

Любое сыгранное Рахманиновым сочинение поражает стройностью формы, ясностью драматургического плана, интенсивностью развития. Свойственное пианисту чисто композиторское ощущение формы как развивающегося музыкального организма, кроется в умении найти наиболее естественные соотношения темпов, распределить силу звука в динамических подъемах и спадах, выявить музыкальную архитектуру произведения. Особенность рахманиновского пианизма так же и в искусстве придания интерпретации художественной правдивости драматического действия, подлинно симфонического напряжения развития.

Слушая игру Рахманинова, всегда восхищаешься необыкновенной свободой творческого высказывания, подлинным совершенством воплощения художественных замыслов пианиста. Подобное совершенство было бы невозможным без той поистине феноменальной техники, которой обладал Рахманинов. Головокружительно быстрые пассажи, великолепное владение техникой двойных нот, филигранная отточенность пальцев, мощные лавины октав – весь этот арсенал пианистических средств полностью подчинен творческому замыслу пианиста.

Интерпретация Рахманиновым собственных сочинений всегда очень интересна, так как авторское исполнение полностью соответствует замыслу композитора. Слушая записи игры самого композитора, нельзя не заметить, что произведения композитора, исполняемые им самим, особенно неповторимы, впечатляют необыкновенной образной яркостью, жизненной энергией, новизной и свежестью [4, с. 178]. По существу, интерпретация Рахманинова является новой исполнительской редакцией, исполнительской

доработкой произведения, причем отдельные подробности этой редакции не поддаются точной фиксации в тексте.

При сравнении звучания рахманиновской музыки в авторском исполнении с нотной записью, становится очевидно, что последняя очень часто не фиксирует многих деталей исполнения, особенно ритмо-динамических. Некоторые элементы музыкальной речи оказывают влияние на характер музыки в целом, и в результате образное содержание рахманиновской музыки в воспроизведении автора очень часто оказывается иным, чем то, к которому мы привыкли. Но это и понятно, невозможно на бумаге зафиксировать всё образно – эмоциональное богатство музыки. Нотная запись, словно чертеж, проект, текст, а вот подтекст, то есть богатство содержания музыкального произведения, раскрывает интерпретатор [6, с. 147].

Еще одна важная причина различного исполнения одного и того же произведения заключается в том, что интерпретатор может вывести на первый план одни элементы музыкальной речи и затушить другие, что приводит к существенным изменениям в трактовке произведения. Однако, без этой возможности более или менее свободного прочтения текста не существовало бы исполнительского искусства.

В целом исполнительский стиль Рахманинова сформировался и достиг творческой зрелости еще в России, совершенства – за рубежом, когда фортепианное исполнительство стало основным родом деятельности Рахманинова. С. Сатина в своей «Записке о С.В. Рахманинове» писала: «Только те, кто слушал Рахманинова, его игру в последние годы, в последний период его жизни, могут понять, что это был за пианист, могут понять, во что развился его пианистический талант. Его колоссальная техника не являлась для него целью. Это было только средство, которое давало ему, казалось, неограниченную возможность при исполнении интерпретировать любую вещь так, как он чувствовал и понимал» [5, с. 645]. К сожалению, мы имеем возможность в записях слышать лишь ¼ часть

репертуара Рахманинова – пианиста, и подчас это записи не очень хорошего качества, хотя и отреставрированные в последнее время.

Большой интерес представляет анализ отзывов современников Рахманинова, которые имели счастье слышать его живое исполнение. А. Гольденвейзер, например, вспоминал: «Рахманинов-пианист не может быть назван иначе, как гениальным. Вследствие того, что в молодые годы Рахманинов отдавал главное свое время композиции, он не занимался много на фортепиано, хотя любил фортепианную игру, любил даже играть упражнения, причем обычно играл весьма распространенные упражнения Ганона. У него были изумительные руки – большие, сильные, с длинными пальцами и в то же время необыкновенно эластичные и мягкие. Руки его так велики, что он мог довольно свободно играть двойные терции в двух октавах одной рукой. Его безграничная, несравненная виртуозность тем не менее не являлась главным в его исполнении. Его пианизм отличается необычно яркой, своеобразной индивидуальностью, которой чрезвычайно трудно подражать. Рахманинов не любил в своем исполнении полутонов. У него был здоровый и полный звук в *piano*, безграничная мощь в *forte*, никогда не переходившая в грубость. Рахманинова отличали необычайной яркости и силы темперамент и какая-то суровость исполнительского облика. Ритм его был совершенно исключительный; нарастания динамики и ритма ни у одного исполнителя не производили такого неотразимого впечатления, как у Рахманинова...» [7, с. 260].

Исполнение Рахманинова – пианиста отличалось большой ритмической свободой. Он нередко применял *rubato*, казавшееся иногда несколько парадоксальным и совершенно не поддающимся подражанию. С его исполнением того или иного произведения, особенно когда он играл не свои вещи, кое-где можно не согласиться, так как слишком ярка была печать его личности, особенно сказывавшаяся в ритмической свободе исполнения. Его исполнение, технически безупречное, ясное и четкое, отличалось простотой и искренностью, причем над всем исполнением властвовал

стальной ритм. Сила его содержательного, насыщенного и сочного звука благодаря его яркому темпераменту производила незабываемое впечатление. В области фортепианного творчества наследие Рахманинова является вершиной русского пианизма. Его фортепианный стиль, с предельной яркостью проявившийся в созданных им прелюдиях, этюдах-картинах, определил его мировую славу как композитора и пианиста...

В 1943 году мы утратили Рахманинова, одного из самых выдающихся музыкальных деятелей своего времени. В его лице умер великий музыкант, достойный продолжатель традиций русской классики, являющийся гордостью и славой русской национальной культуры». Творческая деятельность великого русского музыканта – целая эпоха в истории искусства игры на фортепиано. Рахманинова-исполнителя сравнивали с Листом и Рубинштейном. Современники неоднократно подчеркивали, что Рахманинов-пианист производил впечатление более яркое и глубокое, чем крупнейшие западноевропейские мастера фортепианной игры первой половины XX века.

Литература.

1. Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов / Б.В. Асафьев // Асафьев Б.В. Избранные труды. Том II. – М.: Изд. АН СССР, 1954. – С. 289 – 311.
2. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.В. Асафьев. - 2-е изд. - Л.: Музыка, 1979. – 341 с.
3. Арановский М.Г. Этюды-картины Рахманинова / М.Г. Арановский. - М.: Музгиз, 1963. – с. 151
4. Бородин Борис. Сны о России / Б. Бородин // Музыкальная академия. – 2003. - № 3. – С. 178-182.
5. Брянцева В.Н. Сергей Васильевич Рахманинов / В.Н. Брянцева. - М.: Сов. композитор, 1976. – 645 с.

6. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова / В.Н. Брянцева. - М., 1966. – 147 с.

7. Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., пред., ком. и указ. З. Апетян. В 2-х томах.- Изд. 5-е, доп. - М.: Музыка, 1988. – с.260

**ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД РОМАНСАМИ
С.В. РАХМАНИНОВА
В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

Митина И.Л.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

1. Введение.

Предмет - концертмейстерский класс - является одним из основных в учебной программе пианиста по программе музыкального училища или колледжа. Начиная свою самостоятельную деятельность, молодой пианист в самом начале чаще всего сталкивается с концертмейстерской работой, которая ставит зачастую нелёгкие задачи. Задача и цель моей работы - поделиться способами и знакомством учащихся среднего звена с камерной вокальной лирикой С.В. Рахманинова, которая является особой жемчужиной в мире камерной музыки. Если затрагивать общие понятия, то, что такое вокальное произведение вообще? Это синтез словесного текста, мелодии солирующего голоса и всей совокупности инструментального сопровождения. Вокальное произведение - это школа уразумения музыкального содержания. В нашем случае речь идёт о величайшем композиторе и не менее величайшем пианисте. Значение фортепианной партии настолько возросло, что по существу мы можем говорить о переосмыслении композитором самого жанра романса в его привычном

понимании. Многим романсам свойственны черты камерно-инструментальных ансамблей. Голос и фортепиано выполняют самостоятельную, в равной степени важную функцию.

Повышение роли фортепиано в романсах С.В. Рахманинова - это итог процесса, перерастание в более сложный жанр вокально-инструментального дуэта углублённого эмоционально-психологического содержания. Каждый романс - это монолог. Это может быть монолог - созерцание, слияние с природой. Монолог - переживание, монолог - страдание, одиночества. И самые разные переживания, от восторга до отчаяния.

Поскольку я преподаю концертмейстерский класс в колледже, считаю, с самого начала необходимо приобщать студентов творчеству С. Рахманинова. Начиная от наиболее доступных и пианистически, и эмоционально, и по пониманию, о чем эта музыка. Бояться этого не нужно.

2. Основная часть.

Специфика работы со студентами-пианистами над романсами С.В. Рахманинова.

Начнём с младших курсов. Я бы рекомендовала для 2 курса такие романсы, как «Островок», «Сон», «Сирень», «Полюбила я на печаль свою». Последний романс является драматическим монологом несчастной молодой женщины. Здесь важна богатая звуковая палитра, которая свойственна всей фортепианной музыке Рахманинова. «Тёмный», глубокий звук. Первые аккорды арпеджио глубокие, с трагической окраской, с проникающим верхним голосом. Средняя часть: в аккомпанементе – триоли, в вокальной партии – дуоли. Движение *con moto*. Важно движение от фразы к фразе с динамическим нарастанием и кульминацией на речитативе. Весь романс, несмотря на явное дробление на несколько частей, это одна мысль, как бы одна большая фраза с развитием, кульминацией и вокализом в конце. Вокализ – эпилог. Это безысходность. Надо объяснить и рассказать, передать, о чем этот романс. И добиться, чтобы студент сам поискал звуковые особенности каждой из частей романса.

«Сирень», «Островок» близки между собой по светлому, очень тёплому лирическому настроению. В «Сирени» - это ровные восьмые ноты, которые должны быть исполнены legato, предельно связно чуть-чуть помогая себе полупедалью. Почувствовать эту дымку, это лёгкое движение воздуха, это ощущение запаха сирени. Такое legato можно исполнить только очень «чуткими» подушечками на свободной руке. Найти это ощущение студенту бывает не просто.

Слово «аккомпанемент» не подходит к исполнению лирики Рахманинова. Именно в фортепианной партии заложено выражение любого душевного состояния. Шуман говорит: «Благодаря развитию гармонии стало возможным выражением самых тонких оттенков человеческих страстей». Всё это относится и к С. Рахманинову.

Глинка М.И. высказал сходную мысль: «Дело гармонии... дорисовать черты, которых нет, и не может быть, в вокальной мелодии (всегда несколько неопределённой... в отношении драматического смысла).

На 3-4 курсах училища, если позволяют технические возможности студента, то очень хорошо пройти такие романсы как «О нет, молю, не уходи», «Я был у ней», «Я жду тебя», «Они отвечали». Эти романсы наполнены истинным, глубоким драматизмом, искренним чувством. Они очень «подтолкнут» студентов в эмоциональном плане. А это поможет во многом справиться и с техническими сложностями.

Ясная, выразительная артикуляция требует протянутости отдельных звуков в пределах обозначенной временной долей и связанного звуковедения. Основной вид мелодической артикуляции - пластически гибкая и связная линия legato. Поэтому и мелодизация аккомпанемента вызывает личностный характер. Один из примеров – «Они отвечали». Длинные арпеджио необходимо не просто технически проучивать, но интонировать, в первую очередь. Тот же самый приём и при исполнении романса «Я был у ней». Прослушивание, артикуляция, интонирование мелодических линий - основа успешного исполнения.

Прекрасный ансамбль на разворот, на максимальное проявление эмоций - романс «Я жду тебя». Первая короткая фраза, маленькое вступление дают толчок к дальнейшему действию. Текст требует определённого технического умения. Это касается и арпеджированной мелодии и крупной аккордовой техникой в заключении. Очень характерно для Рахманинова в вокальной музыке - перенесение кульминации, эмоциональной точки на заключительный отыгрыш, когда голос уже закончил свою партию. И фортепиано досказывает, то, что недосказано в вокальной партии. Это и «Я жду тебя», «Не верь мне, друг», «Эти летние ночи», «Отрывок из Мюссе». Большая часть романсов Рахманинова невелики по размеру, но в эту маленькую форму умещается целая жизнь, целая история: встреча, любовь, разлука, восторг, отчаяние. И фортепианная партия несёт на себе основное эмоциональное начало. Для студентов - это прекрасная возможность не только справиться технически, но и испытать сильные музыкальные переживания. Можно только позавидовать белой завистью студентам, которые впервые соприкоснутся с великолепной музыкой прекрасными гармониями, а они у Рахманинова совершенно особенные, отличные от всех и, конечно, с красивыми яркими эмоциями, глубокими чувствами.

Но, здесь необходимо остановиться на очень важном моменте. В музыкальной педагогике есть не только методы показа и эмоционального заражения учащегося, которыми ограничиваются сторонники импульсивного творчества. Но необходима и большая степень осмысления всех компонентов произведения в их образности и содержательности.

3. Заключение.

Наиболее яркие, вдохновенные страницы богатейшего наследия С. Рахманинова связаны с лирикой, поэтому именно романс с его безграничными возможностями непосредственного отклика на происходящее увлекал воображение композитора на протяжении 30 лет.

Совершенно очевидно, что романсы написаны величайшим композитором. Вокальная партия рельефна и выразительна только в

сочетании и при поддержке так называемого аккомпанемента, который аккомпанементом и не назовёшь. Это самостоятельная партия, которая имеет особую художественную ценность. Студентам я бы советовала давать романсы Рахманинова на протяжении всех трёх лет обучения концертмейстерскому классу.

Литература.

1. А.А. Люблинский. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы.,1972г.
2. Б. Асафьев. С.В. Рахманинов.,1954г.

ВОПЛОЩЕНИЕ «РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ» В ПРОИЗВЕДЕНИИ С.В. РАХМАНИНОВА «БОГОРОДИЦЕ ДЕВО, РАДУЙСЯ»

Немашкалова С.И.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

В XIX веке русская духовная музыка переживала острый кризис, который проявлялся в стилистической пестроте и засилии иностранной музыки в церкви, именно это привело к забвению знаменных напевов в их первозданной красоте и многообразии.

Объединение талантливых, профессионально – образованных московских музыкантов стало своеобразной реакцией на такое положение дел церковной музыки. Орлов, Чесноков, Кастальский, Никольский, Калинин, Рахманинов и многие другие музыканты объединились под руководством Степана Васильевича Смоленского, который стал

основоположником и идеологом «нового направления церковной музыки». Музыканты «нового направления» стали придерживаться модальной гармонии, так называемого «русского контрапункта», следованию церковному уставу, освобождению хорового письма от строгих форм, поиска новых музыкальных средств, соответствующих национальному характеру православных песнопений, приложению к церковному пению приемов русской народной полифонии.

Одним из последователей Степана Смоленского, был Александр Дмитриевич Кастальский, творчество которого полностью послужило созданию национальной музыки в церкви. Он наглядно показал глубокую разницу между двумя системами: Западно – европейской и Российской народной системой многоголосия. Во время работы над «Всенощной» Рахманинов часто общался за советом к Александру Кастальскому и к Степану Смоленскому, они оба благодаря своему опыту помогли ему написать произведение, профессиональное с точки зрения музыкального материала, и подходящее для церковного служения, а многие замечания А.Д. Кастальского по «Всенощной» Рахманинов принял к практическому исполнению [2, С.736-775].

Любовь к церковной молитве, коренится в глубоком детстве композитора. Будучи еще ребенком, он часто сопровождал свою истово верующую бабашку, Софью Александровну Бутакову, в церковь. Посещение богослужений в праздничные дни превращалось в торжественный ритуал, когда в храм шествовала процессия из 20-30 человек домочадцев и гостей. Софья Александровна музыкальная по природе, любила духовную музыку и почиталась, как «знаток церковного пения», в ее дом за советом часто приходили регенты новгородских церквей. В те годы мальчик уже начал «прислушиваться к духовному пению, наслаждался музыкой. Еще большее впечатление на него производил перезвоны колоколов и службы в монастырях и соборах». На этой богатейшей почве зародилась

сохранившаяся до конца дней композитора, любовь к церковному пению [1, С.19].

Зерно, всеянное в далеком детстве, впервые дало ростки уже в зрелой юности. Сергей Васильевич обратился к богослужебной тематике в 20-ти летнем возрасте, написав хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», далее появляются Литургия св. Иоанна Златоуста, Всенощное бдение, а также ряд произведений, наполненных духовным содержанием: романсы «Дума», «Христос Воскрес!..», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна», «Молитва», «Все хочет петь и славить Бога», «Пора», «Пред иконой» и многие др.

«Всенощная» Сергея Васильевича Рахманинова появилась в годы Первой мировой войны. Она стала главным музыкальным событием 1915 года. С восторгом встретил сочинение Сергей Танеев, знаток полифонии и строгий музыкальный критик. Александр Кастальский признанный лидер церковной музыки того времени, назвал «Всенощную» - «венцом московской школы».

Всенощное бдение. Ор. 37. Для смешанного хора а cappella. 1915 год. Посвящено памяти дорогого наставника С. В. Смоленского.

1. Приидите, поклонимся.
2. Благослови, душе моя (греческого распева).
3. Блажен муж.
4. Свете тихий (киевского распева).
5. Ныне отпускаеши (киевского распева).
6. Богородице Дево, радуйся.
7. Шестопсалмие.
8. Хвалите имя Господне.
9. Благословен еси, Господи (знаменного распева).
10. Воскресение Христово видевшие.
11. Величит душа Моя Господа.
12. Славословие великое.

13. Тропарь «Днесь спасение» (знаменного распева).
14. Тропарь «Воскрес из гроба» (знаменного распева).
15. Взбранной воеводе (греческого распева).

«Богородице Дево, радуйся» - тропарь воскресной вечерни, является сердцевиной «Всенощной», ее смысловой кульминацией. Текст молитвы составлен из библейских боговдохновенных слов, главным образом встречается в Евангелии, от Луки глава 1 стих 26-39, а в Евангелии от Матфея есть косвенное подтверждение благовестия Архангела Гавриила глава 1 стих 20-23 [3, С.189-191].

Источником музыкального языка произведения «Богородице Дево, радуйся» являются древние одноголосные распевы Русской Церкви, бывшие единственным видом церковного пения вплоть до XVI века. Признаки знаменного распева проявляются в повторении одного и того же звука, с заключением на неустойчивой ступени, относительно начала. При каждом провидении распева добавляется новая ступень, за счет чего диапазон расширяется.

Произведение имеет строение двух частной строфической формы с вариационными принципами развития. Первая часть состоит из 3 строф, вторая имеет сквозное развитие. Такая форма произведения обусловлена близостью к древнерусским распевам, в которых основное зерно тематизма приобретает в процессе развития новые качества. Диатоника и опевание ступеней основного лада делают авторскую тему практически идентичной древней знаменной. Подголосочно-полифонический склад фактуры и качества формы указывают на традиции новой русской московской композиторской школы.

Широкое, протяжное пение, непрерывно льющийся звук, плавное, связанное голосоведение, являются основой русской народной песни. Звучание произведения богато и разнообразно, общий спокойный эпический тон сочетается с богатством красок, нежных, лирических мелодий, зычных возгласов, колокольных переливов.

Лейтмотивом всего произведения служит мелодия древнерусского наигрыша, создающая эффект легкости и радости. В подготовке к кульминации во второй части встречается одновременное звучание двух контрастных тем, первая встречается в первой части, а вторая является новым тематическим материалом, выросшим из начальной темы. Кульминация всего произведения раскрывается на словах «Радуйся». Полет светлых, легких голосов партий тенора и сопрано, передает торжество победы над смертью и спасение мира, через приход Спасителя в этот мир. Голоса, как бы парят над фактурой, а в этот момент альтовая и басовая группы имитируют звучание колокольных перезвонов, добавляя кульминации истинно русский национальный колорит.

Явленная в мир через Архангела Гавриила, радостная весть о Спасителе, достигает своей высочайшей точки ликования!!!

Кульминация имеет постепенную фазу динамического сброса, тема перезвонов, переключается то в одном, то в другом голосе, создавая эффект «эхо», постепенно переходя в заключительную коду. Монументальность, которой достигается за счет укрупнения длительностей нот.

Молитва «Богородице Дево, радуйся» в интерпретации Сергея Васильевича Рахманинова, приобрела новый, незабываемый облик. Стала более выразительной, наполненной не земной радости. Особую неповторимость, насыщенность ей придает имитация колокольных перезвонов, кружевное плетение голосов, имитация русских народных наигрышей, интонации знаменного распева, монументальность коды, не традиционное разделение заключительной поэтической строки на 2 части.

Сергей Васильевич Рахманинов на протяжении всей своей жизни обращался к различным музыкальным жанрам, в которых образ России занял исключительно важное место. Любовь и тоска по Родине незримой нитью вплетены во все его музыкальное творчество.

Одним из важнейших духовных качеств его музыки – является искренность. Вера его была свободна, при том, что он был скромн и не

афишировал ее. Через свое творчество композитор показал всему миру главные и истинные черты русской души: молитвенность, верность, стойкость, милосердие, возвышенность и скромность.

Создать произведения, воплотившие дух и красоту православия, мог лишь композитор, причастный этому Духу и Божественной красоте! Его сочинения являются вершиной развития Нового направления русской церковной музыки!

Литература.

1. Брянцева Б. «С.В. Рахманинов». М.: «Советский композитор», 1976.
2. Новый завет господа нашего Иисуса Христа. Козельск: «Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптиной пустынь», 2018.
3. Тамберг Н.Д. История русской церкви. Том 2. М.: «Молодая гвардия», 2008.

«С.В. РАХМАНИНОВ – ИНТЕРПРЕТАТОР СОБСТВЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ»

Рассоха А.Л.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Слушая сохранившиеся, дошедшие до нас записи фортепианных произведений С.В. Рахманинова в исполнении автора, мы имеем возможность напрямую, не прибегая к исследовательским источникам, представить его исполнительский масштаб, виртуозность, яркую образность. Существующие записи являются свидетельством необычайной творческой самоотдачи артиста, внесшего огромный вклад в историю фортепианного исполнительского искусства. Поражая одухотворённостью, драматическим

накалом, строгостью формы, стальной, пружинной ритмикой, широчайшей палитрой звуковых оттенков, невероятным, «фирменным» звуком, гениальным ощущением биения жизненного пульса музыки, игра Сергея Рахманинова всегда словно завораживает слушателя, оставляя отпечаток в памяти.

И наиболее ярко это проявляется в интерпретациях собственных произведений, где можно в полной мере почувствовать импровизационную стихию его искусства. Как отмечают критики и современники XX века, Сергей Васильевич был непревзойденным пианистом-интерпретатором, в особенности своих фортепианных концертов и произведений малых форм, транскрипций. Простота и мужественность, необыкновенная тонкость и эмоциональность характерны для всего творчества великого музыканта.

Тот факт, что Сергей Рахманинов исполнял свои фортепианные сочинения так ярко, образно, целостно, как никто другой, вполне обусловлено теми биографическими фактами, которые характеризуют его как гениального композитора, дирижера и пианиста. Кратко перечислим их: во-первых, это исключительная одаренность, во-вторых, школа и образование, которое он получил, в-третьих, техническая оснащенность, владение звуком и временем во время выступлений, а также чрезвычайная требовательность к себе как пианисту, что заставляло его много работать.

Согласно высказываниям самого музыканта, композитор-интерпретатор собственных сочинений глубже проникает в их сущность, подходит к ним изнутри.

Рахманинов был первым большим композитором и исполнителем, который записал свои произведения на физический носитель в собственном исполнении. Он по праву этим гордился. Есть сведения, что первые записи игры Рахманинова были сделаны еще задолго до его отъезда из России. Однако они не сохранились. Записи зарубежного периода были осуществлены Эдисоном в апреле 1919 года в США. В дальнейшем, начиная с мая 1920 года, Рахманинов записывался только на фирме «Виктор».

Последний раз - в конце февраля 1942 года, за год до смерти. Записи служили рекламой Рахманинова как артиста (пианиста и дирижера), его концертов, а успех Рахманинова как пианиста способствовал хорошей продаже его пластинок. Благодаря записям происходило также знакомство публики с новыми сочинениями Рахманинова, что способствовало успеху премьеры, как это было в случае с «Рапсодией на тему Паганини». Популярность, которую приобрел Рахманинов как пианист, и неизменный успех его пластинок позволяли компании Victor делать и довольно рискованные с коммерческой точки зрения записи. Рахманинову была предоставлена возможность записать на пластинки практически все свои значительные опусы. Сергей Рахманинов, всегда предельно требовательный к себе, добивался безупречно чистого исполнения. Он делал много дублей, выбирая потом из них лучший. Владимир Горовиц вспоминает о записи Рахманиновым транскрипции Скерцо Мендельсона: «он говорил, что записывая ее на пластинку в 1930 году, сделал сорок восемь дублей! Хотя многие из этих вариантов были совершенны, они его не устраивали» [1, с. 211]. Также самому композитору (по воспоминаниям близких), очень редко нравилось исполнение его фортепианных произведений другими пианистами. Наверное, это было одной из причин того, что в репертуаре Рахманинова-пианиста на протяжении всей его исполнительской карьеры преобладали собственные фортепианные сочинения. При этом Сергей Васильевич категорически отказывался играть по радио, ссылаясь на техническое несовершенство передачи звука в то время, отвергал и многочисленные предложения киносъемки его концертных выступлений.

Проводя анализ исполнения Рахманиновым собственных фортепианных произведений, педагог, профессор Академии имени Гнесиных Ю.В. Понизовкин подчеркивает отдельные, наиболее характерные составляющие пианизма Рахманинова – мелодическое интонирование, ритм, динамику, исполнительский план, отмечая существующую между этими важными компонентами интерпретации прямую логическую взаимосвязь.

Говоря о мелодическом интонировании, Понизовкин отмечает в рахманиновском исполнении «замечательную красоту звука с исключительной «вокальностью» фразировки» [2, с. 27], подчёркивая приоритетное, доминирующее значение вокального мелодического начала в его исполнительстве, в котором крайне важным является «одухотворённость любого интервала». Как отмечает Асафьев, для Шаляпина и Рахманинова «мелодическое в музыке и было всем в музыке – ключом к человечнейшему в звуках» [2, с. 27].

О потрясающем таланте композитора-интерпретатора свидетельствует отзыв, оставленный музыковедом и писателем, А. В. Оссовским: «Глубокое решающее впечатление оставила первая часть Первого фортепианного концерта Рахманинова, исполненная композитором с сопровождением ученического оркестра под управлением В. И. Сафонова в концерте 17 марта 1892 года. Помню тот страстный, бурный, встряхнувший весь концертный зал порыв, с которым, после двух тактов оркестрового унисона, Рахманинов яростно накинулся на клавиатуру рояля со стремительным потоком октав в предельном fortissimo. Сразу властно захватив слушателя, Рахманинов держал уже его внимание в неослабном напряжении до самого конца исполнения. Несмотря на помету Концерта «ор.1», перед нами здесь выступил художник большого своеобразия. В отношении силы и убедительности тогдашнего впечатления композитору Рахманинову, несомненно, значительно помог пианист Рахманинов, хотя ещё и не выпрямившийся во весь гигантский рост, но уже дававший почувствовать свою львиную лапу. С этого вечера я «уверовал» в Рахманинова» [3, с. 346].

Наравне с мелодичностью изложения, фразировке Рахманинова присуще декламационное начало. Довольно часто в своём исполнении он прибегает к приёму акцентирования начала фразы, что придаёт звучанию «декламационную выразительность». Следует отметить, что в нотном тексте эта особенность авторской интерпретации не отмечена автором. Для характеристики одной из главных особенностей рахманиновского

фортепианного творчества Д. В. Житомирский вводит понятие «концертности», не ограничивая его рамками лишь собственно концертного жанра. Концертность понимается им как качество противоположное камерности с присущей ей детализированностью музыкального письма. «...В сфере концертности, — замечает исследователь, — обычно полнее проявляет себя непосредственно чувственное начало. Это обуславливается отчасти тем, что концертность неотделима от индивидуально-артистической стихии»[4, с. 83]. Отсюда проистекает и тяготение к широкой, порой несколько лапидарной манере изложения, известной декоративности и подчеркнутому ораторскому пафосу.

Для пианизма Рахманинова характерно очень широкое применение *tempo rubato*. Наиболее часто это проявляется в сочетании *accelerando* и *crescendo*, и в зависимости от музыкального контекста этот исполнительский приём может распространяться как на фразу в целом, так и на её часть, или же только на выделяемый «интонационный центр» фразы.

Создавая полифонически насыщенную фортепианную фактуру, Рахманинов-пианист блестяще владеет интонированием её голосов. В его исполнении каждый отдельный элемент музыкальной ткани живёт совершенно самостоятельной жизнью, обладая собственным тембром, динамической нюансировкой, в нужный момент выходя из тени на авансцену и также естественно удаляясь, что в целом придаёт объёмность и красочность звучанию инструмента. Говоря о мелодическом интонировании полифонической фактуры, стоит отметить безупречную, мастерскую педализацию Рахманинова, позволяющую звучать выдержанным звукам на фоне остальной части музыкальной ткани.

Для Рахманинова-пианиста характерен приоритет ритма, как важнейшего средства выразительности. Знаменитое рахманиновское *tempo rubato*, применение им различных мелких градаций замедлений, смысловых оттяжек отдельных аккордов, больших цезур между отдельными построениями, кратковременных сжатий, учащений ритмического пульса при

подходе к опорной точке и т.д., придают его исполнению ощущение живого биения пульса музыки - сотворения музыки здесь и сейчас. Критики отмечали в фортепианном исполнении Рахманинова черты "оркестральности", проявлявшиеся в богатстве звуковых красок, исключительно гибкой, разнообразной тембровой нюансировке и в ясном выделении каждого отдельного голоса. При этом Рахманинов никогда не увлекался красочными деталями в ущерб целому. Его называли "идеальным исполнителем-стратегом". Как исполнитель Сергей Васильевич был очень аналитичен. В его интерпретации форма его сочинений казалась безупречной. Вообще, умение охватывать форму было главной особенностью пианиста. Рахманинов воздвигал форму произведения буквально на глазах публики, с невероятной, не знавшей преград властью. В этом ему помогала сокрушительная техника, неслыханно мощный звук, огромный динамический диапазон и ритм — одновременно стальной и гибкий. Другой характерной особенностью пианизма Рахманинова является одновременное сочетание агогических и динамических нюансов. При этом разнообразный музыкальный материал рождает и разнообразное ритмодинамическое решение. Ритм Рахманинова всегда естественен, даже в самой сложной полиритмической ситуации.

Роль интерпретаций собственных сочинений и количество их исполнений к концу жизни Рахманинова возрастает. Хотя всегда в своих многочисленных концертных программах, представленных публике разных стран и континентов, Рахманинов значительное место отводил исполнению собственных произведений. Критики отмечали в его игре серьезность, концептуальность мышления и особое, ни с чем несравнимое преподнесение своих сочинений. Талантливый во всех отношениях мастер часто задавался вопросом: «Должен ли композитор, обладающий достаточными исполнительскими данными, быть наилучшим интерпретатором своей собственной музыки?» и сам же на него отвечал в одной из своих статей: «Мне трудно дать определенный ответ на этот вопрос. Возможно, имеются

основания для того, чтобы предпочитать исполнение композитора-интерпретатора исполнению артиста, обладающего чисто исполнительским талантом. Но я бы не стал категорически утверждать, что это неизменно бывает так, а не иначе. Что касается меня самого, я чувствую, если мое исполнение собственных сочинений отличается от исполнения чужих произведений, это потому только, что свою музыку я знаю лучше. Как композитор я уже так много думал над ней, что она стала как бы частью меня самого» [5, с. 128].

Литература.

1. Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М., 2008.
2. Понизовкин Ю.В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. М.: Музыка, 1965.
3. Оссовский А. В. «С. В. Рахманинов» в кн: Воспоминания о Рахманинове М.: Музыка, 1988,
4. Д. Житомирский «Фортепианное творчество Рахманинова» Музыкальная Академия Выпуск № 4 | 1945 (94)
5. Рахманинов С.В. Композитор как интерпретатор // Сергей Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978.

ПРЕЛЮДИЯ CIS-MOLL С.В.РАХМАНИНОВА В ЗАПИСИ АВТОРА.

Трубач Е.А.
концертмейстер
ГБПОУ СК «СККИ»

«В один прекрасный день Прелюдия просто пришла сама собой... Она явилась с такой силой, что я не смог от неё отделаться, несмотря на все мои усилия. Это должно было случиться и случилось». [3] Так описывает С.В. Рахманинов историю создания своей знаменитой Прелюдии cis-moll. Прелюдия до диез минор входит в цикл из пяти фортепианных пьес — Элегия, Прелюдия, Мелодия, Полишинель и Серенада, объединённые общим названием «Пьесы-фантазии» (“Morceaux de Fantaisie”). С.В. Рахманинов (1873—1943) написал этот цикл в период с сентября по декабрь 1892 года. Пьесы посвящены А.С. Аренскому, педагогу Рахманинова по классу композиции в Московской консерватории. Особенно широкую популярность среди ранних фортепианных сочинений Рахманинова завоевала знаменитая прелюдия cis-moll, принеся автору признание и зарубежом. [2.с.109] «Очаровательная новинка», «смелое и оригинальное произведение» — в таких выражениях характеризовала лондонская пресса эту вещь молодого русского композитора, с именем которого ей впервые пришлось познакомиться.

И по сей день, эта прелюдия остаётся самым узнаваемым и исполняемым произведением С.В. Рахманинова во всём мире.

Девятнадцатилетний Сергей Рахманинов сочинил свою первую прелюдию, а её запись он сделал в 1928 году, через 36 лет. При сравнении звучания рахманиновской музыки в авторском исполнении с нотной записью, становится очевидно, что последняя очень часто не фиксирует многих деталей исполнения, особенно ритмо - динамических. Некоторые элементы

музыкальной речи оказывают влияние на характер музыки в целом, и в результате образное содержание рахманиновской музыки в воспроизведении автора очень часто оказывается иным, чем то, к которому мы привыкли. Но это и понятно, невозможно на бумаге зафиксировать всё образно - эмоциональное богатство музыки. Нотная запись, словно чертеж, проект, текст, а вот подтекст, то есть богатство содержания музыкального произведения, раскрывает интерпретатор. И поэтому записи Рахманинова, в частности, прелюдии до диез минор, можно считать второй редакцией автора.

