



Департамент культуры Воронежской области

Государственное бюджетное учреждение культуры Воронежской области «Воронежская областная универсальная научная библиотека имени И. С. Никитина»

Отдел музыкально-нотной литературы

К Году науки и технологий

Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений

Материалы межрегиональной
научно-практической конференции
г. Воронеж, 31 марта 2021 г.



Воронеж
2021

УДК 78:005. 745
ББК 85.51,00Л0
Н 34

Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений :
Н 34 материалы межрегиональной научно-практической конференции,
г. Воронеж, 31 марта 2021 г. / Воронежская областная универсальная
научная библиотека им. И. С. Никитина ; составитель
М. Е. Анциферова, редактор Н. С. Лучникова. – Воронеж : ВОУНБ им.
И. С. Никитина, 2021. – 69 с.

Сборник включает в себя материалы научно-практической конференции «Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений», которая прошла в Воронежской областной универсальной научной библиотеке им. И. С. Никитина 31 марта 2021 года.

Издание адресовано специалистам библиотек, архивов, музеев, а также преподавателям, аспирантам, студентам музыкальных, гуманитарных и технических учебных заведений, осуществляющих научно-исследовательскую и творческую деятельность.

УДК 78:005. 745
ББК 85.51,00Л0

©Воронежская областная универсальная научная
библиотека им. И. С. Никитина, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| От составителя | 4 |
| <i>Бобрышева Наталья Ивановна</i> Партитура текста Андрея Платонова..... | 5 |
| <i>Василенко Анастасия Андреевна</i> Малоизвестные страницы старинной французской музыки: Жан-Фери Ребель и его инструментальные сочинения..... | 9 |
| <i>Евстратова Екатерина Борисовна</i> Интеграционный подход к исследованию художественного содержания живописно-музыкальных произведений..... | 12 |
| <i>Некрасов Николай Николаевич</i> Исполнительский интеллектуализм в контексте интерпретации альтовой музыки постмодерна (На примере концерта для альты с оркестром А. Чайковского)..... | 15 |
| <i>Хмылёва Юлия Владимировна</i> «Где гармонии так бесплотна чистота». (Музыкальное наследие воронежского дворянина Михаила Алексеевича Веневитинова)..... | 21 |
| *** | |
| <i>Барбарина Светлана Викторовна</i> История песни «Валенки»..... | 28 |
| <i>Зайцева Людмила Павловна</i> Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений..... | 29 |
| <i>Зуева Алла Владимировна</i> Проект «Когда пушки стреляли, музы не молчали... они пели»..... | 31 |
| <i>Иваненко Наталия Николаевна</i> Тема весны в произведениях русских и зарубежных композиторов (Исполнение авторского произведения «Весна», фортепьяно)..... | 46 |
| <i>Концова Любовь Фёдоровна</i> Музыка песни и танца. (Взаимосвязь народной песни с хореографией)..... | 49 |
| <i>Макарова Марина Сергеевна</i> Что мы знаем о языке народных песен? Из опыта исследовательской работы.... | 52 |
| <i>Пеннер Татьяна Валентиновна</i> Три эпохи русского романса..... | 58 |
| <i>Поляков Дмитрий Михайлович</i> Софья Ковалевская: математик и писатель..... | 60 |
| <i>Трезинский Владимир Викторович</i> Использование в работе музыкантами-преподавателями достижений современной науки и техники..... | 63 |
| Сведения об авторах | 68 |

От составителя

Межрегиональная научно-практическая конференция «Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений» состоялась в рамках Года науки и технологий в России.

Организатор конференции – ГБУК ВО «Воронежская областная универсальная научная библиотека имени И. С. Никитина», при поддержке департамента культуры Воронежской области.

Цель научно-практической конференции – повышение уровня знаний по истории, теории и методике музыкального образования и исполнительства, методических, педагогических и исполнительских школ и направлений; осмысление и анализ творческих связей в литературе, музыке и науке; популяризация исследовательской и творческой деятельности; обмен информацией и опытом работы, обсуждение актуальных проблем, налаживание профессиональных контактов.

Участие в работе конференции приняли специалисты библиотек, архивов, музеев; преподаватели, аспиранты, студенты музыкальных, гуманитарных и технических учебных заведений; музыканты, филологи, учёные и другие заинтересованные специалисты, осуществляющие научно-исследовательскую и творческую деятельность.

Актуальность и значимость темы привлекла к участию молодых талантливых учёных, заслуженных деятелей науки и культуры, специалистов в области библиотечного и музейного дела, руководителей образовательных учреждений и творческих коллективов, музыкантов, концертмейстеров, писателей и литераторов из Москвы, Ростова-на-Дону, Воронежа, Боброва.

Конференция прошла в дистанционном формате.

Материалы конференции представлены в авторской редакции.

ПАРТИТУРА ТЕКСТА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Аннотация: В статье анализируются рассказы Андрея Платонова «Невозможное», «Фро» с позиции интермедийности в литературе, текст сопоставляется с музыкальными произведениями.

Ключевые слова: Андрей Платонов, «Невозможное», «Фро», партитура, звуковая символика, звуковая экспозиция.

Произведения Платонова наполнены своей необыкновенной музыкой. Диапазон звуков в художественном мире писателя необычайно широк: он наполнен различного рода «звуками», «шумами», «голосами ничтожных птиц», «музыкой церковных колоколов», обрывками «забытых» и «далеких» песен, симфоний и ораторий. Он даёт возможность каждому звуку прозвучать и вносит его в общую партитуру, пусть как ничтожно малую, но крайне необходимую ноту, которая составит единство и целостность общемирового звучания. Звук присущ каждому явлению платоновского бытия. Подобно дирижёру, он наделяет звучанием всё, что пребывает в его мире: вещи, предметы, человека, Землю и саму Вселенную.

А. Платонов не имел музыкального образования, однако классические произведения он мог слышать на литературно-музыкальных вечерах, проходивших в Воронеже, где был частым участником, посещал в Воронежской консерватории специальный кружок, а его жена, Мария Александровна, любила петь и часто выступала на импровизированных писательских вечерах в Москве.

Бетховен был весьма популярен в Советской России. Он представлялся певцом героев, победителей, революционеров и был одним из любимейших композиторов Андрея Платонова. «Больше всего он любил Лунную сонату Бетховена» [2].

В ходе анализа рассказа «Невозможное», насыщенного наукообразными размышлениями о природе электрического света, наше внимание особенно привлекло упоминание о 14 «Лунной» сонате для фортепиано Людвиг ван Бетховена. Герой слышит *Presto agitato* – третью часть сонаты, которая «приводила его в исступление... И если он всегда жил, как пьяный и безумный, то после Лунной сонаты он уходил в странствие и пропадал по неделям» [3, 296]. Приведённые выше строки представляют музыку как проявление крайнего возбуждения, необыкновенного воодушевления, «отрыва» от реальности. Человек умолкает, дыхание пресеклось. И когда через минуту дыхание оживает и человек поднимается, кончены тщетные усилия, рыдания, буйства. Всё сказано, душа опустошена.

Подобное мы встречаем и в письме к М. А. Кашинцевой от 1921 года: «Не страсть во мне, а песнь, а музыка души. <...> Но песнь души – безмолвие. И я стал тише, и сокровеннее, и глубже» [5, 104].

В рассказе «Невозможное» во время встречи «сына света» и Марии в её доме за стеной звучит музыка, и для героев становится возможным общение без слов: «Мы сидели тем грозным осенним вечером в ласковой маленькой комнате, полной света и музыки далекого рояля (кто-то играл в соседней квартире). Мария сидела, простая и ясная, и глядела в книжку. Друг мой сидел и думал» [3, 296]. В последних тактах Лунной сонаты остаётся только величественная сила, покоряющая и укрощающая.

О значении музыки для Платонова писал К. А. Баршт: «...музыка – реальное свидетельство биения жизни в «веществе» Мироздания в его сопротивлении силам «мёртвой природы»; «электрик-пролетарий, работающий над упорядочиванием энергетических связей в природе, естественным образом обращается в композитора» [1, 148].

Известный историк литературы М. Гершензон в свое время неоднократно призывал к медленному чтению. Полезный совет: следуя ему, раскроешь в глубинах прозы и поэзии неизведанные откровения. Но в случае с Платоновым такая рекомендация разумеется сама собой. Его прозу можно только так и читать. Иначе – смысла нет, и до смысла не доберёшься. Да и может ли быть иначе, когда сам писатель сказал однажды о своих строчках в письме к жене: «пишу о нашей любви. Это сверхъестественно тяжело. Я же просто отдираю корки с сердца и разглядываю его. Чтобы записать, как оно мучается. Вообще писатель – это жертва и экспериментатор в одном лице. Но не нарочно это делается, а само собой так получается. Но – это ничуть не облегчает личной судьбы писателя – он неминуемо исходит кровью...» [5, 104].

Речь идет о рассказе «Фро», давно ставшем классическим образцом современной прозы. Прочтём его с гершензоновской медлительностью. Он этого заслуживает и с точки зрения звуковой символики. В его конструкции музыкальные вкрапления приобретают роль эмоциональных ориентиров, связанных с переживаниями главной героини. Но сначала общая звуковая экспозиция: «не музыка ещё, уже не шум», как сказано в одном из стихотворений Иосифа Бродского. Читаем, вслушиваемся: «Уже ночь наступила. Поселковый пастух пригнал на ночлег молочных коров из степи. Коровы мычали, просясь на покой к хозяевам: женщины, домашние хозяйки, уводили их ко двору – долгий день остывал в ночь; Фрося сидела в сумраке, в блаженстве любви и памяти к уехавшему человеку. За окном, начав прямой путь в небесное счастливое пространство, росли сосны, слабые голоса каких-то ничтожных птиц напевали последние, дремлющие песни, сторожа тьмы, кузнечики, издавали свои кроткие мирные звуки – о том, что всё благополучно, и они не спят и видят» [4].

То, что слышалось глухо и неясно, вдруг обретает силу и звучание – некогда спрятанная в недрах слова потенция звука становится материальной, звучащей, услышанной. «Платонов моделирует интересный стилистический приём, в результате которого читатель может не только распознать слышимое, но и ощутить его ритм, мелодику и даже тональность звучания» [1, 149]. Так писатель достигает эффекта физической осязаемости, буквальной «слышимости» всего происходящего в нём.

Вскоре возникают и собственно музыкальные темы. Их можно назвать темами отвлечения. Ведь сюжет рассказа чрезвычайно прост: Фрося Евстафьева, дочь отставного машиниста, тоскует по любимому мужу Фёдору, уехавшему «поделывать все дела». Собственно, извечный конфликт между долгом и честью. Чувство – на стороне Фроси, долг – на стороне Федора. Как его разрешить?