Рахманиновское исполнение наполнено лаконичностью и божественной простотой. С.А. Сатина в своей «Записке о С.В. Рахманинове» писала: «Только те, кто слушал Рахманинова, его игру в последние годы, в последний период его жизни, могут понять, что это был за пианист, могут понять, во что развился его пианистический талант. Его колоссальная техника не являлась для него целью. Это было только средство, которое давало ему, казалось, неограниченную возможность при исполнении интерпретировать любую вещь так, как он чувствовал и понимал». [1, с. 90].

Следует сказать, что Сергей Васильевич не любил играть для записи, для него это было трудным и неблагодарным занятием. Сатина пишет: «Он боялся этой процедуры, часто отказывался или оттягивал её насколько можно... Всегда требовательный к себе, Рахманинов делался ещё строже, когда прослушивал записанное, ставил своё вето, безжалостно ломал пробные пластинки» [1, с.108-109] Потому к сожалению, мы имеем возможность в записях слышать лишь часть репертуара Рахманинова - пианиста, и подчас это записи не очень хорошего качества, хотя и отреставрированные в последнее время.

Прелюдию Рахманинов играет по-настоящему медленно. В ней уже нет юношеского максимализма в эмоциональном проявлении себя. В отличие от современных исполнителей он не делает фермату на третью ноту, он играет её столько сколько написал. Целая есть целая. Далее всё очень тихо, истинно

пианиссимо. И эта тишина далёкого колокольного звона длится вплоть до средней части. Средняя часть динамически у Рахманинова сдержана, нет таких больших волн какие делают современные исполнители. В первой фразе очень явно и ясно перед нами предстает мелодия с ритенуто в конце фразы, которого в нотном тексте нет. А дальше Рахманинов играет, сдерживая бурю, очень грустно. Сравнивая рахманиновское интонирование различных мелодий, можно заметить, что всё разнообразие исполнительских приёмов пианист подчиняет единой творческой задаче: созданию предельно выразительного и в то же время строгого мелодического рисунка, где естественно сочетаются широкая распевность, гибкость фразы и стройность протяжной мелодической линии. Аккордовый спуск перед 3 частью у Рахманинова сыгран намного легче, чем мы привыкли слышать в записях наших современников. У Рахманинова здесь ветер, унёсший мелодию 2 части, у других здесь накал и стремление репризе. В 3 части Рахманинов достигает кульминации, FFF, медленный темп и ровность, вот как играет её Сергей Васильевич. А в коде невероятно плавное диминуэндо. Можно выделить отдельно прикосновение Рахманинова очень нежное и легкое, лаконичное и изысканное. Он ни старается подчеркнуть что-то или выделить сильно, он спокойно повествует свою историю.

Рахманинов появился, и Рахманинов остался навсегда в истории мирового пианистического искусства как уникальное, неповторимое явление.

Литература.

1. Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., пред., ком. и указ. З.Апетян. В 2-х томах.- Изд. 5-е, доп. - М.: Музыка, 1988.

2. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973.

3. Рахманинов вспоминает, сайт Сенар:

<https://senar.ru/articles/remember/?ysclid=lbzl20ucd5592941209>

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА (РОМАНСЫ)

Чугунова И.М.
концертмейстер
ГБПОУ СК «СККИ»

Романсы С. В. Рахманинова называют его душевной исповедью. Композитором создано немало творений в этом жанре около 8 десятков. Такое внимание Рахманинова вполне объяснимо – он часто говорил о том, что любит поэзию и всегда возводил на второе почетное место после музыки. Преимущественной сферой камерного вокального творчества Рахманинова была лирика, мир личных чувств и настроений. В своих истоках оно связано главным образом с наследием П. И. Чайковского, что проявляется и в общей эмоциональной «открытости», искренности и непосредственности выражения. Рахманинов как и Чайковский стремился прежде всего запечатлеть основное настроение того или иного поэтического текста в ярком мелодическом образе, показывая его в росте, динамике и развитии. Отсюда те длительные линии подъема, нарастания и поэтические кульминации, которыми изобилуют рахманиновские романсы. Большинство романсов Рахманинова написаны на тексты русских поэтов – Пушкина, Лермонтова, Кольцова и т.д. Рахманинов, за отдельными редкими исключениями, не допускает произвольных перестановок слов или повторов, нарушающих форму стиха. В этом отношении он стоит вполне на уровне своего времени-эпохи высочайшей, утонченной поэтической культуры.

Тяга к сочинительству проявилось у С. Рахманинова еще в детские годы, но записывать свои творения будущий великий композитор начал только с 1887г, и сразу же попробовал свои силы в разных жанрах, в том числе и вокальных. Несомненно, важную роль в становлении Рахманинова как вокального композитора сыграла его старшая сестра Елена, которая

обладала поразительной красоты голосом. Сережа часто аккомпанировал ей романсы, заслушивался ее чудесным «контральто».

Отсчет своих вокальных творений композитор решил начать с 1890г, когда были написаны его сочинения для голоса «У врат обители святой» на слова М.Ю. Лермонтова и «Я тебе ничего не скажу» на слова А. А. Фета. С тех самых пор романс стал одним из любимых жанров Рахманинова, и он регулярно возвращался к нему в своем творчестве. Если эти сочинения первых лет были очень похожи по стилю на музыку Чайковского, то в вокальных сочинениях 1891г отчетливо слышится влияние Э. Грига. Речь идет о двух романсах: «Это было в апреле» и «Смеркалось», на слова А. Толстова. В период окончания Московской консерватории и до второй половины 1890-х годов С.В. было написано 3 опуса сочинений для голоса, в них уже отчетливо намечаются черты творческой индивидуальности Рахманинова, и становится очевидной характерная для его пера трактовка жанра романса, когда широкая и экспрессивная вокальная мелодия органично сливается с виртуозной фортепианной партией.

Романсы опус 8 были сочинены осенью 1883г, в данный опус включены 6 сочинений, самыми известными считаются «Дитя как цветок ты прекрасна» и «Сон». В 1896г появился еще один цикл из 12 романсов под опусом 14. Самым популярным романсом из этого цикла стал романс «Весенние воды» на слова Ф. И. Тютчева. Это музыкальная картина русской весны, поэма восторженных радостных чувств. Блестящая концертирующая партия фортепиано очень содержательна и играет чрезвычайно важную роль.

Шесть романсов, которые были написаны до середины 1893г вошли в опус 4. Лучшим сочинением этой группы считается романс «В молчаньи ночи тайной» стихи А. А. Фета. В сердце величайшего маэстро не раз вспыхивала любовь, которая вдохновляла на написание романсов. Именно под воздействием этого чувства были созданы «В молчаньи ночи тайной» (посвященной В. Скалон), «О нет, молю не уходи» (посвященной А. Лодыженской), «Не пой красавица при мне» (посвященной Н. Сатиной).

Еще в ранние годы Рахманинов часто обращался к жанру русской лирической песни, что во многом можно объяснить любовью к наследию П.И. Чайковского. Особенно остро это слышится в романсах «Полюбила я на печаль свою» и «Уж ты, нива моя». Композитор отбирает такие поэтические тексты, где повествуется о страданиях от любви и нестерпимых душевных терзаниях. Эта тема родственна и для восточной поэзии, которая тоже не чужда Рахманинову. Экзотические композиции составляют отдельную ветвь в его вокальном творчестве – знаменитом романсе «Не пой красавица при мне» на стихи А.С. Пушкина «Она как полдень хороша», «В моей душе», «Ночью в саду у меня» и другие.

Новый подъем вокального творчества Рахманинова приносят 1900-е годы. Среди двух серий романсов опус 21 и 26 мы находим ряд совершеннейших образцов рахманиновской лирики, в которых композитор выступает уже как вполне сложившийся мастер со своим неповторимым творческим лицом. Романсы лирико-пейзажного характера образуют одну из важнейших областей вокальной лирики Рахманинова. Пейзажный элемент или сливается с основным психологическим содержанием или контрастирует ему, например романс «Островок» в переводе К. Бальмонта. Романс «Сирень» на стихи Бекетовой – одна из драгоценнейших жемчужин рахманиновской лирики. Музыка этого романса отмечена исключительно естественностью и простотой. Романс «Здесь хорошо» слова Галиной также принадлежит к выдающимся образцам светло созерцательных лирических произведений Рахманинова. Романс построен на одном дыхании. Такой же тонкостью нюансировки отличается романс «У моего окна» на слова Галиной, близкий предыдущему не только по общему колориту и по характеру изложения и даже прямому сходству некоторых интонационных оборотов.

Одной из черт, характеризовавших развитие камерно-вокального жанра в начале 20-го века, была возрастающая роль фортепианной партии, которая приобретала часто не только равноправное с партией певца, но даже

главенствующее значение. Исключительным богатством, красочностью и разнообразием форм отличается фортепианное сопровождение в романсах Рахманинова. Римскому-Корсакову казались даже чрезмерными звуковая насыщенность и густота рахманиновских аккомпанементов. Однако мелодически яркая, рельефная, вокальная партия никогда не теряется в этой плотной густой ткани. Иногда у фортепьяно проходит особый мелодический голос, переплетающийся с вокальной линией, в результате чего между двумя партнерами возникает выразительный диалог. По поводу романса «Ночь печальна» на слова И. Бунина Рахманинов замечает в одном из писем, что «собственно не ему (Собинову) нужно петь, а аккомпаниатору на рояле». [3, С.96]

Роль фортепианной партии в вокальной лирике Рахманинова настолько расширена, что, по существу, мы вправе говорить о переосмыслении композитором самого жанра романса. На первый план выдвигается романс-монолог, главным образом потому, что он открывает широкие возможности непосредственного свободного выражения разнообразной гаммы человеческих чувств в сложном комплексе их проявлений.

Другую сторону лирики Рахманинова представляют романсы драматического типа, проникнутые чувствами одиночества, неудовлетворенности или страстным протестующим пафосом. К этой группе относятся «Отрывок из Мюссе» перевод Апухтина, «Я опять одинок» на слова Бунина и ряд других. В декламационной манере выдержан и большой драматический диалог «Судьба» на стихи Апухтина, посвященной Ф. Шаляпину. Следующая группа романсов опус 34 появившаяся в 1912г, отмечена некоторыми новыми частностями, характеризующими общую эволюцию рахманиновского творчества в этот период. Выражение чувства становится более сдержанным и углубленным, лирическая непосредственность высказывания уступает место сосредоточенному раздумью. Основное место в этой серии занимают 3 романса на стихи А.С. Пушкина «Муза» «Буря» и «Арион».

Совершенно особое место в вокальной лирике Рахманинова занимает «Вокализ», написанный в 1915г посвящен великой певице Неждановой. Элементы народного песенного стиля органично вливаются здесь в мелодику, отмеченную яркой индивидуальностью. О связи «Вокализа» с русской протяжной песней говорит широта мелодии, неторопливый характер ее развития, «Вокализ» написан в простой двухчастной форме.

Особое место в творческом наследии Рахманинова занимает его последний камерно-вокальный цикл из шести романсов, обозначенный опусом №38. Отличительной особенностью этой группы сочинений написанных в 1916г, являются поэтические источники - все они принадлежат перу современных композитору авторов, которые стремились к обновлению образов и средств поэтики. Самыми лучшими романсами в этом цикле Рахманинов считал «Маргаритки» на слова Северянина и «Крысолов» на стихи Брюсова. Шесть романсов опус 38 оказались последними у композитора. На протяжении дальнейшего четверть векового творческого пути он к этому жанру не обращался. Будучи в эмиграции, вплоть до 1943г Рахманинов не написал ни одного романса.

Рахманинов - последний композитор, завершивший развитие русской музыкальной классики. Он оставался верен реалистическим традициям и тогда, когда в искусстве все большую роль начинали играть различные декаденские течения. Рахманинов отрицательно относился к композиторам, которые ради мнимого новаторства подрывали основы музыки, отрицая мелодику, увлекаясь искусственно созданными комбинациями звуков, раздражающими слух резкими, ничем не оправданными сочетаниями. Таких композиторов, которые «повернулись спиной» к простой народной песне родины, Рахманинов сурово осуждал.

«Я мало ценю тех, кто отказывается, от мелодий и гармонии ради погружения в оргию шума и диссонансов, являющихся самоцелью», - говорил он.[1,С.100] На этих твердых реалистических позициях по отношению к модернистам композитор стоял до конца своей жизни.

С.В. Рахманинов был композитором удивительного дарования к какому бы жанру он ни прикоснулся, под его рукой он приобретал необыкновенное духовное и художественное совершенство. А из романса великому музыканту удалось сделать, казалось бы, невозможное- жанр с поистине безграничными возможностями.

Трудно не любить рахманиновские медленные восхождения, изгибы, завитки и колыхания музыки, когда мелодический рисунок словно нехотя расстаётся с каждым своим красивым поворотом и извивом. Такие «стояния» типичны для рахманиновской лирики. «Мысль как бы остановилась, пишет Б. Асафьев» - она созерцает или, может быть, озирается в мире явлений, как бы отыскивая путь дорогу дальше, отыскивая луч маяка, чтобы плыть к нему – к надежде, верному другу». [4, С.303]

Литература.

1. С. Василенко. С.В. Рахманинов Краткий очерк жизни и творчества 1961г
2. З. Апетян. Рахманинов. Романсы. Полное собрание. Послесловие 1957г
3. В.Н. Брянцева. Детство и юность С. Рахманинова. 1970г
4. Б. В. Асафьев. Избранные труды. Том 2

МУЗЕЙ-УСАДЬБА С.В. РАХМАНИНОВА «ИВАНОВКА».
ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОТ УВИДЕННОГО.

Чуприкова Е.Н.
преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ»

Сергей Васильевич Рахманинов-один из тех композиторов, которыми гордится Россия.

Этот выдающийся человек родственными и творческими узами связан с Тамбовской землёй. В Тамбове его имя носит музыкальное училище, на зданиях, где бывал композитор установлены мемориальные доски, на набережной стоит его памятник. Но всё-таки, если произносят имя Рахманинова, то подразумеваем село Ивановка Уваровского района и Музей-заповедник Сергея Васильевича Рахманинова «Ивановка». Барский дом, пруд, старинный парк и аллеи. Чудесный сад с вишнями, яблонями и разросшимися кустами сирени.

В Ивановке, в уединении и тишине, Сергей Васильевич мог по-настоящему сосредоточиться, глубоко разобраться в своих переживаниях, тщательно обдумать каждую мысль. Там он мог работать спокойно и обстоятельно. В Ивановке он освобождался от той напряжённости, к которой обязывала его артистическая и композиторская жизнь в столице.

Это место силы для всех музыкантов, кто хотя бы раз выступил на Рахманиновской земле. Достаточно вспомнить тот факт, что именно туда композитор приезжал каждый год с весны до осени 27 лет подряд, кабы не перевернувшая его жизнь революция в России.

Вот и мне посчастливилось побывать в этом чудесном месте не так давно. Будучи, сама из этих краёв, я чувствовала свою сопричастность. Утки и гуси на берегу пруда мирно пасутся на лугу и смотрят на ту сторону, где сцена. Ждут начала концерта. В парке памятник Рахманинову, изображён в

момент дирижирования-автор местный скульптор, а плитку вокруг уложили в виде клавиатуры. Хорошую экскурсию для меня провели индивидуально, других посетителей не было. Я сыграла на концертном рояле Блютнер в музыкальном салоне, внимательно изучила представленные экспонаты и редкие фотографии. В экспозиции есть так называемый «немой рояль» для разминки пальцев, который Рахманинов возил на все свои гастроли.

Гуляя по тенистым аллеям, дыша невероятно свежим и каким-то наполненным воздухом, я прибывала в неописуемом восторге от непередаваемой атмосферы и красоты этих мест, такой русской и родной. Любуясь Ивановкой, не можешь не думать о том, что ведь по земле этой ходил он, невозможный ни в какой другой стране, кроме России, гений; здесь вслушивался в плывущие над деревнями густые колокольные звоны, любовался роскошными пейзажами, вдыхал аромат любимой сирени, наслаждался пением птиц, самозабвенно занимался ведением хозяйства.

В своих воспоминаниях Рахманинов писал о том, что в каждом русском есть тяга к земле, больше, чем у какой-либо другой нации. У других, например у американцев, он её совсем не замечал. Ему казалось, что здесь она отсутствует.

Поэтому я совсем не удивлена, что Рахманинова –композитора часто определяют словами «самый русский композитор». В этой характеристике выражены как объективные качества стиля Рахманинова, так и место его наследия в исторической перспективе мировой музыки.

Именно Рахманинов объединил и сплавил творческие принципы московской и петербургской школ в единый русский стиль. Он синтезировал различные тенденции русского искусства, различные тематические и стилистические направления, и объединил их под одним знаменателем-русским национальным стилем. Рахманинов обогатил русскую музыку достижениями искусства 20 века и был одним из тех, кто вывел национальную традицию на новый этап. Он обогатил интонационный фонд русской и мировой музыки интонациями знаменного распева, народной

песенностью, колокольностью. Таким образом стиль композитора остался неповторимо индивидуальным и своеобразным, не имеющим аналогов в мировом искусстве.

Сегодняшнюю Ивановку можно с полным правом назвать туристической Меккой Тамбовской области. Ежегодно сюда устремляются многочисленные гости, как из разных городов, так и стран мира. Здесь проходят многочисленные музыкальные конкурсы, мероприятия, концерты, выставки и фестивали («Музыкальное лето в Ивановке», «Джаз в Ивановке», «Звёздное лето в Ивановке».) Все поклонники русского гения мечтают хотя бы раз в жизни побывать на земле, где Рахманинов создал или задумал почти 80 процентов произведений из своего обширного музыкального наследия.

Особое место в творчестве композитора занимают романсы. Рахманинов написал около 80 романсов. Большинство их сочинено на тексты русских поэтов- лириков второй половины 19 века и рубежа 20 веков и всего лишь немногим более десятка –на слова поэтов первой половины 19 века (Пушкина, Кольцова, Шевченко и др.) Обращаясь зачастую к стихотворениям невысокого поэтического достоинства, композитор «прочитывал» их по-своему и в музыкальном воплощении придавал им новый, неизменно более глубокий смысл. Романс он трактовал как область выражения преимущественно лирических чувств и настроений. Эпические, жанрово-бытовые, комедийные или характеристические образы у него почти не встречаются.

В нескольких романсах Рахманинова обнаруживается связь с народной песней и городской бытовой музыкой.

Совершенно особое место в вокальной лирике Рахманинова занимает гениальный «Вокализ», написанный в 1915 году. Он в истоках своих связан и русской песенностью, элементы которой органично вливаются в мелодику, отмеченную яркой индивидуальностью.

Как своеобразное продолжение «восточной песни», выступает подлинный шедевр вокальной лирики «Не пой красавица при мне» на стихи А.С. Пушкина. Основная тема романса задумчивая и печальная.

Романсы лирико-пейзажного характера образуют одну из важнейших по художественной ценности областей вокальной лирики Рахманинова. Одним из первых таких романсов был «Островок» на стихи английского поэта П.Шелли в переводе К.Бальмонта.

Наиболее совершенные романсы, связанные с образами природы, были созданы композитором в зрелом периоде. Это «Сирень»,» «Здесь хорошо», «У моего окна», обладают глубиной содержания, изяществом, исключительной естественностью и простотой.

Одна из существенных особенностей романсового стиля Рахманинова — огромная роль и разнообразие фортепианного сопровождения. Фортепианную партию романсов невозможно назвать просто аккомпанементом. Встречаются образцы виртуозной и пышной фактуры, наряду с прозрачным камерным изложением, требующим от пианиста исключительного мастерства в передаче ритмических и полифонических деталей музыкальной ткани, тончайших регистровых гармонических красок.

Можно подчеркнуть, что в произведениях, созданных на Тамбовщине, композитор показал себя чутким певцом русской природы, её пробуждающихся и манящих зовов весны, трепетного и радостного «зеленого шума», свежести летнего утра, покоя осеннего пейзажа и глади вод. Он слышал и передал в музыкальных красках тишину и разнообразие колокольного звона, что стало характерным в его музыке.

Тамбовская Ивановка — это лаборатория мастерства Рахманинова и его поисков в пианистическом, дирижёрском и композиторском искусстве. Это была частица его великой родины, воспитавшей его как человека и музыканта.

Литература.

- 1.Материалы Музея-заповедника С.В.Рахманинова «Ивановка».
- 2.Материалы книги О.А. Казьмина «Рахманиновские места в Тамбове».

СЕКЦИЯ №3 «СТУДЕНЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ»

РАХМАНИНОВ И ДЖАЗ

Андриясова М.Е.
студентка 1 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

Наличие некоторых совпадений в гармонической сфере музыки Сергея Васильевича Рахманинова и в музыке некоторых направлений в джазе не дает достаточных оснований говорить о влиянии джаза на Рахманинова, однако любопытно как поучаствовать в поисках некоторых точек соприкосновения, так и обнаружить примеры влияния музыки Рахманинова на джаз.

Рапсодия на тему Паганини - произведение, уникальное в истории музыки как по неповторимому стилю и трактовке вариационного цикла, так по замыслу и содержанию. В процессе создания Рапсодии на тему Паганини, в одном из интервью Рахманинов говорит (1934): «Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия не тревожимых воспоминаний» [3, с. 131]. Исследователи творчества Рахманинова указывают на смену стиля, приводя в пример в том числе и эти его слова. Например, Рапсодия на тему Паганини упоминается

как жанровое «открытие» композитора. Стиль Рапсодии - поздний стиль Рахманинова, "концентрированный" до максимального лаконизма и интонационно-смысловой ёмкости каждой формулы. Метод Рапсодии - симфонизация вариационного цикла [1].

В 1927 году состоялась премьера «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина. Он первым трактовал жанр рапсодии как развёрнутый цикл для фортепиано с оркестром, объединив в своем произведении как джазовые, так и академические интонационные сферы. Именно эта рапсодия положила начало развития симфоджаза. «Рахманинов присутствовал на этой премьере; известно его одобрение Рапсодии Гершвина и заинтересованность поисками Гершвина в области синтеза джаза с академической музыкальной культурой. Нельзя не отметить, что фортепианный стиль и методы взаимодействия солиста с оркестром Рапсодии Гершвина во многом определены влиянием фортепианного стиля концертов Рахманинова» [2].

Рапсодия на тему Паганини Рахманинова - пример абсолютного новаторства Рахманинова-художника и мыслителя, однако джаз в ней играет далеко не последнюю роль. Джазовое начало проглядывает в моторных фрагментах, в лирических эпизодах слышны бытовые мотивы. «Само наличие «вульгарной» жанровой основы, а также сопутствующих ей «китчевых» интонаций является фактором отстранения лирики в «кривом зеркале» авторской иронии: типичные интонационные обороты гротескно утрированы («кружение» на тонике-доминанте и «сладкая» секвенция в XII вариации, солирующая «цыганская» скрипка в XVI вариации)» [1]. Характерная джазовая ритмика проглядывает в IX, X, XX вариациях («свингующая» синкопа), характерная джазовая оркестровка («басс-группа» в тт. 9-15 в X вариации), и в характерных фортепианных «ударных» фактурных приёмах (вариации VIII-X, XII, XIV, XIX-XXIV). Джазовая стилистика, по мнению А.В. Ляхович, является — и в Рапсодии, и в других поздних произведениях Рахманинова — формой воплощения демонического начала [1]. Как Гершвин, так и Рахманинов создали в своих произведениях

новый стиль (симфоджаз), однако задачи у них были разные. Как отмечает А.В. Ляхович, «для Гершвина джаз - национальное искусство Америки - являлось объектом эстетической пропаганды и профессионального освоения. Для Рахманинова джаз играет совершенно иную эстетическую роль: он используется композитором не просто в качестве источника для создания некоего нового интонационного качества, а в качестве семантически значимого стилевого элемента» [1].

Обращаясь к исследованию второго вопроса, а именно вопроса влияния рахманиновской музыки на джаз, любопытно было узнать, что, казалось бы, обычное цитирование музыки композитора выливается в событие мирового масштаба и позволяет говорить о том, что джаз может иметь и русские корни. Так, на канале российского журнала о джазе есть публикация, которая так и называется: «Русские корни американского джаза. Джеймс Риз Юроп (James Reese Europe) и его оркестр: Рахманинов как регтайм». В этой статье говорится о том, что один из самых успешных афроамериканских музыкантов 1910-х годов — и, возможно первый чёрный бэндлидера, записавший пластинку с большим оркестром и исполнявший современную афроамериканскую музыку, исполнял не только джаз, а предшествовавшие ему популярные направления чёрной музыки, прежде всего регтайм. Автор статьи говорит о том, что именно Джима Юропа можно назвать первым афроамериканцем, чей оркестр записал на пластинку модную регтаймовую пьесу, основанную на русской музыке. На той пластинке пьесу Джорджа Кобба играют под названием «Russian Rag», «Русский регтайм», а сама пьеса основана на теме Прелюдии до диез минор С.В. Рахманинова.

Прослушав это произведение, трудно усомниться в том, что это действительно так, ведь «колокольная тема» прелюдии звучит в этой пьесе как рефрен, составляя ее основной интонационный строй.

Литература.

1. Ляхович А.В. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини. [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html
2. Ляхович А.В. “Рапсодия на тему Паганини” Рахманинова как модель постисторического мироощущения. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/>
3. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т 3. Письма / Рахманинов. — М.: Советский композитор, 1980. — 574 с.

СТИЛЬ С.В. РАХМАНИНОВА В ЗЕРКАЛЕ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС-ФАНТАЗИЙ ОР.3 И «МУЗЫКАЛЬНЫХ МОМЕНТОВ» ОР.16)

Бугаева А.А.
студентка 2 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

*«Единственное, что я стараюсь делать,
когда я сочиняю музыку-
это заставить ее прямо и
просто выразить то,
что у меня на сердце»*

С.В. Рахманинов

Вторая половина XIX века – время мощного развития русской фортепианной музыки. Наряду с музыкой салонного искусства, в России стали распространяться более широкие формы концертной жизни. Однако, фортепианная миниатюра еще долго являлась салонно-виртуозной музыкой. Великие русские композиторы-классики от Глинки до Римского-Корсакова, Чайковского, акцентировали свое внимание на фортепианной музыке, в частности, фортепианной миниатюре, однако, ни ту, ни другую они не относили к значимым областям своего творчества. Чаще всего их народно-национальные идеи находили свое воплощение, в первую очередь, в оперных и симфонических произведениях.

Лишь к началу XX века вместе с концертом и сонатой стремительно выдвигаются вперед жанры фортепианной миниатюры. Это связано, прежде всего, с усилением роли лирического начала, возрождением романтических мироощущений. Вновь появляется интерес к отдельной личности, ее судьбе. Особое внимание начинают уделять композиторы теме Родины, многочисленным образам природы, которые словно служат «поэтическим аккомпанементом человеку» [1]. Все перечисленные темы очень тонко раскрыты в фортепианных сочинениях С.В. Рахманинова.

Фортепианное творчество композитора отличается удивительным жанровым разнообразием: концерты, сонаты, вариации, но особое место в творческом наследии композитора принадлежит *жанру миниатюры*. Это та область творчества, в которой складывался и отшлифовывался композиторский и исполнительский стиль Сергея Васильевича. И сама миниатюра в творчестве Рахманинова являлась не только творческой «лабораторией», но и сферой феноменальных достижений. Пьесы, которые изначально были с ясной опорой на салонно-бытовую сферу, быстро уступили место непрограммным миниатюрам концертного варианта, которые достойны, звучать на «большой сцене» и получать мировое признание.

Еще в студенческие годы С.В. Рахманинов проявлял интерес к самым различным музыкальным жанрам: ноктюрну, прелюдии, «мелодии»,

романсу, элегии, вальсу, мазурке. Обращаясь к традиционным жанрам фортепианной миниатюры, композитор трактовал их по-новому и придавал им большую динамичность. Сам он *«нередко убеждался, что короткая фортепианная пьеса причиняла ему гораздо больше мук и ставила перед ним больше проблем, чем симфония или концерт»*, так как приходилось быть *«целиком во власти тематической идеи»* [1, С. 4-5].

Например, невероятным художественным достоинством обладают Пьесы-фантазии ор.3, написанные в 1892 году, посвященные преподавателю Московской консерватории А.С. Аренскому. Появившись на свет, одна из частей, а именно прелюдия *cis-moll*, представленная на «Электрической выставке», стала быстро завоевывать широкую популярность. По воспоминаниям известного музыканта, профессора А.Ф. Гедике, ее играло уже большинство студентов-пианистов Московской консерватории, а известные концертирующие пианисты включали ее в своей репертуар за рубежом.

Один из первых исследователей творчества Рахманинова, Г.П. Прокофьев, писал о Пьесы-фантазии ор.3 следующие слова: *«... Правда, индивидуального здесь еще немного, но господствующее настроение – чисто рахманиновское, настроение грусти, уверенной в лучшем будущем...»*, *«ранняя работа композитора, близкая "чеховскому настроению"»* [2, С. 75]. Пьеса сама по себе конфликта: в ней звучит не только тихая, просветленная грусть, но и мужественный драматизм.

Пьесы цикла считаются одними из самых исполняемых произведений С.В. Рахманинова в студенческой среде; их ценность заключается не только в развитии техники правой руки пианиста, но и в безупречном представлении композиторского мышления, с богатой мелодикой и фортепианной идиоматикой. Отраженные в них принципы развития, будут использоваться и в более поздних работах. Довольно развитая вокальная мелодичность в частях «Элегии *es-moll*» и «Мелодии *E-dur*». Рахманинов подчеркивает роль мелодии как ведущего начала в музыке: *«Мелодия – это музыка, главная*

основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление» [2, С. 15]. В «Прелюдии cis-moll» – самой популярной части пьесы, основной темой служит имитация колокольного звона. Это один из любимых приемов Рахманинова, к которому он всегда обращался, начиная от фортепианных миниатюр и заканчивая концертами. Творчество композитора вобрало в себя все основные виды русского звона – от сумрачного до праздничного, ликующего. На самом деле, прием интересен своим значением: это духовное воздействие на народ. Также в этой части звучит извечная тема «человек и грозная судьба», поэтому здесь невольно вспоминаются яростные «схватки» тем в драматических симфониях XIX века – от Пятой Л.В. Бетховена с ее «стуком судьбы» до Четвертой и Пятой П.И. Чайковского с их «темами рока». Уже в ранних работах Рахманинов создает особый, неповторимый мир, влекущий своей самобытной «русскостью» [3, С. 411].

Воплощением рахманиновской идеи утверждения оптимистического начала являются «Шесть музыкальных моментов» op.16 (1896г). Изначально создавались как отдельные произведения, затем были объединены по принципу развития от мрака к свету. В цикле динамические, быстрые пьесы чередуются с певучими, сдержанными и сосредоточенными. Сами пьесы не имеют программного названия, хотя в них прослеживаются жанровые истоки фортепианной миниатюры-элегии, баркаролы, гимна.

В целом, фортепианный цикл «Музыкальные моменты» op.16 является значительным шагом вперед в творчестве Рахманинова, в нем также намечены черты, ставшие характерными для творчества композитора. Многие образы и настроения этого цикла зазвучат в произведениях С.В. Рахманинова 1900 года.

В Музыкальных моментах ярче и самостоятельнее становится музыкальный материал, богаче и разнообразнее фактура. Композитор находит свой круг образов, собственную оригинальную манеру изложения. Как композитор, он свободно трактует традиционные жанровые формы и

наполняет их новым и индивидуальным содержанием. Например, в первой пьесе есть ощущение национального колорита. Задушевно-грустная мелодия проникнута духом протяжных песен. Для фортепианной миниатюры Рахманинова присущи неожиданные музыкальные повороты, созданные определенными средствами выразительности. Так, внезапно повествование первой пьесы сменяется бурным движением во втором музыкальном моменте – *es-moll*. Третий музыкальный момент, *h-moll*, создает еще более мрачную атмосферу и напоминает траурное шествие. Рахманинов использует и развивает обороты заупокойного пения, которые, в свою очередь, соединяются с экспрессивно-романсовыми интонациями. Следующая пьеса цикла (ор.16 №4) знаменательна новым типом «бурлящей» фигурации с многократным, активным повторением кульминационного звука. Этот мелодический принцип лежит в основе первой фразы «*Dies irae*», к которому неоднократно обращается в своем творчестве Рахманинов (прелюдия *B-dur* ор.23 №2, романс «Весенние воды» и т.д.).

Таким образом, фортепианная миниатюра С.В. Рахманинова прошла огромный путь развития: от салонной музыки до концертного сочинения. Усвоив традиции своих предшественников, композитор самостоятельно, используя различные тенденции русского искусства, различные тематические и стилистические направления, творчески развил и обогатил фортепианную миниатюру, подчеркнув индивидуальность и революционность жанра.

Литература.

1. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966.
2. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
3. Рапацкая Л.А. История русской музыки. От Древней Руси до серебряного века // Учебник для вузов. М.: ВЛАДОС, 2001.

ДИРИЖЁРСКИЙ ТАЛАНТ РАХМАНИНОВА

Бурдукова В.Е.
студентка 3 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

Сергей Васильевич Рахманинов вошел в историю не только как композитор и пианист, но и как выдающийся дирижер. Он всегда оставался поистине русским художником. Под его управлением оперные и симфонические произведения многих композиторов зазвучали по-новому.

Впервые на должность дирижера-постановщика Рахманинов был приглашен Саввой Ивановичем Мамонтовым в 1897 году. Сергей Васильевич только что закончил консерваторию и не имел никаких навыков дирижирования. Путем проб и ошибок он сумел всего за год достичь прекрасных результатов, наладить дисциплину в оркестре и добиться высокого класса исполнения от каждого музыканта. За время работы в Частной опере Рахманинов продирижировал девятью операми: Даргомыжского «Русалка», «Кармен» Бизе, «Орфей» Глюка, «Рогнеда», «Вражья сила» Серова, «Аскольдова могила» Верстовского, а также «Майская ночь» Римского-Корсакова, Сен-Санса «Самсон и Далила», Тома – «Миньон».

В период с 1904 по 1915 год он работал первым дирижером в Большом театре. Особенно успешными были постановки русских опер. Блестящие исполнения оперы “Иван Сусанин” И. Глинки в 1904 году, Пятой симфонии П. Чайковского 16 января 1905 года стали для Рахманинова настоящим прорывом в элиту дирижерского искусства. Об этом вспоминал русский композитор Н. Метнер: «Никогда не забуду Пятой симфонии Чайковского. До Рахманинова нам приходилось слышать эту симфонию главным образом

от Никиша и его подражателей. Никиш, как говорили, спас эту симфонию после полного провала её самим автором. Гениальная интерпретация Никиша, его своеобразная экспрессия, его патетическое замедление темпов стали как бы законом для исполнения Чайковского и сразу же нашли себе среди доморощенных, самозванных дирижёров слепых и неудачных подражателей. Не забуду, как вдруг при первом же взмахе Рахманинова вся эта подражательная традиция слетела с сочинения, и опять мы услышали его как будто в первый раз. Особенно поразительна была сокрушительная стремительность финала как противовес никишевскому пафосу, несколько вредившему этой части» [1].

Именно в этот период в Большом театре произошли большие перемены. Рахманинов поставил пульт перед оркестром, чтобы иметь контакт с музыкантами, запретил выходить курить и читать книги во время перерыва, а также пользовался только оригиналами произведений, избавляясь от купюр.

За время работы дирижером Сергей Васильевич продолжал писать музыку, создал много прекрасных произведений. Среди них: две одноактные оперы “Скупой Рыцарь” и “Франческа да Римини”, вокально-хоровая поэма «Колокола» для хора, солистов и оркестра, симфоническая поэма “Остров мертвых” и другие.

Всего в Большом театре Рахманинов провел 91 спектакль, исполнив 11 опер. Его работа в качестве дирижера – это незабываемый, блестящий период в истории русской музыкальной культуры. Когда Сергей Васильевич появлялся перед оркестром, каждый из музыкантов и певцов выкладывался так хорошо, как только мог. Невероятно дисциплинированный и требовательный к себе человек, он отдавал всего себя любимому делу.

Под управлением Рахманинова-дирижера звучали самые разные по стилю, масштабу и характеру сочинения: миниатюры Лядова, симфонии Моцарта и Глазунова, «Богатырская симфония» Бородина, творения Римского-Корсакова и Чайковского, Бетховена, Вагнера.

В программах концертов Рахманинова было много произведений композиторов романтиков: “Фантастическая симфония” Берлиоза, поэмы Листа и “Лирическая сюита” Грига, симфонии Мендельсона и Франка и другие.

После 1913 года Рахманинов дирижировал только собственными сочинениями. В 1915 году скоропостижно скончался величайший русский композитор Александр Николаевич Скрябин. Его смерть была неожиданностью и потрясением для всей страны. Сергей Васильевич отступил от своего правила и продирижировал концертом, который был посвящен памяти А.Н. Скрябина.

В 1918 году, после приезда в США, Рахманинов получил сразу два предложения руководить одними из лучших оркестров в стране - в Бостоне и Цинциннати. Однако ему пришлось отклонить предложения из-за недостатка времени. Великий дирижер и композитор теперь нуждался в заработке и вынужден был вести напряженную концертную деятельность как пианист.

Осенью 1939 года в Нью-Йорке был организован цикл концертов из его произведений, одним из которых Сергей Васильевич продирижировал сам. Филадельфийский оркестр исполнил Третью симфонию и поэму “Колокола”.

В 1941 году в Чикаго эта программа была исполнена вновь, а год спустя, под руководством Рахманинова, прозвучали симфоническая поэма “Остров мертвых”, посвященной Н.Г. Струве, другу Сергея Васильевича, и “Симфонические танцы”, посвященные Филадельфийскому оркестру и его руководителю Ю. Орманди, в Эган-Арборе.

Критик О. Дауне писал: «Рахманинов доказал, что обладает таким же мастерством и контролем над исполнением, музыкальностью и созидательной силой, руководя оркестром, какое он проявляет, играя на рояле. Характер и стиль его игры, так же как и его дирижирования, поражает спокойствием и уверенностью. Это то же самое полное отсутствие показного, то же чувство достоинства и очевидная сдержанность, та же восхитительная властная сила»[2].

Литература.

1. Метнер Н.К. Статья «Воспоминания. С.В. Рахманинов»
2. Л. Григорьев, Я. Платек. Статья «Рахманинов-дирижер».
3. <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-501>

С.В. РАХМАНИНОВ. ОПЕРА «АЛЕКО»

Варлавина В.И.
студентка 4 курса
отделения «Хоровое дирижирование»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

«Все первые оперы молодых композиторов проваливались, - и поделом: в них всегда масса недостатков, которые я поправить не могу, потому что нехорошо мы все знаем вначале сцену» – так писал в письме своему другу Рахманинов, незадолго до премьеры своей первой оперы «Алеко». [2,С.69]. Однако, именно эта опера принесла первый большой успех юному композитору! Именно в «Алеко» впервые сконцентрировались многие важные особенности его индивидуального стиля. И как позже признавался Сергей Васильевич, успех первой оперы побудил его к продолжению композиторской деятельности.

Имена выпускников, закончивших консерваторию с золотой медалью, заносились на мраморную доску в Малом зале Московской консерватории. Этой чести удостоился в 1892 году и С. В. Рахманинов, окончив консерваторию с отличием как композитор. Опера «Алеко» была его дипломной работой. Рахманинов написал её за меньше чем 20 дней на либретто В. И. Немировича-Данченко (1858-1943) по поэме А. С. Пушкина «Цыганы». Ему было 19 лет.

Либреттист смог, придерживаясь пушкинской мысли, передать конфликт сюжета – столкновение вольных, далеких от цивилизованного мира цыган с гордым и одиноким Алеко.

Ещё в юные годы у Рахманинова наблюдался интерес к драматическим темам. Поэтому сюжет поэмы оказался близким композитору, и либретто смогло сразу же увлечь юношу предстоящей работой. Переживания одинокого, чуждого окружающей его среде героя, колорит действий, сочетание острого, напряженного драматизма с обилием поэтических жанровых сцен – все это нашло живой отклик в душе Рахманинова.

Молодой композитор, работая над оперой, опирался на традиции русской классической школы, творчество Глинки, Мусоргского, Чайковского.

Последний, называя Рахманинова своим «внуком в музыке», был очарован его первой работой и содействовал в постановке оперы, которая состоялась 27 апреля (9 мая) 1893 года в московском Большом театре.

«Алеко» – камерная лирико-психологическая опера с напряженным драматическим действием. Колоритные картины природы и цыганский быт предстают на фоне образов героев драмы. Музыка оперы покоряет искренностью выражения и мелодической щедростью.

В оркестровой интродукции мелодии флейт и кларнетов, овеянные чистотой и покоем, противопоставлены мрачным, зловещим мотивом, связанным в опере с образом Алеко.

Центр оперы – замечательный образец лирико-драматического оперного монолога. Каватина Алеко "Весь табор спит" принадлежит к лучшим творческим достижениям молодого Рахманинова. Не случайно она завоевала такую широкую популярность в качестве концертного номера.

Несмотря на некую неровность музыки и отдельные драматургические просчеты, опера Рахманинова представляется явлением исключительным!

Сергей Васильевич Рахманинов, гениальный пианист и композитор, стал символом русской музыки во всем мире.

Жизнь и творчество композитора служат примером и вдохновением для многих нынешних музыкантов. Воодушевляют меня на поиски новых творческих путей в музыке, ведь я нахожусь сейчас в том же возрасте, в котором композитор как раз и написал свою первую оперу. Мне было интересно узнать о его первых свершениях и первом большом признании!

Литература.

1. Гивенталь И. С. Рахманинов. Опера «Алеко». Государственное музыкальное издательство в помощь педагогу-музыканту
2. Рахманинов С. Письма. Муз.гиз, М.,1955
3. <https://www.belcanto.ru/aleko.html>

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ И УОЛТ ДИСНЕЙ

Варнавская С.В.
студентка 1 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

Сергей Васильевич Рахманинов, «русским гений», имя которого известно во всем мире, был великолепным пианистом, который не имел себе равных, блестящим дирижером и композитором, оставившим после себя огромное культурное наследие. Он создал такие выдающиеся произведения, которые своей вдохновенностью никого не могут оставить равнодушными.

В 1918г Рахманинов уезжает со своей семьей в Европу. После переезда в США, он добивается большого успеха. Но сначала ему приходилось много

работать, чтобы расплатиться с долгами. В течение нескольких месяцев, композитор занимался по 12 часов в день, чтобы освоить большой концертный репертуар и начать выступления в Америке. Он давал бесчисленное количество концертов, и, практически, жил на колёсах. В итоге, по свидетельству Бунина, он становится самым богатым человеком из всей русской эмиграции [4].

Сергей Сергеевич Рахманинов являлся большим поклонником фильмов Диснея. Старался посещать все премьеры. В 19 лет написал фортепианный цикл «Пьесы- Фантазии», которые отражают яркую композиторскую индивидуальность. В основе лежит образ живой человеческой души и «злого рока». Они были настолько успешны, что в 1942г, вместе с Горовицем, Сергей Рахманинов посещает студию Уолта Диснея. Они обсуждают знаменитую Прелюдию *cis-moll*, которая исполнялась в раннем мультфильме Уолта Диснея «The Opry House» (1929) Микки Маус. В нем Микки-Маус выступает в качестве концертирующего пианиста, в репертуар которого обязательно должна была входить прелюдия. Рахманинов отозвался в шутовском тоне: «Я слышал мою неизбежную пьесу, чудесно переданную лучшими пианистами и жестоко исковерканную любителями, но никогда не был так взволнован, как при исполнении ее великим Мышиным маэстро» [2, с. 599].

Прелюдия *cis-moll* преследовала Рахманинова в течении всей его жизни. Он говорил, что она стала «крупной неприятностью», поскольку зрители слишком часто просили исполнить ее и композитор стал играть произведение, «как машина», а не человек.

Есть очень интересный момент в его творчестве композитора, связанный с Диснеем: сходство заставки мультика «Том и Джерри» с «Симфоническими танцами» Рахманинова в кульминации репризы финала. Мультмик начинается с рева льва. В Евангелии это символ дьявола: «Дьявол ходит, аки рыкающий лев, ища кого поглотить» [1]. Музыковед А.В. Ляхович находит следующий ассоциативный ряд органично вплетается в семантику

финала «Танцев»: шабаш – бесовство – дьявол – современность – кощунство. Такой ряд, как отмечает он, органично вплетается в семантику финала «Симфонических танцев». Где и как Рахманинов мог слышать музыку Брэдли? Во-первых, любил кино и посещал все премьеры (свидетельство жены); начал работу над Танцами в мае 1940, то есть после премьеры мультлика. Во-вторых, был лично знаком с Диснеем, и до начала работы над Танцами неоднократно бывал на студии МГМ, где, возможно, застал работу над первой серией, которая велась на протяжении 1939-40 г.

И наконец, цитировал из музыки к мультлику не только фанфару, но, как минимум, ещё один фрагмент

Возможно, когда композитор приходил в студию, услышал музыкальную заставку мультлика. Рахманинов мог увидеть и услышать в ней то, чего не заметили бы другие люди-«бесовство». Сергей Рахманинов создал поистине великий шедевр. Первоначально он собирался дать частям его программные названия: I — «День», II — «Сумерки», III — «Полночь», очевидно имея в виду не время суток, а стадии человеческой жизни, причем не с начала ее, а с пика жизненных сил. Однако в окончательной редакции он решил отказаться от каких бы то ни было программных объяснений. Так же, в качестве символа, в сюите была использована тема средневекового хора «Dies irae», которая знаменует скорбь. «Dies Irae тесно связано с философской проблемой **сущности зла**, приближаясь к христианской амбивалентной трактовке зла как деструкции/Божьего гнева» [3, с. 88]

Подробно исследуя тему цитирования в музыке С.В. Рахманинова, А.В. Ляхович выдвигает версию о том, что композитор осознанно цитировал тему из мультфильма, которая органично влилась в семантику «Симфонических танцев». Как считает музыковед, «дискуссия вокруг этого вопроса лишний раз подтверждает неисчерпаемость проблемного потенциала, заложенного в музыке Рахманинова, а также указывает на сложность и парадоксальность образного мышления позднего стиля композитора» [4].

Литература.

1. Библия. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/biblia/?1pet.5:8&r>
2. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. - М. : Советский композитор, 1976. - 643 с.
3. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». — Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – 184 с.
4. Ляхович А.В. Том и Джери Рахманинов (история одной цитаты). [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-tom-dzherri-rakhmaninov>

СИРЕНЬ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Гончарук К.В.
студентка 4 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

В народе присутствует одна действительно замечательная примета, которая заключается в вере в способность сирени чудесным образом творить чудеса. Всё, что нужно - это суметь отыскать на сиреновой ветке один цветочек, состоящий из пяти лепесточков, и загадать желание. Именно об этом был написан самый нежный и проникновенный романс Сергея Рахманиновым «Сирень». Создавая его, композитор и не мог подумать, что именно этот весенний цветок станет поистине постоянным спутником его жизни [5].

4 апреля 1910 г в Москве, после окончания концерта Сергея Рахманинова, вокруг рояля - на стульях, на подставках, – одним словом, повсюду пестрели цветы. И вот, когда композитор уже в третий раз вышел на аплодисменты восторгающей публики, он увидел на пюпитре небольшой, но удивительной красоты букет белой сирени. К цветам была приколата карточка с двумя буквами: «Б.С.». Сергей Рахманинов перебрал в уме всех друзей, знакомых, но, к его удивлению, ничьё имя на эти инициалы не отозвалось. Откинув размышления, вдруг его словно осенило: «Б.С.» - «Белая Сирень». Только и всего [1].

Романс С. Рахманинова «Сирень» (ор. 21 № 5) – достаточно частый гость не только на концертной эстраде, но и на музыкально-теоретических дисциплинах. Музыка этой вокальной миниатюры поражает своей прозрачностью, естественностью и простотой, душевностью и теплотой. «Сирень», по мысли Ю.В. Келдыша, воспринимается как «эмблема рахманиновской светлой «весенней» лирики».

Не секрет, что одним из основных элементов рахманиновского творчества, что рисует возвышенный поэтический, лирический образ сочинения, является его отличительная фактура. В этом романсе – выразительная, совершенно струящаяся фортепианная фигурация. Внимая ей, у слушателя есть приятная возможность, словно бы физически, ощутить лёгкое дуновение ветерка, колышущего ветки, и почувствовать распространяющийся благоуханный аромат цветов.

На протяжении всего романса прослеживаются преимущественно мягкие интервальные сочетания вокальной и фортепианной партий. Совершенно логично, что при таком приёме соотношения возможность включения острых созвучий приобретает особое драматургическое значение. Так появившаяся ещё в 5-ом такте, секунда закономерно станет условным истоком подобных звучаний вплоть до финальной кульминации романса в 16-ом такте.

Время создания романса совпало с женитьбой С. Рахманинова, прошедшей 29 апреля 1902 г. Для композитора неразрывно с его творчеством эта весенняя пора стала его лучшим и, пожалуй, единственным отрезком в его жизни, наполненным спокойствием, умиротворением и искренним счастьем. Почти всё им написанное в последние 17 лет жизни в России прошло через его любимую Ивановку. В тот апрель 1902 г., всего за один месяц С. Рахманинов написал 11 романсов.

Текст «Сирени» не без сентиментальности акцентирует тему мечты о заветном несбыточном счастье, оттенённую картиной светлого весеннего, ещё совсем раннего утра. Рахманинов мастерски сочетает в произведении пылкость и спокойствие – экспрессивные штрихи с целомудренной сдержанностью эмоций.

Романс «Сирень» близок к эстетике символизма, хотя и не совпадает с нею полностью. Для этого направления характерна роль философско-концепционного начала в музыке, поиски мирового и космического единства. Однако, вместо этого в романсе Сергея Рахманинова отображается атмосфера тончайшей душевности, и можно почувствовать, как музыка буквально касается природы.

Как художник-композитор Рахманинов чётко, безошибочно чувствует свет, тень и воздух в нотном пространстве. Благодаря этой исключительной возможности, для него не представляет особого труда смешать подходящие «цвета» для наилучшего, нужного звучания его музыкальных картин [4, с. 182-194].

На премьере поэмы «Колокола», которая состоялась в феврале 1914 г. в Москве, Рахманинову, как обычно, преподнесли дирижёрский пульт, но на этот раз он был щедро украшен белой сиренью, а на дирижёрской палочке, которая была выполнена из слоновой кости, была вырезана сирень. И даже когда спустя 4 года Рахманинов навсегда покидал Россию, в его купе чудесным образом вновь оказалась ароматная ветка гроздьев его уже давно полюбившихся цветов... Композитор, уже находясь за пределами своей

родины, имел неоднократные попытки вырастить букет белой сирени, что так напоминали о его поместье, да и о родине в целом, но, увы, она так и не прижилась.

Почитательница Рахманинова, которая на протяжении всей его концертной деятельности в России, дарила ему сирень, долгое время так и оставалась для всех таинственной незнакомкой. Друзья композитора её так и называли – «Белая Сирень». И лишь спустя несколько лет один из них всё-таки открыл С.В. Рахманинову великую тайну: «Белой Сиренью» оказалась Фекла Яковлевна Руссо. Эта скромная учительница из Киевской губернии, влюбившись в его музыку, решила воплотить своё признание в белоснежный благоухающий цветок – чистый, невинный весенний символ, который для Рахманинова всегда оставался напоминанием о своей родине. После открытия этого секрета композитор написал ей, и между ними завязалась многолетняя переписка, и композитор всегда с теплотой отзывался о своей поклоннице и просто хорошей собеседнице, хотя они так и не встретились лично.

Сирень – этот скромный цветок, который Рахманинов называл царицей своей души, для композитора имел особое значение. Сирень была символом его любимой родиной, а также своеобразным Ангелом-Хранителем, неизменно сопровождавшим гениального композитора, маэстро всю его жизнь: со времён юности, когда он только-только впервые ощутил душистый аромат цветка в деревне Ивановке, и до самых последних дней [3].

Романс С. В. Рахманинова «Сирень» вдохновляет художников написание великолепных картин, поэтов на замечательные лирические стихи. Так появился сборник «Венок Рахманинову» (Тамбов, 1996 г.), в котором были собраны стихи о сирени нескольких тамбовских поэтов. Среди них: «Концерт Рахманинова» А. М. Белкина, «У памятника Рахманинову» А. Е. Мильрата, «Рахманиновский триптих» Е. Я. Начаса, где последний символично заканчивает свои стихи четверостишием о тоске композитора по родине.

В одном из писем Сергея Васильевича были отмечены следующие слова о жизни в Ивановке: «...У нас сейчас здесь тоже хорошо. Я застал ещё сирень в цвету...». А в другом письме: «Сирень зацветёт на днях» [2]. «Маленький Рахманинов видел тот мир, к которому будет стремиться всю жизнь: яблони в саду, парк с дорожками, усыпанными гравием. Но если всю пестроту онежского пейзажа довести до символа, останется вековая ель, устремлённая ввысь, - любимица Серёжи, - и речная гладь Волхова с россыпью белой сирени на берегу» [6, с. 12].

Спустя всего несколько лет после смерти С.В. Рахманинова пианист Ван Клиберн посадил на его могиле саженец белой сирени, подаренный в Москве советскими студентами. И пусть Рахманинов покоится совсем далеко за океаном, в Нью-Йорке, но становится легче от понимания, что всё-таки живой и благоухающий куст русской сирени навеки связал его бессмертную душу с родной стороной. Не так давно, в октябре 2017 года, в Музее-усадьбе Рахманинова, расположенной в тамбовской Ивановке - духовной лаборатории композиторского мастерства русского музыкального гения, открыли интересную монументальную композицию, в центре которой символично посадили живую сирень, а ноты прославленного романса навечно запечатлели на бронзе.

На основе биографии Сергея Рахманинова и истории о Белой Сирени в восьмидесятые годы прошлого столетия писатель Юрий Нагибин написал сценарий к фильму, повествующему о первой любви композитора. Однако по некоторым обстоятельствам кинолента с названием «Белая сирень», режиссёром, которой должен был быть Андрей Кончаловский, так и не была снята. Однако в 2007 г. зрители увидели фильм Павла Лунгина «Ветка сирени». А в Казани вот уже несколько лет проводится музыкальный фестиваль фортепианной музыки под говорящим названием «Белая Сирень», который также посвящён Сергею Рахманинову.

Литература.

1. Бажанов Н. Рахманинов // [Электронный ресурс]: <https://biography.wikireading.ru/89251>
2. К открытию Сиреневого фестиваля в Ивановке // [Электронный ресурс]: http://www.tambovlib.ru/?view=books.tambovskaja_siren
3. Рахманинов С.В., романс «Сирень» // [Электронный ресурс]: <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/iz-zhizni-muzykantov/romans-dlinoyu-v-zhizn>
4. Стулова Г. П., Юдина А.П. Творчество С.В. Рахманинова в исполнительской подготовке педагога – музыканта // Материалы международной научно-практической конференции - г. Москва, 10 декабря 2018 г. - М. : Московский педагогический государственный университет, 2018. – С. 182-194.
5. Устинов О.А. Тайна белой Сирени. Неизвестный Сергей Рахманинов // [Электронный ресурс]: <https://radubrava.ru/event/invisible-rakhmaninov/>
6. Федякин С. Рахманинов. Белая сирень России. – М.: Изд-во Молодая гвардия, 2022. – 478 с.

РУССКИЙ СЛЕД В ТВОРЧЕСТВЕ РАХМАНИНОВА

Гусева А.В.
студентка 4 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

Я считаю, что для студента-пианиста очень важно понимать стилистику музыки великого композитора и иметь представление об исторически сложившихся традициях её исполнения. Вместе с тем, изучение

и осмысление данной темы помогает мне в исполнительской подготовке, как будущему педагогу-музыканту. Чтение музыковедческих и биографических источников в сочетании с прослушиванием записей произведений композитора в авторском исполнении, в том числе в исполнении выдающихся пианистов и дирижёров, дает мне мотивацию к размышлениям, понимаю сочинений композитора, созданию собственной интерпретации.

Рахманинов не был борцом за идею справедливости и равенства, но свое ощущение эпохи и восприятие революционных событий в стране, он выразил в музыке с позиции любви к Родине. Во время гастролей в Америку композитор произнёс хрестоматийные слова, которые всецело описывают его творчество: «В моих собственных сочинениях я не сделал сознательных усилий быть оригинальным или националистом, или каким-либо ещё. Я просто записывал на бумагу как можно естественнее ту музыку, которую слышал внутри себя. Я русский композитор, моя родина определила мой темперамент и моё мировоззрение. Моя музыка – детище моего темперамента, поэтому она русская».

Беря во внимание мелодическое интонирование, нельзя не отметить в рахманиновском исполнении доминирующее значение вокального мелодического начала в его исполнительстве, в котором крайне важным является «одухотворённость любого интервала», которая подчеркивает “вокальность” фразировки. Как отмечает Асафьев, для Шаляпина и Рахманинова «мелодическое в музыке и было всем в музыке – ключом к человечнейшему в звуках». Кроме того, нельзя не отметить «декламационную рельефность» игры Рахманинова, а также «декламационную выразительность», которая выражена приемом акцентирования начала фразы. Следует отметить, что в нотном тексте эта особенность авторской интерпретации отражения не находит.

Также стоит отметить безупречную педализацию Рахманинова, позволяющую звучать выдержанным звукам на фоне остальной части музыкальной ткани. Создавая полифонически насыщенную фортепианную

фактуру, Рахманинов-исполнитель блестяще владеет интонированием её голосов. Рахманинов обладал выдающимся техническим мастерством, над которым он неустанно работал до последних дней артистической карьеры, относясь к себе с огромной требовательностью [3, с. 84-86].

Рахманинов никогда не любил современные течения в искусстве, его никогда не увлекала поэзия символистов, он был консерватором смолоду, и только настойчивость одной молодой поклонницы заставила его написать цикл романсов на стихи символистов. Рахманинов не собирался порывать с наследием Чайковского и Листа. В эпоху всяких «измов» он был непреклонным защитником традиций. Консерваторов в искусстве было много, но имя им – эпигоны, и все их старания давно забыты. Но Рахманинов умудрился сделать то, что его коллеги по искусству считали уже невозможным, при этом, не порывая с миром позднего романтизма. Рахманинов создал свой неповторимый, легко узнаваемый стиль, причем найденная им творческая манера обладала способностью к развитию, и вся его творческая жизнь была эволюцией. Более того, музыка Рахманинова несет в себе многие черты музыки XX века и нередко прямо перекликается с музыкой его более прогрессивных коллег. Да, Рахманинов оставался последним романтиком, но романтиком XX века [3, с. 2]. Православная религиозная культура претерпевает сегодня сложный период разобщённости различных традиций, как и вся непростая жизнь православных христиан в условиях современной действительности. Духовное наследие великого русского композитора С. Рахманинова приобретает в этом отношении особую ценность. Его сочинения, пропитанные духом народной песенной культуры и истоками древнего религиозного сознания, своей искренностью в выражении жизненной правды находят отклик в душах всех людей, вне зависимости от того, приверженцами какой религии они являются.

Во многих своих произведениях Рахманинов глубоко, почвенно и ярко своеобразно решил осложнившуюся на рубеже XX века проблему народно-песенных основ индивидуального композиторского языка. В прямой связи со

своей центральной темой он проявил особый интерес к исконным, но всё ещё живым, в веках не стёршимся чертам русского народного национального мелоса, чутко улавливая их и в старинных крестьянских лирико-эпических песнях и в знаменном распеве.

Основным распевом в Древней Руси XI—XVII веков был знаменный распев. На протяжении семи веков он претерпевал эволюцию, но некоторые его виды оставались неизменными. Знаменным распевом пели тысячи песнопений годового цикла разнообразных праздников. Можно выделить четыре типа знаменного распева, возникших в разное время. Основа знаменного пения — столповой знаменный распев. Особой протяженностью и торжественностью отличались песнопения большого знаменного распева, созданного распевщиками XVI — начала XVII века. Особенно часто использовались строгие речитативные будничные напевы малого знаменного распева и родственное с ним пение «на подобен» старого знаменного распева, сохранявшееся почти неизменным с XI века (о чем свидетельствуют старинные рукописи). В основу первого и второго типа положен принцип комбинирования, варьирования и соединения попевок, третьего и четвертого — построчное изложение; песнопения членятся на мелодические строки по определенным образцам [1, с. 49-50].

Главным выразительным средством всегда является мелодия, что же касается склада музыкального письма, то в нём проявляется весьма своеобразно представленный сплав гармонических и полифонических приёмов, во многом характерный для православных церковных композиций того времени. Стремление к возрождению древних пластов христианской богослужебной традиции с опорой на национальную культуру славянских песнопений характерно для деятелей искусства начала XX века. До появления светской музыки, духовная музыка была неотъемлемой частью жизни общества, она прошла долгий путь становления и развития. И потому в содержании, тематике, жанрово-стилистическом многообразии сочинений русских композиторов скрыты истоки национальной культуры. К таким

явлениям по праву принадлежит музыка Сергея Васильевича Рахманинова. «Русские композиторы, начиная уже с середины XIX века, испытывали духовную потребность в обращении к традициям православного пения, актуализируя эту потребность в сочинении церковной музыки» [2, с. 2]. Попыты возрождения знаменного распева русской православной традиции наблюдались уже у М. Глинки, были обозначены В. Одоевским и нашли непосредственное претворение в творчестве С. Смоленского, А. Гречанинова и А. Кастальского, советы которого помогли С. Рахманинову при создании «Литургии». «Литургия Иоанна Златоустого» являет собой первый опыт обращения С. Рахманинова к музыке православной церковной богослужебной практики.

Гармонический язык Рахманинова очень своеобразен и необычен, так как он представляет собой соединение традиций светской и католической европейской, а также славянской народной и православной музыки. Это можно заметить при рассмотрении «Богородице Дево, радуйся» «Всенощного бдения»; Такой своеобразный гармонический язык проявляется в произведениях композитора практически повсеместно. Склад музыкального письма Рахманинова представляет здесь синтез гомофонно-гармонического и полифонического комплексов, которые сплавляются в единое целое. Такая техника характерна для творчества великих духовных композиторов, таких как И.С. Бах. Обращение к образу Пресвятой Богородицы для русского народа особенно показательно, множество песнопений в жанре духовного стиха посвящены этой теме, также и Рахманинов опирается на эту традицию. Прежде всего, обращает на себя внимание фактурное своеобразие музыкального языка. Количество голосов не регламентировано как в подголосочно-полифонической традиции русской народной песни. Так звучит русский народный хор православной церковной традиции (так называемое клиросное пение «левого» хора). Является уникальным и принцип ладообразования, так как он включает в себя достижения западноевропейской и русской традиций, соединения

классической и романтической направленности мышления. Уже начальное ладообразование выдержано в параллельно-переменном ключе (F-dur объединён с d-moll). Образ Пресвятой Богородицы, спокойно величавый, всегда связан с элементами трагической окраски страдания за сына. Общая форма сочинения отталкивается от византийской строфической (самого древнего христианского образца). В заключительной кульминации на фоне заданной гармонической установки фактура представлена как звучание мощного колокольного перезвона. Можно сказать, что «Всенощное бдение», в отличие от «Литургии Святого Иоанна Златоуста», носит лирический, возвышающий, просветлённый характер [3, с. 260-261]. «Всенощная» Рахманинова является памятником русского музыкального искусства, в котором удивительнейшим образом сочетаются светское и религиозное начало, эпос с лирикой и драмой, древнерусское певческое искусство с фольклором, симфонизм, масштаб музыкальных образов с камерным звучанием. Ничего подобного сделать до С.В. Рахманинова никому не удавалось. Также ее гениальность не в последнюю очередь обусловлена глубоким проникновением автора в самую ткань древнерусского церковного пения, основу которого составляет знаменный распев, который был заимствован из Византийской традиции и окончательно сложился в Европе к началу XII века. По сути, он представляет собой одноголосную короткую попевку, исполняемую в унисон или октаву в объёме терции или кварты, как сольно, так и в составе группы, коллективно. Погласица целого песнопения складывалась из трёх-четырёх подобных попевок. Они сохранились до сего времени в записях XVI века, хотя их происхождение было, несомненно, более ранним, как и происхождение самого знаменного распева. Постичь тайну знаменного распева, церковных песнопений – дело чрезвычайно сложное, но Рахманинову удалось создать песнопения, которые невозможно отличить от песнопений, заимствованных непосредственно из церковного богослужения за Всенощным бдением, что в очередной раз доказывает его гениальность и тем отраднее осознавать, что по-настоящему, постичь тайну

знаменного распева удалось лишь С.В. Рахманинову. По большому счёту, собственно Рахманиновских песнопений в этом сочинении всего лишь пять из пятнадцати. Композитор строго придерживался всех стилевых норм знаменной монодии, поэтому отличить их практически невозможно. Отличаются они относительно узким диапазоном мелодии, симметричностью рисунка, использованием приёмов опевания устойчивых ступеней лада, плавностью поступательного звуковедения голосов, ритмическим спокойствием и размеренностью темпа. В результате всего этого и появляются темы духовных песнопений самого композитора, соответствующие по стилю музыкального материала древнерусским традициям. Новаторство С.В. Рахманинова в этом сочинении состоит в том, что его мелодика выгодно отличается от расплывчатой по рисунку знаменной темы. В сравнении с первоисточником она обладает какой-то своеобразной упругостью и ясной расчленённостью. Композитор здесь использует особую систему выразительных средств. К ним относятся скупые двузвучия, аккорды с пропущенными или удвоенными тонами, намеренная сгущённость музыкальной ткани, особенно в нижнем «этаже» партитуры, или, наоборот, подчёркнутая разряжённость. Всё это способствует погружению в образы библейской истории [3, с. 265-266]

На основе богослужебного текста С. Рахманинов создаёт крупномасштабную композицию грандиозного сказания о молитвенном обращении к Богу русского народа. Тематизм строится из интонаций церковных распевов, творческая переработка которых создаёт ощущение одновременно молитвы, эпического повествования и грандиозной массовой сцены почти оперного масштаба.

В заключении хотелось бы сказать, что Рахманинов отличался неповторимостью индивидуального облика. Он творчески развил наследие своих предшественников, обогатив его новыми достижениями, нашёл свежие оригинальные средства для яркого и правдивого воплощения современной ему действительности. В своём творчестве Рахманинов опирался на

особенности русского народного искусства и классических традиций: знаменный распев, народная протяжная песня, русский городской романс и колокольный звон. Композитор широко использовал особенности знаменного распева и непосредственно цитировал подлинные мелодии, а также создавал собственные темы в их духе» [3, с. 154].

Творчество С. Рахманинова не утратило своего величия до наших дней – это яркий солнечный свет, несущий энергию творческого созидания, духовности русской музыкальной культуры, где мысль, знания и чувства объединены в единое целое. В этом заключается также огромный потенциал влияния творчества С. Рахманинова на отечественное музыкальное образование. С. Рахманинов является ярким феноменом в истории русской музыкальной культуры.

Можно сделать вывод о том, что творчество С.В. Рахманинова неразрывно связано с русской жизнью и традициями национальной культуры, включая лишь незначительные типичные аспекты современной композитору суровой реальности. Прошлое и будущее России сливаются в произведениях композитора в последовательную и объективную концепцию родины, жизненно важную для русской культуры. Инновации в искусстве С.В. Рахманинова заключаются в единстве национальных эпических образов и образов, отражающих глубину трагедии современной композитору России. В его музыке есть неотъемлемая связь знакомого, традиционного с новым, творческим, оригинальным. В отличие от многочисленных опусов композиторов-временщиков советской России начала 20-х годов, которые были очень скоро забыты и погребены под массой всё новых и новых веяний модернизма, конструктивизма, музыка С.В. Рахманинова продолжает жить в сердцах россиян, вдохновляя их на новые достижения и подвиги.

Я считаю, что изучение данной темы помогло мне понять стилистику музыки великого композитора. Теперь я имею более углубленное представление об исторически сложившихся традициях исполнения музыки Сергея Васильевича Рахманинова. В дальнейшем это поможет мне в

исполнительской подготовке. Более того, теперь я могу обширнее интерпретировать произведения композитора и стала глубже понимать их смысл. Это поможет любому и в дальнейшей музыкально-педагогической деятельности.

Литература.

1. Владышевская Т. Ф. История русской музыки: учебник для общих курсов музыкальных вузов: / Т. Владышевская, О. Левашева, А. Кандинский ; под общ. ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории рус. музыки. - Москва : Музыка, 1999. – 439 с.

2. Давыдова Н. А. Традиции православного пения в русской духовной музыке последней четверти XIX - начала XX веков : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Давыдова Наталья Алексеевна; Ярославль: гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. - Ярославль, 2009. – 241 с.

3. Стуловой Г. П. Творчество С.В. Рахманинова в исполнительской подготовке педагога-музыканта: сборник трудов конференции/ Г. П. Стуловой, А. П. Юдина; Мирошниченко С. И., Новоселов В. А. - Москва: Московский педагогический государственный университет, 2018. - 314.

РАХМАНИНОВ – РУССКИЙ КОМПОЗИТОР

Иванова А.И.