Обратимся к темам отвлечения. Тоскующая Фро – и обычный, назойливо развлекающий шум толпы. «В клубе... играла музыка, потом слышно было, как пел хор затейников из кондукторского резерва: «Ах, ель, что за ель! Ну что за шишечки на ней!», «Ту-ту-ту-ту: паровоз, ру-ру-ру-ру: самолет, пыр-пыр-пыр-пыр: ледакол... Вместе с нами нагибайся, вместе с нами подымайся, говори ту-ту-ру-ру, шевелися каждый гроб, больше пластики, культуры, производство – наша цель! Публика в клубе шевелилась, робко бормотала и мучилась, ради радости, вслед за затейниками» [4]. Подобные неблагозвучные звукоподражания подчеркивают звуковую дисгармонию у затейников. Незатейливая музыка рабочего клуба как будто вносит успокоение в ее мятущуюся душу. Сначала один мотив: «...она точно одна на всём свете, свободная от счастья и тоски, и ей хотелось сейчас немного потанцевать, послушать музыку, подержаться за руки с другими людьми». Затем другой: «В клубе играл самодеятельный джаз-оркестр. Фросю Евстафьеву сразу пригласил на тур вальса «Рио-Рита» помощник машиниста. Фрося пошла в танце с

блаженным лицом: она любила музыку, ей казалось, что в музыке печаль и счастье соединены неразлучно, как в истинной жизни, как в её собственной душе. В танце она слабо помнила сама себя, она находилась в лёгком сне, в удивлении, и тело её, не напрягаясь, само находило нужное движение, потому что кровь Фроси согревалась от мелодии» [4].

Печаль времени никогда не мешала Платонову размышлять о вечности. Так бывает у всех великих. Возникает еще один шлягер тех лет: «После перерыва Фрося танцевала опять. Ее пригласил теперь маневровый диспетчер. Музыка играла фокстрот «Мой бебе» [4].

В исполнении Петра Лещенко, которого в СССР презрительно называли кабацким певцом, этот фокстрот пользовался бешеной популярностью.

Но героине вдруг стало неловко и грустно. Музыка «играла всё более взволнованно и энергично», и женщине не удалась наука отвлечения. Неодолима тоска по любимому человеку. И тогда у неё появляется неожиданный единомышленник, мальчуган с губной гармонией. Нередко озвучивание предметов и реалий мира становится у писателя совершенно неожиданным: «Над потолком комнаты Фроси, на третьем этаже, всё время раздавались короткие звуки губной гармонии; потом музыка утихала, но вскоре играла опять» [4]. Эта скромная мелодия напоминает героине «песню серой рабочей птички в поле, у которой для песни не остаётся дыхания, потому что сила её тратится в труде» [4].

Однако по мере развёртывания рассказа Платонов с вагнеровской настойчивостью возвращается к найденному лейтмотиву, находя для него все новые и новые «обертоны». Но всякий раз лейтмотив этот соответствует душевному настроению героини. Вот он проходит как контрастное воспоминание. Нарочито звучат аляповатые терминологические гроздья – скучная лекционная материя; векторная диаграмма резонанса токов, «влияние насыщения железа на появление высших гармоник». (Какая падежная корявость!) И что ж? Глаза её читали, но мысли были далеко... «Катушки Пупина, микрофаряды, уитстоновские мостики, железные сердечники засохли в её сердце, а высших гармоник тока она не понимала нисколько: в её памяти звучала всё время однообразная песенка детской губной гармонии: «Мать стирает бельё, отец на работе, не скоро придёт, скучно, скучно одному» [4].

Знакомая мелодия постепенно начинает ассоциироваться у Фроси с мечтой об уехавшем муже. Она уже ждёт не только Федора, она ждёт – музыку. Этот грустный напев оборачивается символом чистоты и надежды.

«– Играй! Отчего ты не играешь? – шептала Фрося вверх, где жил мальчик с губной гармоникой.

Но он отправился, наверно, гулять – стояло лето, шёл долгий день, ветер успокаивался на вечер среди сонных, блаженных сосен. Музыкант был ещё мал, он еще не выбрал из всего мира что-нибудь единственное для вечной любви, его сердце билось пустым и свободным, ничего не похищая для одного себя из добра жизни» [4].

Рядом еще одна мечтательная вариация сопрягается с образом музыкального мальчугана. «Фрося принялась к подушке, на которой спал Фёдор, – она еще пахла его телом, его головой, наволочку не мыли с тех пор, как в последний раз поднялась с неё голова мужа. Фрося уткнулась лицом в подушку Фёдора и затихла.

Наверху, на третьем этаже, вернулся мальчик и заиграл на губной гармонике – ту же музыку, которую он играл сегодня тёмным утром. Фрося встала и спрятала волос мужа в пустую коробочку на своём столе» [4].

Застылое одиночество Фро, её томление писатель не устаёт подчеркивать и своего рода музыкальными паузами, когда героиня не слышит звуков наверху и предаётся тоскливым своим думам: «Ах, Фро, Фро, хоть бы обнял тебя кто-нибудь!» – сказала она себе» [4].

Но когда вернулся Фёдор, вызванный телеграммой Фро, музыка исчезла из мира героини. Точный писательский расчет... Или божественная сила интуиции? Так или иначе,

но реальный Фёдор вытесняет из жизни Фро привычный лейтмотив. Мотив исчезает не только сам по себе, но и из дум героини. Любовь вытесняет всё постороннее. Но... «однажды Фрося проснулась поздно... Фрося сразу поднялась с постели, отворила настежь окно и услышала губную гармонию, которую она совсем забыла» [4].

Снова тот же лейтмотив, но теперь он звучит предзнаменованием разлуки. Мало того, именно теперь, в первый раз, Фрося не только слышит, но и видит маленького музыканта. Символ обращается в реальность. Композиция развивается в соответствии с внутренней закономерностью, заданной в начальных тактах рассказа. Фёдора уже нет с ней, хотя Фрося ещё не знает об этом. И в эту пустоту снова врывается знакомая мелодия и образ маленького музыканта.

«– Прощай, Федор!

Может быть, она глупа, может быть, её жизнь стоит две копейки и не нужно её любить и беречь, но зато она одна знает, как две копейки превратить в два рубля.

– Прощай, Фёдор! Ты вернешься ко мне, и я тебя дождусь!

В наружную дверь робко постучал маленький гость. Фрося впустила его, села перед ним на пол, взяла руки ребёнка в свои руки и стала любоваться музыкантом: этот человек, наверно, и был тем человечеством, о котором Фёдор говорил ей милые слова» [4].

Две копейки превращаются в два рубля... Скромный поначалу символ-намёк вырастает до поэтического философского обобщения. Может быть, не случайно героиня получила имя «благomyслящей» хариты – Евфросины? В её итоговом восприятии как бы совместились труженик Фёдор, маленький музыкант и всё человечество. Финал рассказа звучит одой радости и уверенной надежды. Эту оду можно назвать «Платоновская гармония мира».

Обстоятельный анализ музыкальных элементов, включённых в рассказы Платонова, приводит к более глубокому пониманию символического подтекста произведений. В них ярко выражена тематическая музыкальная составляющая, представленная сферой звука как такового и упоминанием конкретных музыкальных произведений. Таким образом, и музыкальные реалии, и звуковые образы окружающего мира становятся неотъемлемой частью идейно-художественной структуры произведений писателя.

Список источников

1. Баршт, К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова / Константин Баршт. – Санкт-Петербург : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2000. – С. 148–149.
2. Сапрыкина, Дарья. Об одном упоминании «Лунной» сонаты Л. ван Бетховена в рассказе А. П. Платонова «Невозможное» / Дарья Сапрыкина // Летняя школа по русской литературе. – 2016. – № 2. – С. 181-189.
3. Платонов, А. П. Усомнившийся Макар : рассказы 1920-х г.; стихотворения / Андрей Платонов ; [вступ. ст. А. Г. Битова]. – Москва : Время, 2009. – С. 296.
4. Платонов, А. П. Че-Че-О. Повести. Рассказы. Из ранних произведений / А. П. Платонов ; сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Свительского. – Воронеж : Издательство им. Е. А. Болховитинова, 1999. – С. 371, 372, 376, 380, 383, 390.
5. Платонов, А. П. «...я прожил жизнь»: письма, 1920-1950 гг. / Андрей Платонов ; [сост. и вступ. ст. - Н. Корниенко]. – Москва : Астрель, 2013. – С. 104.

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ СТАРИННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ: ЖАН-ФЕРИ РЕБЕЛЬ И ЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Аннотация: Доклад посвящен малоизвестной в России личности Жана-Фери Ребеля и его инструментальной музыке. В статье рассматриваются: основные этапы творческого пути Ребеля, его «хореографические симфонии» и сонаты для скрипки и basso continuo, проводятся параллели с музыкой французского и австрийского барокко.

Ключевые слова: Жан-Фери Ребель, барокко, соната, скрипка, хореографическая симфония.

Одна из ярких примет современного музыкознания последних десятилетий – постоянный неугасаемый интерес исследователей и музыкантов-исполнителей к старинной музыке – так условно обозначается культура эпохи барокко, рококо и даже классицизма. В этом отношении особенно значимы исследования европейских учёных, имеющих однозначные преимущества перед отечественными: музыка XVI-XVIII веков, преимущественно, европейская, потому в странах Европы есть возможность обратиться к манускриптам, нотам, инструментарию – в оригинале. Однако, благодаря интернет-ресурсам, доступу в различные зарубежные библиотеки, и в нашей стране появилась перспектива в плане изучения творчества малоизвестных или забытых имён композиторов.

Обратимся к одному такому имени – это известнейший во Франции Жан-Фери Ребель. Скажем сразу – это целое семейство музыкантов, занимавших видное место при королевском дворе в течение трех поколений, примерно с 1661 по 1775 год.

Первый известный музыкант этой династии – Жан Ребель, сын сапожника, стал тенором городской капеллы в Версале, дослужился до должности мастера королевской капеллы (или капельмейстера), пел и дирижировал оркестром и участвовал в первых представлениях трагедий Ж.Б. Люлли. Небезызвестной была во Франции дочь Жана Ребеля, Анна-Рене – профессиональная певица. Однако, самую большую известность получил сын Жана Ребеля – Жан-Фери Ребель (Jean-Féry Rebel, 1666-1747), главный герой нашего сегодняшнего доклада. Скрипач, клавесинист, дирижёр и композитор, чей музыкальный талант проявился уже в 8 лет. Словарь Гроува указывает, что он был учеником Люлли по классу скрипки и композиции, позже его упоминают как одного из скрипачей оркестра короля (начиная с 1705 года), еще позже – музыкантом в оркестре оперы (с 1718 года). Имел влиятельных покровителей, которым посвящал отдельные произведения (так, например, соната «Терпсихора» адресована супруге финансиста Джона Лоу). Был женат, имел шестерых детей, ради одного из своих сыновей – Франсуа – он отказывался от различных должностей.