студентка 3 курса

отделения «Теория музыки»,

руководитель: преподаватель

ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

Сергей Васильевич Рахманинов – великий русский композитор, пианист и дирижёр, его произведения – фортепианные концерты, прелюдии, оперы, романсы и симфонии – слушают с большим интересом, как дети, так и взрослые, профессиональные музыканты и просто любители музыки. Популярность его велика не только в России, но и за рубежом. Сам Сергей Васильевич, выпускник московской консерватории, продолжил дело своих предшественников – Глинки и Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова, Чайковского – развитие русского искусства, русской культуры. Произведения, созданные ими, проникнуты любовью к Родине. Сам Рахманинов сказал однажды: «Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка» [5,С.5]. Нередко в ней можно было услышать то, что так было дорого Сергею Васильевичу, то, что напоминало о доме (прелюдии, этюды-картины, вокально-симфоническая поэма «Колокола»).

События, происходившие в стране, нашли отражение в творчестве Рахманинова. Настроения таких произведений, как первая фортепианная соната, симфоническая поэма «Остров мёртвых», многих романсов трагичны, как и судьбы большинства людей того времени.

24 декабря 1917 года Рахманинову пришлось покинуть горячо любимую Родину, к сожалению, без возвращения обратно. Но уехав, он не переставал думать о ней. Это был тяжёлый период жизни для композитора,

он говорил: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы – не остаётся желания творить» [5,С.118]. Давая концерты в разных странах, деньги Рахманинов отправлял в помощь соотечественникам, а с начала Великой Отечественной войны, материально помогал Красной армии, только так он мог выразить сочувствие народу родной для него земли. Более того, он не раз призывал и других оказывать поддержку в такое тяжёлое время: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу» – писал он [5,С. 6].

И он верил. Хоть композитор и покинул Родину – Родина не покинула его. Спустя 8 лет он смог продолжить сочинять, не изменяя своим принципам. Россия – главный образ в его сочинениях. Гениальная Третья симфония невероятно ярко воплощает центральную тему всего творчества Сергея Васильевича. В письмах композитор высказал свои переживания по поводу русской культуры того времени: «Я восхищён ... тем, что вопреки тяжелейшим испытаниям музыкальная культура борющейся России, в том числе русского народа, продолжает удивлять мир, жива и всячески развивается. Готов согласиться, что мы, вероятно, ошибались в начале 1920-х годов, считая, что российское искусство обречено на уничтожение или перерождение...».

Рахманинов оказал огромную поддержку не только материально, но и духовно. Вся его музыка пропитана любовью к Родине, к России. Она поднимала общий дух страны, помогала найти силы, сохранить веру. И потому, без ноты сомнения, можно смело сказать, что Рахманинов – великий *русский* композитор, гениальный исполнитель и дирижёр.

Литература.

1. <https://multiurok.ru/files/tvorcheskii-vecher-s-liuboviu-k-rodine-sergei-vasi.html>
2. <https://www.belcanto.ru/22022703.html>
3. Келдыш Ю. Рахманинов и его время, М., 1973
4. Оскар Фон Ризерман. Сергей Рахманинов. Воспоминания, М., 2010
5. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов, М., 1984

С.В. РАХМАНИНОВ. ГОДЫ УЧЕБЫ. ПЕРВЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Индюченко Ю. И.

студентка 1 курса

отделения «Теория музыки»,

руководитель: преподаватель

ГБПОУ СК «СККИ» Колесникова Н.С.

Сергей Васильевич Рахманинов - выдающийся русский композитор, пианист, дирижёр. Его произведения знают и любят во всем мире, они звучат в лучших концертных залах, их исполняют известные музыкальные коллективы и солисты.

Воспитывался Сергей Рахманинов в музыкальной семье. Его дед, Аркадий Александрович, обучался игре на фортепиано у Джона Фильда, сочинял небольшие пьесы. Отец будущего композитора, Василий Аркадьевич, был человеком исключительной музыкальной одаренности. Мать, Любовь Петровна, стала первым педагогом маленького Сережи, который к четырем годам уже мог играть со своим дедом в четыре руки.

Позднее уроки фортепиано стала вести Анна Дмитриевна Орнатская. При её поддержке осенью 1882 года Сергей поступил на младшее отделение Санкт-Петербургской консерватории в класс В. В. Демянского. Здесь, предоставленный самому себе, мальчик часто прогуливал уроки и занимался плохо. В 1885 году в Петербург приехал его двоюродный брат, Александр Ильич Зилоти, тогда уже известный пианист. Он прослушал игру Сергея и посоветовал отвезти его в Москву, чтобы поселить в частном пансионе известного педагога, профессора Московской консерватории Н. С. Зверева. Соблюдая строгую дисциплину, ученики пансиона вставали рано утром и занимались по шесть часов в день, много играли в ансамбле, в том числе на нескольких роялях, а также посещали концерты и оперные спектакли.

В Московской консерватории С. Рахманинов был зачислен на третий курс младшего отделения по классу профессора Н.С. Зверева. Занимался Сережа с большим интересом и быстро достиг успехов.

В годы учебы Сергей увлекается не только фортепианной игрой, он пробует свои силы и в композиции. Самыми первыми произведениями, написанными им в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет, были три ноктюрна для фортепиано: *fis-moll*, *F-dur* и *c-moll*, Скерцо *d-moll* для оркестра (1887-1888 гг.), и четыре фортепианные пьесы: «Романс», «Прелюдия», «Мелодия» и «Гавот» (1889 г.).

При переходе на старшее отделение консерватории весной 1888 года, С. Рахманинов сыграл несколько своих пьес для фортепиано. На экзаменах в качестве почетного члена комиссии присутствовал Петр Ильич Чайковский. Пьесы так понравились ему, что к высшему баллу «пять с плюсом» Чайковский прибавил еще три креста, высоко оценив работу начинающего композитора.

С осени 1889 года Сергей Рахманинов занимается в консерватории уже по двум специальностям: по фортепиано – у А.И. Зилоти и по композиции – у С.И. Танеева и А.С. Аренского. Следуя программе, сочиняет

полифонические произведения: каноны (G-dur и e-moll), фуги (D-dur, c-moll, d-moll, C-dur), полифонический эскиз. В том же году он уезжает от Зверева. По-видимому, причиной переезда была невозможность сочинять, т.к. в течение целого дня воспитанники пансиона занимались на фортепиано. Зверев был обижен, и только спустя некоторое время, прослушав оперу «Алеко», поздравил своего бывшего ученика и подарил ему золотые часы.

Лето 1890 года Сергей Рахманинов провел в Ивановке, имении своих родственников Сатиных. Там собралось много молодежи, увлеченной музыкой. Сестры Сатины и Скалон любили играть в четыре руки и даже в шесть рук. В конце лета Рахманинов закончил «Вальс» для исполнения в шесть рук, в основу которого положена мелодия, сочиненная Натальей Дмитриевной Скалон, а через год появилась пьеса «Романс» — для такого же состава.

В январе 1891 года Рахманинов закончил «Русскую рапсодию» для двух фортепиано. Она написана в форма свободных вариаций, начальная тема напоминает плавную, неторопливую хороводную песню. Впервые рапсодия была исполнена автором вместе с пианистом И. Левиным в концерте Московской консерватории 17 октября 1891 года.

Очень плодотворной для начинающего композитора стала зима 1891 года. Под руководством А.И. Аренского Рахманинов сочиняет Первый фортепианный концерт, который был завершен в июле. Первую его часть автор сыграл в сопровождении ученического оркестра под управлением В. И. Сафонова 17 марта 1892 года. Кроме концерта, Рахманинов заканчивает Трио для фортепиано, скрипки и виолончели.

Свое первое крупное сочинение для оркестра - симфонию восемнадцатилетний Сергей Рахманинов написал также в 1891 году (к этому времени он блестяще окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано.) Первая часть симфонии была завершена 28 сентября 1891 года, остальные же так и не были написаны.

В годы учебы в консерватории С. Рахманинов не раз задумывался о создании оперы. Об этом говорят сохранившиеся рукописные наброски к опере «Эсмеральда». В рукописи, принадлежащей пятнадцатилетнему Рахманинову, содержатся вступление к первому акту и несколько отрывков из третьего акта. Сохранились также два отрывка из начатой им оперы «Борис Годунов» — «Ариозо Бориса» и «Монолог Пимена», а также «Монолог Арбенина» для баса и фортепиано на текст из драмы М. Лермонтова «Маскарад» и квартет из оперы «Мазепа».

Весной 1892 года Сергей Рахманинов окончил Московскую консерваторию по классу свободного сочинения. В качестве экзаменационной работы выпускникам было предложено сочинить одноактную оперу по поэме А. Пушкина «Цыганы». С. Рахманинов с увлечением принялся за работу и уже через семнадцать дней завершил оперу «Алеко» в партитуре. Экзаменационная комиссия высоко оценила труд молодого композитора, поставив ему «пять с плюсом». Решением Совета консерватории Сергею Рахманинову была присуждена Большая золотая медаль и его имя занесено на мраморную доску. Медаль присуждалась музыкантам, окончившим консерваторию с отличием по двум специальностям. До С. Рахманинова ее получили С. И. Танеев и А. Н. Корещенко.

Опера была поставлена с большим успехом на сцене Большого театра в Москве, в апреле 1893 года. Позже Рахманинов писал, что успех зависел, по его мнению, не столько от достоинства оперы, сколько от отношения к ней П. И. Чайковского, которому она очень понравилась. По окончании представления Чайковский, высунувшись из ложи, аплодировал изо всех сил, понимая, как это должно было помочь начинающему композитору.

Музыка «Алеко» покоряет юношеской страстностью, драматической силой, богатством и выразительностью мелодий. Она получила высокую оценку крупных музыкантов, критиков и слушателей.

Так завершились годы учебы С. Рахманинова. Он приобрел необходимые знания и начальный опыт, чтобы успешно продолжить свою деятельность исполнителя и композитора.

Литература.

1. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. — Т. 1, 2. — 5-е изд., М.: Музыка, 1988.

2. Ганзбург Г. О музыке Рахманинова. 2-е изд. — 2015.

3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва: Музыка, 1973.

4. Сергей Рахманинов: История и современность: Сб. статей. — Ростов-на-Дону, 2005.

5. Фраёнова О. В. Рахманинов // [Большая российская энциклопедия](#). Том 28. Москва, 2015, с.267-270.

6. Фролов С. В. Рахманинов: музыкально-исторические этюды. — Ивановка: Редакционно-издательский совет Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка», 2014.

7. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2,%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

8. <https://biographe.ru/znamenitosti/sergey-rahmaninov/>

9. <https://obrazovaka.ru/alpha/r/raxmaninov-sergej-vasilevich-rakhmaninov-sergei-vasilievich>

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА С.В. РАХМАНИНОВА

Калинина А.М.
студентка 3 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

Сергей Васильевич Рахманинов - великий русский композитор, пианист и дирижёр. Свидетельством высокого исполнительского мастерства Сергея Васильевича являются сохранившиеся с тех времён пластинки, записи которых технически ещё не были совершенного качества; а так же письменные отзывы современников, которым удалось услышать его игру.

В пластинках можно найти исполнение собственных сочинений композитора (Второй концерт для фортепиано с оркестром), произведения других авторов (соната Шопена №2 си^b-минор).

С самого детства окружение Рахманинова было музыкальным: многие хорошо играли на скрипке и фортепиано, превосходно пели.

Прадед, Александр Герасимович и его жена, Мария Аркадьевна, организовывали в своём поместье хор певчих и оркестр, и сами принимали в них участие.

Дед, Аркадий Александрович, был просветителем в сфере музыки: он выступал на музыкальных вечерах и благотворительных концертах, интересовался вопросами современности, писал заметки в газеты, сочинял – романсы и фортепианные пьесы были опубликованы.

Отец, Василий Аркадьевич, замечательно играл и импровизировал на фортепиано, обладал хорошей техникой, и, по словам своей сестры, он часами играл на фортепиано.

Мать, Любовь Петровна, так же хорошо играла на фортепиано, и одно время брала уроки у Антона Григорьевича Рубинштейна.

Бабушка, Софья Александровна, знала и любила старинную музыку, помнила множество напевов, которые исполняла «низким голосом бархатистого тембра» [4.С. 8].

Интерес Сергея Васильевича к музыке был замечен с раннего детства. Двоюродная сестра Рахманинова в воспоминаниях упоминала, что ещё совсем маленьким он любил притаиться где-нибудь в углу и слушать игру.

Начальное образование в области музыки получил от матери, которая начала его обучать игре на фортепиано. Однообразные гаммы и упражнения мальчику были скучны, но вот подбор на слух всего, что он слышал, вызывал большой интерес.

В один из приездов дедушек, Аркадий Александрович вместе с маленьким Серёжей сыграл в четыре руки сонату Бетховена. После этого Пётр Иванович, другой дед, настоял на приглашении учительницы из Петербургской консерватории. Ей стала Анна Дмитриевна Орнатская, которая так же отметила дарование Рахманинова.

Не смотря на видимые успехи Сергея Васильевича в области музыки, никто не желал ему карьеру музыканта, он, по традиции, должен был поступить на военную службу. Но судьба сложилась иначе, и образование в Пажеском корпусе, куда Василий Аркадьевич и Любовь Петровна хотели отправить обоих сыновей, стало непосильной суммой. В итоге Сергея отдали в младшее отделение Петербургской консерватории в возрасте 9 лет.

Педагог по фортепиано, Владимир Васильевич Демянский, мало уделял внимания ученику, теоретические предметы не интересовали Рахманинова и, предоставленный самому себе, он стал пропускать уроки, не готовился к ним, предпочитал прогулки и каток занятиям в консерватории.

Только по приезду к Софье Александровне мальчик вёл себя прилежно: он любил проводить с ней время, гуляя по городу, присутствуя на службах в соборах, на которых внимательно вслушивался в песнопения, и в

дальнейшем повторял их на фортепиано. По просьбе бабушки Сергей играл гостям на рояле, часто выдавая собственные импровизации за произведения известных композиторов.

Но положение в консерватории всё так же оставалось плачевным. Мать обратилась к двоюродному брату Рахманинова, Александру Ивановичу Зилоти, который оценив музыкальные способности мальчика, посоветовал перевести его в Московскую консерваторию к известному педагогу – Николаю Сергеевичу Звереву.

В Москве Сергея Васильевича ждали напряжённые занятия, лишившие детских радостей, но приведшие к высокому мастерству и славе.

После прослушивания его сразу зачислили на 4 курс младшего отделения консерватории.

Самыми первыми произведениями, написанными Сергеем в возрасте 14-15 лет, были три ноктюрна для фортепиано, скерцо для оркестра и четыре фортепианные пьесы: романс, прелюдия, мелодия и гавот.

Жил Рахманинов у самого педагога. Николай Сергеевич требовал серьёзного отношения к занятиям, не терпел лени, наказывал за малейшую провинность и не выносил лжи.

В свободное от обучения время ученики ходили в театр или на концерты. Они видели постановки спектаклей Малого театра, слышали отечественных и зарубежных артистов. Благодаря содействию Зверева Рахманинову удалось послушать «Исторические концерты» А.Г. Рубинштейна, которого Сергей Васильевич всю жизнь считал самым оригинальным и несравненным пианистом мира.

В выходные дни воспитанники играли перед гостями с выученными произведениями. Рахманинову не раз доводилось играть перед Петром Ильичом Чайковским и Антоном Григорьевичем Рубинштейном, профессорами и педагогами консерватории, известными художниками, актёрами.

Больше четырёх лет Рахманинов провёл в доме Зверева. Педагог сыграл важную роль в формировании музыканта, исполнителя. Николай Сергеевич заложил фундамент исполнительской карьеры Рахманинова. В трудные моменты жизни он заменил Сергею Васильевичу родителей, взяв все заботы о мальчишке на себя абсолютно безвозмездно. «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему», — говорил Рахманинов впоследствии [4.С. 17].

Сергей Васильевич много играл в ансамбле вместе со своими товарищами. По воспоминаниям М. Персмана, ими были переиграны чуть ли не все симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена, увертюры Мендельсона.

С осени 1886 года Рахманинов стал одним из самых лучших учеников консерватории, и получил стипендию имени Н.Г. Рубинштейна.

Весной 1888 года на экзамене по переходу на старшее отделение Сергей Васильевич сыграл несколько пьес для фортепиано собственного сочинения. Состоящему в жюри Чайковскому сочинения так понравились, что к выставленной итоговой пятёрке с плюсом он дорисовал ещё три плюса вокруг оценки.

Превосходно сдав экзамен на старшее отделение консерватории, Рахманинов был зачислен на 2 курс в класс гармонии А.С. Аренского, по фортепиано перешёл в класс А.И. Зилоти, хотя продолжал жить у Зверева.

Сергею Васильевичу была свойственна необычайно хорошая музыкальная память. Услышав один раз сложное произведение, он мог тут же сыграть его по нотам, наизусть – изучив его 3-4 раза.

В эти годы Рахманинов часто выступал на концертах, и о нем стали говорить как о выдающемся пианисте.

На старшем отделении начал записывать свои импровизации, увлёкшись композиторством. К этому времени относятся наброски опер «Эсмеральда», «Борис Годунов», законченная прелюдия до-диез минор. Так же в консерватории был написан Первый фортепианный концерт фа-диез минор.

Обучение закончил на год раньше. Причиной этому был уход Зилоти из учебного заведения. Выучив сложную экзаменационную программу за 3 недели, блестяще исполнил её на экзамене. Дипломной работой стала опера «Алеко», написанная за 17 дней. После всех заключительных испытаний комиссия порекомендовала серьёзно заняться композицией. Консерваторию Рахманинов окончил с Большой золотой медалью.

Сравнивая ноты произведений Рахманинова и записи исполнения самим композитором, видно отсутствие штрихов для исполнителя, особенно это касается ритма и динамики. Некоторые элементы оказывают сильное влияние на характер музыки в целом, в итоге исполнителю предоставлено своё видение сочинений, отличное от задумки Сергея Васильевича.

Талант пианиста и композитора раскрывался, росла значимость в среде консерваторских товарищей. Исполнительский стиль сформировался и достиг зрелости ещё на родине, за рубежом же достиг совершенства. Занимался Рахманинов ежедневно, по четыре часа, давал уроки Наташе Сатиной.

Безуспешное исполнение Первой симфонии в Петербурге под управлением Глазунова Сергей Васильевич переживал тяжело, и несколько лет лишь выступал на концертах, которые проходили с триумфом.

Через непродолжительное время получил приглашение от С.И. Мамонтова – известного мецената. Он предложил Рахманинову должность дирижёра в его оперном театре, что оказалось крайне полезным опытом для Сергея Васильевича. Он изучил партитуры большого количества опер, приобрёл дирижёрский опыт, познакомился с художниками, оформляющими спектакли – Васнецовым, Поленовым и другими.

Эти годы стали интенсивными и в плане творчества, и в плане исполнительской деятельности - первое выступление за границей в Лондоне в 1899 году; работа в Большом театре, постановка русских опер; участие в Русских исторических концертах, организованных Дягилевым в Париже; руководство Филармоническими концертами в Москве; гастроли по многим

европейским странам, в Америке его выступления проходили с большим успехом.

Но охотнее всего Сергей Васильевич выступал перед русской публикой. В годы первой мировой войны он провёл много концертов в разных городах России, половину сборов от которых пожертвовал на нужды русской армии.

Переломным моментом стал 1917 год. После октябрьской революции, из-за опасения за свою жизнь, и жизнь близких, Рахманинов вместе со своей семьёй покинул Россию навсегда.

За границей началась изнурительная исполнительская работа, и всеобщая слава. Только в сезон 1919/20 года он дал 69 концертов. Концерты проходили при полном аншлаге, портреты пестрили на страницах газет, Сергея Васильевича узнавали продавцы, преследовали корреспонденты.

После отъезда, в первые годы Рахманинова покинуло творческое вдохновение, вернувшееся лишь через 8 лет: заканчивает начатый ещё в России Четвёртый фортепианный концерт, пишет «Три русские песни для хора и оркестра». Последним произведением стали «Симфонические танцы».

Начавшаяся в 1941 году Великая Отечественная война стала сильным потрясением для Сергея Васильевича. Напряжённая концертная и творческая деятельность сильно подорвали здоровье Рахманинова, до победы он не дожил.

Сергей Васильевич Рахманинов по истине великий композитор и пианист. Основываясь на природном таланте, феноменальной музыкальной памяти, путём долгого и тяжёлого труда он смог стать известнейшим музыкантом не только на территории России, но и за её границами, став прекрасным примером для своих современников и потомков.

Литература.

1. Аверьянова О.И. «Отечественная музыкальная литература XX века», М., «Музыка», 2002;
2. Апетян З.А. «Воспоминания о Рахманинове», М., «Государственное музыкальное издательство», 1961;
3. Брянцева В.Н. «Детство и юность Сергея Рахманинова», М., «Советский композитор», 1973;
4. Соколова О.И. «Сергей Васильевич Рахманинов», М., «Музыка», 1984;
5. «Василий Аркадьевич Рахманинов», <https://rgfond.ru/person/12472>
6. «Пианистическое мастерство С. В. Рахманинова», https://studwood.net/906419/kulturologiya/pianisticheskoe_masterstvo_rahmaninova

КОЛОКОЛЬНОСТЬ КАК ЛЕЙТ-ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С.В. РАХМАНИНОВА

Киселева А.В.
студентка 4 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

Исторически сложилось, что отечественные композиторы использовали колокольный звон в качестве богатейшего звукового материала. Тема «колокольности» в творчестве отечественных композиторов (Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Свиридова, Гаврилина и др.) получила широкое освещение в современном музыковедении. Звучание колокола традиционно вводилось

композиторами в торжественно монументальные оперные сцены (М.И. Глинка

«Иван Сусанин», Н.А. Римский-Корсаков «Псковитянка», М.П. Мусоргский «Борис Годунов») и вокально-оркестровые произведения и хоровые произведения (поэма для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола» С.В. Рахманинова, «Поэма памяти С. Есенина» Г.В. Свиридова и др.), в музыку фортепианных концертов (наиболее ярко представлена колокольная тематика во Втором фортепианном концерте С.В. Рахманинова), а также в фортепианные миниатюры (колокольный звон воссоздан «Маленькой сюите» А.П. Бородина, в некоторых прелюдиях С.В. Рахманинова).

По воспоминанию С.А. Сатиной, девятилетний Сережа Рахманинов водил бабушку на службы и «начинал сам прислушиваться к духовному пению и наслаждаться музыкой». И далее: «Еще большее впечатление производило на него пение звона колоколов и служба в Новгороде, в монастырях и соборах, куда он водил свою бабушку, когда жил с ней летом под Новгородом» [5, с. 347–352]. Сам С.В. Рахманинов высказывается так по данному поводу: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний связано с четырьмя нотами, вызванивавшимися большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя, я сочинил сюиту для двух фортепиано, в четырех частях, раскрывающих поэтические эпитафии. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева “Слезы”, я тотчас нашел идеальную тему – мне вновь запел колокол Новгородского собора») [2, с. 157]. Таким образом, детские впечатления сыграли особенную роль в становлении Рахманинова-композитора, и прав Л.С. Термен, который высказал мысль о том, что

особенно значительны, дороги для человека мелодии и звуки, которые он слышал в далеком детстве. Это означает, что «тембры голосов и инструментов, знакомые с детства, влекут за собой приятные, порой слегка грустные воспоминания и таким образом приобретают положительный эстетический смысл.

Исследователи рахманиновского творчества (Л. Скафтымова, Ю. Келдыш, В. Брянцева, Н. Бекетова) отмечают, что «колокольность» претерпевает эволюцию, пронизывая все его творчество, «проходя от до-диез-минорной прелюдии через кантату «Колокола» до последних опусов». Так, Л. Скафтымова обращает внимание на разнообразие в звучании колоколов: «“Колокольность” Рахманинова – от “красного” звона до заупокойного – жизнь художника, горячая и убежденная. Порыв и стремление, призыв, доходящий до крика, тревога, возрастающая до ужаса, – вот колокола Рахманинова» [3, с. 84–90].

В гениальной прелюдии *cis-moll* в слиянии колокольности, церковно-хорового начала и песенных интонаций плача-причета сказываются национальные корни мышления композитора и рождается соборный образ «поднимающейся во весь рост России» (слова Метнера о зачине Второго концерта можно отнести ко многому у Рахманинова). Через образ колоколов Рахманинов воплощает идею бессмертия России и ее культуры, народа. Начиная с прелюдии, колокольность – одна из основ мышления Рахманинова – неизменно присутствует наряду с символами судьбы в его образах «поднимающейся во весь рост России», ведь именно на Руси колокола на протяжении веков были вестниками судьбы, например, оповещая о приближении врага. Об этом же пишет и Б. В. Асафьев: «У Рахманинова колокольность вплетена в ткань музыки, становится в самых различных окрасках, толчках, ритмоузорах, ритмогармониях уже не только выразительным средством, а раскрытием психологических состояний встревоженного человечества» [1, с. 365].

Рахманиновские образы насыщены «торжественной мощью колокольных звучаний» начиная от «бубенцов юношеского «Полишинеля» и кончая набатным громом, возникающим в низком регистре многих фортепианных произведений, и праздничным перезвоном «Светлого праздника» из первой сюиты». Поэма «Колокола», в четырёх частях которой представлен жизненный путь человека, построена на показе различных тембровых красок колокольного звона (серебряного тембра колокольчиков, золотого тембра свадебных колоколов и железного тембра колоколов смерти), олицетворяющего смену этапов в жизни человека. В данном случае, таким образом, вполне уместно вести речь о тембровой драматургии. Мятущейся душе человека, образ которого стоит в центре поэмы Рахманинова, свойственны не только стремления к наслаждению прекрасным и трепет перед неминуемым, но и большая душевная стойкость, сила, гордость. Человек достоин лучшей участи — вот лейтмотив поэмы. И заключительная неожиданно умиротворенная концовка «Колоколов» (финал в до-мажоре, система развития «от мрака к свету») как бы говорит о предварении светлого будущего человечества. Как сказала О.И. Соколова, «не туманную символику, пессимистические рассуждения о бренности всего земного, а мимолетности счастья следует искать в музыке «Колоколов», а глубоко человеческие, понятные и близкие каждому мысли о вечных и неизменных законах жизни, о невозможности терпеть весь ужас создавшегося положения, все зло и хаос» [4, с. 74]. Говорят, что колокольный звон вечен – колокол отзвонил, а звук его летит над землей, возвещая благо и мир всем людям, так, лейт-образ колокола, запечатленный Рахманиновым в оркестровой и хоровой, фортепианных фактурах олицетворяет неугасающую веру народа в судьбу России.

Литература.

1. Апетян З. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. – Т. 2. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1988. – 540 с.
2. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. - М. : Советский композитор, 1976. - 643 с.
3. Скафтымова Л. О Dies ire у Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): Научн. Тр. Московской гос. консерватории / Ред. А.И. Кандинского. - М. : 3-я типография РАН, 2001. - С. 84–90.
4. Соколова О.И. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. - М.: Государственное музыкальное изд-во, 1963. – 150 с.
5. Яссер И.С. Мое общение с Рахманиновым // Воспоминания о Рахманинове / Сост. и ред. З.А. Апетян. - Т. 2. - 5-е изд., доп. - М.: Музыка, 1988. – С. 347-352.

С. РАХМАНИНОВ. ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «КОЛОКОЛА»

Киселёва В.Л.
студентка 4 курса
отделения «Хоровое дирижирование»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

«Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд!
Колокольчики звенят,
Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят,
Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят». (Э. По)

Колокол – один из древнейших музыкальных инструментов в мире. Еще у древних греков и римлян появился обычай «ударять в железо». Существовало поверье, что этот громкий звук отгоняет нечистую силу. Раньше в России колокола играли немаловажную роль в жизни человека. Это и большой колокол, в который звонили, когда случалась беда; и колокола, звучащие после венчания; и даже маленькие серебряные колокольчики на сбруе веселой тройке лошадей. Они сопровождали всю его жизнь.

Многие русские композиторы обращались к теме колокольного звона. Колокольность можно услышать в произведениях Михаила Ивановича Глинки, Модеста Петровича Мусоргского, Сергея Сергеевича Прокофьева и многих других. Не исключением стал и Сергей Васильевич Рахманинов.

Одним из выдающихся творений русской музыкальной культуры в начале XX века является вокально-симфоническая поэма «Колокола», созданная уже в зрелом периоде творчества композитора. «Она [поэма] сконцентрировала в себе духовную сущность нации, поворот отечественной культуры к гуманистическим основам бытия, к глубинам общечеловеческой морали» [1,С.76].

Работать над «Колоколами» С. Рахманинов начал летом 1912 года. Идею создания хорового произведения подсказала юная поклонница творчества Рахманинова, виолончелистка Мария Данилова (ученица Михаила Букинина). Она написала Сергею Васильевичу письмо с просьбой прочитать бальмонтковский перевод поэмы Эдгара Аллана По «Колокола и колокольчики». Рахманинов с большой охотой прочитал поэму и весной 1913 года, находясь вместе с семьей в Риме, написал эскизы. Летом, вернувшись в Ивановку (Тамбовская губерния), Рахманинов с большим интересом продолжил работу над произведением.

Полностью партитура «Колоколов» была закончена 27 июля/9 августа и посвящена другу Виллему Менгельбергу и его оркестру в Амстердаме.

Премьера состоялась 30 ноября/13 декабря 1913 года в Петербурге. Солисты – Попова, Александров и Андреев, пели в сопровождении хора и

оркестра Мариинского театра. Дирижировал сам композитор. Следующее исполнение было уже в Москве 8 февраля/21 марта. Пели солисты и хор Большого театра. Успех был огромным.

Сюжет поэмы прост. Это жизненный путь человека. Самые яркие моменты его жизни, сопровождаемые колокольным звоном.

Морозная ночь. По дороге мчится резвая тройка, запряженная в сани. Звенят серебряные колокольчики на сбруе. Главный герой юн, полон надежд и мечтаний. Свадьба героя. Торжество сопровождается «золотым» колокольным звоном. Вдруг, наступает глобальная катастрофа: на земле пылает ужасный пожар, уничтожающий все живое. Звучит тревожный набат. Человек умирает. Жизнь окончена. Монотонно звучит погребальный колокол. Отчаяние. Обезумевшему от страха человеку кажется, что на колокольне кто-то стоит. Он хохочет и сильнее раскачивает колокол. Затем наступает успокоение.

Поэма «Колокола» состоит из 4 частей, каждая из которых - это законченная картина. Но в то же время, все они связаны между собой основной идеей: во всех частях поэмы главенствует ночной пейзаж:

1. В первой части – морозная ночь;
2. Во второй части – летняя ночь;
3. В третьей части – тревожная ночь;
4. В четвертой, в финале – сплошной беспросветный мрак.

Мелодическая попевка по своему складу похожа на древнерусские причеты - лейтмотив, который проходит через все части поэмы. Ее интонации впервые появляются в конце первой части «Колоколов», пронизывают средние; а в финале эта попевка выходит на главный план, превращаясь в погребальный напев.

В первой части преобладает высокий регистр струнных и деревянных духовых с обилием «звонящих» тембров, что придает оркестровой партии, светлую окраску. Она легкая и быстрая. Создается атмосфера зимней свежести. Возглас тенора «Слышишь!» подхватывается хором. Мелодия

переплетается с попевками хора и оркестра и преобразуется в полифоническую ткань. В среднем разделе появляются хроматизмы, краски сгущаются. Хор поет закрытым ртом. В репризе идет возвращение к легкому бегу. В коде вновь появляется мелодия волшебного сна, в оркестре прослеживается лейтмотив поэмы, который говорит о том, что светлые дни мимолетны. Снова нежно звенят серебристые колокольчики, определяющие характер первой части.

Форма второй - 3-х частная с элементами рондо. Ее пронизывает «золотой» свадебный звон. Часть начинается с суровой попевки на рр, постепенно она растворяется в оркестровой ткани, которая звучит то грозно, то мягко, то жалобно. Хор вступает со словами: «Слышишь к свадьбе зов святой, золотой». Этот возглас служит рефреном рондо, который постоянно повторяется на протяжении всей части. Лирическим центром этой части поэмы является трепетная мелодия, полная нежности. Она звучит в среднем разделе. В репризе вновь появляется колокольный звон. Завершают картину замирающие реплики хора и тающие аккорды.

Третья часть представляет собой скерцо, насыщенное звуками «медного» набата. Картина рисует ужасную катастрофу. Часть начинается оркестровым построением, которое основано на остинатном повторении гармонической последовательности из трех трезвучий – VI, IV и I ступеней мелодического минора. В дальнейшем гармоническая фигура ритмически варьируется, из-за чего разные трезвучия наслаиваются друг на друга и звучат одновременно. В басу появляется вводный тон, который придает этому комплексу особую неустойчивость. В эпизоде «А меж тем огонь безумный» создается образ мрачного пламени, которое губит всё живое.

Печальный финал. Человек умер. Монотонно звучит погребальный колокол. На фоне колокольного звона появляется мелодия у английского рожка – надгробная песня, в которой слышится покорность и смирение. Звучит solo у баритона. Оно напоминает широкий эпический напев. Появляются кошмарные видения, будто на колокольне кто-то стоит, громко

хохочет и сильней раскачивает колокол. Музыку пронизывают тревога и смятение. Хор закрытым ртом вторит печальной мелодии солиста. Звучит орган. В музыке передается образ легкого ветерка, уносящий все тревоги. Наступает успокоение. Так заканчивается поэма.

Поражает огромный, тройной состав оркестра с различными видовыми инструментами: арфой, челестой, фортепиано, органом и сложным набором ударных, а также смешанный хор и солисты: тенор в первой части, драматическое сопрано во второй, баритон в четвертой части.

Меня всегда привлекала история колокольного звона. В этом произведении очень ярко переданы особенности звучания каждого колокола. Вокально-симфоническая поэма «Колокола» - одно из моих любимых произведений, долгое время сам Рахманинов считал его лучшим своим сочинением.

Литература.

1. Мэтью-Уокер Р. «Рахманинов» (перевод с английского, иллюстрированные биографии великих музыкантов).
2. Соколова О.И. «Сергей Васильевич Рахманинов». М., 1984

ЮБИЛЕЙ РАХМАНИНОВА

Корниенко Г.А.
студентка 1 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

Юбилей Рахманинова поистине грандиозное явление, поскольку в 2023 году он празднуется всем миром. К празднованию юбилея композитора начали готовиться уже в ноябре 2021 года. Журналист Владислав Вовк отмечает: «Юбилей – это не шутка. Особенно, если дело касается всемирно известного композитора, в жизни и творчестве которого есть немало белых пятен. И которого вот уже более 70 лет не могут между собой «поделить» Россия и Америка». «Мне кажется, что после изучения экспонатов, связанных с Сергеем Васильевичем, сам собой отпадет давний вопрос, каким же композитором он был: русским или американским», – отмечает Михаил Брызгалов [1]. Поскольку Петербургу в череде праздничных мероприятий будет отведена одна из ключевых ролей, то именно здесь (а точнее – в Капелле) и состоялся «генеральный смотр» идей и предложений.