Произведения Жана-Фери Ребеля носят светский характер. Самые ранние сочинения – это трио-сонаты и сонаты для скрипки и basso continuo, написанные около 1695 года (опубликованы в 1712). Последние имеют названия «Гробница Люлли», великолепная дань памяти покойному мастеру. Таким образом, Ребель является одним из первых композиторов скрипичных сонат во Франции, наряду с Шарпантье, Франсуа Купереном, Себастьяном Броссаром. В 1705 году был опубликован сборник камерной музыки: Пьесы для скрипки и баса континуо, в 1713 – сонаты для скрипки в

сопровождении виолы да гамба. В возрасте 36 лет он сочинил свою единственную оперу «Улисс», которая, к сожалению, не имела успеха, чего нельзя сказать о танцевальной музыке Ребеля.

Его первой известной работой был «Каприс» («Хореографическая симфония»), поставленный для знаменитой танцовщицы мадемуазель Прево. Оригинальная пьеса «Характеры танца» была исполнена самыми известными танцовщицами того времени – Франсуазой Прево, Мари Сале и Мари-Анной Купис де Камарго. Это сочинение представляет собой своеобразное поурри из различных танцев, популярных в то время.

Последней работой Ребеля были «Элементы», которым предшествовал танец под названием «Хаос». Сперва эти опусы были отдельными друг от друга, позже «Хаос» послужил введением к сюите танцев, составляющих «Элементы». Гармоническая смелость этой сюиты, оркестровые находки, оригинальность замысла делают «Хаос» шедевром французской инструментальной музыки XVIII века. Ребель был первым французским композитором, который дал танцу место вне театра, вне драматических зрелищ. Помимо новаторства, эти хореографические пьесы свидетельствуют об искусстве Ребеля в игре оркестровыми тембрами, их нюансами, контрастами, необычными настроениями в разных танцах и их выдающимися ритмическими эффектами.

В 1711 году известная французская танцовщица Франсуаза Прево (1680-1741) исполнила танцевальный номер, вдохновившись оркестровой пьесой Ребеля «Каприс». После успеха этой постановки композитор писал и специально для Прево, и в дальнейшем для других французских хореографов. Именно этим произведениям и давал Ребель названия «хореографических симфоний» и танцевальных фантазий (см. об этом подробнее 1). Это «Характеры танца» (1715), «Герпсихора» (1720), «Фантазия» (1729), «Сельские удовольствия» (1734) и некоторые другие, которые представляли из себя инструментальные циклы, но предназначались для балетных постановок. Примечательно, что композитор писал в этом случае музыку исключительно для инструментов (не вставляя вокальные номера, как было принято обычно в европейской традиции балетов XVII века). Ребель, по мнению исследователей его творчества, был «изобретателем хореографической сюиты» [1; 44].

Что же представляли из себя эти циклы? Это сочинения по принципу сюиты – контрастного чередования отдельных танцев, с той лишь разницей, что Ребель использует не классические аллеманду, куранту, сарабанду и жигу, а разные популярные европейские танцы или ритмоинтонационные формулы самых известных жанров эпохи. Так, например, «Характеры танца» включают в себя: куранту, менуэт, бурре, чакону, сарабанду, жигу, ригодон, паспье, гавот, лур и мюзет. Кроме очевидной калейдоскопичности, не свойственной чистому жанру сюиты, можно отметить тот факт, что части эти достаточно краткие, и чаще всего перетекают или вторгаются друг в друга. Очевидно, что в этом прослеживается конкретный повод – так необходимо было для движения танца. Как указывает современный исследователь танцевальной музыки эпохи Г. А. Безуглая, все названные нами свойства позволяют считать «Характеры танца» первым своего рода «бессюжетным балетом» эпохи французского барокко [1; 45].

В этой связи хочется провести несколько параллелей. Младший современник Ж.-Ф. Ребеля, Ф. Куперен, в огромном количестве писал нестандартные сюиты для клавесина (которые он сам называл «ordre», ряды), состоящие из пяти, шести, семи, восьми, девяти пьес. Эти пьесы могли иметь или не иметь названий, но пленяли слушателей своим блеском, остроумием, колоритом. Среди них часто встречались жанровые и портретные пьесы с внутренним скрытым сюжетом. Обычно эти пьесы были очень характерными, отражая какую-то черту облика (чаще женского), поэтическое явление природы, мифологического персонажа, сцену или ситуацию, навеянную оперно-балетным театром. Близкие черты мы видим и в музыке Ж.-Ф. Ребеля.

Другая параллель, которая выглядит не столь очевидной, – с музыкой австрийских композиторов Х. И. Бибера и И. Г. Шмельцера. Последний создал сотни балетов, в

которых традиции светских танцев органично соединялись с народными. В танцевальных жанрах – пассакалье, менуэте, жиге, сарабанде, паване и других – слышатся интонации городского и сельского фольклора, что также даёт ощущение скрытых сюжетов. Бибер несколько необычнее мыслит, используя в своих сюитах разные исполнительские приёмы, но также создаёт программные звуковые картинки (например, «Крестьянский праздник»).

Таким образом, речь идёт о важной тенденции барочной инструментальной музыки – о создании программных или quasi программных сюитных сочинений, со скрытыми или явными сюжетными линиями, с использованием всех известных и популярных к тому времени танцев, с ориентиром на балетное или придворное исполнение. Развитие музыкального материала сочетает полифонические и зарождающиеся гомофонные традиции.

Другой важный жанр в творчестве Ребеля – 12 скрипичных сонат (для скрипки и basso continuo), которые воплощают иную традицию инструментальной музыки. Эта традиция связана с барочной сонатой. Немецко-австрийские варианты чаще связаны с четырьмя частями, в которых в варианте церковной сонаты есть обязательная полифоническая часть (фуга), есть медленные части Grave, Adagio, есть быстрый финал; в варианте светской сонаты (или даже сюиты) присутствует относительно стандартный набор танцев. Французские варианты несколько иные, что и демонстрируют сонаты Ребеля.

Обратимся к одной из самых известных его сонат – Восьмой, ре минор. Она трехчастна, со свободным решением: первая часть Grave, написана в технике, приближающейся к классической: скрипичная партия ведущая, партия continuo – сопровождающая, очевидна гармоническая вертикаль, полифоническое взаимодействие между партиями возникает на уровне имитации небольших интонаций и секвенций. Первая часть завершается звучанием доминанты, что свидетельствует о том, что часть невозможно исполнить отдельно, она непрерывно связана со второй – Курантой. Это уже совершенно необычное решение для традиционной сонаты, куранта Ребеля напоминает куранты Баха из «Французских сюит». Она связана с двух или трёхголосной фактурой, с непрерывной «текучестью» мелодики, написана в старинной двухчастной форме (как и положено старинному танцу), насыщена постоянными полифоническими имитациями между партией скрипки и continuo. Третья часть – типично французская – Рондо. Это классическое старинное пятичастное рондо, изобретателями которого считаются французские клавесинисты. Скрипичная партия даёт возможность познакомиться с виртуозностью во французском понимании – используются двойные ноты, скрипичный приём *bagiophage*, предполагающий игру по двум чередующимся струнам, но в целом партия изящна и легка, вызывает ассоциации с главным инструментом французского барокко – клавесином.

В настоящее время исполнители – преимущественно зарубежные – обращаются к музыке Жана-Фери Ребеля, и мы предлагаем познакомиться с двумя замечательными жанрами его творчества и послушать знаменитые «Характеры танца» и упомянутую в статье сонату d-moll для скрипки и basso continuo.

Список источников

1. Безуглая, Г. А. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра / Г. А. Безуглая // Вестник русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 1. – С. 42–50.
2. Жан-Фери Ребель. Биография // Веб-сайт [early-music.com](http://www.early-music.com). – Квебек, 2020. – URL : <http://www.early-music.com/what-is-early-music/jean-fery-rebel-1666-1747/> (дата обращения: 03.03.2021).

ИНТЕГРАЦИОННЫЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ ЖИВОПИСНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Аннотация: Доклад посвящен актуальным научным принципам исследования художественного содержания программных музыкальных сочинений, созданных на основе конкретных произведений живописи. На примере программных симфонических произведений Б. Мартину и О. Респиги, источником для которых стали картины А. Беклина и С. Боттичелли, демонстрируется необходимость междисциплинарного подхода к изучению подобных сочинений с целью полноценного анализа музыкальной драматургии и творческого замысла композитора. В докладе автор подчеркивает важность исследования живописно-музыкальных взаимосвязей как обязательного условия для понимания художественной концепции произведения.

Ключевые слова: живопись, музыка, синтез искусств, интеграционный подход, междисциплинарный подход.

Интеграционный подход в искусствознании в настоящее время стал важнейшим научным инструментом в области синтеза изобразительного искусства и музыки, посвященной изучению взаимосвязи между произведением живописи и программным замыслом, родившемся на его основе [6]. Междисциплинарные исследования предоставили возможность целостного анализа художественного содержания значительного количества музыкальных сочинений и позволили пересмотреть взгляды в отношении их эстетической ценности. Как следствие, благодаря новым научным данным появилась возможность заново раскрыть художественный замысел композитора. В течение двух последних десятилетий это привело к целому ряду открытий и настоящему научному «ренессансу» в области синтеза искусств, что отразилось в огромном количестве исследований в области программной музыки, созданной на основе конкретных произведений изобразительного искусства. В результате подобной работы многие из них вновь вернулись на музыкальную сцену и были впервые записаны на CD.

Богуслав Мартину (1890-1959) – один из крупнейших композиторов XX века, яркий представитель чешской музыкальной школы [5]. Музыка Мартину – поэзия музыкальных образов, воплощенная в превосходной музыкальной фактуре: характерно, что биографы композитора, анализируя его произведения, охотно проводят всевозможные параллели с живописью. В этой связи примечательно особое внимание композитора к синтезу музыки и зрелищных видов искусств: неслучайно в его наследии присутствует множество музыкально-сценических произведений [1].

«Вилла у моря» (ориг. – Villa am Meer, англ. – Villa by the Sea) – общее название пяти картин с одинаковым характерным сюжетом, созданных Арнольдом Беклином в период с 1863 по 1878 год [9]. Источником программы послужил второй вариант «Виллы у моря», написанный в 1865 году [2]. Программное одноименное произведение Мартину фактически завершает «эпоху музыкального Беклина» (за период немногим более двух десятилетий по его картинам было создано около 20 произведений в различных жанрах, что не имеет аналогов в истории искусства) [7].



*Арнольд Беклин «Вилла у моря». 1865 г. (холст, масло, 123x173 см)
Галерея Шака, Мюнхен.*

С первых же тактов своего сочинения автор достаточно ясно определяет взаимосвязь с произведением живописи: композиционное строение Баллады составляют два музыкально-художественных образа, позволяющие провести с картиной вполне определенные параллели. Произведение построено по принципам диалогической драматургии, где нет противопоставления, но есть диалектика. Эти образы можно назвать, скорее, музыкальными характерами, непрерывное взаиморазвитие которых и составляет музыкальное содержание всей поэмы.