«Празднование такого юбилея само по себе не может быть формальной вещью, поверьте, – отметила статс-секретарь – заместитель министра культуры РФ Алла Манилова. – Именно поэтому мы тесно работаем с историками, музейщиками и музыкантами. Скажем, Денис Мацуев, который принимает участие в нашем заседании в онлайн-формате, собрал целую плеяду звезд, которые подключатся к празднованию» [1]. Запланированы разные мероприятия: концерты, гастроли, площадки для дискуссий, научные конференции. А главное – предусмотрено много программ для молодежи, особенно для студентов музыкальных учебных учреждений.

Для школьников разработаны туристические маршруты по мемориальным местам, тесно связанным с жизнью и творчеством Рахманинова. К примеру, уже готова концепция поездки, объединяющей Петербург и Новгород. Причем в каждом городе предполагаются остановки на два-три дня с подробными экскурсиями.

Празднование юбилея не ограничивается пределами России, и буквально пару дней назад ЮНЕСКО приняла решение о включении юбилея Рахманинова в календарь праздничных дат. Поэтому на берегах Невы в 2023 году (в рамках Международного культурного форума) уже запланирован еще и международный симпозиум, где соберутся все ведущие мировые исследователи творчества Рахманинова.

Более того, ради празднования юбилея выдающегося композитора впервые для всех желающих откроет свои двери швейцарский Фонд Сержа Рахманинова на вилле «Сенар». В активное участие вовлечены также все российские музеи, располагающие артефактами, связанными с великим русским композитором. Планируется целая череда выставок, причем с каждой из них можно будет ознакомиться в режиме онлайн. С помощью QR-кодов на выставках можно будет услышать музыкальные произведения композитора.

Одна из таких выставок уже открылась в преддверии юбилея в 2021 году в Капелле. Она называется «Известный и неизвестный Рахманинов», и на ней представлены недоступные ранее широкой публике уникальные документы из фондов Российского национального музея музыки. Примечательно то, что личная жизнь Рахманинова полна недосказанности. Например, только относительно недавно удалось выяснить, где же именно он родился. Обычно историки ссылались на слова самого же Рахманинова, что он появился на свет в имении Онег Новгородской области. Но оказалось, что на самом деле это произошло хоть и в той же области, но в имении Семеново. По этому случаю и в Онеге, и в Семеново установлены два знаковых камня.

5 января по случаю юбилея в Мариинском-2 города Санкт-Петербурга состоялся первый концерт Года Рахманинова. По случаю юбилея в театре прозвучали произведения знаменитого композитора. Мариинка не просто отметила день рождения Рахманинова, она устроила целый год великого музыканта. За это время прозвучали почти все его сочинения. Например, первый концерт открыли рапсодией на тему Паганини. «Сама тема, сама идея этого произведения очень интересна, поскольку тема из каприса известного скрипача Никколо Паганини, и очень много композиторов писали разные вариации рапсодии на эту тему, и вот рапсодия Сергея Васильевича, я думаю, одно из самых лучших произведений на эту тему, мне очень нравится – особенно 17-я, самая известная вариация в ля мажоре, когда оркестр подхватывает – это большое чувство на самом деле», – сказала солистка Ева Геворгян [4]. Прозвучали и знаменитые «Симфонические танцы» – их Рахманинов написал незадолго до своей смерти, уже, будучи в эмиграции в США.

Серию мероприятий, посвященных 150-летию Рахманинова начал и Русский Дом в Риме. В рамках «Года Рахманинова» тут проходит целая серия мероприятий. 13 января 2023 года программу открыл музыкально-поэтический вечер «И у меня был край родной...» Лауреат международных конкурсов и выпускница Консерватории Санта-Чечилия Юлия Велоче (сопрано) исполнила романсы на музыку композитора под аккомпанемент Натальи Погосян, выпускницы Московской Консерватории им. П. И. Чайковского, победительницы международных конкурсов.

В Риме, в самом «сердце» итальянской столицы, во дворце Бранкаччо, прошел «Большой исторический бал», приуроченный к 150-летию Сергея Рахманинова. Организаторами культурно-светского события, ежегодно проходящего под патронажем Международного совета ЮНЕСКО по танцу, выступили автор и идейный вдохновитель проекта, хореограф и президент Национальной компании по историческому танцу Нино Грациано Лука, а также Юлия Базарова - журналист и популяризатор русской культуры,

действующая при поддержке культурной ассоциации "Друзья Великой России". Нино Грациано Лука в беседе "РГ" отметил: «В этом году мы организовываем "Большой исторический бал, где итальянская музыка, исполняемая на балах, встречается с мировыми культурами... Лично для меня Сергей Рахманинов бесспорно является не только одним из самых великих пианистов в мире, но и композитором, произведения которого дали небывалый толчок к развитию мировой музыкальной культуры. Отдавая должное его совершенному дару, я бы назвал Рахманинова "пост-романтиком". Многие его композиции попадают прямо в сердце, и мне не приходится даже их анализировать. Любой, кто соприкасается с музыкой Сергея Рахманинова, неминуемо оказывается в ее власти. Это главным образом относится к его "прелюдиям". Так, при прослушивании 26-й прелюдии за счет четко выстроенной музыкальной цепочки, кажется, что ты забрался на "русские горки"» [3].

Композитора не стало в 1943 году, он всего несколько дней не дожил до своего 70-летнего юбилея, но его 150-летний юбилей, который перерос в событие целого года – поистине значимое мировое культурное явление. Хочется верить в то, что композитор всегда с нами и «если мы мыслим — мы всегда мыслим вместе» [2], ведь через его музыку мы можем слышать, можем с ним говорить, думать и постигать новые истины.

Литература.

1. Вовк В. Что не успел сказать Рахманинов, или как отметят 150-летию композитора. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://spbdnevnik.ru/news/2021-11-26/что-ne-uspel-skazat-rahmaninov-ili-kak-otmetyat-150letie-kompozitora>
2. Дугин А. Интервью с «непознером» 2021. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://paideuma.tv/video/intervyu-s-nepoznerom-2021#/?playlistId=0&videoId=0>

3. Миракян Н. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2023/01/15/v-rime-proshel-istoricheskij-bal-priurochennyj-k-150-letiiu-sergeia-rahmaninova.html>

4. Памяти маэстро. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://yandex.ru/turbo/mir24.tv/s/news/16536899/koncert-v-chest-150-letiya-rahmaninova-proshel-mariinskom-teatre-sankt-peterburga>

С.В. РАХМАНИНОВ И Ф.И. ШАЛЯПИН

Кочеткова Е. Д.
студентка 1 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

*«Шляпин – динамика, огонь, беспокойство,
Рахманинов – сосредоточенное
спокойствие, углублённость»*
Ю.С. Фатова-Бакалейникова

Казалось бы, как два совершенно разных по характеру человека стали такими близкими друзьями? На самом деле, ответ лежит на поверхности – это, безусловно, огромный талант и старание, а также всеобъемлющая любовь к музыке и желание воплотить в реальность свои мечты.

Сергей Васильевич Рахманинов родился в дворянской, хорошо образованной семье. Первые знания о музыке дала мальчику мать, Любовь Рахманинова. Позже он с успехом окончил Московскую консерваторию и стал узнаваемым, еще, будучи студентом, благодаря множеству собственно

сочиненных романсов, прелюдий, первому фортепианному концерту и опере «Алеко» по мотивам произведения А.С. Пушкина.

Фёдор Иванович Шаляпин, напротив, родился в крестьянской семье, где считали увлечение сына музыкой лишь баловством, ведь, по их мнению, искусство не даст мальчику хорошее будущее. Но, не смотря на протесты отца, Ивана Яковлевича Шаляпина, Фёдор все же вырвался на путь искусства, и пусть у него получилось не со второй, и даже не с третьей попытки, он не опустил руки и продолжил заниматься и тренироваться, чтобы достичь своей цели.

В 1896 г. меценат и театральный деятель С. И. Мамонтов пригласил Фёдора Шаляпина в труппу Мариинского театра. В первый театральный сезон талант певца не поняли. А в следующий сезон, осенью 1897 г., в труппе появился С. В. Рахманинов, приглашённый на место второго дирижёра. С этого момента и началась дружба, длинную в 40 лет.

Дочь Фёдора Шаляпина говорила, что музыканты поладили с первого момента знакомства:

«Сергей Васильевич восхищался талантом отца, его поразительной музыкальностью, необычайной способностью быстро разучивать не только свою партию, но и всю оперу целиком. <...> Фёдор Иванович преклонялся перед талантом Сергея Васильевича как пианиста, дирижёра и композитора. Часто повторял он мне:

— Ты подумай, какой это замечательный музыкант, Сергей Васильевич. Прошу тебя, ходи на его концерты, слушай внимательно его музыку, его исполнение!» [3].

Именно благодаря знакомству с Рахманиновым Шаляпин стал узнаваемым на весь мир певцом. Под руководством композитора он разбирал новые партии, совершенствовал свои знания в области музыкальной грамоты. Друзья часами репетировали, готовясь к совместным выступлениям, которые проходили не только на больших сценах, но и в домашней обстановке.

Рахманинов ценил дружбу с Шаляпиным и считал ее одним из самых сильных переживаний своей жизни. Для своего друга он сочинил пять романсов: «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его», «Оброчник», «Судьба». Больше всего Фёдор Иванович любил последний романс, где развита тема судьбы из Пятой симфонии Людвиг ван Бетховена.

И хоть со стороны казалось, что Рахманинов мрачный и надменный человек, который совершенно не любит находиться в обществе, на самом деле он был очень добрым и невероятно интересным собеседником в кругу своих друзей и родственников. В жизни Сергей Васильевич был весёлым человеком, который никогда не упускал возможности подшутить над своими знакомыми.

Шаляпин же был человеком сложного характера, часто его имя связывали с разными ссорами и публичными скандалами. А он сам считал свои пороки наследием тяжелого детства и несчастливой юности. Шаляпин как актёр поражал своим редким даром перевоплощения, он с потрясающей глубиной раскрывал характеры своих героев, показывая зрителям тайны их внутреннего мира часто одной только фразой или жестом.

Дружба Рахманинова и Шаляпина была плодотворной для обоих. Можно сказать, что они оба оказывали влияние друг на друга, но не только со стороны творчества, а также и просто человеческое, дружеское.

Если прочесть письмо Шаляпина к Рахманинову от 23 августа 1935 г., то можно понять, что их дружба сохранялась и между их семьями. Вот из него строки: «Мой милый Сереженька, дорогой! Не могу удержаться, чтобы не написать тебе мою благодарность за твоё радушие. Я всегда с особым удовольствием люблюсь на тебя – отца и на твою очаровательную семью, и снова я был счастливым побывать немного с тобой и вообще с вами со всеми. <...> Слушай! Ещё раз я умоляю тебя: возьми твой «Линкольн», усади в него Наталию Александровну, Танюшу, Ирину, захвати в проводники Борю и приезжай сюда (в Жан Луи, О.К.). Ну хоть на три дня! (и я уверен, что останешься на три недели). Ты воочию увидишь, как здесь чудно. <...>

Не раздумывай! Бери мотор и айда! Кати сюда!.. Пожалуйста, Сережа, прокатись! Растрясись!.. Целую тебя, твой Ф. Шаляпин.

P.S. Фортепиано есть (хорошее)...» [2, С. 416-417].

Дружба двух замечательных музыкантов продлилась до последних дней жизни Фёдора Шаляпина. Последний разговор Рахманинова и Шаляпина состоялся у постели больного певца за день до кончины. Шаляпин сказал, что собирается написать книгу для артистов, темой которой будет сценическое искусство. Рахманинов ответил, что как только завершит свои концертные выступления, тоже примется за книгу, но о Фёдоре Ивановиче. На этом, как вспоминал Рахманинов, они и расстались навсегда.

Сергей Васильевич не написал книгу о Шаляпине, но оставил такие замечательные слова о нем:

«Шаляпин никогда не умрет. Умереть не может. Ибо он, этот чудо-артист, с истинно сказочным дарованием, незабываем... Для будущих поколений он будет легендой» [1].

Литература.

1. Казьмин О.А. С.В. Рахманинов и Ф.И. Шаляпин. На перекрестках судеб [электронный источник]. Режим доступа: <http://www.tambovlib.ru/?view=conferenc.2003.kazmin>
2. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980.
3. Шаляпина И.Ф. Памяти С.В. Рахманинова [электронный источник]. Режим доступа: <https://senar.ru/memoirs/Shalyapina/>

В ПОИСКАХ РАХМАНИНОВА (УДИВИТЕЛЬНАЯ КНИГА ОБ УДИВИТЕЛЬНОМ ЧЕЛОВЕКЕ)

Кретьова А.Н.
студентка 3 курса
отделения «Инструменты народного оркестра»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Лисюченко Ю.А.

Сергей Васильевич Рахманинов – композитор, пианист, дирижер. Мне хотелось бы рассказать об этой уникальной личности с необычной точки зрения. Вдохновением для меня стал поход в букинистку, где среди множества раритетных изданий я наткнулась на серию книг «Человек. Событие. Время». Сначала это была книга об одном из представителей «Могучей кучки», Николае Андреевиче Римском - Корсакове. После того, как я нашла это сокровище, мне стало необходимым раздобыть книгу из этой же серии, но теперь уже о моем любимом композиторе, С. В. Рахманинове. С трудом получив этот великолепный труд в руки, я задумалась: почему же мне так хотелось достать эту книгу? Неужели дело в еще одной возможности соприкоснуться с творчеством великого композитора, или же книга имеет и другие достоинства? Стало интересно: уступает ли эта книга другим источникам, а может быть, наоборот, именно она полнее и многограннее раскроет личность Сергея Васильевича? Может быть, я держу в руках уникальный труд о моем любимом композиторе? Мне захотелось рассмотреть полезность этой книги с разных точек зрения.

К примеру, книгу возьмет в руки ребенок или человек, который слышал для себя незнакомую фамилию «Рахманинов» (хотя это очень сложно представить). В век современных технологий по любому интересующему нас поводу мы можем обратиться в Интернет. И пока что этот источник побеждает нашу книгу по доступности информации, так как

это издание очень редкое (на момент поисков мной этой книги о Рахманинове в продаже было несколько вариантов по всей России). Что получит наш «новичок» по своему запросу в Интернете? С высокой вероятностью он увидит несколько фото Сергея Васильевича, его биографию, множество фамилий людей, как-либо участвовавших в жизни композитора, списки его творений. На некоторых сайтах мы даже имеем возможность пройти по тайм-коду, который приведет нас к еще более точной информации о композиторе, и так до бесконечности. Если же вдруг юному исследователю посчастливилось познакомиться с личностью Сергея Васильевича именно в этой книге, первое, что он увидит, - это множество фото любой упомянутой в тексте личности, - любой, упомянутой в тексте партитуры композитора. Тут мы вернемся как раз-таки к доступности информации. Уверена, что когда на человека воздействует не только «голый» текст, но и наглядность в виде фото, это сильно способствует погружению в атмосферу того времени. Стоит сказать, что для некоторых людей необходима и «материальность» источника, возможность подержать книгу в руках, полистать страницы. Так что для «новичков», если знакомство с композитором ограничивается понятием «для справки», Интернет-источников хватит с головой, а если вдруг захочется узнать о композиторе уже с погружением в уникальные тайники его личности, то книга выполнит эту цель без затруднений.

Что же можно сказать о человеке, который знаком с личностью Сергея Васильевича не понаслышке? Я отметила, что такого огромного количества фотографий, не только официальных, но и семейных, бытовых, можно было добиться, только подняв множество источников и архивов, сама же информация преподнесена необычайно живым языком. Это не сухие даты, а действительно жизнь человека, рассказанная увлекательно, с привлечением точки зрения различных свидетелей. Поднято огромное количество материалов в виде писем, документов, программ большого количества концертов, оригинальные автографы партитур, различные эскизы декораций и костюмов. Уверена, что если задаться целью самостоятельно собрать такое

количество наглядной информации, это будет стоить не только большого количества терпения и сил, но и времени. Так, недавно мне посчастливилось посетить родину композитора — Великий Новгород, и, конечно же, главной целью этой поездки было узнать что-либо новое о Рахманинове. В самом городе находится музыкальная школа им. С. В. Рахманинова, областной колледж искусств его имени и, конечно, памятник великому композитору. В Новгороде большое количество музеев (ведь это родина композитора), но в самом городе располагается лишь несколько гостиных и только в одну из них мне удалось попасть. Этот небольшой музей располагался в ДМШ. Это первый музей Рахманинова, коллекцию которого начала собирать первая директор школы Светлана Яковлевна Бубнова. Зная это, сами родственники, в свое время, начали снабжать ее копиями фотографий. Нам даже провели небольшую экскурсию. Стоит заметить, что большинство рассказанного в ней было как будто по книге, а наличие большого количества фотографий располагало к интересному рассказу. Впечатлили три вещи: сама атмосфера, история об удивительной пятерке с четырьмя плюсами от Петра Ильича Чайковского (только позже я вспомнила, что я слышала эту историю выпускного экзамена Сергея Васильевича от Михаила Казиника в одной из его передач о Рахманинове) и документальный фильм от лица Натальи Ильиничны Сац (дочери друга Рахманинова — Ильи Александровича Саца). В этом фильме она рассказывает о незабываемом впечатлении, которое произвел на нее композитор (впоследствии эта девочка стала первой в мире оперным режиссером-женщиной). Конечно, поездка в Великий Новгород оставила неизгладимый след в моей душе. И главное, что в любой момент, когда я захочу, в моих руках окажется архив не меньший, чем собранный в этой гостиной.

Что же можно сказать о таком источнике уже с точки зрения соприкосновения с музыкой, ведь мы говорим в первую очередь о композиторе, пианисте и дирижере? Поскольку эта книга издавалась еще до появления Интернета, в книге нет, казалось бы, уже привычных для нашего

времени QR-кодов и, чтобы услышать музыку, придется воспользоваться Интернетом, дисками или сходить на концерт. Огромным плюсом будет то, что мы с легкостью можем обнаружить здесь и ноты (в том числе и рукописные), первых исполнителей, обложки сборников сочинений, что помогает нам понять замысел автора и проделанную им работу. Выходит, что именно эта книга дает возможность, погрузившись в личность композитора, отличить хорошее исполнение, т.е. исполнение, раскрывающее замысел творца, от посредственного. Стоит отметить, что эта книга с легкостью может подготовить и исполнителя, и дирижера к правильной трактовке замысла автора. Самое время упомянуть о Первой симфонии, которая как раз-таки провалилась из-за неудачного исполнения ее А. К. Глазуновым. Эта симфония была действительно «новая», по словам самого композитора, поэтому ее необходимо было сыграть «по точнейшим указаниям автора». Сейчас, конечно же, творчество Сергея Васильевича уже признано гениальным, его авторитет невозможно «пошатнуть» неудачным исполнением, но это вдвойне обязывает уважительно относиться к его произведениям.

Скорее всего, достойным ответом этой книге могут стать только фильмы «Очарованный Россией» (документальный), «Ветка сирени» (художественный) и другие. Они сделаны с огромной любовью и гордостью, отбор материала для создания этих фильмов отличается качеством, вниманием к тончайшим нюансам. Фильмы, конечно, больше отвечают за глубину впечатления от соприкосновения с личностью композитора, поэтому они в большей мере воздействуют на наши чувства, ведь мы видим тут реальных людей — свидетелей событий или актеров, а значит, можем им сопереживать. Это можно сравнить с двумя жанрами опер - исторической и драматической. В первом случае мы наблюдаем будто со стороны (книга), во втором же случае мы полностью вовлечены в сюжет (фильм). Даже если это документальный фильм, мы понимаем яснее, чем когда читаем, что перед нами живой человек. Вдобавок, музыкальное сопровождение усиливает

эффект сопереживания. Однако, хочу снова подчеркнуть, что мы имеем дело с необычной книгой, которая даже если и «проигрывает» фильмам с точки зрения эмоционального восприятия, то совсем незначительно. Ценность данной книги в том, что сама по себе она представляет «карманный» источник архивных материалов, которые будто оживают на наших глазах.

Заключительным источником сбора информации при знакомстве с личностью Рахманинова могут стать различные работы исследователей в форме лекций, подборок лучших исполнителей его произведений. Думаю, что такой вид источника можно взять только как для расширения границ восприятия, потому что все же для начала пути стоит отдавать предпочтение официальным документальным источникам, тем самым создавая внутри себя какую-то базу, так сказать, «начитанности». Как раз на роль этой «базы» отлично подойдет наша много раз упомянутая здесь книга. Не стоит забывать, что огромные возможности Интернета предполагают некий фильтр информации, «созданный из фактов». Вот и получается, что с одной стороны, Интернет может дать сухую основу, если информация нужна в сжатом формате, а с другой – может стать многообразным дополнением к изученной литературе (видео-лекции от музыковедов).

Для примера, необходимо рассмотреть какое-либо событие или явление в жизни Сергея Васильевича. Для этой цели я выбрала одно из моих любимых произведений - Третий концерт для фортепиано с оркестром оп. 30. Что мы прочтем, зайдя в Интернет? Мы читаем об истории его создания, о первых исполнениях концерта, выясняем структуру, особенности претворения концертного жанра, стилистические черты, в нем проявленные. В дополнение к этой информации в книге мы увидим фото первой страницы партитуры, программу первого исполнения в Москве и даже самого С. В. Рахманинова за редактурой Третьего концерта. Прочтем здесь же мы прочитаем о сущности концепции произведения, выраженной в слиянии лирического и эпического, в приятии художником-лириком в своего "я" образа Родины; также прочитаем об оригинальности и новаторстве

произведения, со слов самого композитора: «Первая тема моего 3-го концерта ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так „написалось"!.. Я хотел „спеть" мелодию на фортепиано, как ее поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение" оркестровое сопровождение» [1, с. 91]. И конечно же, для полного раскрытия этого вопроса нужно найти исполнение концерта. В этом нам поможет Интернет, который предоставит огромное количество вариантов.

Многие современники говорили о закрытости и холодности Сергея Васильевича, на что исследователи отвечают, что близкое окружение не знало человека добрее, мягче и чувственнее. Конечно, эта книга - не панацея, и на ней не заканчивается исследование такой великой и многогранной личности как Рахманинов, но ее можно считать как отличным стартом в изучении, так и приятным дополнением коллекции даже для больших исследователей. Книга о Рахманинове именно этого издательства учит видеть в гении человека, помогает раскрыть важный секрет, что не только талант, но и огромный труд стоит за любым шедевром, сочинением и открытием. Сергея Васильевича, обожавшего музыку Баха и цыган, удалось объединить столь противоречивые явления в своих произведениях. Так создателям этой книги удалось раскрыть личность гения, погрузив нас в атмосферу времени, и в то же время сохранить неоспоримую гениальность этого человека.

В заключении хочется отметить тот уникальный факт, что книга, казалось бы, прошлого столетия, сполна отвечает всем запросам современных исследователей, впрочем, как и тот факт, что творчество Сергея Васильевича Рахманинова останется вне времен и поколений.

Литература.

1. Рахманинов С.В. Серия Человек. Событие. Время / Сост. Е. Рудаковой ; общ. ред., вступ. ст. и тексты А. Кандинского. - Москва: Музыка, 1982. – 187 с.

**С.В. РАХМАНИНОВ. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО:
«ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ»**

Кузнецов Г.Б.

студент 4 курса

отделения «Хоровое дирижирование»,

руководитель: преподаватель

ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

Сергей Васильевич Рахманинов – выдающийся русский композитор, пианист и дирижёр, внёсший огромный вклад в русскую музыкальную культуру, главным образом своим фортепианным и симфоническим творчеством и виртуозной интерпретацией своих произведений.

Особое место в творческом наследии композитора занимают «Этюды-картины ор.33 и ор.39, созданные в предреволюционные годы (1911-1916гг.). Поражает образное содержание и разнообразие форм виртуозных миниатюр. Рахманинов для каждой поэмы придумал название и программу, но потом решил скрыть их.

Этюды-картины соч. 33 были написаны в Ивановке летом 1911 года. Первоначально сборник состоял из девяти пьес, но затем три из них были исключены композитором. Этюд ля минор в переработанном виде вышел позднее в соч. 39 под номером 6, а два других этюда, до минор и ре минор, Рахманинов решил не публиковать. При подготовке полного собрания его сочинений пианист П.А. Ламм восстановил исключённые этюды, поместив их под номерами три и четыре.

Пьесы фа минор, ми-бемоль мажор и до-диез минор в декабре 1911 года исполнялись под названием «Прелюдии-картины». И лишь спустя некоторое время автор дал им новое название «Этюды-картины». Позднее, в начале 30-х годов, Рахманинов в письме итальянскому композитору

Отторино Респиги раскрыл свой творческий замысел в отношении отдельных пьес.

В сборнике преобладают произведения с энергичной волевой ритмикой, с наступательным движением. В этюде фа минор – образ властной, непреклонно надвигающейся силы.

Величественная картина финала в до-диез миноре содержит интонации, возвещающими о наступающих грозных событиях. Некоторые музыковеды отмечают близость этого этюда с музыкой Скрябина – те же порывистые ритмы, мотивы-символы.

В быстром этюде ми-бемоль минор, который обычно называют «Метелью», показана картина зимней вьюги с завываниями ветра и летящим снегом.

Одна из самых ярких страниц сборника – этюд ми-бемоль мажор, охарактеризован автором как «ярмарочная сцена». Упоение жизнью, расцветающей природой – такое лирическое преломление получает жанровая сцена в музыке Рахманинова. Содержание пьесы выходит далеко за рамки программы – по существу, это образ горячо любимой Родины, образ русского народа с его неиссякаемым оптимизмом, вековыми традициями искусства. В среднем разделе мелькают персонажи народного балагана: слышится разудалая песня. В репризе этот напев сливается с колокольным перезвоном, образуя яркую кульминацию.

Массовые сцены сочетаются вместе с пейзажными зарисовками. Задумчиво-мечтателен этюд до мажор: ранняя весенняя пора, чувствуется аромат весны и приход тепла.

Этюд-картина соль-минор вызывает ассоциации с унылой осенней порой. Ниспадающая попевка, переходящая из одного голоса в другой, кажется грустным воспоминанием о давно прошедших днях. Тонкая картина настроения оставляет впечатление эскизности, недосказанности.

В задумчивом до-минорном этюде тяжёлые удары аккордов сопровождаются мягкими отзвуками. В переработанном виде этот

тематический материал использован композитором в этюде из соч. 39 в той же тональности.

В этюде ре минор воспроизводится старинное русское пение: его тема близка обиходной мелодии «Христос воскрес».

Волевой кульминацией в цикле служит вдохновенная поэма ми-бемоль минор – это призыв к действию, к борьбе. Здесь впервые появляется распевная мелодия. В среднем разделе драматически суровому напору противостоит лирический образ, временное успокоение. И опять напряжённая борьба.

Этюд ля минор представляет собой переработанный вариант пьесы, написанной для соч. 33. По словам композитора, он был вдохновлён образами Красной Шапочки и Волка; именно поэтому этюд-картина номер 6 ля минор называют ещё «Красная Шапочка». В музыке можно проследить интонации рычания Волка и трепет перепуганной девочки. Стремительный разбег хроматизмов в басу в начале сменяется порхающим стаккато, резкие акценты – острым маркато. В среднем разделе ощущается страх Красной Шапочки. Стаккато добавляет остроту, напряжённость, рисуя сцену погони с Волком.

Величественную картину создаёт этюд до минор. Это вторая кульминация цикла. Композитор писал об этом этюде О. Респиги: «Пятый этюд – похоронный марш». Это главная тема. Другая тема представляет собой хоровую песню. Развитие мелодического движения достигает кульминации – это церковный звон. Сквозь остинатный ритм грузной поступи слышатся жалобные вздохи и плач. Перебои в акцентах метроритма наполняют шествие живым, трепетным чувством, издали доносится зауспокойное пение. В среднем разделе с монотонным повторением звуков, имитирующим мелкий дождь, как говорил Рахманинов, ниспадающая мелодия полна тоски. Она растёт, расширяется, охватывает все регистры фортепиано и подводит к траурному настроению. И снова восстанавливается

главная тема, но теперь уже на фоне непрерывных шестнадцатых, что сохраняет за собой ощущения незавершённости среднего раздела.

Светлый пейзаж передан в этюде ре минор. Покачивающееся движение создаёт настроение душевной умиротворённости и покоя, задумчивой созерцательности.

Этюды-картины соч. 39 были написаны осенью 1916 года, которые пронизаны духом протеста и возмущения, как отражение революционных событий этого периода времени.

Известный критик Ю.Д. Энгель, высоко оценивая новые пьесы композитора, отмечал их сумеречный тон. Яркие оттенки и выразительность композиций создавало чувство непогоды, волнения, бури, в некоторых произведениях с проблесками светлого настроения и радостным, непринуждённым образом жизни обычных русских людей.

Этюд до минор начинается бурным развитием темы, как грозная стихия, насыщенная напряжёнными нагнетаниями и спадами, экспрессивные взрывы сменяются лёгкими, струящимися пассажами, причудливыми арабесками.

Содержание второго этюда ля-минор композитор определил в письме О. Респиги так: «Это море и чайки». Оstinатное движение триолей в левой руке передаёт мерное движение морской глади, а ходы по квартам и квинтам – крики птиц. Пустые интервалы и однообразный фон придают мелодии суровую окраску. В среднем разделе скованное оцепенение нарушается, появляются стонущие мотивы, диссонирующие аккорды. Реприза беспокойная, взволнованная. Эмоциональное напряжение сочетается в пьесе с душевной опустошённостью, страхом перед надвигающимися событиями.

Следующие две картины наиболее светлые в цикле. Этюд-картина фа-диез минор пронизан красочным колокольным звоном. Несмотря на присутствие некоторого волнения и тревоги, создаётся ощущение весенней радостной атмосферы, ясной и цветущей.

В жанре стремительного скерцо написан этюд си минор с выразительными контрастами между частями. В начале мелодия проходит легко, наигранно, как в сюите-шутке Баха. После первой репризы идёт смена образов: широкое расположение аккордов с децимами и проведение арпеджио создают картину поездки, срочной и неотложной, с ярким минорным завершением в конце.

Монументальная красочная фреска ре мажор, близкая по содержанию «Ярмарке», этюду из соч. 33 завершает цикл. Всеобщий подъём, радостное возбуждение при непрерывном наступательном движении отражает эта музыка. Суровые эпические песнопения среднего раздела вносят образный контраст; небольшое скерцо подводит к репризе, завершающейся колокольным звоном.

Этюды-картины являются значимым наследием в фортепианном творчестве Рахманинова. К этим циклам обращались такие корифеи фортепианного искусства как Софроницкий, Рихтер, Горовиц, Ашкенази, Наседкин и многие другие. О. Респиги оркестровал большинство пьес для исполнения на симфонической эстраде.

Оба цикла пользуются у пианистов большой любовью, так как музыка эта настолько уникальна и современна, что будет оставаться актуальной во все времена.

Литература.

1. Брянцева В.Н. С. Рахманинов. М., «Советский композитор», 1973;
2. Келдыш Ю. Рахманинов и его время, М., 1973

ТВОРЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО

С.В. РАХМАНИНОВА И С.И. МАМОНТОВА

Левченко Д.В.
студентка 2 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

Конец XIX века в России ознаменован необычайным подъёмом в национальной культуре, на фоне которого выдвигается целая плеяда выдающихся личностей. Тех, кто материально и духовно поддерживал духовную и культурную деятельность страны – знаменитые московские Медичи. Достаточно вспомнить Павла Третьякова, основателя знаменитой на весь мир Третьяковской галереи; богатого промышленника, мецената и благотворителя Савву Морозова; мецената и русского предпринимателя Савву Мамонтова, который активно содействовал возрождению русской культуры и народного творчества.

С.И. Мамонтов активно поддерживал и субсидировал творческую деятельность художников, музыкантов, актеров: К. А. Коровина, Ф.И. Шаляпина, И.И. Левитана, В.М. Васнецова и других. В 1885 г. на свои средства им была открыта Московская Русская частная опера, где объединились передовые деятели русского музыкального искусства, художники, актёры. Среди них нашёл своё место и Сергей Рахманинов. Мамонтову удалось заметить талант молодого композитора, что и привело к их творческому сотрудничеству. Так, осенью 1897 г. С. Рахманинов получил предложение занять место второго дирижёра в Русской частной опере. Композитор принял это предложение, сулившее интересные артистические перспективы и, к тому же, обеспечивавшие его материально.

Сезон, когда в Мамонтовскую оперу пришёл Рахманинов, был в большой мере решающим для неё. Этот сезон, ознаменованный такими событиями, как постановки «Хованщины» и «Садко», закрепил за Русской частной оперой репутацию боевой поборницы отечественного оперного искусства.

12 октября 1897 г. состоялся дебют Рахманинова в Мамонтовском театре в качестве оперного дирижёра («Самсон и Далила»). На следующий день в газете «Новости дня» появились следующие строки: «... Пора, наконец, нашим русским образованным музыкантам забирать в руки оперное дело в России» [2, С. 151]. Несмотря на провал постановки в целом, вызванный главным образом слабостью и беспомощностью исполнительницы заглавной женской партии, во всех рецензиях подчёркивался успех Рахманинова как дирижёра. Отмечалось, что «в лице его зарождается хорошая дирижёрская сила», что он «зарекомендовал себя очень солидно» и «имеет все данные, чтобы из него выработался отличный дирижёр» [2, С. 151].

Впрочем, сам «герой дня» не испытывал удовлетворения. После второго спектакля он писал: «Прошло так же посредственно, как и в первый раз... Газеты меня хвалят. Я мало верю!» [2, С. 151]. В качестве второго дирижёра Рахманинов не располагал возможностями самостоятельного осуществления серьёзных и значительных замыслов. Как правило, ему поручалось дирижирование произведениями, занимавшими второстепенное место в репертуаре. Большею частью это были возобновления опер, шедших уже ранее на мамонтовской сцене. Иногда ему приходилось «на ходу» принимать от Эспозито, первого дирижёра, те или иные оперы или даже подменять его в отдельных спектаклях. Это требовало большой затраты сил и времени, но не приносило настоящего удовлетворения.

Между тем, если в начале работы в Мамонтовской опере Рахманинов испытывал ещё некоторую неуверенность, то уже через месяц-полтора он полностью овладел дирижёрским искусством и пришёл к убеждению, что,

оставаясь в том же положении, не может ничего больше приобрести для своего артистического роста.

Рахманинов чрезвычайно резко высказывался о царящем в театре беспорядке и неряшливости в подготовке спектаклей: «У нас ведь действительно в театре царствует настоящий хаос. Никто не знает, что будет не только послезавтра, а что будет завтра, даже сегодня. Петь некому не потому, что певцов нет, а потому, что из нашей большой труппы в 30 человек вроде 25 человек за негодность нужно выгнать. Давать так же нечего. Т. е. опять-таки репертуар огромный, но всё идёт так скверно, так грязно (за исключением одной «Хованщины»), что девяносто пять процентов репертуара нужно или совсем выкинуть, или переделать по-настоящему» [2, С. 152].

Постоянная спешка и неорганизованность в работе, отсутствие чётко продуманного плана, в результате чего выпускались спектакли сырые, недоделанные, исходили не только из неблагоприятных условий существования Частной оперы, но из некоторых личных качеств Мамонтова. Он никогда не ограничивался общим наблюдением за деятельностью, а непосредственно вмешивался во все детали постановок и брал на себя режиссёрские функции.

Последней постановкой Мамонтовской оперы в сезоне 1897/98 года была «Майская ночь», разученная и исполнявшаяся под управлением Рахманинова. Премьера этой оперы Н. А. Римского-Корсакова состоялась 30 января 1898 г., и до закрытия сезона (15 февраля) она успела пройти пять раз. Работа над «Майской ночью» представляла несомненный интерес для Рахманинова.

Несмотря на ободряющие прогнозы, постановка этой оперы не принесла ожидаемого успеха. Обычные для театра спешка и беспорядочность сказались на постановке. Московский корреспондент «Русской музыкальной газеты», И. В. Липаев, писал о выдающихся данных Рахманинова как

дирижёра, отдав решительно предпочтение этому музыканту перед Эспозито, хотя и высказывал ряд критических замечаний в адрес молодого дирижёра.

Напряжённая работа в Мамонтовской опере, требовавшая для Рахманинова большой затраты сил, не оставляла времени для других дел, кроме дирижирования и подготовки спектаклей. После того, как он освободился от обязанности ежедневно бывать в театре и тратить много времени на разучивание новых для него партитур и проведение репетиций, мысли его вновь обращаются к творчеству. В письме к А. В. Затаевичу от 18 апреля 1898 г. Рахманинов замечает: «На Ваш вопрос, что я написал и делал – мне не долго ответить – ровно ничего. Но собираюсь, а сделаю ли что-нибудь – одному Богу известно» [2, С. 158]. По всей вероятности, здесь идёт речь о замысле Второго фортепианного концерта. Работа над ним затянулась и была завершена лишь в 1901 г.

Лето 1898 г. Рахманинов провёл в имении Путятино Ярославской губернии, принадлежавшем артистке мамонтовской оперы Т. С. Лобатович. Здесь гостили этим летом многие из артистов и людей, близко стоявших к театру. Среди постоянных гостей были Шаляпин и Коровин, иногда и сам Мамонтов. Время проходило очень оживлённо. Вместе с тем Рахманинов успевал много работать. Он ежедневно занимался композицией, играл на фортепиано, проходил с певцами партии к готовившейся новой постановки «Бориса Годунова», руководство которой было ему поручено Мамонтовым.

Завершением летних каникул была поездка с группой артистов Русской частной оперы в Крым. Большого художественного интереса для Рахманинова эта поездка не представляла, к тому же, в состоявшихся концертах он не играл соло. Но она доставила ему яркие впечатления и способствовала поднятию его творческого уровня. Во время одного из ялтинских концертов произошла первая встреча Рахманинова с А.П. Чеховым, проницательно угадавшим незаурядную личность молодого композитора. После концерта восторженная толпа поклонников окружила Ф.И. Шаляпина, не обращая внимания на молодого пианиста. А.П. Чехов,

сидевший во время концерта в дирижёрской ложе, войдя в артистическую, прямо направился к Сергею Васильевичу со словами: «Я всё время смотрел на вас, молодой человек, у вас замечательное лицо – вы будете замечательным человеком» [2, С. 159]. Вскоре после этой встречи Рахманинов преподнёс писателю партитуру своей симфонической фантазии с авторской надписью, указывающей на то, что замысел его произведения возник под впечатлением рассказа Чехова «На пути».

Осенью 1898 года Рахманинов окончательно решил оставить работу в Мамонтовской опере, несмотря на то, что его положение в театре и авторитет среди труппы значительно укрепились и у него были все шансы в скором времени занять место первого дирижёра. Это решение было вызвано потребностью в необходимом покое и свободе для осуществления своих творческих замыслов. Денежная помощь А.И. Зилоти позволила Рахманинову некоторое время не заботиться о заработке. Любатович предоставила в его распоряжение свой дом в Путятино, где он прожил большую часть зимы 1898-1899 гг. в полном уединении.

В заключении хотелось бы отметить, что, время работы в театре С.И. Мамонтова, несмотря на все неудобства в совместном творчестве, постоянную спешку и беспорядочность, вызывающие у С.В. Рахманинова часто досаду и раздражение, все-таки было, несомненно, плодотворным для его художественного роста. Именно в Русской частной опере композитор приобрёл дирижёрскую практику, позволившую ему в дальнейшем уверенно общаться с любым оркестром или оперным коллективом. Следует полагать, что многие из тех новаторских идей и намерений, которые были позже осуществлены им в Большом театре, зародились именно в этот период. Но ещё более важным было расширение сферы его личных и творческих связей, в дальнейшем сильно повлиявших на творчество С.В. Рахманинова.

Литература.

4. Третьякова Л.С. С.В. Рахманинов. М.: Знание, 1973.
5. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.

С.В. РАХМАНИНОВ – «ПЕВЕЦ ФОРТЕПИАНО»

Лещина П.Ю.
студентка 4 курса
отделения «Музыкальное искусство эстрады»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Булавинцева Г.В.



Сергей Васильевич Рахманинов был великолепным пианистом, который не имел себе равных, блестящим дирижером и композитором,

оставившим после себя огромное культурное наследие. Имя этого великого музыканта известно во всем мире, и его можно назвать «русским гением».

Воспитанник Московской консерватории, последователь Чайковского и Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, Рахманинов продолжал и развивал традиции русской музыки, претворяя в своих произведениях характерные особенности народного искусства. Он обращался при этом нередко к ее древним глубинным пластам, насыщая новым смыслом и содержанием.

Рахманинов объединил в своём творчестве принципы петербургской и московской композиторских школ, а также традиции западноевропейской и ближневосточной музыки.

«Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка», — сказал Рахманинов в одном из интервью.

В 1900 — 1910-е годы блестящая многогранная деятельность Рахманинова пианиста, оперного и симфонического дирижера была одним из самых ярких явлений в художественной жизни России. С популярностью Рахманинова-исполнителя соперничало разве только великое искусство Ф. И. Шаляпина.

Рахманинов был сам гениальным «певцом на фортепиано». Природа его пианизма была глубоко вокальной. Сердцевина всего музыкального стиля композитора — его чудесная мелодика.

Убеждение Рахманинова в том, что «музыка — это мелодия, главная ее основа», родилось в полном согласии с его собственной творческой практикой.

За первую четверть века композиторской деятельности, прошедшую в России, Рахманинов создал множество произведений в самых разнообразных жанрах, в том числе три оперы, две кантаты и ряд сочинений для хора, свыше 80 романсов, две симфонии и несколько одночастных оркестровых партитур,

три концерта для фортепиано с оркестром, два фортепианных трио, виолончельную сонату.

Роковая судьба распорядилась так, что маэстро пришлось покинуть Родину, но любовь к отчизне, как и любовь к музыке, он пронес в сердце через всю жизнь и отразил это в своём гениальном творчестве, создав такие выдающиеся произведения, которые своей вдохновенностью никого не могут оставить равнодушными.

С. В. Рахманинов, один из первых крупных русских композиторов уделил фортепианной музыке ведущее место в творчестве.

Лучшие произведения он написал для своего любимого инструмента - фортепиано. Среди них лишь немногие написаны в крупномасштабных формах.

Рахманинов создал свой оригинальный стиль, в котором соединились два его дара: композиторский и исполнительский.

Для Рахманинова-пианиста были характерны широта, виртуозность, монументальность и в то же время необычайная образность и красочность. Эти качества свойственны были и его фортепианным сочинениям.

Рахманиновский пианизм отражает стиль большой концертной эстрады, для которого характерна масштабность форм, виртуозность, динамика, мощь, рельефность.

Фортепианная техника Рахманинова – в стиле романтического пианизма Листа, Рубинштейна: двойные ноты, октавно-аккордовые пассажи, трудные скачки, пассажи мелких нот, многозвучные аккорды с большой растяжкой.

Виртуозная техника – только средство передачи настроения. Главенство содержания отличает именно русскую исполнительскую школу.

Фактура многослойная, но дифференцированная. Внутри звуковой ткани есть регистровое расположение материала, разделение функций между голосами, ближний и дальний планы.

Рахманинов открыл для фортепианной музыки область колокольности, богатую мировоззренческим смыслом, экспрессией, колоритом. Он нашёл в звоне постепенность ухода, звон стал «вопрошанием о небытии».

В итоге звучащий образ фортепиано: фактурные, динамические, регистровые, педальные решения есть воплощения широты и благодати земных стихий.

Фортепианные циклы Рахманинова

Пьесы-фантазии (ор.3, 1892) включают пьесы: «Элегия», «Прелюдия», «Мелодия», «Полишинель», «Серенада». Цикл отмечает сочетание индивидуальности рахманиновского языка и связь с предшественниками — черты шопеновской мелодики, шубертовской песенности; сарказм и гротеск Листа.

Три пьесы — «Мелодия», «Полишинель», «Серенада» — из тех, которые называют «характерными».

«Мелодия» — своеобразный романс без слов, она светло-мажорная, раздумчивая, в средней части — на мгновение — радостно-восторженная.

«Полишинель» — скачки, ужимки, звон бубенцов на «дурацком колпаке». За маской — об этом говорит средняя часть, она звучит без шутовских гримас — скрыто живое лицо. В этом эпизоде — прообраз будущих «ярмарок» рахманиновских прелюдий и этюдов.

В «Серенаде» ощутимо плясовое начало, её мелодический рисунок поневоле вызывает в памяти «Пляску женщин» из «Алеко».

Пьесы мелодичные. Заметна способность автора, особенно в «Полишинеле», вырисовывать звуками конкретный образ. Но первые две — «Элегия» и «Прелюдия» — выходят из общего ряда.

«Элегия» — музыкальное раздумье. В ней живёт чувство одиночества — не одиночества среди людей, но «одиночества в мироздании», столь знакомое в юности. Композитор будто предчувствует собственную судьбу и готов принять неизбежное.

Прелюдия до-диез минор со временем станет одним из самых знаменитых музыкальных произведений. Изначальный мотив («эти три ноты») должен прозвучать «торжественно и угрожающе». Поэтому стал нужен контраст — «гармонизованная мелодия», и её задача — «рассеять мрак». Средняя часть — чтобы не увязнуть в монотонности — «кульминация в удвоении одновременно в правой и левой руке». Но эти авторские заметки — о «технике» композиторства. Самую суть произведения Рахманинов не объяснил, да и не мог объяснить.

Над каждым произведением он всегда работал много и с редкой кропотливостью.

Когда много позже его будут донимать вопросом, как он сочинял эту музыку, отшучиваясь, говорил: понадобились деньги, сел и написал.

«Шесть музыкальных моментов» (1896) — воплощение идеи утверждения оптимистического начала. Поначалу создавались как отдельные произведения, затем были объединены в цикл по принципу развития образа от мрака к свету. Пиком мрака и трагедии выступает №3; далее путь развития образа проходит через бурное волнение в №4 — к лирике в №5, с достижением кульминации (торжество света) в №6.

Этюды-картины (шесть этюдов-картин op.33, 1911; девять этюдов-картин op.39, 1916-1917) — в основном это «зарисовки», к жанру этюда как таковому отношение имеют условное.

О С.В. Рахманинове можно сказать, что он «самый русский композитор».

Тема «Россия и её судьба», генеральная для русского искусства всех видов и жанров, нашла в творчестве Рахманинова исключительно характерное и законченное воплощение.

Творчество Рахманинова объединено под одним знаменателем — Русский национальный стиль.

Рахманинов впервые вывел русскую фортепианную музыку на мировой уровень, стал одним из первых русских композиторов, чьи фортепианные произведения входят в репертуар всех пианистов мира!

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ РАХМАНИНОВА

Марущак Д.П.
студент 3 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

Сергей Васильевич Рахманинов – гордость отечественной культуры. Широчайшая известность его музыки, горячая любовь к ней во всем мире сравнимы лишь с популярностью музыки Чайковского. Творческий путь Рахманинова охватывает большой исторический период. В годы его юности русская музыка была представлена такими именами, как Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Танеев. В начале XX века одновременно с ним творит Скрябин, начинают свой творческий путь Стравинский, Прокофьев. Последний же период жизни проходит в окружении новых музыкальных направлений, представителями которых в европейской музыке были Барток, Хиндемит, Онеггер, Шёнберг, Берг, Веберн. Но всегда Рахманинов сохранял свою ярко выраженную творческую индивидуальность, свой неповторимый, прекрасный "колокольный" голос. Это был голос России, глубоко и нежно любимой Родины.

Творчество Рахманинова принято условно делить на три или четыре периода: *ранний* (отсчет которого ведется с первого значительного произведения Рахманинова – Концерта №1 op. 1) – 1889-1897 г.г., *зрелый* (его иногда делят на два периода: 1900-1909 г.г. и 1910-1917г.г.) и *поздний* (1918-

1941 г.г.). Рамки этих периодов очерчены вполне определенно: их разделяют два длительных творческих кризиса – «периоды молчания» – 1897-1899 г.г. и 1917-1926 г.г., в течение которых композитор создавал лишь отдельные миниатюры и транскрипции. «Периоды молчания» способствовали кристаллизации новых идей, воплощаемых в последующие периоды творчества.

Рахманинов появился в русской музыке 1890-х г.г. как яркий представитель романтического искусства. С самых первых опусов Рахманинова современниками была отмечена прямая преемственность традиции «Чайковский – Рахманинов». Однако уже в Трио ре-минор (1893), написанном в год смерти Чайковского и посвящённом его памяти, Рахманинов даёт пример смелого творческого синтеза традиций романтизма, «кучкистов», древнерусской церковной традиции и современной бытовой и цыганской музыки. Это произведение, один из первых примеров в мировой музыке полистилистики, словно символически возвещает преемственность традиций от Чайковского – Рахманинову и вступление русской музыки в новый этап развития. В Первой Симфонии принципы стилистического синтеза были развиты ещё более смело, что и послужило одной из причин её провала на премьере.

1. Значительная роль знаменного распева и колокольного звона в интонационной системе, и соответственно – значительная роль национальной тематики.

2. Мотивная техника, восходящая к попевочной вариантности знаменного распева и колокольного звона.

3. Насыщенность тематизма, которая переходит к символам в драматургии.

4. Масштабность драматургии, фактуры, динамики в произведениях.

Эти особенности, прямо или косвенно проявившись в Первом Концерте, укрепились и развились в следующих за симфонией

произведениях (пьесы-фантазии ор. 3, Первая сюита для двух фортепиано ор. 5).

Мелодические основы крестьянской протяжной песни, разработанные Мусоргским и Римским-Корсаковым, проявились и в творчестве Рахманинова.

У Рахманинова связь с протяжной песней и со знаменным пением, которое встречается эпизодически, двояка: с одной стороны, в его музыке отразились традиции профессиональной ее разработки, с другой стороны – более значительным было ее глубокое влияние на интонационные и структурные принципы рахманиновского напева. Плясовое начало, колокольность – основа упругой рахманиновской ритмики.

После творческого кризиса 1897-1899 г.г. стиль Рахманинова кардинально меняется. Феномен этого явления подробно исследован в работе Г. Ганзбурга «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия». Именно стиль 1900-1917 г.г. воспринимается слушателем как наиболее характерная черта творческого облика композитора. В зрелом периоде на первый план выходит фактор гармонии, целостности, слияния, всеединства.

За эти полтора десятилетия написана большая часть зрелых, самостоятельных по стилю рахманиновских произведений, ставших неотъемлемым достоянием отечественной музыкальной классики. Почти каждый год приносил новые опусы, появление которых становилось заметным событием музыкальной жизни. При непрекращающейся творческой активности Рахманинова творчество его не оставалось в этот период неизменным: на рубеже первых двух десятилетий в нем заметны признаки назревающих изменений. Не теряя своих общих "родовых" качеств, оно становится более суровым по тону, усиливаются тревожные настроения, в то время как непосредственное излияние лирического чувства словно бы затормаживается, реже появляются на звуковой палитре композитора светлые прозрачные краски, общий колорит музыки мрачнеет и сгущается. Эти изменения заметны в фортепианных прелюдиях ор.32, в двух циклах

этюдов-картин, и, особенно, таких монументальных крупных композициях, как "Колокола" и "Всенощное бдение". В них выдвигаются глубокие, коренные вопросы человеческого бытия и жизненного назначения человека.

После 1917 года наступает новый перерыв в творчестве Рахманинова, только спустя целое десятилетие композитор возвратился к сочинению музыки, сделав обработку трех русских народных песен для хора и оркестра, и завершив Четвертый фортепианный концерт, начатый еще накануне первой мировой войны. В 30-е годы им было написано всего четыре крупных произведения.

Стиль Рахманинова в этот период складывается из цельного соединения самых различных, порой противоположных стилистических элементов: традиций русской музыки, древнерусского знаменного распева, джаза, «ресторанной» эстрады 1930-х годов, виртуозного стиля XIX и авангарда XX века. В этом заключён философский смысл его произведений — абсурдность, жестокость бытия в современном мире, утрата духовных ценностей.

Значение творчества Рахманинова в музыкальном мире огромно. Он объединил различные тематические и стилистические направления, различные тенденции русского искусства под одним знаменателем - Русским национальным стилем. Рахманинов обогатил русскую музыку достижениями искусства XX века и был одним из тех, кто вывел национальную традицию на новый этап ее развития.

Литература.

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М., 1973
2. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов, М., 1984
3. <https://dshi-str.ru/wp-content/uploads/2020/10/Музыкальная-литература.pdf>
4. http://www.bogolublib.ru/upload/inc/biblo_collection/persons/rahmaninov_s._v..pdf

**С.В. РАХМАНИНОВ «ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ»:
ПРИЗЫВ К РУССКОМУ ОБЩЕСТВУ**

Мясоедов П.С.
студент 2 курса отделения
«Вокальное искусство»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

*«Ничто так не возвышает и не окрыляет душу,
не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела,
не располагает любомудрствовать и
презирать все житейское, как согласное пение и
стройно составленная божественная песнь...»*

Святитель Иоанн Златоуст

«Всенощное бдение» – одно из знаковых сочинений Сергея Рахманинова, и является вершиной русской духовной музыки. Партитура посвящена памяти Степана Смоленского – знатока древнего церковного пения и явилась откликом композитора на события Первой мировой войны и на бурные волнения в обществе. Премьера прошла с огромным успехом в зале Благородного собрания в Москве, после чего «Всенощная» стала главным музыкальным событием 1915 года. Известный критик Флорестан писал: «Быть может, никогда еще Рахманинов не подходил так близко к народу, его стилю, его душе, как в этом сочинении. А может быть, именно это сочинение говорит о расширении его творческого полета, о захвате им новых областей духа и, следовательно, о подлинной эволюции его сильного таланта» [1].

Всенощное бдение (всенощная) – православное богослужение, которое совершается накануне воскресных дней, а также накануне двенадцатых и некоторых других церковных праздников. В его состав входят такие молитвы, как «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево, радуйся», «Хвалите имя Господне» и другие. Ритуальные тексты во «Всенощной» довольно свободно трактуются композитором, поэтому это сочинение выходит за пределы традиционной обрядности богослужебной музыки и редко его можно услышать в храме. Однако оно заняло достойное место среди крупных концертных произведений композитора.

Выработанное веками философско-этическое содержание этой службы всегда привлекало композиторов. До Рахманинова к этому жанру обращались П. Чайковский, П. Чесноков, А. Архангельский, А. Гречанинов. Однако по философской глубине и выразительной силе сочинение Рахманинова не имеет равных.

В этом сочинении, композитор, опираясь на 12 гимнов и псалмов, закрепленных в Обиходе за всенощным богослужением, создает авторский вариант циклической композиции, дополняя его изменяемыми песнопениями. Композиционное строение «Всенощного бдения» вытекает из двухчастного строения службы и образуется двумя так называемыми малыми циклами – Великой вечерни (№2-6) и Утрени (№7-15), а также в своей структуре содержит песнопение первого часа.

Пролог (№ 1, «Приидите, поклонимся») начинается двумя тихими аккордами на слова «Аминь». Это высокое утверждение, которое настраивает на молитвенное состояние. Дальнейшая музыка этого номера – троичный воодушевляющий призыв к общей молитве.

№ 2, «Благослови, душе моя», на текст 102 псалма и мелодию греческого распева, – один из нескольких номеров «Всенощной» с солирующим голосом. Это славословие Богу, в котором, в частности, повествуется о сотворении мира. Солист поет вместе с мужской частью хора,

женским же голосам поручены антифонные «ответы», то есть возникает имитация переключки двух вокальных ансамблей.

№ 3, 4, 5: «Блажен муж», «Свете Тихий», «Ныне опускаеши». Композитор сосредоточивает в этой части партитуры одну за другой три композиции на различные тексты, близкие друг другу по лирической интимности и тончайшей звукописи. Таким образом, создаётся особый настрой вечернего молитвословия. № 3, «Блажен муж», написан на текст 1 Псалма и повествует о судьбе праведных и нечестивых, а также выражает утверждение вершин христианского богословия. № 4 – «Свете Тихий» с мелодией киевского распева. Это благодарность молящихся за возможность лицезреть Христа, невечерний Свет и Солнце правды, в то время, когда окружающий мир погружается в ночную тьму. В самом возвышенном фрагменте номера («поем Отца, Сына, и Святаго Духа, Бога») эпизодически вступает солирующий тенор. № 5 – «Ныне отпускаеши», также с мелодией киевского распева – благодарственная песнь праведного Симеона Богоприимца из Евангелия от Луки. Симеону «было предсказано, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня», и, узнав в младенце Иисусе обещанного Мессию, он спокойно может умереть. В этом номере солирует тенор. В финале «Ныне отпускаеши» у басов есть уникальный для всей мировой хоровой литературы спуск нескольких вокалистов к очень низкой ноте – соль контроктавы.

№ 6, «Богородице Дево, радуйся». Эта спокойная и ясная молитва завершает «Вечерню». Рахманинов постепенно наращивает звучность, чтобы сделать особый акцент на словах «благословен Плод чрева Твоего».

Если в «Вечерне» преобладают спокойно-созерцательные интонации, то песнопения «Утрени» обретают настоящую эпическую мощь и громогласную возвышенность.

№ 7, «Слава в вышних Богу». С этого песнопения начинается «Утреня» и входящие в нее шестопсалмие. Церковное шестопсалмие состоит из шести читаемых друг за другом псалмов; время шестопсалмия символически

изображает состояние человечества, погруженного в духовную тьму перед приходом в мир Спасителя, и предваряется ангельским песнопением, которое слышали в Вифлеемскую ночь пастухи. «Шестопсалмие» – это эмоциональная вершина Всенощной Рахманинова. В равных «Шестопсалмию» по тонкости, глубине, душевности чувства и неземной красоте звукописи можно поставить его же «Тебе поем» из Литургии.

В № 8, «Хвалите имя Господне» (псалом 134, знаменного распева), соединяются тема-шествие в нижних голосах и подражание серебряному колокольному звону в верхних – как будто две волны радости, с призывом, движутся навстречу друг другу.

Одним из смысловых центров музыкальной композиции, как Утрени, так и всего цикла «Всенощного бдения» в целом служит песнопение № 9 «Благословен еси, Господи» (псалом 118, знаменный распев), в основе которого лежит евангельское повествование о чуде Воскресения Христа. Повествование идет в речитативной манере; контрастом к речитативу служит неизменный хоровой рефрен. Вновь появляются солирующие голоса: тенор в роли рассказчика, солирующее сопрано как голос ангела.

№ 10, «Воскресение Христово видевшие». В интонационном отношении к № 9 непосредственно примыкает следующий номер – на текст раннехристианского гимна. После мощных возгласов хора Рахманинов внезапным спадом звучности выделяет заключительную фразу «смертию смерть разруши», подчеркивая смыслы, особенно важные в эти годы.

№ 11, «Величит душа моя Господа». Это масштабный номер на текст хвалебной речи Богородицы из Евангелия от Луки с добавлением припева («Честнейшую херувим»). Слова Богородицы переданы густыми, суровыми звуками мужских голосов; светлый припев отдан женским – по интонации он немного напоминает народные величальные песни. Интересно как Рахманинов варьирует этот припев, каждый раз повторяя его по-новому.

№ 12, «Славословие великое» («Слава в вышних Богу», знаменного распева) – еще одно масштабное песнопение, завершает основную часть

утрени. Заметим, что великое славословие, в отличие от вседневногo славословия, входит в состав только праздничной утрени. Текст славословия был составлен в раннехристианское время на основе ангельской песни, пропетой при благовести пастухам о рождении Христа. Простой, архаичный мотив вначале проходит у альтов, а затем многократно повторяется у других голосов в различных интонационных, ритмических и темповых вариантах.

№ 13, 14, 15: «Днесь спасение», «Воскрес из гроба» (оба знаменного распева) и песнопение «Взбранной Воеводе» (греческого распева). Эти последние три номера – воскресные тропари – финал грандиозного цикла. «Взбранной Воеводе» – это единственное песнопение из службы первого часа, включенное Рахманиновым в партитуру. Два воскресных тропаря возвращают к созерцательному настроению «Вечерни», а заключительный хор служит коротким торжественным финалом

«Всенощное бдение», появление которого подготавливалось всем ходом развития искусства в целом, ознаменовало собой итог возрождения национальных истоков в русской духовной музыке и подчеркнуло в концентрированной форме роль древнерусского певческого искусства – важнейшей основы отечественной музыкальной культуры. Сергей Рахманинов, чувствуя приближение великой трагедии русского народа, написал это высоко-духовное произведение, несомненно, как призыв для сплочения в истине и для того, чтобы показать своим соотечественникам и всему миру в целом, на какой аспект жизни необходимо обратить внимание, какая цель должна быть у каждого и в какую борьбу, в первую очередь, должно вступить русское общество.

Литература.

1. Симаков В. «Всенощное бдение Рахманинова» [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://foma.ru/vsenoshhnoe-bdenie-rahmaninova.html>
2. Святитель Иоанн Златоуст. «Беседы на Псалмы» [электронный ресурс]. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_psalmy/
3. Келдыш Ю. «Рахманинов. Всенощное бдение» [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/or-rachmaninov-bdenie.html>

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ С.В. РАХМАНИНОВА

Наказная М.В.
студентка 2 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Колесникова Н.С.

Весной 2023 году исполнится 150 лет со дня рождения С. В. Рахманинова. Во всем мире он известен не только как выдающийся композитор, но и как гениальный пианист и талантливый дирижер. На его формирование как исполнителя повлияли разные обстоятельства жизни, встречи, и творческое общение с известными людьми его времени. Помимо гениальной одаренности, большую роль сыграла среда, в которой он имел возможность развиваться как музыкант.

Сергея Рахманинов рос в музыкальной семье: его дед учился у Джона Фильда, сочинял небольшие пьесы и даже опубликовал некоторые из них. Музыкально одаренным был отец будущего композитора. Мать стала его первой учительницей по фортепиано. Затем была приглашена учительница музыки А. Д. Орнатская. При её поддержке осенью 1882 года Сергей

поступил на младшее отделение Санкт-Петербургской консерватории в класс В. В. Демянского.

В консерватории обучение не заладилось - Сергей часто прогуливал занятия, учебу запустил. На семейном совете было решено отправить его в Москву и поселить в частном пансионе известного педагога, профессора Московской консерватории Н. С. Зверева. Осенью 1885 года Сергея удалось определить на третий курс младшего отделения Московской консерватории по классу профессора Н. С. Зверева. Здесь С. Рахманинов провёл четыре года, здесь же, в возрасте тринадцати лет, он был представлен Петру Ильичу Чайковскому.

Царившая в пансионе Н.С. Зверева атмосфера давала возможность ученикам совершенствовать свои навыки и, вместе с тем, получать яркие музыкальные впечатления, так необходимые начинающим исполнителям. Строгая дисциплина в занятиях, возможность слышать и оценивать игру однокурсников, возможность много играть в ансамбле, посещать концерты, оперные спектакли, общаться с известными музыкантами, писателями, исполнителями – все это способствовало раскрытию таланта С. Рахманинова.

В начале творческого пути будущего музыканта огромную роль в его судьбе сыграл двоюродный брат Александр Ильич Зилоти – блестящий пианист, получивший золотую медаль по итогам обучения в Московской консерватории и оттачивающий своё мастерство у самого Ференца Листа в Веймаре, позднее – педагог, дирижер и музыкально - общественный деятель. После перевода на старшее отделение Московской консерватории, в 1888 году, С. Рахманинов продолжил обучение в фортепианном классе А. И. Зилоти.

Еще, будучи студентом консерватории, С. Рахманинов получил известность как исполнитель своих произведений. Так, 17 октября 1891 года, в концерте Московской консерватории, вместе с пианистом И. Левиным, он исполнил свое новое сочинение - «Русскую рапсодию» для двух фортепиано. 17 марта 1892 года впервые прозвучала первая часть его Первого

фортепианного концерта. Автор сыграл ее в сопровождении ученического оркестра под управлением В. И. Сафонова.

В области фортепианного исполнительства непревзойденным кумиром для С. Рахманинова стал Антон Григорьевич Рубинштейн. Известно, что в цикле «Исторические концерты» в январе и феврале 1886 года, в Петербурге и в Москве великий пианист сыграл сто восемьдесят произведений тридцати трёх композиторов! Потрясенный масштабом задуманного и гениальным исполнением произведений разных стилей и жанров, С. Рахманинов стремился стать таким же мастером фортепиано, как А.Г. Рубинштейн.

Сильное потрясение, вызванное провалом Первой симфонии, неудачно исполненной в Петербурге в марте 1897 г., привело к творческому кризису. Несколько лет С. Рахманинов ничего не сочинял, зато активизировалась его исполнительская деятельность как пианиста и состоялся дирижерский дебют в Московской частной опере (1897). Он знакомится с Л. Толстым, А. Чеховым, артистами Художественного театра, с Фёдором Шаляпиным.

Из состояния крайней апатии музыканта выводит предложение знаменитого мецената Саввы Мамонтова занять место второго дирижера Московской русской частной оперы. Спектакли проходили в театре «Парадиз» на Большой Никитской улице и сыграли очень большую роль в художественной жизни Москвы. Здесь С. Рахманинов дирижировал оперными спектаклями и прославился как талантливый дирижёр. Сохранились воспоминания современников о непревзойденном исполнении им «Пиковой дамы» П.И. Чайковского. Однако, будучи постоянно занят на репетициях, С. Рахманинов не имел возможности заниматься композицией, и ему приходится уйти из театра.

В 1899 г. С. Рахманинов впервые выступил за рубежом - в Лондоне. Его пианистическая и дирижерская деятельность получает всеобщее признание в России и за ее пределами. В первой половине 1900-х годов С. Рахманинов неоднократно выступает в концертах московского «Кружка любителей русской музыки» в качестве пианиста и дирижёра.

Вскоре руководство Большого театра предлагает С. Рахманинову занять место дирижёра, где два сезона (1904-1906) он дирижирует операми русских композиторов. Первой из них стала «Русалка» А. С. Даргомыжского. Под управлением молодого талантливый дирижера пели Шаляпин, Нежданова и ряд других выдающихся певцов. Впечатление от постановок опер было незабываемым.

В 1907 г. С. Рахманинов принял участие в Русских исторических концертах, организованных С. Дягилевым в Париже, а в 1909 году совершил большое концертное турне по Америке и Канаде, выступая, как пианист и дирижёр, где исполнил свой Третий фортепианный концерт под управлением Г. Малера.

До революции С. Рахманинов много сочинял и часто выступал в Москве. Большой популярностью пользовались концерты, организуемые А. И. Зилоти, на которых С. Рахманинов часто дирижировал. Много занимался он и делами Российского музыкального издательства, художественный совет которого возглавлял.

Последнее концертное выступление С. В. Рахманинова в Петрограде состоялось 21 февраля 1917 года, в концертном зале Тенишевского училища.

Вскоре он принимает неожиданно пришедшее из Швеции предложение выступить на концерте в Стокгольме, и в конце 1917 года уезжает из России, практически без средств, оставив все свое имущество.

В середине января 1918 года С. Рахманинов отправился в Копенгаген. Здесь 15 февраля он исполнил свой Второй концерт с дирижёром Георгом Хёэбергом. Понимая, что сможет заработать на жизнь только как пианист, начинает усиленно заниматься на фортепиано. До конца сезона 1918 года Рахманинов принял участие в одиннадцати симфонических и камерных концертах. После успешных выступлений в Европе, 1 ноября 1918 года Рахманинов вместе с семьёй отплывает из Норвегии в Нью-Йорк, где его ждали с огромным нетерпением. Здесь началась активная концертная деятельность Рахманинова как пианиста, которая не прекращалась вплоть до

кончины музыканта. Большую часть репертуара составляли собственные сочинения композитора, многие из которых приходилось играть на «бис». Ни один концерт не обходился без исполнения прелюдии до диез минор, которую зарубежная публика особенно любила.

Значительную часть своих гонораров С. Рахманинов использовал для материальной поддержки соотечественников за рубежом и на родине. Так, весь сбор за выступление в апреле 1922 г. был передан в пользу голодающих в России, а осенью 1941 г. более четырех тысяч долларов Рахманинов направил в фонд помощи Красной Армии.

Популярность Рахманинова как пианиста была огромной. Практически с самого его приезда и до последних дней за ним ходили толпы репортёров. Живя и выступая в основном в США, с 1930 по 1940 год С. Рахманинов много времени проводил в Швейцарии на своей вилле «Сенар», с большим садом и с видом на Фирвальдштетское озеро. В это время он часто гастролировал и по Европе, выступал на люцернском фестивале. Последний свой концерт Рахманинов дал 17 февраля 1943 в Ноксвилле, всего за шесть недель до кончины.