Оригинальность этого сочинения заключается в глубине творческого замысла, в котором предметно-сюжетная взаимосвязь с произведением живописи, построенная на характерных музыкальных акцентах, воплощена во взаимодействии музыкальных образов, являющихся художественным отражением авторских впечатлений. Блестящее владение техникой композиции и средствами музыкального изложения, тонкое понимание живописи – все это позволило Мартину построить в Балладе сложную многослойную драматургию. В результате композитору удалось создать единое живописно-музыкальное «пространство», в котором неразрывно переплетены иллюстрация конкретной картины и её личное восприятие. Композитору удалось мастерски воплотить в своей музыке главную идею художественного замысла Беклина – загадку живописных образов, а выбор баллады в качестве жанра представляется наилучшим решением для музыкального воплощения «пейзажа настроения».

Отторино Респиги (1879 – 1936) – значительная фигура в истории итальянского музыкального искусства, один из крупнейших композиторов первой половины XX века. Творчество Респиги часто относят к всевозможным разновидностям неостилей, однако такая характеристика не раскрывает нам главное художественное достоинство этого композитора – оригинальность мышления, построенную на музыкальном интеллектуализме [8]. Его программные произведения отличаются разнообразием сюжетов и оригинальным музыкальным содержанием (неслучайно семантика музыкального языка композитора стала предметом специальных исследований) [4].

«Триптих Боттичелли» – сюита для камерного оркестра в трёх частях, каждая из которых представляет собой небольшую симфоническую поэму. Источниками программы для неё послужили три широко известных картины Сандро Боттичелли – «Весна», «Поклонение волхвов» и «Рождение Венеры», находящихся в галерее Уффици.

«Триптих Боттичелли» – единственное сочинение композитора, созданное на основе конкретных произведений живописи. Оно написано Респиги в первой половине

1927 года после успешных гастролей композитора по городам США. Это американское турне организовала и профинансировала Элизабет Спрэг Кулидж – знаменитая американская меценатка, страстная поклонница камерного жанра и покровительница многих выдающихся музыкантов, среди которых – практически все крупнейшие композиторы первой половины XX века (Б. Барток, М. Равель, Б. Бриттен, С. Прокофьев и др.). Респиги был искренне тронут щедрым покровительством госпожи Кулидж и пообещал ей написать отдельное сочинение в её честь, результатом чего явилась оркестровая сюита с соответствующим посвящением.

Уже само название сюиты является частью художественного замысла Респиги: очевидно, что обобщающий термин «триптих» в отношении двух картин на мифологические темы и одной на канонический христианский сюжет подразумевает метафору. Объединяющим художественным элементом этих работ является живописный женский образ, расположенный в центре композиции каждой из трёх картин. Такая «живописно-музыкальная» конструкция «Триптиха» представляет собой сложную аллюзию на ключевую роль женского образа в программном замысле сочинения, в смысловой концепции которого нетрудно увидеть творчески-интеллектуальное воплощение Элизабет Кулидж. В данном художественном контексте можно интерпретировать выбор «Поклонения волхвов» как аллегория благодарности, в рамках которой несложно провести аналогию между самим художником и его современниками, изображёнными на картине в виде свиты, сопровождающей волхвов, и многочисленными музыкантами и композиторами первой половины XX века, которым госпожа Кулидж оказала щедрую поддержку в этот непростой исторический период. Таким образом, мы можем охарактеризовать программу «Триптиха» как многоуровневую семантическую структуру, построенную на сложных взаимосвязях между произведением живописи и музыкальным сочинением, которая в целом представляет собой художественное посвящение конкретному человеку [3].

Интеграционный анализ представленных музыкальных произведений значительно дополнил историю живописно-музыкального синтеза, поскольку эти сочинения ярко характеризуют разнообразие подходов в этой области в первой трети XX века. Творческая концепция симфонического произведения Богуслава Мартину опирается на идею создания особой интеллектуально-эмоциональной музыкальной атмосферы, отражающей воплощение и взаимосвязанное развитие живописных и соответствующих им музыкальных образов. «Триптих Боттичелли» – изящный комплимент Элизабет Кулидж и одновременно яркий пример новаторского мышления в программной музыке, где в основе творческого замысла композитора лежит многослойная художественная конструкция, построение которой значительно шире границ непосредственных «живописно-музыкальных» параллелей. Однако переоценка взглядов на художественное содержание этих произведений стала возможной только благодаря современной научной методологии, включающей в себя не только изучение подобных произведений с разных сторон гуманитарного знания, но и последующую интерпретацию полученных данных в рамках единого исследования. Исходя из этого, можно утверждать, что в настоящее время полноценный анализ программного музыкального сочинения, созданного на основе конкретного произведения живописи, невозможен в рамках одного вида искусства и требует междисциплинарного подхода.

Список источников

1. Гаврилова, Н. А. Богуслав Мартину : монография / Н. А. Гаврилов. – Москва : Музыка, 1974. – 259 с.
2. Евстратова, Е. Б. Живопись и музыка : концепция программы «Баллады по картине А. Беклина «Вилла у моря» Богуслава Мартину / Е. Б. Евстратова // Проблемы

- синтеза в современной музыкальной культуре. – Ростов-на-Дону, 2019. – С. 280 – 293.
3. Евстратова, Е. Б. Живопись как аллюзия в структуре музыкальной программы «Триптиха Боттичелли» Отторино Респиги / Е. Б. Евстратова // Музыкальное искусство : проблемы теории, истории и педагогики. – Петрозаводск, 2020. – С. 85–94.
 4. Barrow, L.G. Ottorino Respighi (1879-1936), an Annotated Bibliography / L.G. Barrow. – Lanham, 2004. – 247 p.
 5. Crump, M. Martinů and the Symphony / M. Crump. – London, 2010. – 512 p.
 6. Floros, C. Listening and Understanding. The Language of Music and How to Interpret It. Peter Lang / C. Floros. – GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017. – 254 p.
 7. Göbel, A. Die Toteninsel in der Musik / A. Göbel. – KG, 2016. – 12 p.
 8. Respighi, E. Ottorino Respighi: His Life Story / E. Respighi. – London, 1962. – 180 p.
 9. Schmid, H.A. Arnold Böcklin / H.A. Schmid. – München, 1922. – 97 p.

Некрасов Николай Николаевич
ФГБОУ ВО «Воронежский государственный институт искусств», Воронеж

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АЛЬТОВОЙ МУЗЫКИ ПОСТМОДЕРНА (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ А. ЧАЙКОВСКОГО)

Аннотация: в данной работе рассматривается понятие исполнительского интеллектуализма, необходимое музыканту, который обращается к музыке эпохи постмодерна. Предлагаются методы анализа музыкального текста современного произведения с целью его грамотной и полноценной интерпретации на примере Концерта № 1 для альты с оркестром А. Чайковского.

Ключевые слова: исполнительский интеллектуализм, стиль, альтовый концерт, А. Чайковский.

Вторая половина XX века в истории музыкального искусства являет собой огромный комплекс композиторских, исполнительских, педагогических достижений и возможностей. Современными композиторами создаётся многочисленная музыка для альты, проводятся многочисленные мастер-классы по исполнению современных произведений, организуются специализированные факультеты в различных вузах. При всей многогранности нынешней музыкальной палитры, современные произведения, в большинстве случаев, недоступны для понимания широкой аудитории. Такая интровертированность обусловлена многоплановостью музыкального языка и глубиной художественных смыслов, синтезированных в современные произведения.

Очевидно, что и не каждый исполнитель способен корректно улавливать и анализировать современные музыкальные тенденции. Композиторский язык зачастую неоднозначен и наполнен многочисленными символами, цитатами, аллюзиями и

различными музыкальными формулами. К сожалению, труды, посвящённые проблеме современной интерпретации крайне малочисленны. И зачастую при поиске необходимых средств выразительности исполнитель вынужден использовать личностный интуитивный потенциал в области трактовки и интерпретации.

Одной из важнейших задач в исполнительском искусстве является точная передача художественного замысла произведения. В научных работах отечественных музыковедов одним из критериев, помогающим понять смыслы музыкального произведения, является опора на понятие музыкального стиля.

В данном докладе акцентируется внимание на том факте, что без знания стилевых процессов, происходивших в культуре прошлого и, что очень важно, происходящих в настоящее время, невозможно грамотно «прочитать» и интерпретировать музыкальный текст.

Единого определения музыкального стиля не существует до сих пор – музыковеды неоднозначны в своих выводах и дефинициях. Работы европейских и отечественных исследователей, посвящённые стилю, с завидной регулярностью появлялись с начала XX века (назовем известнейшие работы Г. Адлера «Стиль в музыке» и «Метод истории музыки», В. Фишер «К истории развития венского классического стиля», М. Фриланд «Исторический и индивидуальный стиль в вариационных произведениях музыкального романтизма», труды Э. Курта, Б. Асафьева, Б. Яворского, В. Рабиновича и многих других).

Расхождения в интерпретации понятия *стиль* сводятся к трем основным моментам: 1. Соотнесение данного понятия с философскими и эстетическими категориями *содержания* и *формы*. 2. Сущность отношений между *стилем*, *методом* и *жанром*. Разграничение данных категорий. 3. Дифференциация стиля по различным уровням, сводящим рассмотрение понятия стиля под углом категорий *общего*, *особенного* и *единичного*. Все это важно понимать в связи с тем, что в рамках педагогического процесса стиль играет немаловажное значение, являясь ориентиром в многообразном пространстве мировой музыкальной культуры. Опираясь на стилевые характеристики произведения, ученик может более точно раскрыть сущность произведения, исполнить его в «духе эпохи». В современной педагогической практике существует понятие стилевого подхода. Целью стилевого подхода в музыкальной педагогике является понимание учеником музыкальных и художественных стилей с последующим применением этих знаний для правильной интерпретации музыкального произведения. <...> Одной из главных задач стилевого подхода является становление собственного исполнительского стиля ученика для наиболее полной реализации его индивидуальных возможностей и формирования его как самостоятельной личности [1; с. 34]. Таким образом, знание и применение стилистических категорий является очень важной составляющей становления высокопрофессионального музыканта-исполнителя, интерпретатора.

XX век характеризуется началом размытия стилевых рамок. Возникновение различных модернистских движений, создание многочисленных композиционных методик, инновации исполнительских технологий приводят к тому, что музыкальный стиль второй половины XX века представляет из себя огромный конгломерат, состоящий из множества музыкальных течений и направлений. Художественное разнообразие произведений этого периода настолько велико, что оно не вписывается в рамки определённой системы. Исходя из этого, исполнитель, ранее обращаясь к стилевым характеристикам барокко, классицизма, романтизма с целью качественной трактовки музыкальных произведений, в рамках стилевого многообразия музыки второй половины XX века, вынужден обращаться к каждому конкретному произведению и находить свойственные ему композиционные приёмы, манеру письма, художественный замысел.