С. В. Рахманинов по праву считается одним из величайших пианистов своей эпохи и талантливым дирижёром. Он общался с выдающимися исполнителями, играл с величайшими дирижёрами мира и добился ошеломляющего успеха, который когда-либо сопутствовал иностранному исполнителю.

Литература.

1. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. — Т. 1, 2. — 5-е изд., М.: Музыка, 1988.
2. Ганзбург Г. О музыке Рахманинова. 2-е изд. — 2015.
3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва: Музыка, 1973.

4.Сергей Рахманинов: История и современность: Сб. статей. — Ростов-на-Дону, 2005.

5.Фраёнова О. В. Рахманинов // [Большая российская энциклопедия](#). Том 28. Москва, 2015, с.267-270.

6.Фролов С. В. Рахманинов: музыкально-исторические этюды. — Ивановка: Редакционно-издательский совет Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка», 2014.

7. <https://ria.ru/20130401/929935299.html>

8. <https://musckld.org › sergey-vasilevich-rakhmaninov>

9. http://hepd.pnpi.spb.ru/hepd/red/golovtsov_page/Rachmaninov.pdf

10.https://www.belcanto.ru/rachmaninov_pianomusic.html

11.<https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post260449876>

12.<https://www.belcanto.ru/rachmaninov.html>

13.<https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/sergej-rakhmaninov>

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА С.В. РАХМАНИНОВА «ОСТРОВ МЁРТВЫХ»

Павленко П.В.
студентка 2 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

Симфоническая поэма «Остров мёртвых» – одно из самых интересных и уникальных сочинений С.В. Рахманинова. Произведение было написано под впечатлением одноименной черно-белой репродукции, увиденной композитором годом ранее в Париже. Изображение принадлежало кисти

швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина. Полотно, приковывающее внимание мрачными, холодными и поистине «мертвыми» тонами, изображает реально существующий остров, расположенный в Тирренском море, но образ его наполняется глубоким мистическим смыслом. Именно мрачное очарование картины и принесло ей широчайшую популярность.

Поэма «Остров мёртвых» была написана Рахманиновым во время пребывания в Дрездене (1909 г.), и посвящена другу, композитору и музыкальному деятелю [Н.Г. Струве](#). Это произведение музыковеды относят к периоду позднего русского романтизма начала XX века. Поэтому не случайно ведущими образно-символическими лейтмотивами сочинения выступают неотвратимость смерти и жажда жизни.

«Остров мертвых» написан в сложной трехчастной форме с контрастным средним разделом. Важнейшей темой-образом рахманиновского произведения становится мотив средневекового хора «Dies Irae». Примечательно, что Рахманинов использует необычный размер 5/8 и движение мерными восьмыми, что придает ощущение покачивающихся морских волн. Таким способом композитором достигается монотонность движения по реке забвения.

Итак, открывается поэма картиной моря: создается впечатление, будто перекачиваются тяжелые волны в мерном пятидольном ритме. У виолончелей появляется небольшой мелодический отрывок, который повторяется, переходит к альтам, а затем скрипкам, передавая это бесконечное движение волн. Кажется, будто лодка Харона везет в царство мертвых: слышатся всплески под веслами, время от времени прорезаются плачевные возгласы, всплывают отдельные интонации сурового средневекового напева *Dies irae*. Они будут пронизывать и далее музыкальную ткань, все время, напоминая о Страшном Суде, но сформируются в интонационно отчетливое начало напева лишь в конце основного раздела поэмы. Нарастает напряжение, словно приходит в

волнение морская стихия, затем спадает, и все тяжелее перекачиваются волны. Наконец прекращается мерное движение: лодка Харона причалила к острову мертвых. Центральный раздел поэмы начинается нежной, порывистой мелодией в прозрачном звучании высоких струнных и деревянных. Мелодия развивается постепенно, доходя до колоссальной кульминации на фортиссимо tutti. Ее обрывают тяжелые, страшные в своей непреложности аккорды. И тихо, на фоне зловещего шелеста скрипок, интонируется начало *Dies irae*. На него накладывается тот же отрывок в увеличении у валторн. Все застывает в мертвенном оцепенении. В последний раз у гобоя звучит нежная тема жизни и исчезает, уступая место плавно катящимся волнам.

Особенности драматургии симфонической поэмы «Остров мертвых» ярко проявляются при рассмотрении судьбы двух ведущих микротем – темы Жизни и Смерти, последняя из которых становится главным действующим лицом произведения и имеет двойственную природу. С одной стороны, она носит обобщенно-философский характер, символизирующий идею бренности Бытия, и конкретизируется средневековой секвенцией *Dies irae*, с другой – олицетворяет безжизненный морской пейзаж. Это определяет остигатное движение арфы и струнных, имитирующее мерное движение весел, монотонный шелест волн, подражание морскому гулу (выдержанная тоническая гармония *a-moll* у низких инструментов: контрафагот, литавры, контрабасы и др.)

Состояние статики, оцепенения усиливается при помощи приглушенной динамики, в то время как интонации стога, плача в партии деревянных духовых дополняют атмосферу скорби и страдания. В среднем разделе темы смерти появляются новые образно-тематические элементы. Прежде всего, это «мотив таинственного зова» построенный на интонациях *Dies irae*, и звучащий меланхолично, тоскливо, сурово. Этот мотив также лежит в основе тихого, сумрачного хорала валторн, который возникает на всех ключевых драматургических этапах симфонической поэмы и

символизирует рок. В дальнейшем, к валторнам присоединяются и другие медные духовые инструменты – трубы, тромбоны и туба, что связано с образной трансформацией хорала, приобретающего грозные, фатальные черты.

В среднем разделе темы смерти присутствуют и восходящие хроматические пассажи деревянных духовых. Для того чтобы воплотить тему Жизни, композитор обращается к иному комплексу выразительных средств, направленных на создание романтического образа томления, мечты, лирической устремленности. Кульминационное проведение темы воспринимается как апофеоз радости, любви: она звучит в *tutti* оркестра.

В итоге две основные темы поэмы оказываются родственными между собой, как две неизбежные грани бытия, что подчеркивают интонации *Dies irae*, пронизывающие их музыкальную ткань. Интонации *Dies irae* также подготавливают финальное проведение тем в коде произведения.

Трагический конфликт ведущих образно драматургических сфер содержит несколько этапов. Первый этап связан с активным, разработочным развитием темы жизни, ее драматизацией, обусловленной введением минорных тональностей (*c-moll*, *a-moll*), ускорением темпа. На втором этапе господствует тема смерти, центральный мотив которой подвергается различным изменениям. Так, он стремительно проносится у медных на фоне поднимающегося вверх по полутонам напряжённого тремоло струнных в высоком регистре, приобретающего оттенок безысходности.

Вершиной драматургического конфликта становится контрапунктическое проведение темы Жизни и темы Смерти. Доминирующее положение здесь занимает устремленная вверх тема жизни, олицетворяющая протест против смерти и вызывающая колоссальный эмоциональный подъем. Этим обусловлена ее трансформация: от развернутой музыкальной фразы остается лишь краткий мотив стога, плача, звучащий в финальной кульминации произведения как отчаянный крик.

Итог трагического противостояния двух вечных начал подводит кода произведения: суровое и властное провозглашение темы *Dies irae* в низком регистре символизирует торжество Смерти. Таким образом, драматургическая специфика симфонической поэмы Рахманинова определяется живописным оригиналом – картиной Бёклина, философский подтекст которой оказался очень близок мироощущению композитора. Особенности музыкального развития в «Острове мертвых» обуславливают новое качество музыкальной драматургии: ее экстенсивный характер. В этом находят отражение особенности символистской эстетики, и в то же время открывается путь в XX век.

Таким образом, «Остров мертвых» представляет собой одно из вершинных завоеваний Рахманинова в жанре симфонической поэмы. Композитор трактует тему Жизни и Смерти в трагедийном плане. Смерть выступает как нечто глубоко ненавистное, враждебное человеческим стремлениям, вызывающее непреодолимый внутренний протест. Этим определяется страстная взволнованность музыки и острота конфликтных сопоставлений.

Литература.

1. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 467 с.
2. Скурко Е. Р. / Тез. докл. С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). МГК им. П. И. Чайковского. 10–12 мая 1993. М.: МГК, 1995. 147с.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО С.В. РАХМАНИНОВА В ГОДЫ ЭМИГРАЦИИ

Павлова Е.В.
студентка 2 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

Феномен С.В. Рахманинова вобрал в себя все глубинные катаклизмы русского общества рубежа XIX-XX веков, потрясения Первой мировой войны и трех русских революций. Конечно, все эти события в первую очередь отразились на обществе, но также повлияли и на каждую отдельную личность, особенно личность человека-творца, такую, в частности, как С.В. Рахманинов. Композитор, не приняв революции 1917 г., эмигрировал в Америку и прожил там последнюю треть своей жизни, в связи, с чем весь путь С.В. Рахманинова музыковеды четко разделяют на два периода – Российский и зарубежный. Так, первые 25 лет творчества великого русского композитора связаны с Россией, а накануне Рождества 1917 г. Рахманинов с семьей пересекает финскую границу. Так он начал свое заграничное турне, которое растянулось на всю его оставшуюся жизнь.

Подобно многим своим выдающимся современникам-интеллигентам он не принял революционный переворот 1917 г. и приход к власти большевиков. Композитор вместе с семьей переехал в Соединенные Штаты Америки. Рахманиновы обосновались в Нью-Йорке. Летние месяцы проводили обычно, снимая дачу под Нью-Йорком или в Калифорнии. Сергей Васильевич очень любил плавать, кататься на моторной лодке, управлять автомобилем. Он сравнивал управление автомобилем с дирижированием: «Дирижируя, я испытываю нечто близкое тому, что я ощущаю, управляя своей машиной, – внутреннее спокойствие, которое дает мне полное

владение собой и теми силами – музыкальными или механическими, – которые подчинены мне» [5].

Переезд за границу разделил жизнь С.В. Рахманинова на «до» и «после». Вдали от родины ему было сложно сочинять. В течение десяти лет композитор переживает глубокий кризис и почти не пишет музыку. Позднее он скажет: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя» [2]. Расставание с Россией стало для композитора кровоточащей раной, оправиться от которой он не мог до последних дней. По природе замкнутый, чувствительный, склонный к депрессиям, он первое время за границей вообще не общался с иностранцами, окружил себя исключительно русскими людьми и на контакт с «внешним миром» практически не выходил. Ему было больно и тяжело. «Я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело. В одну из таких минут я разломаю себе голову» [1], – пишет Рахманинов.

В эмиграции Рахманинов активно и успешно гастролировал. Ему рукоплескали Америка и Европа. С конца 20–х годов в жизни композитора постепенно устанавливается определенный порядок: зимой, как правило, Сергей Васильевич концертирует в Соединенных Штатах, а весной или осенью продолжает свои выступления в Европе. В среднем 55 концертов в Америке и около 35 концертов – в Европе ежегодно.

Композитор приобрел славу великого виртуоза мира. Безусловно, Рахманинова природа наделила уникальным даром – руками пианиста. Руки у него действительно были удивительные – большие, изумительно красивые. Он мог сразу охватить двенадцать белых клавиш! За роялем Рахманинов сидел своеобразно: глубоко, на всём стуле, широко расставив колени, так как его длинные ноги не помещались под роялем. При игре он всегда довольно громко не то подпевал, не то рычал в регистре баса–профундо. Слушателей привлекало не только совершенное исполнительское мастерство Рахманинова, но и манера его игры, внешний аскетизм, за которым чувствовалась яркая натура гениального музыканта.

Однажды великий скрипач Крейслер и Рахманинов исполняли сонату Франка в «Карнеги-холл». Скрипач играл без нот и, совершенно неожиданно, память подвела его уже в первой части! Крейслер подошел ближе к пианисту и заглянул в ноты, пытаясь найти тот такт, где он мог бы «поймать» партнера. – Где мы находимся?! Где мы находимся?! – отчаянно зашептал скрипач. – В «Карнеги-холл», – [4] не переставая играть, шепотом ответил Рахманинов. Чувство юмора у него было превосходное. Он любил пошутить и смеялся очень искренне. Всего за 34 года выступлений Рахманинов играл в знаменитом «Карнеги-холле» 92 раза, в том числе с мировыми премьерами.

Несмотря на то, что зарубежная концертная деятельность принесла Рахманинову ошеломляющий успех, в эмиграции вновь наступает серьезный творческий кризис, о чем уже было сказано выше. Он страдал и очень тосковал по родине. Им было написано лишь шесть произведений, которые по праву считаются вершиной мирового музыкального искусства. В одном из интервью он говорил: «У изгнанника, который лишился музыкальных традиций и родной почвы, не остается желания творить....» [2]. Он прекращает свои выступления и в качестве дирижера, перестает сочинять и начинает заниматься благотворительностью, активно помогая русским эмигрантам.

Так, широко известна история, которая произошла с Рахманиновым и авиаконструктором Игорем Сикорским. Их встреча случилась в Нью-Йорке. В 1923 г. Сикорский основывает авиационную фирму «Sikorsky Aero Engineering Corporation». Рабочими стала группа русских эмигрантов из бывших летчиков, моряков, инженеров и механиков. Детали покупали вскладчину и искали на свалках, сотрудники месяцами не видели зарплат, но средств для строительства машин все равно не хватало. Неизвестно, увидел бы мир одновинтовой вертолет, если бы в мастерскую однажды не зашел композитор и пианист С. Рахманинов. Он случайно узнал о катастрофическом положении своего знаменитого соотечественника и решил предложить свою помощь. Выписал чек на 5 тысяч долларов (по

сегодняшним деньгам, конечно, совершенно другая сумма) со словами «Вернете, когда сможете». Кроме того, музыкант согласился для привлечения всеобщего внимания стать вице-президентом компании. Буквально на следующий год в небо поднялся двухмоторный S-29-A, который стал самым большим самолетом в Америке. Через несколько лет деньги Рахманинову были возвращены с процентами.

В 1931 г. Рахманиновы переезжают из Америки в Швейцарию, где близ Люцерна покупают участок земли и начинают строительство дома. Свое новое имение Рахманиновы назвали «Сенар», соединив первые слоги своих имен (Сергей и Наталья) и добавив начальную букву фамилии. Именно здесь пишет Рахманинов «Рапсодию на тему Паганини», Третью симфонию. Концертная деятельность также продолжалась. Пианист продолжал курсировать между Америкой и Европой, но душевный покой находил только летом в «Сенаре». Рахманиновы прожили в Швейцарии почти 10 лет. Война, начавшаяся в Европе, заставила их вернуться в Нью-Йорк в 1940 г. Летом 1940 г. композитор закончил вторую редакцию Четвертого концерта и свое последнее крупное сочинение – «Симфонические танцы». Сам композитор высоко ценил эту работу. Закончив партитуру, Рахманинов написал в конце: «29 октября 1940 года. Благодарю Тебя, Господи!» [1].

В 1942 г. Рахманиновы купили дом в Беверли Хиллс и весной 1943 г. собирались окончательно обосноваться здесь. Чувствовал Сергей Васильевич себя плохо, намеревался закончить выступления и заняться сочинительством и садоводством [4].

17 февраля 1943 г. в Ноксвилле Рахманинов играл свой последний концерт. «Музыки хватает на всю жизнь, но целой жизни не хватает для музыки» [1], пишет Рахманинов, предчувствуя свою скорую кончину. Его мучили боли и страшная слабость. По дороге домой композитора сняли в Лос-Анджелесе с поезда и поместили в госпиталь. Сергей Васильевич скончался 28 марта 1943 г., не дожив 3-х дней до своего семидесятилетия.

В эмиграции Сергей Рахманинов ни на секунду не забывал о родине. Когда журналисты спрашивали его об отношении к России, он отвечал: «Я русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и поэтому это русская музыка» [1]. Хочется верить, что последние сочинения, и особенно любимые им «Симфонические танцы», «окончательно примирили Рахманинова с самим собой и со своей судьбой в музыке» [3].

Литература.

1. «Единение» – газета русской общины Австралии с 1950 года [электронный источник]. Режим доступа: <https://www.unification.com.au/articles/2291/>
2. Письмо Сергея Рахманинова к Наталье Сатиной от 27 января 1941 г. [электронный источник]. Режим доступа: https://vk.com/wall172544228_412070
3. Рахманинов С. «Воспоминания», записанные Оскаром фон Риземаном. М. Радуга, 1992. – 256с.
4. Сергей Рахманинов: Жизнь в письмах [электронный источник]. Режим доступа: <https://www.culture.ru/s/sergej-rahmaninov/>
5. Сергей Рахманинов – «Самый русский композитор» в эмиграции [электронный источник]. Режим доступа: <https://diletant.media/articles/45242848/>

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ» (ОР.16) С.В. РАХМАНИНОВА: ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ

Рябчунова Е.В.
студентка 2 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

В фортепианном наследии раннего периода творчества С.В. Рахманинова особое место занимают 6 музыкальных моментов оп. 16 (1896 г.). Этот фортепианный цикл выявляет новые грани творчества композитора и находит отражение во многих опусах 1900-х гг.

Жанр Музыкального момента зародился в 30–40 гг. XIX века. В то время приобрели популярность 6 музыкальных моментов Ф. Шуберта, написанные в 1828 г. Название «Музыкальные моменты» было дано издателем М. Лейдесдорфом. Этот жанр во многом близок к Экспромту и представляет собой пьесу импровизационного характера, отображающую мимолетное художественное впечатление. Вслед за Шубертом к этому жанру начинают обращаться многие композиторы, в том числе и С. В. Рахманинов.

Свой цикл «Музыкальных моментов» Рахманинов посвятил А. Затаевичу. В отличие от «Пьес-фантазий» или салонных пьес, музыкальные моменты представляют собой не серию отдельных номеров, а цикл, основанный на сопоставлении трагедийно-драматических и светлых лирических образов. Музыкальные моменты не имеют программных заголовков, хотя и прослеживаются жанровые истоки некоторых из этих виртуозных композиций – элегия, баркарола, гимн и т.п.

Цикл из 6 пьес выстроен таким образом, что подвижные и динамические миниатюры чередуются с более сдержанными, плавными и медленными. При некоторой общности характеров в группе, каждая пьеса

наделена индивидуальными чертами. Примечательно, что первые четыре пьесы композитор написал в минорных тональностях, из которых третья и четвертая отличаются наибольшей драматичностью.

Так, первый музыкальный момент *b moll* открывает цикл. Своим элегическим характером пьеса напоминает ноктюрны Ф. Шопена. Несмотря на то, что первый музыкальный момент считается наименее зрелым и оригинальным из всех шести, в нем композитор осваивает новый стилистический приём широкого дыхания протяжного песенного мелоса, вариантное развёртывание темы из одного ядра.

Второй музыкальный момент *es moll* контрастен первому. Он наполнен трепетными секундовыми интонациями, которые передают тревогу и сильное смятение. Внутренняя действенность поддерживает порывы мелодии. В среднем разделе фон становится «грозно-бурлящим», тем самым помогая осуществить мощный светлый прорыв перед репризой. В репризе применяется сопоставление одноимённого мажора и минора. Кода в аккордовом изложении завершает пьесу суровой устойчивостью после смутной тревоги.

Третий музыкальный момент *h moll* развивает линию драматической лирики. По содержанию, форме, тональности очень часто его связывают с финалом 6 симфонии П.И. Чайковского. Скорбный лирический образ не предусматривает проблесков «светлых воспоминаний». Не имея контрастов пьеса наполнена внутренним трагическим напряжением, что подтверждают слова В.Н. Брянцевой: «ранящая душу скорбь все время стойчески сдерживается суровой, горделивой волей» [1]. Мелодия 3 музыкального момента разворачивается из короткой попевки – интонационного ядра. Противоречивые элементы, такие как яркие возгласы интонаций *lamento* в кульминационных точках и строгая плавность, переплетаются в сложном взаимодействии. Насыщенность пьесе придают элементы, происходящие из симфонизированной оперно-романсовой или песенно-эпической интонационной сферы.

В этом музыкальном моменте Рахманинов обращается к оборотам русского зауспокойного пения. В отличие от П.И. Чайковского интонации хора не цитируются, а сплавляются с экспрессивно-романсовыми. Таким образом, третий музыкальный момент представляет собой лирико-трагедийную кульминацию цикла. Пьеса оказалась важным звеном в процессе формирования оригинальных черт среднего и зрелого периода творчества Рахманинова.

Образная линия Четвертого музыкального момента (e moll) возвращает смутную тревожность второй пьесы цикла. Мятёжные призывы стали мужественными, песенно-собранными: широкие секстовые интонации органически переключаются в секундовые и терцовые. Плавное нисходящее движение сопровождает мелодию, они подчёркивают волнообразные фигуры, которые наполнены народно-песенными интонациями. После мрачно-трагедийной кульминации в третьей траурной пьесе h moll, в музыкальном моменте e moll происходит перелом, утверждающий движение в цикле «от мрака к свету». При общем сумрачном колорите поток волевой энергии подводит к просветлению материала в пятом музыкальном моменте.

Пятый музыкальный момент (Des dur) открывает лирическую сферу цикла. Можно проследить тематическое родство между этой пьесой и романсом «В моей душе». Мелодия, похожая на «голос» виолончели, звучит в терцовом и секстовом удвоении на фоне баркарольного триольного сопровождения. Созерцательный характер воссоздает образную картину застывшей водной глади. Своей изобразительностью пьеса близка к этюдам-картинам композитора. В этом инструментальном лирико-пейзажном моменте появляются новые образные качества, которые будут представлены в сочинениях зрелого Рахманиновского стиля.

Заключительный, Шестой музыкальный момент (C dur), по праву можно назвать светлым гимном цикла. Эта пьеса продолжает линию образов романса «Весенние воды», которые оттаяли и вышли из берегов после долгой

холодной зимы. Сквозь фигурационный фон пробивается фанфарно-декламационная мелодия. Она провозглашает, что «весна уже пришла».

Несмотря на события того времени, в своих «Музыкальных моментах» Рахманинов начал прокладывать нелёгкий путь «от мрака к свету», расходясь в этом направлении с пессимистичным настроем и предчувствием революции на рубеже XX века. Композитор в этих пьесах ищет и обретает уже свой круг образов, оригинальный рахманиновский стиль. Именно поэтому цикл занимает значимое место в творчестве С. В. Рахманинова.

Литература.

1. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов (1873-1943). М.: Сов. композитор, 1976.
2. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова (1966). – М.: Музыка, 1966.

«ВОКАЛИЗ» С.В. РАХМАНИНОВА

Сергеева Э.С.
студентка 4 курса
отделения «Теория музыки»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК СККИ Цымбалист С.Н.

Вершиною камерного вокального жанра на рубеже XIX-XX вв. являются романсы С.В. Рахманинова. Они волную слушателя своей страстной силой, непосредственностью чувства, покоряющей искренностью.

Рахманиновым написано более 80-ти романсов. Большинство их сочинено на тексты русских поэтов-лириков: Ф. Тютчева, А. Фета, И. Бунина. Преимущественной сферой обширного вокального творчества

Рахманинова была лирика, и особое место в ней занимает гениальный «Вокализ» – одно из самых ярких и известных произведений композитора.

Вокализ (в переводе с латинского *vocalis* – звучащий, поющий) как жанр вокальной музыки появился в середине XVIII века и предназначался для женского голоса. Первыми произведениями, исполняющимися голосом без слов, стали упражнения композиторов Ж. Люлли и Ж. Рамо, которые применялись в учебных целях и не имели художественного значения.

В XIX веке вокализ становится весьма популярным из-за типичных особенностей этого жанра: лиричность, минорность, певучесть, лёгкость запоминания гласных звуков и слогов. Многие композиторы, а еще больше вокальные педагоги, писали вокализы. В педагогической практике повсеместно употреблялись вокализы итальянского педагога Д. Конконе и Г. Панофки. В русской музыке их сочиняли М.Глинка и А.Варламов. Позднее, по мере развития жанра, некоторые вокализы стали представлять собой концертные пьесы и исполняться как самостоятельные художественные произведения для голоса с сопровождением. Например, «Вокализ в форме хабанеры» М. Равеля, «Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» Н. Метнера. К числу таких замечательных произведений в этом жанре относится «Вокализ» С. Рахманинова – знаковое сочинение, одно из лучших кантилен в музыкальной литературе.

Интересна история создания этого произведения. В 1912 г. концертная жизнь Рахманинова была весьма интенсивной, и поэтому летом, чтобы восстановить утраченные, после многочисленных сольных выступлений силы, он по традиции выехал на отдых в Тамбовскую Ивановку. Рахманинов очень любил родовое имение своей жены Натальи, потому что детские и отроческие годы, проведённые там, оставили в его душе только светлые воспоминания. Простая деревенская жизнь всегда очень воодушевляла композитора, и лето для него становилось самой плодотворной порой творчества. Не случайно лучшие произведения, написанные им, были сочинены именно в Ивановке – его «композиторской лаборатории». В тот год

муза вдохновила Рахманинова на создание камерно – вокальных миниатюр. Романсы из-под его пера выходили один за другим каждый день и четырнадцать произведений, последним из которых был «Вокализ», написанные в июне, вошли в ор. 34. По прибытии в Москву, Рахманинов продал цикл из тринадцати романсов этого опуса, крупнейшему в то время в России музыкальному издательству К.А. Гутхейля, и уже в следующем году они вышли в свет. Но «Вокализ» изначально по неизвестным причинам в сборник не был включен, видимо на него у композитора были особые планы.

С момента написания «Вокализа» прошло почти три года, прежде чем Рахманинов снова обратился к этому сочинению. Весной 1915 г. он показал свою 1-ю редакцию «Вокализа» А. В. Неждановой - выдающейся русской певице, которая в течение тридцати лет, была примадонной Большого театра. Прислушавшись к ее замечаниям, Рахманинов сделал несколько исправлений карандашом в вокальной партии, занося в партитуру также исполнительские штрихи и нюансы. Композитору потребовалось еще некоторое время, чтобы подготовить окончательный вариант нотного текста, существенно отличающийся от первого. Одно из этих отличий состояло в изменении тональности: *es moll* на *cis moll*. «Вокализ» был опубликован под старым издательским грифом А. Гутхейля (1915 г.) с посвящением А. В. Неждановой и впервые исполнен ею с колоссальным успехом в присутствии автора 25 января 1916 г. с оркестром под управлением дирижера С. А. Кусевицкого в Большом зале Благородного собрания в Москве. В знак благодарности композитор подарил певице свой первый вариант рукописи с автографом, хранившийся с тех пор в библиотеке А. В. Неждановой (после ее смерти в 1950 г. – Мемориальном музее-квартире).

Сохранилось воспоминание А.В.Неждановой об этом произведении Рахманинова, в котором она рассказывала:

«В последние годы его жизни в Москве я была осчастливлена исключительным вниманием со стороны Сергея Васильевича: он написал для меня и посвятил мне чудесный «Вокализ». Это талантливое, прекрасное,

произведение, написанное с большим художественным, вкусом, знанием, произвело сильное впечатление. Когда я высказала ему своё сожаление о том, что в этом произведении нет слов, он на это сказал:

- Зачем слова, когда вы своим голосом и исполнением сможете выразить всё лучше и значительно больше, чем кто-нибудь словами.

Это было так убедительно, серьезно сказано, и я так этим была тронута, что мне оставалось только выразить ему от всей души свою глубокую благодарность за такое лестное мнение и исключительное отношение ко мне». [3, С. 34].

В музыковедческой литературе «Вокализ» отмечается как наиболее значительное и глубокое из вокальных сочинения С. Рахманинова, собравшее в себе все характерные черты стиля композитора.

Произведение написано в двухчастной форме, четырёхдольном тактовом размере, с авторским темповым указанием *Lentamente, molto cantabile*.

Широкий русский напев облечен в форму, которая напоминает старинную барочную арию баховского типа. Великолепной красоты мелодия вокализа перекликается со скорбно сосредоточенными распевками и раздумьями И. С. Баха, в частности с си-бемоль-минорной Прелюдией из первого тома «Хорошо темперированного клавира», но в рахманиновском сочинении нет стилизации. В «Вокализе» черты *belcanto* и баховское прелюдийное развертывание удивительно гармонично соединились с русской протяжной распевностью, со свободной вариантностью русского песенного и знаменного пения.

Этот поразительный по своей красоте и убедительности образ, ставший одной из вершин рахманиновской философской лирики, до нашего времени привлекает исполнителей не только в России, но и во всем мире. Среди лучших зарубежных прочтений «Вокализа» сохранилось потрясающее исполнение его Анной Моффо – величайшей итало-американской оперной певицей. Она обладала завораживающим своей красотой голосом и была

одной из ведущих лирико-колоратурных сопрано своего поколения. В истории отечественного исполнительского искусства к этому произведению обращались многие выдающиеся певицы, среди которых особенно отмечается исполнение этого романса Галиной Вишневской. В наши дни «Вокализ» включают в свой репертуар исполнительницы уже следующего поколения, например, Вероника Джигоева и Аида Гарифуллина.

Гениальная музыка этого сочинения привлекала не только вокалистов. Почти сразу после публикации нотного материала «Вокализа» для голоса с фортепиано ор. 34 № 14 оно зазвучало на самых разных инструментах. Первую инструментовку для симфонического оркестра сделал сам Сергей Васильевич. Затем известный русский музыкальный деятель Н. Г. Струве, с которым композитора связывали близкие дружеские отношения, посоветовал Рахманинову переложить это сочинение для голоса и струнного оркестра, а позднее были сделаны авторские аранжировки для скрипки, для виолончели с фортепиано, а также для оркестра. В те же годы особо отмечалось вдохновенное исполнение «Вокализа» талантливым контрабасистом Сергеем Кусевицким. В последствии, многие выдающиеся исполнители - инструменталисты разных поколений обращались к этому сочинению: самыми известными стали исполнения Натана Мильштейна (скрипка), Мстислава Ростроповича (виолончель).

В наше время наблюдается парадоксальное явление, которое заключается в том, что сейчас это произведение звучит чаще не в оригинальном вокальном варианте, а в многочисленных аранжировках-переложениях. Такие переложения «Вокализа» сделаны практически для всех звуковысотных музыкальных инструментов, а также ансамблей всевозможных составов. Его можно услышать в оригинальных обработках, где роль солирующего инструмента выполняют и аккордеон, и саксофон, и ксилофон и другие инструменты. Такое огромное количество аранжировок предоставляет исполнителям широкую возможность продемонстрировать красоту звучания и певучесть своего инструмента. Настолько нравится эта

пьеса музыкантам, что все хотят ее исполнять. Что, впрочем, неудивительно, ведь «Вокализ» Рахманинова – исключительно мощное, яркое произведение, которое позволяет продемонстрировать красоту и силу звучания любого исполнителя, даже если им выступает инструмент.

«Вокализ» стал одним из самых популярных произведений С. В. Рахманинова, а также одним из наиболее часто исполняемых вокализов за всю историю. В воспоминаниях друзей и коллег композитора, упоминается о трогательной любви автора к этому произведению на протяжении всей его жизни. Уже живя в эмиграции, Рахманинов при исполнении своего «Вокализа» он мог прослезиться – так до слез трогала его эта музыка. И можно предположить, что на чужбине, после отъезда из России, именно это сочинение, которое полностью выражало его тоску и боль утраты, стало для него своеобразным символом навсегда потерянной Родины.

Литература.

1. Алексеев А. С. В. Рахманинов: жизнь и творческая деятельность / Ин-т истории искусств. М.: Музгиз, 1954.
2. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов (1873 - 1943). - М.: Сов. композитор, 1976.
3. Воспоминания о Рахманинове. – Т.1-2. – М., 1988.

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ

С. В. РАХМАНИНОВА

Сугак Ф.Г.

студентка 4 курса

отделения «Теория музыки»,

руководитель преподаватель

ГБПОУ СК СККИ Цымбалист С.Н.

Большое место в творчестве С. В. Рахманинова занимают образы русской природы. В отечественной музыке Рахманинов стал ведущим выразителем этой художественной линии, неустанно и последовательно развивая ее на рубеже XIX-XX столетий в самых различных жанрах - от фортепианной или вокальной миниатюры до крупной формы. Мир природы, каким он претворён в музыке Рахманинова, именно в его лице впервые нашёл столь проникновенного композитора-живописца.

В возникновении его типично русских музыкальных картин важную роль сыграла Ивановская усадьба - родовое поместье жены. Произведения, созданные в Ивановке или под ее впечатлением, замечательны тем, что они передают не только картины природы, но и эмоционально отражают все то, что соединялось в представлении композитора о Родине - душа русского человека, его влюбленность в свой край, его думы, его песни.

С русским пейзажем творчество Рахманинова связано всем сердцем, самыми сокровенными движениями души, рождающим вдохновение. Рахманинов говорил: «Я русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды». Ивановка была для Рахманинова частицей его великой Родины. Её природа способствовала обострению национального самосознания композитора и пробуждала патриотизм. И этой великой любовью к русскому пейзажу наполнены его многочисленные инструментальные и вокальные сочинения.

В обширном вокальном наследии Рахманинова почти половина из его восьмидесяти трех романсов носит чисто пейзажный характер или связана с пейзажным фоном. На примерах камерно-вокальных произведений можно проследить насколько многогранно природа предстаёт в его творчестве.

Рахманинов любил писать на стихи о природе. Композитора привлекала пейзажная лирика самых разных русских поэтов: А. Фета, А. К. Толстого, Ф. Тютчева, И. Бунина, к творчеству которых он неоднократно обращался. Примечательно, что стихотворения, взятые Рахманиновым за основу пейзажных романсов, охватывают только два времени года – весну и лето. Певец русского музыкального пейзажа, Рахманинов отвергал поэтические тексты с описанием зимы, снега, мороза, что служило синонимами понятию “Россия” в русской культуре XIX века. И напротив, символ весны занимает в его произведениях значительное место. Это не просто образ пробуждающейся природы, а образ обновления в самом широком значении. Не случайно, что романс “Весенние воды” был воспринят современниками Рахманинова в тот период как символ общественного подъёма, возрождения новой жизни.

Ощущение природы и воплощение ее образов у этого композитора носит универсальный характер. В его произведениях невозможно отделить чисто пейзажную лирику, не порвав при этом связей с человеческой личностью и часто выражение открытых, ярких эмоций у него рождает совершенно отчётливые и конкретные пейзажные ассоциации. Например, порывы ветра, бурные налеты волн, передают состояние взволнованности.

Все романсы пейзажной тематики Рахманинова можно условно поделить на две группы.