Это являет определённые трудности в контексте интерпретации и обуславливает внедрение других методов поиска музыкальных характеристик произведения. Одним из таких приёмов можно назвать метод интеллектуального прочтения нотного текста современных композиций.

Интеллектуализм – понятие междисциплинарное, и в зависимости от области его применения имеет некоторые различия. Говоря обобщённо, интеллектуализм – это особый тип человеческого мышления, заключающийся в доминировании рационального над чувственным. Познание мира происходит первостепенно за счёт разума и, как правило, дискретно от чувств. Интеллектуализация проникает во все сферы человеческой деятельности, в частности, и в культуру.

На примере музыкального текста Концерта для альты с оркестром № 1 А.Б. Чайковского мы постараемся рассмотреть, каким образом исполнитель должен «работать» с художественным произведением эпохи постмодерна.

Основываясь на том, что феномен интеллектуализма предусматривает рационализацию и структурное упорядочивание, возникает определённая сложность, касающаяся исполнения музыкальных произведений. Интерпретатор, используя исключительно рациональное начало в работе над произведением, с трудом сможет передать заложенную в него художественную концепцию. Это суждение подтверждают слова выдающегося отечественного композитора А. Шнитке. В своей статье «На пути к воплощению новой идеи» он размышляет о структурном компоненте произведения: «Технология, внешний способ изложения мысли, является лишь некоей конструкцией, сетью, которая помогает поймать замысел, неким вспомогательным инструментом, но не самим носителем замысла. Вот почему становится ясным, что технологическим анализом нельзя до конца раскрыть никакое произведение, и возникает соблазнительное предположение, что разумнее анализировать сочинение по другим признакам, например, по его угадываемой философской концепции. Но ведь такой анализ не может охватить произведение полностью. Если произведение действительно несёт в себе некий замысел, оно неисчерпаемо» [2; с. 186]. Руководствуясь данным выводом великого композитора, исполнитель – это исследователь, интерпретатор, опирающийся на структурные компоненты музыкального произведения, но при этом, ищущий философские смыслы, с целью передачи художественной концепции до слушателя. Рационалистское начало музыканта-исполнителя является ведущим, но оно не исключает кропотливую интерпретаторскую работу.

Иногда современные композиторы помогают исполнителям понять художественную концепцию сочинения, путём публикации авторских комментариев о конкретном произведении. В ракурсе современного альтового исполнительского искусства данные комментарии немногочисленны и присутствуют, в основном, в различных монографиях, беседах и статьях. Они во многом помогают осознать процессы формирования философской концепции произведения, выбора конкретного тембра, трактовки интонационных агогических построений, сущность художественных образов. Но, к сожалению, не у всех современных произведений существуют авторские комментарии и, в этом случае, исполнитель, помимо рационалистского подхода, должен руководствоваться интуицией наряду с накопленным опытом интерпретаторского искусства.

Зачастую, проблема толкования современного произведения кроется уже на первом этапе – рационалистского подхода. Современный музыкальный язык специфичен и художественные смыслы искусно «спрятаны» в музыкальную ткань. Неподготовленный исполнитель, как правило, не обнаруживает структурных компонентов мелодии, из-за чего нивелируется мотивное развитие и фразировка. Исследовав многочисленные современные произведения, можно выделить несколько общих исполнительских рекомендаций, которые необходимы для качественной интерпретации современной музыки. Анализ подобных исполнительских рекомендаций производится на основе Первого альтового концерта А. Чайковского.

1. *Структурирование музыкального текста и поиск опорных точек музыкальной фразы.*

Перед началом работы над музыкальным произведением исполнитель должен кардинально трансформировать своё мышление, понимая, что законы, характерные для музыки предыдущих эпох: тонально-гармонические связи, строгость формы, симметричность, квадратность и т.д. либо не действуют, либо используются с оговорками.

Рис. 1

The image shows a musical score for the beginning of the first alt part of Tchaikovsky's Concerto No. 1. The score is in 4/4 time and marked 'Andantino maesta' and 'f pesante'. It consists of three measures. The first measure is in 4/4 time, and the second and third measures are in 5/4 time. The melody is in the bass clef, and the accompaniment is in the treble and bass clefs. The first phrase consists of three measures, ending with a low note (des) that acts as a pivot point. The second phrase begins with an up-bow movement.

Разберем конкретный пример – начало Первого альтового концерта А. Чайковского. Анализ рис. 1 показывает, что первая фраза состоит из 3-х тактов и имеет несимметричное строение. Так как мелодия имеет поступенное нисходящее движение, очевидно, что концом первого мотива является самая низкая нота (des), которая одновременно представляется опорной точкой, аккумулирующей мотивное движение. Второй мотив начинается из-за такта с последующим восходящим движением. Данный пункт является системообразующим в трактовке современных произведений. Подробный синтаксический разбор нотного текста поможет исполнителю структурировать музыкальную ткань и найти важные композиционные элементы. Пренебрегая данным анализом, исполнитель рискует нивелировать целостность мелодической линии, ясность фразировки, четкость голосоведения и т.д.

2. Агогическая свобода.

Небольшие темповые и метроритмические отклонения используются для дополнительной акцентировки отдельного фрагмента фразы или мотива. Правомерность использования агогики, в первую очередь, обусловлена художественной ценностью употребления данного приёма. Агогика обнажает границы тактового и мотивного членения музыкальных разделов, подчёркивает определённые структурные компоненты мелодии. Стоит отметить, что использование агогических отклонений требует процесса компенсирования, в противном случае, нарушается целостность и слитность

Рис. 2

The image shows a musical score for the beginning of the first alt part of Tchaikovsky's Concerto No. 1, focusing on agogic freedom. The score is in 4/4 time and marked 'f'. It consists of three measures. The first measure is in 4/4 time, and the second and third measures are in 5/4 time. The melody is in the bass clef, and the accompaniment is in the treble and bass clefs. The first phrase consists of three measures, ending with a low note (des) that acts as a pivot point. The second phrase begins with an up-bow movement.

музыкальной ткани. Анализ *рис. 2* показывает, что фраза состоит из равных длительностей и имеет черты двухголосия: первый голос имеет повторную звуковысотную структуру (g-as), второй – поступенное движение. Относительно ритмической организации второй голос является ассиметричным; в большинстве своём, он не коррелируется с сильными долями в такте. Но, несмотря на это, второй голос является очень важным: он стимулирует движение фразы и является её стержнем. Поэтому, разумно прибегнуть к небольшому метроритмическому отклонению, немного замедляя движение в момент исполнения второго голоса, с последующей временной компенсацией.

Рис. 3

The image shows a musical score in 4/4 time. The top staff is a single melodic line with three distinct rhythmic motifs highlighted by colored boxes: a black box for the first motif (marked 'ff' and '3'), an orange box for the second motif (marked '3'), and a green box for the third motif (marked '3'). The bottom two staves represent the piano accompaniment, featuring chords and a 'ff' dynamic marking.

На следующем примере *рис. 3* видно деление фразы на 3 мотива, условно разделённых ритмическими фигурациями. Первый мотив имеет черты двухголосия, но его движение аккумулируется за счёт движения верхнего голоса, посредством конечного утверждения ноты ля-бемоль. Второй мотив состоит из триольных интервальных соотношений и опорным тоном ми-бемоль. Третий мотив завершает фразу посредством мимолетных пассажей, опорной точкой которых являются крайние ноты (es, f). Применение агогического замедления с целью показа и структуризации мотивных построений данного фрагмента полностью оправдано. Использование агогики является очень важным компонентом в контексте интерпретации современной музыки. Благодаря этому приему, музыкальная ткань произведения становится более четкой и явной.

3. Трактовка однородных конструкций.

Современные композиторы очень часто включают в свои произведения различные музыкальные конструкции, основанные на многократном повторении ритмических и звуковысотных конфигураций. Для понимания интерпретации данных эпизодов, необходимо понимать контекст их использования в конкретном сочинении. На *рис. 4* видно две фразы, состоящие из двух двутактовых мотивов.

Рис. 4

The image shows a musical score for Figure 4, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "A tempo" and "p". The second system is marked "Meno mosso" and "pp", with a "rit." marking at the end. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

В них многократно происходит повтор одной и той же ноты (во второй фразе интервала). Выявив опорный тон – крайняя нота (интервал) каждого мотива, можно сделать вывод, что мотивное развитие будет аккумулироваться к данному тону. Но это не совсем так. Исходя из структуры конкретного произведения, нам известно, что за данным эпизодом начинается финальная часть концерта. Проанализировав динамику, оркестровую партию, ферматную паузу в конце такта, становится ясно, что композитор хотел вызвать ощущение безысходности, создать эффект затишья перед надвигающейся бурей. Поэтому в данном конкретном случае необходимо нивелировать различные агогические приёмы, избегать чрезмерной вибрации и резких динамических контрастов. Эффект колокола и набатного звона, то, что необходимо для данного эпизода. Начало финальной части рис. 5 характеризует единая интервально-ритмическая конструкция, с последующим многократным повторением.

Рис. 5

The image shows a musical score for Figure 5, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "47 Allegro" and "p sul ponticello". The score features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

Контекст данного эпизода – это начало бури, надвигающегося шторма. Исполнение характеризует ритмическая механистичность – каждая последующая фраза одинакова по сравнению с предыдущей. С целью разнообразия и передачи нужного эффекта, необходимо использовать динамическое развитие и вариативное звукоизвлечение. Развитие данного фрагмента следует обеспечить увеличением звучности каждого исполняемого мотивного звена, в сочетании с вариантным звукоизвлечением – плавным переходом от грифа к подставке. Таким образом, эффект наступающей катастрофы воплотится наиболее убедительно.

Пристальное внимание к исполнению различных конструкций не случайно. Пренебрегая вышеописанным рекомендациям, трактовка данных эпизодов может быть искажена и воспринята некорректно. Для убедительной интерпретации данных эпизодов

необходим структурный анализ формы, позволяющий понять контекст использования таких конструкций.

Подведем итоги. Феномен культуры второй половины XX века являет собой многочисленные достижения в различных областях общественной жизни. Глобальные социальные изменения характеризует процесс интеллектуализации. В контексте интерпретации современной альтовой музыки, интеллектуальное начало является структурообразующим критерием воплощения художественной концепции. Исполнитель становится частью музыкального процесса, он – соавтор, трактующий современный музыкальный язык, за счёт накопленного интерпретаторского опыта. Полнота этого опыта заключается в приобретении соответствующих знаний в области истории, культуры, философии, композиции и т.д. Только эрудированный исполнитель способен корректно анализировать и интерпретировать современный музыкальный язык. В настоящее время, обширных музыковедческих и методических работ, посвященных теме трактовки произведений постмодерна, нет. Исполнитель, не подкрепленный никакими теоретическими знаниями, вынужден опираться на личностный опыт и интуицию.

На сегодняшний день наиболее важным является создание специализированной литературы, которая освещает и знакомит музыкальную аудиторию с характерными тенденциями в области современной исполнительской интерпретации.