Первую группу представляют произведения, написанные в разное время, наполнены светлыми, созерцательными, радостными, а иногда и ликующими настроениями. Например романсы “Ты помнишь ли вечер”, “Утро”, “В молчаньи ночи тайной” ор.4; “Речная лилия ор.8; “Я жду тебя”, “Островок”, “Эти летние ночи”, “Весенние воды” ор.14; “Сирень”, “Здесь

хорошо”, “Мелодия” op.21; “У моего окна”, “Фонтан” op.26; “Буря”, “Арион” op.34; “Маргаритки” op.38.

В этой группе пейзажной лирики наиболее притягательными для Рахманинова были созерцательные настроения. Широкий спектр образов и эмоциональных состояний этой сферы передан характерными для него средствами выразительности. Так, например, баюкающий баркарольный ритм и по-особому тёплые, мягкие мелодически и гармонические краски передают не просто чувство умиротворяющего покоя, но и состояние неги, блаженства.

Отдельное место в романсах созерцательных настроений занимают сочинения, которые можно отнести к сфере возвышенно-одухотворённой лирики. Такой круг эмоций, возникает, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем. Отрешившись от прозы и волнений жизни, она сливается со всем прекрасным в природе и в этих чувствах проявляется красота внутреннего мира человека.

Юношеский романс «Островок» op.14 на стихи П. Шелли в переводе К. Бальмонта стал первым сложившимся образцом выражения такого вида лирики, где Рахманинов нашёл полный комплекс необходимых вербальных характеристик, передающих состояние безмятежности и мечтательного забытья (« чуть плещут волны,... еле дышит ветерок, Сюда гроза не долетает») и соответствующий комплекс средств музыкальной выразительности: прозрачная фактура фортепианной партии, напоминающая колыбельную; подчёркнутая статика темпа (*Lento*), умиротворяющая гармония. Такими красками Рахманинов рисует чарующую тишину в этом романсе.

Свою наибольшую концентрацию образы возвышенно-одухотворённой лирики получили в двух романсах 1902 г.: «Сирени» и «Здесь хорошо».

В пейзаже-элегии «Сирени», в отличие от «Островка» с его изложением краткими фразами, композитор передает то же мечтательно-созерцательное состояние через красивую, развитую кантилену. Её

дополняет прозрачность нежных красок фортепиано с гибкими фигурациями, ассоциирующимися с представлением о колеблемой легким ветерком листве. Музыка этого романса отмечена исключительной естественностью и простотой, замечательным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов. Рахманинов очень дорожил найденным в «Сирени» настроением, он сделал фортепианную транскрипцию этой вокальной миниатюры и часто исполнял её.

Еще одной вершиной светлой созерцательной лирики в вокальном творчестве Рахманинова стал романс «Здесь хорошо» op.21 на стихи малоизвестной поэтессы Г.Галиной, в которых композитор нашёл слова, наилучшим образом передающие блаженство полного уединения среди природы. В этом романсе с большой ясностью обнаруживается характерная для его зрелого романсного стиля текучесть музыкального развития, порождающая особую цельность формы. Романс построен, можно сказать, "на одном дыхании" - столь непрерывно льется музыка в гибком сплетении мелодических фраз голоса и фортепиано, в пластичных гармонических и ладотональных переходах. Фигурации фортепиано осуществляют пейзажную звукопись, а его контрапункты к певческому голосу обеспечивают богатство и объёмность образа. Вся фактура этого романса отличается чрезвычайной певучестью, становясь эквивалентом душевного умиротворения и целомудренной чистоты

В романсах Рахманинова образы природы привлекаются не только для выражения тихих, созерцательных настроений. Порой они помогают воплотить бурные, страстные чувства. Тогда рождаются романсы виртуозного характера, отличающиеся широтой формы, сочностью и густотой красок, блеском и сложностью фортепианного изложения.

В таком стиле Рахманиновым написан романс "Весенние воды" op.14 на стихи Ф.Тютчева. Это музыкальная картина русской весны, поэма восторженных, радостно ликующих чувств. По характеристике известного

музыковед В. А. Васиной-Гроссман, романс звучит как «гимн стихийным порывам, буйному цветению молодых сил». Здесь уже слышатся те настроения весеннего обновления, раскрепощения и подъема душевных сил, которые в полный голос зазвучат в произведениях Рахманинова начала нового века. Тем самым образ природы в этом вокальном сочинении приобретает более широкое символическое значение.

Вторая группа пейзажной лирики в романсах Рахманинова связана с областью психологических размышлений, горестного чувства утраты, печалью одиночества, философским осмыслением мира. Сюда относятся романсы: «О нет молю, не уходи» op.4, «Тебя так любят все» op.14, ,

“Отрывок из А. Мюссе” op.21, “Ночь печальна” op.26, “Ветер перелётный” op.34, “Ночью в саду у меня” op.38.

Образ ночи неоднократно возникает в вокальных сочинениях Рахманинова. В этих романсах пейзаж подчеркивает воплощение определённого психологического настроения, а иногда становится фоном в сюжетном развитии.

Романс «Ночь печальна» op.26 на стихи И.Бунина является одним из замечательнейших образцов рахманиновской вокальной лирики по глубине и емкости образного содержания. С Буниным композитора на протяжении многих лет связывали взаимная симпатия и общность художественных воззрений. Их сближали страстная любовь к русской природе и ее поэтическое восприятие, наверно поэтому Рахманинов неоднократно обращался к его поэзии.

В кратком, лаконичном бунином стихотворении «Ночь печальна» звучит один из основных мотивов романтического искусства - вечное стремление к недостижимому. Такой художникам – романтикам представлялась вся человеческая жизнь. Образ одинокого путника, бредущего ночью, в глухой степи к далекой, неясной, но неудержимо притягательной цели приобретает здесь символическое значение. Композитор тонко уловил лирическую многозначность этого поэтического

текста, которую он передает посредством одновременного сочетания нескольких самостоятельных музыкальных планов. Ровное однообразное движение квинтолями у фортепиано, составляющее постоянный фон, ассоциируется с бесконечностью пути странника и вместе с тем способствует единству и выдержанности основного настроения безысходной тоски. Вокальная партия, развертывающаяся в сравнительно ограниченном диапазоне, сурова и сдержанна по выражению. В этом романсе Рахманинов создал новую разновидность русской элегии, где элегичность сочетается с музыкальной картиной безлюдной ночной степи и трагическим настроением образа путника.

Стихотворение А. Исаакяна в переводе Блока "Ночью в саду у меня" вдохновило Рахманинова на создание романса-пейзажа, в котором образ природы неразрывно связан с душевным состоянием, проникнутым мотивами тоски и безутешного горя.

В романсах Рахманинова, вокальная партия является для композитора основным средством раскрытия лирико-психологического содержания и создания обобщенных музыкальных образов. Его вокальный стиль отличается протяженностью, широтой и свободой мелодического дыхания, сочетанием плавной и пластичной кантилены с чуткой, всегда психологически оправданной декламацией. В тоже время нельзя не отметить одну из существенных особенностей романсного стиля Рахманинова - исключительно большую роль и разнообразие фортепианного сопровождения. Фортепианную партию романсов Рахманинова невозможно назвать просто аккомпанементом. Интересно привести замечание самого композитора по поводу романса "Ночь печальна": "...собственно, не ему [т. е. певцу] нужно петь, а аккомпаниатору на рояле". И действительно, в этом романсе, как и во многих других, голос и рояль у него сливаются в вокально-инструментальный ансамбль-дуэт. В романсах Рахманинова встречаются образцы концертно-виртуозной, декоративной и пышной фортепианной фактуры, наряду с прозрачным камерным изложением, требующим от

пианиста исключительного звукового мастерства в передаче ритмических и полифонических деталей музыкальной ткани, тончайших регистровых и гармонических красок.

Романсы лирико-пейзажного характера образуют одну из важнейших по художественной ценности областей вокального творчества Рахманинова. Его с полным правом называют певцом природы. В своих пейзажных романсах этот великий композитор достиг такой же высоты художественного выражения, каких достигли в своей лирике А. Фет, А.К. Толстой, Ф. Тютчев, И. Бунин. Искусство воплощения прекрасных пейзажных образов объединяет Рахманинова и этих поэтов. Тонкость изображения, любовное внимание к мельчайшим подробностям жизни родной русской природы, совершенство владения многоцветной музыкальной «кистью» делают романсы Рахманинова бессмертными.

Литература.

1. Воспоминания о Рахманинове. – Т.2. – М., 1988.
2. М. В. Михеева. Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора / М. В. Михеева; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов; Ивановка, 2012. – 208 с.; 32 цв. илл.
3. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов (1873 - 1943). - М.: Сов. композитор, 1976. - 645 с., 17 л. ил.
4. Васина - Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956

О ДВУХ ДИНАСТИЯХ В ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЕВОГО КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Топоровская А. И.
студентка 2 курса
отделения «Вокальное искусство»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Цымбалист С.Н.

История возникновения Ставропольского краевого Колледжа искусств уходит корнями в далекий 1923 год. Этому событию предшествовало слияние частной музыкальной школы, образованной в 1900-м году, и музыкальных классов Ставропольского отделения «Императорского русского музыкального общества», существующего с 1903 г., в результате чего и возникло новое учебное заведение.

Причиной его основания стало решение тех насущных задач, которые после революции были поставлены перед музыкальным образованием: больше внимания уделять профессиональным вопросам и специальным дисциплинам по обучению игре на инструментах и пению, а также расширить просветительскую деятельность. В связи с этим, во многих городах России, в том числе и в Ставрополе, были организованы специализированные средние учебные заведения - музыкальные техникумы.

Первыми в нашем учебном заведении были открыты отделения для подготовки профессиональных музыкантов по классам скрипки, фортепиано и вокала. На тот момент это были основные специальности, поскольку невозможно представить концерт классической музыки без участия скрипачей, пианистов и вокалистов: будь то сольное исполнение каждого или же дуэты и ансамблевые выступления. В последующие годы учебное заведение расширялось, появлялись новые специальности.

За прошедший со дня основания колледжа период в его стенах возникло много замечательных традиций, в формировании, развитии и сохранении которых огромную роль сыграли представители двух музыкальных династий – Костюченко и Чугуновых.

Основателями династии Костюченко стали вокалисты Константин Фёдорович и Серафима Васильевна Экзархополо. Свое образование они получили в начале 900-х годов в музыкальных классах ставропольского отделения Императорского русского музыкального общества, обучались вокалу у ведущего педагога А. В. Рензи и часто выступали в ученических и городских благотворительных концертах.

В их семейном архиве сохранилась старинная афиша 1904 г. о симфоническом концерте под управлением И.Е. Попова, с участием К. Костюченко и С. Экзархополо. В составе вокального трио они исполняли произведение на стихи М.Ю. Лермонтова и музыку Дмитриева «На севере диком». Оба артиста обладали уникальными голосами: у Серафимы Васильевны было прекрасное контральто, а у Константина Федоровича бас.

Свой трудовой путь в Ставропольской губернии основоположник династии начал с выступлений в Казачьем хоре, а после, отучившись на священнослужителя, работал в церкви под Кисловодском. В послереволюционный период в нашей стране этот род деятельности преследовался властью, и семья приняла решение переехать в Баку. В браке у Константина Федоровича и Серафимы Васильевны родилось четверо детей – три девочки и один мальчик. Но музыкальную линию в семье продолжил только сын – Владимир Константинович. Он обладал глубоким баритоном, и, хотя по профессии не был связан с музыкой, очень ее любил и брал частные уроки у известного в Баку преподавателя вокала – Ленской. Его даже неоднократно приглашали петь в опере. Любовь к музыке он с детских лет прививал детям.

Следующим поколением, продолжившим династию, стали его дочери. Обе получили образование в музыкальном училище в Баку: одна из сестер

закончила вокальное отделение, а вторая, Лидия Владимировна Костюченко - фортепианное. Интересно, что Лидия Владимировна после завершения обучения в училище отработала по профессии два года в Сумгаите, а после возвращения поступила в Бакинскую консерваторию. По окончании учебы перед молодым специалистом встал выбор города для последующей работы между Ставрополем и Зеленоградом. Она предпочла первый, руководствуясь тем, что он ближе к Баку и родным, а спустя некоторое время Лидия Владимировна узнала, что именно в Ставрополе берет начало её семейное древо.

Приехав в наш город в 1969 г., Л. Костюченко сначала работала в первой музыкальной школе и по совместительству преподавала в Ставропольском музыкальном училище. С 1972 г. и по сей день, она обучает молодых пианистов в нашем учебном заведении, открывая для них прекрасный мир музыки. За это время через класс Лидии Владимировны прошло немало студентов, большинство из которых продолжили музыкальное образование в различных консерваториях нашей страны и разъехались по разным городам России, но некоторые из них предпочли вернуться в Ставрополь и сейчас преподают в колледже искусств: Татьяна Владимировна Горбачева, нынешний директор СККИ; Александр Григорьевич Островерхов, заведующий отделением «Хоровое дирижирование»; Юлия Владимировна Коковина, концертмейстер вокального отделения.

Любовь и преданность музыке Лидия Владимировна по семейной традиции передала уже своим детям. Две ее дочери тоже получили профессиональное музыкальное образование: старшая стала церковным музыкантом и работает в Швеции, а её сестра закончила фортепианное отделение СККИ.

Интересна история еще одной семейной династии музыкантов нашего колледжа. Многие помнят, что в начале 60-х годов на вокальном отделении свой трудовой путь начали Михаил Петрович Чугунов и Александра Ивановна Гусева. Они долгое время работали вместе с такими

замечательными педагогами-профессионалами как А.Я. Поляков, В.П. Валушко, Л.П. Степина, Н.В. Колесникова.

Жизнь основателя этой династии сложилась так, что Михаил Петрович пришел в музыкальную профессию, будучи взрослым, много пережившим человеком с большим жизненным опытом. До начала войны он поступил в Волгоградский театральный техникум, но, не доучившись, в 1939 г. был призван на фронт. Пройдя на службе в разведке все войны, начиная с Финской и заканчивая Японской, был демобилизован после контузии и в 1945 г. вернулся домой. За участие в военных действиях он получил много наград, но больше всего гордился медалью за отвагу.

Петь Михаил Петрович любил с детства и, обладая невероятно красивым лирическим баритоном и склонностью к гуманитарным наукам, решил посвятить себя музыке. В 1946 г. он поступил в Саратовскую консерваторию в класс профессора М.П. Томашевского, который, в свою очередь, был учеником маэстро Дженао Барра – одного из выдающихся итальянских теноров и педагогов первой половины XX-го века, разработавшего немало уникальных исполнительских техник, ставшими основой певческого мастерства вокалиста-профессионала. По окончании консерватории М. Чугунова послали работать в Томск, где он два года занимал должность директора консерватории, затем семья жила в Орджоникидзе, Махачкале и только в 60-м г. обосновались в Ставрополе.

Надо отметить, что в своей педагогической деятельности Михаил Петрович Чугунов работал в основном с мужскими голосами, а в приоритете у него была итальянская школа исполнительского искусства, которую он унаследовал от своего наставника в консерватории.

Но его деятельность в училище не ограничивалась только преподаванием, он много выступал сам как исполнитель, принимая активное участие в многочисленных концертах, и вел большую общественно-просветительскую деятельность.

Покинул пост преподавателя Чугунов в 1979 г., проработав в Ставропольском музыкальном училище около двадцати лет.

Плоды трудов этого замечательного педагога по сей день живут в творчестве его учеников и передаются следующим поколениям вокалистов. За время своей преподавательской деятельности он обучил и выпустил немало талантливых учеников, но одним из лучших стал Владимир Чернов – красивейший «вердиевский» баритон. Талантливый ученик Михаила Петровича, окончив только два курса училища, сумел сразу поступить в Московскую консерваторию. Уже в период учёбы в новом учебном заведении, еще совсем молодым студентом, он не раз становился лауреатом различных конкурсов, среди которых самым престижным был конкурс имени П.И. Чайковского (Лауреат второй премии). По окончании консерватории был принят солистом в Ленинградский Кировский театр. Интересно, что в 1982 г. В. Чернов стажировался в Ла Скала у знаменитой итальянской оперной певицы Джульетты Симионато, а в 1984 г. был удостоен главного приза на международном конкурсе молодых вокалистов имени Мирьям Хелин, проходившем в Хельсинки. Следует отметить, что в течение нескольких лет он был постоянным исполнителем опер Дж. Верди под управлением Дж. Ливайна в Метрополитен - опере и сейчас работает в Америке. Получив звание профессора вокального искусства, он преподает пение в Университете Лос-Анжелеса, и его портрет, заслуженного артиста РСФСР, украшает стены Метрополитен - оперы – ведущего оперного театра в Нью-Йорке.

Александра Ивановна Гусева окончила музыкальное училище на своей Родине - в Рязани. Она обладала красивым лирико-драматическим сопрано и всегда пела очень сложные драматические партии, такие как ария Тоски или ария Аиды. На её концерты даже в студенческие годы приходило немало слушателей. Со своим будущим мужем она познакомилась в Саратовской консерватории, где училась под руководством одного ведущих преподавателей вокала А.П. Здановича.

Свою педагогическую деятельность Александра Ивановна начала двумя годами позднее Михаила Петровича и как преподаватель проработала в Ставропольском музыкальном училище более двадцати лет.

Надо отметить, что на вокальном отделении А. Гусева работала со всеми голосами, начиная от баса, баритона, драматического тенора и заканчивая колоратурным сопрано, у нее была редкая способность творчески и профессионально раскрывать каждый индивидуальный тембр. Благодаря прекрасной подготовке ученики Александры Ивановны, как и выпускники М. Чугунова, поступали в консерватории Москвы и Санкт-Петербурга и успешно продолжали свой путь: многие из них стали народными артистами и ведущими преподавателями в различных музыкальных учебных заведениях страны.

Вспоминая учеников А. Гусевой, нельзя не упомянуть Ольгу Григорьевну Мещерякову – советскую и российскую оперную певицу, педагога, солистку Ставропольской государственной филармонии и Народную артистку Российской Федерации. Окончив Ставропольское музыкальное училище, она поступила в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского и еще в годы учебы неоднократно становилась лауреатом престижных конкурсов, одним из которых является Всесоюзный конкурс вокалистов им. М.И. Глинки. По завершении обучения в консерватории продолжила творческую карьеру в театрах оперы и оперетты Красноярска, Хабаровска, Одессы и Екатеринбурга, а с 1993 года была солисткой Ставропольской государственной филармонии. Ольга Григорьевна всегда с теплом и благодарностью вспоминала своего первого преподавателя.

Семейную династию продолжили дети Михаила Петровича и Александры Ивановны, которым передались их талант, музыкальность и трудолюбие. Одна из их дочерей, Токарева Юлия Михайловна, окончила Ставропольское музыкальное училище как пианистка под руководством О.В.Румянцева – одного из ведущих преподавателей фортепианного

отделения. Но своё дальнейшее образование она получала уже как вокалистка. Большая заслуга в осуществлении такого решения дочери принадлежала ее родителям - они буквально за два месяца подготовили Юлию Михайловну к поступлению в ВУЗ. Она закончила Ростовский педагогический институт (ныне Ростовская Государственная консерватория им. С.В. Рахманинова) и долгое время служила в Ростовском Государственном музыкальном театре, исполняя ведущие партии в операх и опереттах.

Вторая дочь, Ирина Михайловна Чугунова, в 1982 году окончила отделение фортепиано Астраханской консерватории. Сразу после завершения учебы она приступила к работе в Ставропольском музыкальном училище и по сей день преподает общее фортепиано и является незаменимым и любимым концертмейстером на вокальном отделении. Невозможно не отметить тот значительный вклад, который внесла Ирина Михайловна в профессиональную подготовку молодых исполнителей, воспитывая в них те качества, которые были заложены в ее семье.

В заключении еще раз хотелось бы отметить тот вклад, который внесли представители этих замечательных династий музыкантов. У каждого из них был свой путь, но всех их объединяют любовь и преданность музыке, своей профессии, огромное трудолюбие. Они оставили яркий след в истории колледжа и внесли огромный вклад в развитие культуры не только в крае, но и за его пределами. По их семейным биографиям можно проследить, как складывались семейные профессиональные преподавательские и исполнительские традиции, передающиеся из поколения в поколение.

«ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ» (ОР.33) С.В. РАХМАНИНОВА: К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЧНОСТИ

Ушанева Ю.С.
студентка 2 курса
отделения «Фортепиано»,
руководитель: преподаватель
ГБПОУ СК «СККИ» Зварич М.А.

«Музыка, прежде всего, должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством. Я – русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка» [1]. Эти слова, сказанные С.В. Рахманиновым по-настоящему просто, прямо, в полной мере отражают характер композитора, то, чем жил его гений, и то, что более всего остального волновало его душу.

Но, конечно, музыка столь яркого и талантливого художника говорит лучше всяких слов! Каждое произведение искусства – это в той или иной мере отражение личности его создателя. Существует также и общий дух, пронизывающий все произведения этого художника, и конечно такой дух мы непременно можем найти во всех работах Рахманинова.

Из всего богатого наследия композитора, хотелось бы остановиться на «Этюдах-картинах» ор.33, которые наглядно демонстрируют сформировавшийся стиль композитора и неповторимую, индивидуальную манеру художника, соединяя в себе наиболее яркие черты, присущие его музыке.

Итак, «Этюды картины» ор. 33 были сочинены С. В. Рахманиновым в летние периоды 1910-1911 гг. в Ивановке. Композитор жаловался на отсутствие вдохновения. В письме Морозову от 31 июля 1910 г. Рахманинов

писал: «...Хуже всего идет дело с мелкими фортепианными вещами. Не люблю я этого занятия, и тяжело оно у меня идет» [3, С. 365]. Однако ощущение работы через силу было ложным, так как её результатом явилось рождение цикла прелюдий, а также Этюдов-картин. Исследователь творчества Рахманинова В. Брянцева, отмечает, что «Из девяти написанных Рахманиновым этюдов-картин в изданную серию ор. 33 вошло шесть. Один из неопубликованных этюдов (a-moll) был позже с некоторыми редакционными исправлениями включен в ор.39. Два других (c-moll и d-moll) при жизни композитора не издавались. Причиной, заставившей композитора отказаться от их публикации, была «некоторая вялость музыки и однообразие фактуры» [2, С. 371]. В письме Рахманинова к Б. Асафьеву от 13 апреля 1917 г. со списком его сочинений эти этюды перечёркнуты и на полях сделано примечание: «Зачёркнутые лежат у меня в столе. Напечатаны не будут» [2, С. 198].

Раскрыть вопрос содержания Этюдов-картин невозможно без ответа на вопрос, что такое картинность в понимании композитора? Конечно это не простая иллюстративность. Интересно, что сам автор говорил о том, что ему легче пишется, если он отталкивается от какого-либо рассказа, стихотворения, либо картины. Можно предположить, что подобный метод работы и натолкнул композитора на определение «картины». И здесь становятся важными конкретность образов и панорамность, в которой есть своя логика: зачин – развитие – итог.

Образная конкретность в пьесах С. В. Рахманинова определена опорой тематизма на жанровую основу. Она считывается не всегда прямо, но всегда ощутима и придает музыке образную ёмкость, благодаря тому, что жанр в первичном виде связан с неким жизненным предназначением. С другой стороны, Этюды-картины С. Рахманинова – это всегда повествование, рассказ, который разворачивается во времени, благодаря смене эмоциональных состояний, вызывающих у слушателя разные ассоциации, в том числе и с визуальными образами.

Так, Этюд № 1 (f-moll) – выполняет роль вступления, воплощающего образ какого-то мрачного и зловещего шествия. В музыке этого этюда чувствуется нечто роковое. Повествовательное, эпическое начало в нем сочетается с драматической контрастностью и напряженностью. Как тень, в среднем разделе проскальзывает хрупкий и нежный лирический образ, который предвосхищает лирические страницы цикла. Таким образом, первый этюд – это действительно введение ко всему циклу, так как здесь берут свое начало основные драматургические линии цикла: драматическая, лирическая и эпическая.

От первого этюда протягивается нить к этюду № 6 (№ 9 по современной нумерации), cis-moll. Это финал всего цикла, воплощающий картину ярости, борьбы, протеста и титанического усилия воли человека, направленной против сил зла. Это драматическая кульминация всего цикла.

Две крайние точки цикла оттеняют этюды № 2 C-dur и № 5 (№ 8) g-moll – воплощающие образы элегической лирики, которые, в то же время, обрамляют с двух сторон сердцевину цикла – этюды № 3 (№ 6) es-moll и № 4 (№ 7) Es-dur. Парность этих этюдов подтверждается и тем, что они написаны в одноимённых тональностях, и отличаются эпическим размахом, картинностью. В этюде es-moll воплощена картина зимы, вьюги (не случайно за ним закрепилось название «Метель»); в этюде Es-dur – картина народного гуляния, ярмарки (единственный этюд в цикле, название которого Рахманинов обнародовал). Вместе с тем, этюд № 3 можно рассмотреть не только как картину вьюги, но и как картину разгула злых сил. В этом случае третий этюд включается в линию драматических образов, наряду с этюдами № 1 и № 6. Таким образом, возникает стройная, концентрическая композиция, с ясной устремлённостью к финалу. Развитие и переплетение трех драматургических линий, линии драматических (этюды № 1, 3, 6), лирических (этюды № 2, 5) и эпических образов (этюды № 3 и 4), придает циклу удивительную стройность и цельность. Кроме того, в цикле наблюдается и парная группировка этюдов, в основе которой лежит

образный контраст, причём, чем ближе к концу, тем этот контраст углубляется, обостряется. В первой паре сопоставляются образы зловещего шествия (этюд № 1) и грустный, пасмурный пейзаж (этюд № 2), во второй – контраст уже глубже, здесь сопоставляются две картины – одна написана тёмными красками (этюд № 3), вторая – ослепительно солнечными (этюд № 4), и, наконец, третья пара включает в себя особенно контрастные образы – элегический (этюд № 5) и бурно протестующий (этюд № 6). Эту группировку подчёркивает и тональный план: одноимённые тональности в центре, тонико – доминантовое тональное соотношение по краям.

Единство циклу придает и колокольная звучность, в той или иной степени окрашивающая все пьесы цикла. Так, первый этюд завершается траурным перезвоном, доносящимся как бы издалека. Второй этюд весь окрашен прозрачным перезвоном колокольчиков, придающим звучанию особенную красочность. Третий – пронизан тревожными переливами колокольчика тройки, мчащейся сквозь метель. Праздничный перезвон заполняет Этюд № 4, а перезвон, предупреждающий о грозной опасности, слышим в Этюде № 6. Не трудно заметить здесь определенную линию нарастания, устремленность к концу, что объединяет все пьесы в единое целое.

Итак, цикл охватывает характерные для позднего периода творчества образные сферы: сферу драматических, лирических и эпических образов. При этом роль их в цикле не равнозначна. Очевидно, что господствуют сумрачные, тревожные тона, которые затевают, подчиняют себе светлые образы. Это выражено и в тональном плане: из шести этюдов, лишь два – мажорных, но если учесть, что в этюде № 2 мажор постоянно перекрашивается, затевется минором, то остаётся всего лишь один этюд – № 4, который воплощает по-настоящему сферу светлых, жизнерадостных образов. Такое вытеснение светлых образов мрачными – характерная особенность циклических произведений позднего периода творчества Рахманинова (прелюдии ор. 32, этюды – картины ор. 39, соната № 2).

Остановимся подробнее на каждой из образных сфер. Сфера драматических образов в этом цикле представлена наиболее разнообразно, причём здесь можно обнаружить единую линию нарастания. Если первый этюд воплощает образ мрачный, зловещий, но сдержанный, то третий – это разгул злых сил, который вызывает яростный протест, воплощённый в финальном этюде. Если первый этюд отличается скованностью и лаконизмом средств выразительности, графичностью фактуры, то № 3 и № 6 – масштабностью и оркестральностью звучания.

Линия лирических образов – это та сфера, которая сближает этот цикл с более ранними произведениями Рахманинова, воплощающими образы лирической пейзажности, созерцательности. Но эти сравнения позволяют увидеть те изменения, которые произошли в творчестве Рахманинова в сфере лирики. В ней уже нет безмятежности и широты, характерных для более ранних произведений. Лирика в этом цикле хрупкая, болезненная. Отсюда и иная манера письма — более камерная, детализированная, отличающаяся прозрачностью и графичностью фактуры. Мелодика широкого дыхания, песенного типа уступают место кратким, экспрессивным декламационным фразам. Один мелодический оборот становится основой целой пьесы. Всё это характерно для этюдов C-dur и g-moll.

В поздний период творчества, как уже говорилось, усиливается роль эпических образов, окрашенных в мужественные, героические тона, что «было связано с настойчивыми поисками композитором положительного утверждающего начала, источником которого для Рахманинова служили, прежде всего, народная жизнь, русский богатырский эпос» [3, С. 363]. Именно к таким произведениям относится этюд Es-dur, известный под названием «Ярмарка». Можно согласиться с Ю. Келдышем [3, С. 217], считающим это название неудачным. Безусловно, этот этюд вызывает представление о более монументальных эпических образах. Здесь воплощена именно та сила, которая противостоит наступлению злых сил в предыдущем этюде.

Таким образом, серия этюдов–картин ор. 33 задумана композитором как масштабный цикл, части которого объединены единством идейно-художественного замысла и строгой продуманностью композиции целого. Устремленность к финальной кульминации, углубление контрастов, усиление напряженности к финалу, наличие сквозных драматургических линий и интонационной общности, основанной на претворении колокольности, объединяет все произведение в единое целое, способствует его симфонизации.

Литература.

3. Антология мысли. Сергей Рахманинов (Руслан Богатырев) [электронный источник]. Режим доступа: proza.ru/2020/09/12/1548
4. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов (1873-1943)-М.: Сов. композитор,1976.-645 с.
5. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время — М.: Музыка, 1973. — 470 с.
6. Рахманинов С. В. Письма — М.: Музыка, 1955. — 520 с.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА

Чиверь Н. В.
студент 4 курса
отделение «Хоровое дирижирование»,
руководитель: преподаватель
ГПБОУ СК «СККИ» Папст Г.Н.

Рахманинова часто называют "одним из самых русских композиторов". Это высказывание выражает как цельные стилистические качества Рахманинова, так и отпечаток его наследия в истории музыкальной культуры. А главное, творчество Рахманинова послужило кульминационным

пиком, объединившим принципы московской и Санкт-Петербургской школ в единый русский стиль. Особая роль русского «художника» Рахманинова, как композитора-исполнителя в развитии русской традиции, объясняется историческим положением творчества Рахманинова, современника Русской революции: это событие отразилось в русском искусстве как "судный день" и всегда было его главной темой – "Россия и ее судьба".

Вокальные произведения занимают важное место в творчестве композитора. Им создано около 80 романсов, большинство из которых написано на тексты русских поэтов-лириков XIX и начала XX века – А. Фета, Ф. Тютчева, И. Бунина, А. Апухтина, А. Блока, Ф. Сологуба, Е. Бекетовой и других.

Рахманинов в вокальном творчестве очень бережно относится к поэтическому тексту, который воплощает в музыкальном образе, в его мелодическом и динамическом развитии, яркой кульминации. Фортепианная партия отличается богатством красок, разнообразием форм, многослойностью фактуры. Но, тем не менее, она не занимает главенствующей роли, а ведет диалог с вокальной линией.

Многие романсы Сергея Васильевича имеют схожесть с народными и бытовыми песнями. Рахманинов обращается к жанру русской лирической песни, в основном в ранний период своего творчества, в 90-е годы («Уж ты, нива», «Полюбила я»). Тема одиночества, социальной незащищенности представлена композитором в драматическом плане. Примером может служить романс "У врат обители святой", который был написан Рахманиновым в 1890 на слова М. Лермонтова (стихотворение «Нищий»), для мужского голоса с обширным диапазоном.

Мелодия основана на речитативе, наполненного глубоким внутренним волнением. Для нее характерны кварто-квинтовые ходы, после которых следует нисходящее движение, скорбные обороты в окончаниях фраз. Драматические, надрывные песнопения в точках кульминации ("И кто-то

положил камень в его протянутую руку") усиливают имитацию вокальной мелодии к плачу и горю.

Драматической кульминацией произведения является вторая часть («Как я молил, твоей любви...»). Восходящие секвенции в голосе, сопровождающиеся тяжелыми аккордами в аккомпанементе, прерываются развязкой – поэтическим изложением текста ("так чувства лучшие мои...").

Заканчивается романс начальными интонациями фортепианного вступления, которое немного меняется ко второму предложению, что придает этому произведению элемент незаконченности и вдумчивости.

При жизни композитора этот романс не публиковался, но одно время он был помечен как "№ 1". Рахманинов думал начать нумеровать свои сочинения с ним заново, впоследствии Первый фортепианный концерт будет помечен как "Сочинение 1".

Крупный вокальный цикл – четырнадцать романсов (op.34) на стихи русских поэтов от Пушкина до Бальмонта – был написан Рахманиновым летом 1912 года. Разноплановый по своему образному строю и по содержанию, этот опус был рассчитан на мастерство величайших певцов того времени. Драматические романсы (например, «Оброчник») посвящены Ф. Шаляпину, лирические романсы «Ветер перелетный» и «Какое счастье» – Л. Собинову, знаменитый «Вокализ» – А. Неждановой.

О связи "Вокализа" с русской протяжной песней указывает насыщенность мелодии, ее широта и неспешный, кажется, "бесконечный" характер ее движения. Плавности и неторопливости развития мелодии способствует отсутствие фиксированного повтора и симметрии в структуре и повторении фраз и периодов, даже несмотря на то, что написана в двухчастной простой форме. Эта музыка, наполненная яркими чувствами, так прекрасна своей искренностью, красотой, необыкновенной нежностью, что композитор счел возможным отказаться от текста. "Вокализ" называют "русской песней без слов".

На фоне статичных, непринужденных аккордов фортепиано, в партии «сопрано» течет медленная, задумчивая, немного грустная мелодия. Плавно, легким шагом она идет вниз от III ступени к V, а далее быстро поднимается вверх на октаву и нисходящим оборотом, плавно течёт к основному тону. В последнем предложении вокальная партия образует тихий отголосок к звучащей у фортепиано теме.

Для меня С.В. Рахманинов, как и для многих музыкантов и ценителей классической музыки, – гений! И несомненно, вокальное творчество Рахманинова – это большой и ценный вклад в историю русской музыки, мировой музыкальной культуры на многие века!

Литература.

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время, М., 1973
2. Ризерман О. Сергей Рахманинов. Воспоминания, М., 2010
3. Брянцева В.Н. С. Рахманинов. М., «Советский композитор», 1973;