Список источников

1. Поляков, А. В. Функции стиля и стилевой подход в классе основного музыкального инструмента / А. В. Поляков // Вестник КГУ. – 2011. – № 3. – С. 32 – 36.
2. Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 253 с.

Хмылёва Юлия Владимировна

Музей-усадьба Д. В. Веневитинова – структурное подразделение ГБУК ВО «Воронежский областной литературный музей им. И. С. Никитина», Воронеж

ГДЕ ГАРМОНИИ ТАК БЕСПЛОТНА ЧИСТОТА (МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ВОРОНЕЖСКОГО ДВОРЯНИНА МИХАИЛА АЛЕКСЕЕВИЧА ВЕНЕВИТИНОВА)

Аннотация: в статье рассматривается музыкальная деятельность потомственного дворянина и видного общественного деятеля второй половины XIX столетия – Михаила Алексеевича Веневитинова. Особое внимание автор акцентирует на деятельности Воронежского отделения ИРМО и развитие музыкальной культуры в Воронеже в 70-е годы XIX столетия, при активном участии М. А. Веневитинова.

Ключевые слова: Веневитинов М. А., Императорское Русское Музыкальное Общество, музыкальная культура, Воронежское Музыкальное общество, вторая половина XIX в.

Михаил Алексеевич Веневитинов, как музыкальный деятель, внёс значительный вклад в развитие музыкальной культуры не только г. Воронежа, но и России. В 1868 году Михаил Алексеевич оканчивает Петербургский университет и следует на службу в Воронеж, где назначается старшим чиновником для особых поручений и заведующим канцелярии при Воронежском губернаторе князе В. А. Трубецком. В этом же году в декабре месяце состоялось официальное открытие Воронежского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (далее – ИРМО). В течение трёх лет с 1868 по 1871 год Михаил Алексеевич состоял в дирекции отделения, инициатором открытия которого являлся Андриан Мазаракий (1835–1906 гг.) меценат, пианист и скрипач, дед оперной певицы Надежды Обуховой. Благодаря пожертвованиям Мазаракия музыкальное отделение проводило регулярные собрания и концерты. Вот описание программы одного из концертов ИРМО, составленное Михаилом Алексеевичем 1 февраля 1870 года «Второе по порядку собрание музыкального общества началось симфонией g-moll Моцарта, исполненной оркестром весьма удовлетворительно, кроме довольно трудного *andante*, где духовые инструменты несколько слабые и качеством, и числом, раза два не совсем попадали в такт. Затем пропет был хор «Русалки» А. Рубинштейна, любимый здешнею публикой с прошлого года. Но тогда он исполнялся с аккомпанементом одного фортепиано, а теперь его дали в полной и хоровой партии с двумя соло фортепиано и голоса. Это последнее соло было пропето Л. В. Савельевой. Затем А. С. Мазаракий с аккомпанементом оркестра сыграл на фортепиано очень блестящую серенаду и *allegro grazioso* Мендельсона Бартольди» [1]. В концертах принимали участие: певица Чаплыгина, певцы Бринкман и Самойлов, любительница-пианистка Потапьева, пианист Рудольф Гельм, скрипач Осип Стефанович.

В декабре 1869 года в Воронеже при поддержке ИРМО была открыта Бесплатная музыкальная школа, в чём непосредственно принял участие и Михаил Алексеевич. Пребывая в Воронежской губернии, Веневитинов поддерживал связи со многими известными музыкальными деятелями. Добрые дружеские отношения связывали его с директором Московской консерватории Николаем Рубинштейном – пианистом и дирижёром, организатором Императорского русского музыкального общества в Москве. В январе 1869 года Михаил Алексеевич вместе с Борисом Чичериным организовал концерт Рубинштейна в Воронеже. Из письма Чичерина Веневитинову: «Передайте Рубинштейну, чтобы он в Козлове обратился к Будревичу (агент Рубинштейна) о способе доехать в Тамбов и чтобы уведомил, на какой день назначить концерт вместо семнадцатого. Чичерин» [2]. Осенью того же года в Воронеже дал два концерта Антон Рубинштейн – директор Петербургской консерватории, пианист, дирижёр и композитор, с кем, несомненно, был знаком и Михаил Алексеевич. В 1889 году в журнале «Русская старина» Михаил Алексеевич помещает превосходную акварель художника Петра Соколова (автора портретов Дмитрия Веневитинова, Анны Николаевны Оболенской – матери поэта и сестры Софьи) – портрет братьев Антона и Николая Рубинштейнов из хранившегося в семейном архиве Веневитиновых и Виельгорских альбома Виельгорских. М. А. Веневитинов общался с местными воронежскими культурными деятелями. Одним из вице-директоров РМО был Александр Антонович Кюи (1824–1909 гг.) – старший брат композитора Цезаря Кюи, члена «Могучей кучки», куда входили композиторы Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, статский советник, военный инженер, архитектор, сильно занятый на службе, он находил время принимать активное участие в музыкальной жизни Воронежа. Михаил Алексеевич поддерживал отношения с Германом Столлем, чья семья в будущем подарит миру музыкантов Ростроповичей (сестра Германа Столля Анна была прабабкой Мстислава Ростроповича). Герман Фридрихович был городским врачом и музыкантом-любителем, не представлял свою жизнь без музыки. Дочери Столля пели в хоре РМО воронежского отделения, которому покровительствовал губернатор князь В. А. Трубецкой. С 1857 года и до конца дней, почти тридцать лет, Герман Столль был председателем совета в лютеранской церкви. В здании кирхи Герман

Фридрихович при каждом богослужении играл на органе. В пребывании М. А. Веневитинова в Воронеже 16 марта 1872 года состоялся концерт известного скрипача Генриха Венявского. Генрих Иосифович закончил Парижскую консерваторию как скрипач в 1846 году. В 1860-1872 годах жил в Санкт-Петербурге, был придворным солистом, профессором Петербургской консерватории (1862–1868 гг.).

В 1873 году, путешествуя на пароходе по Волге из Москвы в Нижний Новгород, Михаил Алексеевич встретил Льва Толстого со всей семьей – гувернанткой и шестью детьми. Они познакомились. Вот первые впечатления Веневитинова от знакомства с великим писателем – «это человек – с поэтическим воззрением на жизнь, с детски – доброю душой, но самобытный в своих понятиях, в складе своих мыслей, своеобразный несколько в их выражении» [4]. Говорили о воспитании детей, Толстой расспрашивал о Петербургском университете, о новейших явлениях в музыке и живописи. Веневитинов о Льве Николаевиче: «В музыке он поклонник Бетховена, Моцарта, Гайдна, Chopin, не может понять той литературно-музыкальной войны, которая ведётся теперь между молодыми музыкантами и Ларошем, обвиняет даже Серова в отсутствии мелодичности и не верит в Вагнера, называет Шумана подражателем» [5]. Когда в разговоре Михаил Алексеевич высказался о своих композиторских опытах, Толстой скромно заметил, что в юношеском возрасте пытался писать музыку на дилетантском уровне и результатом этого явился вальс, но на бумаге он не был записан. Когда Лев Николаевич жил в Ясной поляне, писателя часто посещали музыканты Сергей Танеев и Александр Гольденвейзер. Они уговорили Толстого сыграть это произведение, и этого оказалось достаточно. Вернувшись домой, они быстро записали его по памяти и всю жизнь потом спорили – кто это сделал первым. В советское время этот вальс прозвучал в фильме «Отец Сергей» в 1978 году, а спустя 10 лет в телеспектакле «И свет во тьме светит» по пьесе Льва Толстого.

В 1879 году Воронеж посетили с гастролями Модест Петрович Мусоргский (1839–1881 гг.) и оперная певица Дарья Леонова (1829–1896 гг.) ученица Михаила Глинки. Это было огромное событие для провинции. Концерты состоялись в начале октября этого года. Мусоргский, как отличный аккомпаниатор, сопровождал певицу Дарью Леонову в концертном турне по югу России и не только, Модест Петрович выступил как пианист и дирижёр симфонического оркестра. В программе звучали арии из опер и романсы Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, в том числе Мусоргского на стихи Кольцова («По над Доном», «Пирушка», «Много есть у меня», «Дуют ветры»). Модест Петрович не только аккомпанировал, но и солировал, исполняя транскрипции из «Руслана и Людмилы» Глинки и из своих трёх опер «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» [6]. После каждого концерта с великими артистами общались члены ИРМО, в числе которых был и М. А. Веневитинов. После отъезда музыкантов ещё долго поговаривали, что в Воронеже скоро откроется консерватория.

В том же 1879 году в наш город приехали два талантливых музыканта, два пианиста – Витольд Ростропович и Михаил Гамбург, которые оказали большое влияние на музыкальную судьбу Воронежа. С их приезда начался второй период работы Воронежского отделения ИРМО (Императорского Русского Музыкального Общества). Витольд Ганнибалович Ростропович (1858–1913 гг.) – дед великого виолончелиста Мстислава Ростроповича. Музыке учился у профессоров Лейпцигской консерватории. С 1889 по 1895 год преподавал в мужской гимназии, член правления РМО в Воронеже, выступал на концертах, редактировал и издал фортепианный сборник «Репертуар юного пианиста».

Другой пианист, прибывший в Воронеж, – Михаил Климентьевич Гамбург (1855–1816 гг.) открыл Музыкальные классы. Помимо игры на фортепиано в них преподавались игра на скрипке и сольное пение. Вскоре в 1882 году классы были взяты под покровительство Петербургским отделением ИРМО и стали в Воронеже первым музыкально-профессиональным учебным заведением. Окончившие их получали право начального преподавания музыки. Классы существовали с 1879 по 1888 год и закрылись

после отъезда Гамбурга в Москву как отделение ИРМО, членом дирекции которого он состоял [7]. Несомненно, М. А. Веневитинов общался с этими музыкантами и принимал непосредственное участие в работе музыкального общества воронежского отделения того времени.

Не удивительно, что М. А. Веневитинов был наделён незаурядными музыкальными талантами, ведь он внук графа Михаила Юрьевича Виельгорского – музыкального деятеля и композитора. Мальчик с ранних лет воспитывался на лучших образцах классической музыки, исполняемой в музыкальном салоне Виельгорских – братьев Михаила и Матвея. Дом Виельгорских был одним из самых приятных в Петербурге, где собирались лучшие музыкальные силы столицы как из числа дилетантов, так и из профессиональных артистов и певцов. Все заграничные знаменитости, приезжавшие в Петербург, в первую очередь являлись к графу. Михаил Юрьевич дружил с Пушкиным, Гоголем, Глинкой, Одоевским, Алябьевым и часто вспоминал о своём знакомстве с великим немецким композитором Людвигом ван Бетховеном. Он присутствовал при исполнении «Пасторальной» симфонии композитора в декабре 1808 года в Вене. У Виельгорских почти каждую неделю устраивались приёмы в честь приезжих знаменитостей. Михаил Алексеевич пишет в журнале «Русская мысль»: «...имел случай встречать в этом доме таких музыкантов как Вьетан, Беккер, Лаубе, Лаблаш, Гризи, Тамберлинк, Кальцороли, Бозиа, Герц, Верди, Р. Вагнер» [8].

Лист, Шуман, Берлиоз, и Глинка, и Серов,
Творец Тангейзера и Верди, – все бывали
На музыке у нас и наслаждались ей
В квартетах, где свои задачи, исполняли
Первейшие из лучших скрипачей [9].

Летом 1839 года в Риме Михаил Юрьевич Виельгорский впервые познакомился с Листом и показал ему несколько сцен из своей оперы «Цыгане». Лист же играл тогда сонату Бетховена, этюд Шопена и два собственных этюда. Результатом этой встречи явилось написанное Виельгорским (детям в Петербург) письмо – документ серьёзного историко-культурного значения [10]. В журнале «Русская старина» за 1886 год Михаил Алексеевич Веневитинов опубликовал статью «Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Виельгорский в 1839 г.», написанную им 14 сентября 1886 года, в которой Веневитинов пишет: «Занимаясь разбором семейных бумаг, я имел случай встретиться с документом, получающим в настоящее время особенное значение в связи с недавней кончиною великого музыканта, Франца Листа. Это письмо моего деда графа М. Ю. Виельгорского, в котором он описывает первое своё знакомство с Листом». Далее Михаил Алексеевич пишет о значимости музыкальных вечеров в доме Виельгорских: «Дом этот являлся в своё время проводником в петербургское высшее общество артистов, композиторов и их произведений и, так сказать, академиею музыкального вкуса». В статье Веневитинов делает «некоторые предварительные объяснения» обстоятельств встречи Михаила Юрьевича и венгерского композитора. Граф приехал с семьёй из Петербурга в Рим, где умирал от чахотки его сын Иосиф – «подававший блестящие надежды двадцатитрёхлетний юноша». В Рим съехались тогда два музыканта Лист и пианист Николай из Италии. Упоминаются имена других известных музыкантов того времени: учителя музыки и «выдающегося пианиста» Ивана Ивановича Рейнгардта и музыкального критика и музыковеда Вильгельма Ленца – специалиста по творчеству Бетховена. О своём знакомстве с последним Михаил Алексеевич пишет: «...это был замечательный по талантливости и разнообразию сведений человек, которого я знал лично. Коньками его были: римское право, немецкая и латинская грамматики, мнемоника, игра на фортепиано, музыкальные познания, удивительные сведения в библиографии сочинений Бетховена, в топографии Швейцарии и Индии и рассказы о его знакомстве с французским романистом

Бальзаком». «Он был не лишён остроумия и, как один из приятнейших собеседников, был хорошо принят у Виельгорских, где, однако, иногда возбуждал невольную веселость оригинальностью своей фигуры и выходок». Большой знаток творчества Бетховена, всегда восторженно реагировал на исполнение произведений любимого композитора. «Он подпрыгивал на стуле, вскрикивал от восхищения, аплодировал среди пьесы. Ленц известен и как писатель. Ему принадлежит почтенная книга о Бетховене». Письмо же графа содержит ранний отзыв Листа о русской музыке. Исполненные Виельгорским сцены из его оперы «Цыгане» поразили венгерского композитора национальным своеобразием музыки. Об этом мы узнаём из упомянутого письма: «Приятно вам будет узнать, что мои «Цыгане» ему понравились особенно. Играл я ему конечную арию *lamento*, хор плясовой цыган, балладу и Ярмонку. «С' est neuf, bravo» (Это ново, браво) – часто он вскрикивал». В свою очередь Виельгорский был потрясён искусством Листа. «Это – царь пианистов и доселе никто на этом инструменте не произвёл на меня подобного действия. Лист единственный для меня» – это слова восхищения. Виельгорский понимает – перед ним новое явление в исполнительстве и творчестве. В 1839 и 1842 годах Ференц посещал графа, услышав романсы Михаила Юрьевича «Любила я» и «Бывало» он пишет транскрипции на эти произведения и часто исполняет их к удовольствию публики. На одном из выступлений в салоне Виельгорских Лист играл партитуру оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки. Композитор Роберт Шуман, когда-то побывавший в салоне у Михаила Юрьевича, назвал его «гениальнейшим из дилетантов», а Гектор Берлиоз, посетивший дом графа, назвал его салон «Министерством изящных искусств». М. А. рассказывал, что часто присутствовал при создании дедушкой музыки. Перу М. Ю. принадлежат две симфонии, две увертюры, квартет, духовные и вокальные ансамбли, опера «Цыгане», фортепианные пьесы и романсы.

Брат Михаила Виельгорского Матвей (двоюродный дедушка Михаила Алексеевича) – талантливый музыкант, виолончелист, сочинял пьесы для этого инструмента и в молодости хорошо пел. Будучи учеником Ромберга, по словам современника, Матвей Виельгорский «играл на виолончели так, как, должно быть, играли ангелы на концертах Господа Бога в раю». Принимал он участие в учреждении Императорского русского музыкального общества в Петербурге. Завещал Санкт-Петербургской консерватории ценную нотную библиотеку, а свою виолончель Страдивариуса подарил Карлу Давыдову, восхитившись его игрой. Оставаясь холостым, Матвей жил в доме брата Михаила.

В обширной комнате, среди книг нагромождённых,
При ярком свете ламп, торжественно зажжённых,
На ломберном столе, в лучах осьми свечей,
Пульпитры высятся складные скрипачей;
На фортепьяно том раскрыт концертных арий,
Ко стулу прислонён концертный Страдивари,
Фольянты музыки в углах размещены
И скрипки в ящиках теснятся вдоль стены...
Как часто я видал подобную картину
Когда-то в детские, далёкие года!
С какою радостью на верх, на половину
Мы к Дяде бегали на музыку тогда!
Мы слушали чудесные квартеты!
Бывало с кем их Дядя исполнял!
Артисты славные, писатели, поэты, –
В гостеприимный дом кто, кто не приезжал?
Да, дом тот храмом был искусства и науки:
Сверкали мысли в нём, лились ручьями звуки

Созданий гениев и раздавалась речь
Всех знаменитостей средь их обычных встреч.

В своей статье «Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Виельгорский» Михаил Алексеевич пишет: «Я помню ещё с детства те вечера у графа Матвея Юрьевича Виельгорского, на которых приезжие иностранцы выслушивались и оценились хозяином предварительно их выступления на оперной сцене и на концертной эстраде». В 1885 году в журнале «Русская мысль» Михаил Алексеевич опубликовал письмо Дж. Мейербера к графу Матвею Юрьевичу Виельгорскому на французском языке, написанное в Париже 3 марта 1864 года. Ниже дан перевод и некоторые комментарии Веневитинова. Мейербер пишет: «Позвольте мне этими строками облегчить доступ к вашему сиятельству для г. Бюлова, любимого ученика и зятя Листа, который отправляется в Петербург для дирижирования в нескольких концертах по приглашению филармонического общества. Господин Бюлов не только принадлежит к числу величайших пианистов нашего времени, но он, вместе с тем, замечательный музыкант...». Мейербер обращается к Матвею Юрьевичу как к «отменному музыканту и самому основательному ценителю всего выдающегося в умственной сфере и превосходному музыканту». В комментариях Михаил Алексеевич вспоминает, как в 1856 году в бельгийском городке Спа еще мальчиком присутствовал при дружеском свидании графа Виельгорского и Мейербера, «который пил там воды и, катаясь по окрестностям на осле, нередко останавливался и на спине проводника записывал мотивы для своей последней оперы, именно Пюэрмельского праздника». Далее М. А. Веневитинов пишет, что воспоминания об этом свидании сохранились у него в записной книжке и выражает надежду со временем рассказать о том, как граф Матвей Виельгорский знакомил Мейербера с произведениями Глинки и своего брата, графа Михаила Виельгорского.

Только спустя много лет, эти воспоминания были опубликованы в журнале «Советская музыка» в февральском номере за 1961 год в разделе «Музыкальное наследство». В статье «Глинка и Мейербер», которую подготовила музыковед А. Штейнберг, используется материал, записанный Михаилом Алексеевичем 2 февраля 1875 года в Петербурге. 1/13 декабря 1856 года М. И. Глинка писал сестре Л. И. Шестаковой: «В театре встретился с Мейербером, который летом в Спа слышал Камаринскую...». С этим гениальным произведением французского композитора познакомил Матвей Виельгорский, приехавший в Спа в Бельгии навестить Апполинарию Михайловну Веневитинову, в девичестве Виельгорскую (1818–1884 гг.), с детьми. Из записной книжки Михаила Алексеевича «Я помню, что Мейербер рассматривал ноты, привезённые Матвеем Юрьевичем с собою. На одной из тетрадей я прочёл: Камаринская». Граф договорился с местным оркестром и капельмейстером исполнить это произведение для известного композитора. «Я помню, что меня занимал тогда лишь вопрос, понравится это Мейерберу или нет. Надо сказать, что тогда я был патриотом, как большею частью все в известном возрасте. Мнение Мейербера о Камаринской интересовало меня как русского. – Bravo! Bravo! – раздалось несколько аплодисментов по окончании музыки. Особенно хлопал и восхищался Мейербер из всей публики. Он благодарил дядю, благодарил капельмейстера, оркестр... Далее это событие «следует занести в летопись русской музыки. Оно важно, как неизвестным биографам Глинки факт первого исполнения Камаринской перед Мейербером». О своём отношении к Глинке и его музыке Веневитинов пишет в своём дневнике от 30 сентября 1863 года: «Я только что из театра. Давали «Жизнь за царя», которую я ещё ни разу не видел, хотя был знаком почти со всей оперой. Признаться сказать, впечатление, которое я вынес, самое приятное, как народные мотивы оригинальны. Да, Глинка великий гений, ... он не скопировал... мотивы русских песен, он взошёл во дух их, изучил их выкройку ... сам изобрёл русские мотивы».

Все музыкальное окружение ребёнка Михаила Веневитинова определило в дальнейшем и род его занятий в зрелости. Как и все Веневитиновы, Михаил Алексеевич

получил блестящее музыкальное образование. Как музыкальный критик печатался в журналах «Музыкальный и театральный вестник», «Музыкальный сезон» в 1870–1880 годы. В архиве Веневитиновых хранятся описания Михаилом Алексеевичем концертов Воронежского отделения РМО зимнего сезона 1869/70 года, где он даёт оценку выступлениям артистов: «Л.В. Савельева спела арию из «Жизни за царя» «Бедный конь в поле пал» и дуэт Глинки «Прости меня, прости» с г. Самойловым, который любезно принял участие в концерте вместо заболевшего г. Бринкмана. Г-жа Савельева со своим симпатичным голосом и притом при хорошей манере пения, составляет весьма приятное приобретение для нашего музыкального общества. Кроме того, мы услышали в этом концерте г. Стефановича, который очень недурно исполнил на скрипке с аккомпаниментом фортепиано «Баркаролу» Алара и две аранжированные из «Рогнеды» Серова арии: «Сказку дурака» и молитву Руальда. Это, положительно, лучший смычок в здешнем оркестре». Не оставляет Михаила Алексеевича равнодушным игра симфонического оркестра: «После небольшого антракта оркестр исполнил увертюру из «Руслана и Людмилы» Глинки, увертюра эта довольно трудна, особенно для здешнего оркестра, страдающего недостатком некоторых духовых инструментов, но надо отдать справедливость г. Гельму, под управлением которого исполнена была эта пьеса, за отчётливое соблюдение всех оттенков этой сложной партии, хотя им и был взят не довольно скорый темп». Как композитор Михаил Алексеевич пробовал себя в разных жанрах. Он автор ряда романсов, фортепианных пьес, неоконченной оперы «Ундина», был известен как оперный либреттист. В Москве в РГБ в 48 фонде Веневитиновых и Виельгорских хранятся уникальные музыкальные автографы Михаила Алексеевича: это романсы, фортепианные наброски и пьесы, а несколько фортепианных композиций этого автора в наше время украшают музыкальные мероприятия Музея-усадьбы Д. В. Веневитинова.

Список источников

1. РГБ РО. Ф. 48. П.30. Веневитиновы и Виельгорские.
2. Коваль, Л. М. М. А. Веневитинов. Ученый, подвижник, директор / Л. М. Коваль ; Российская гос. б-ка. – Москва : Пашков дом, 2010. – 268 с. – С. 36–37.
3. Попов, П. А. Немецкая фамилия Столь в Воронеже / П. А. Попов // Русская провинция. – Воронеж, 1995. – 325 с.
4. РГБ РО. Ф.48. П.16 С. 1.
5. РГБ РО. Ф.48. П.16 С. 4.
6. Воронцов, Ю. В. Музыкальная жизнь дореволюционного Воронежа. Исторические очерки / Ю. В. Воронцов. – Воронеж : Издательство «Левый берег», 1993. – С. 160.
7. Воронцов, Ю. В. Музыкальная жизнь дореволюционного Воронежа. Исторические очерки / Ю. В. Воронцов. – Воронеж : Издательство «Левый берег», 1993. – С. 241–251.
8. Веневитинов, М. А. Письмо Дж. Мейербера к гр. Матвею Юр. Виельгорскому / М. А. Веневитинов // Русская мысль. – 1885. – № 9.
9. Веневитинов, М. А. Про былое : [Стихи] / М. В. Веневитинов. – Москва : тип. и словолитня О. О. Гербек, 1888. – 43 с.
10. Щербакова, Т. А. Михаил и Матвей Виельгорские : Исполнители. Просветители. Меценаты / Т. А. Щербакова. – Москва : Музыка, 1990. – С. 31.

*Барбарина Светлана Викторовна,
МБУК «Централизованная клубная система»
культурно-досугового центра «Левобережье», Воронеж.*

ИСТОРИЯ ПЕСНИ «ВАЛЕНКИ»

Немногие знают, что эта русская народная песня вообще не русская. Начнём с того, что это вообще не русская, а старинная цыганская плясовая таборная песня.

Известность в качестве русской народной она получила в 40-х годах XX века после того, как знаменитая певица Лидия Русланова включила её в свой репертуар. Первые упоминания этой песни приходятся на начало XX века.

Достоверно известно, что это была цыганская песня, но благодаря своей яркости она стала репертуарной и в среде профессиональных певцов.

Первая запись песни на грампластинке была создана цыганской певицей Настей Поляковой еще в 1913 году, благодаря фирме «Граммофон». Успех был грандиозный. Второй раз Настя записала «Валенки» уже для германского общества «Бека-Гранд-Пластинка», чьи грампластинки продавались по всей России. Успехи пластинки не прошли незамеченными российскими производителями. Фирма «Зонофон» выпускает также пластинку с песней «Валенки», только под названием «Ах ты, Коля Николай». Исполнила песню певица из Санкт-Петербурга Нина Дулькевич.

Третья запись была создана на пластинке Апрелевского завода. На этот раз «Валенки» исполнила Вера Макарова-Шевченко, причём Вера пела ее под гитару, отчего песня романтизировалась.

Новейшая история песни «Валенки» началась в годы Второй мировой войны. Именно в роковые для миллионов людей годы, песня стала хитом Советского государства. Песню стала исполнять Лидия Русланова, певица номер один на Советской сцене. В её исполнении «Валенки» стали очень отличаться от более ранних версий, песня приобрела новые напевы, с российским налётом песня сразу стала пользоваться бешеной популярностью, и певица не раз исполняла её на бис.

В 1943 году Лидия Русланова выпустила свою грампластинку. Примечательно, что другие исполнители пели отныне песню именно на манер Руслановой. Если сравнивать варианты песни «Валенки» в исполнении Лидии Руслановой и той же Насти Поляковой, то очевидна разница. С одной стороны смысловая канва песни сохранилась полностью. С другой стороны, текст и мелодия песни были изменены. Именно поэтому версия «Валенок» Лидии Руслановой теперь считается авторской.

Песня «Валенки» стала не просто частью русской культуры, а в большей мере её символом. Недаром эта песня звучала перед разрушенным рейхстагом. Лидия Русланова выступала для солдат победителей.

НАУКА, МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА: АСПЕКТЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

«Мир – это музыка, к которой надо найти слова!» – сказал однажды Борис Пастернак. Так ли это? Имеют ли между собой что-нибудь общее наука, музыка и литература? Ответ на этот вопрос неоднозначный. Однако мыслители всех времён отвечали на него утвердительно. Приведём в пример легенду. Однажды, проходя мимо кузницы, древнегреческий философ и математик Пифагор услышал, как удары молотов создают определенное созвучие. После этого он занялся экспериментами, пытаясь найти соотношения между высотой тона и числами. Предположительно, именно он определил восемь звуков (до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до) древнейшей музыкальной гаммы.

Теперь рассмотрим взаимосвязь литературы и музыки. Казалось бы, она очевидна. Во-первых, это два вида искусства, передающие эмоции и покоряющие звуками и словами. Во-вторых, и в литературе, и в музыке слышны фразы, переходы от одной мысли к другой. Соответственно, музыка является иной формой речи. И, в-третьих, музыка и литература дополняют друг друга. Примером тому являются песни, романсы, оперы и даже балет.

Однако существует мнение о том, что «... описание музыкального произведения при помощи понятий или образов не несёт в себе смысла этого музыкального произведения». И сказал эту фразу никто иной, как знаменитый немецкий философ Артур Шопенгауэр. И с этим утверждением не поспоришь. Ведь как невозможно описать, например, сладкий или горький вкус, также не поддаются словесному описанию все особенности звучания музыкального произведения.

Теперь приведём примеры знаменитых личностей, которые сочетали в себе разнообразные таланты.

Философ-просветитель Жан-Жак Руссо был не чужд музыкального сочинительства. Он автор нескольких музыкальных произведений, среди которых наиболее известна опера «Деревенский колдун». Её премьеру, будучи в Париже в 1752 году, посетил Николай Михайлович Карамзин. Свои впечатления он описал в «Письмах русского путешественника».

Одним из основоположников русского музыкознания, пропагандистом Моцарта и Бетховена, исследователем народной и церковной музыки был выдающийся русский писатель-романтик Владимир Федорович Одоевский. Помимо прочего, Одоевский интересовался устройством органов.

Вспомним также знаменитого философа Фридриха Ницше, который приобщился к музыке раньше, чем к философии. С 16-ти лет он начал сочинять фортепианные пьесы и вокальные произведения.

Кроме того, известно, что классик индийской литературы и лауреат Нобелевской премии Рабиндранат Тагор сочинил около 2230 песен.

Обратимся к русским классикам, в частности к Льву Николаевичу Толстому. В молодости его любимыми композиторами были Бах, Гендель и Шопен. Будучи уже в годах, Толстой в Ясной Поляне нередко встречался с известными музыкантами. Чаще других его посещали композиторы Танеев и Гольденвейзер. Им он однажды рассказал, что еще в далекой юности, когда ему было 20 лет (в 1848 году), задолго до написания своего первого литературного произведения, он в соавторстве со своим знакомым Зыбиным сочинил вальс фа-мажор.

Известно, что и Александр Сергеевич Грибоедов виртуозно играл на фортепиано и обладал обширными познаниями в теории музыки. Сохранилось много воспоминаний о нём как о блестящем пианисте.

Нельзя не вспомнить и Бориса Леонидовича Пастернака – русского и советского писателя, поэта и литературного переводчика. Он – лауреат Нобелевской премии по литературе. Автор знаменитого романа «Доктор Живаго». Его переводы Шекспира, Гёте и Шиллера до сих пор считаются классическими. Однако, начинал свой творческий путь Борис Леонидович с музыки. Его мама Розалия Кауфман – пианистка, ученица самого Антона Рубинштейна, с детства обучала сына игре на фортепиано. В их доме часто бывали Александр Скрябин и Сергей Рахманинов. Это наложило отпечаток на будущего поэта и писателя. С 1902 года, благодаря близкому общению со Скрябиным и влиянию матери, он увлекается музыкой и в течение 6 лет обучается на композиторском факультете Московской консерватории. Из той поры сохранилось, по крайней мере, три его опубликованные композиции.

Список известных фамилий можно продолжать и дальше, но хочется познакомить вас с творчеством нашей современницы Людмилы Павловны Зайцевой. Увлечённая музыкой, в том числе, гитарной, литературным сочинительством и разнообразными тематическими изысканиями, более 16 лет она ведёт активную общественную деятельность на добровольных общественных началах. А её разноплановые по тематике работы в контексте нашей темы «Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений» заслуживают особого внимания. В частности, следует отметить краеведческую статью «Гитарные традиции России в культуре Воронежской области»; научные доклады на международных научно-практических конференциях в Тамбове; брошюры о традициях русского народного костюма.

Кроме того, среди опубликованных в Интернете, наиболее заметна статья в статусе научной монографии, опубликованная во всероссийском журнале «Гитарист» с провокационным названием и содержанием: «Семиструнной гитаре приказано выжить!».

Также представляет несомненный интерес её «Предисловие» к философскому трактату «Посвящение в ничто» доктора философии, композитора, гитариста, писателя и художника Анатолия Владимировича Шириялина.

Необходимо отметить и международный литературно-историографический проект «Музей гитары на письменном столе», соавтором которого выступил Виктор Владимирович Гавровский (город Харьков), который известен как создатель и автор популярного в Интернете самого объёмного и содержательного русскоязычного «Иллюстрированного биографического энциклопедического словаря».

Теперь о музыке. Людмила Зайцева является автором музыкальных произведений для гитары и фортепиано, песен и романсов.

Однако самой объёмной и разнообразной в её творчестве является литературная деятельность.

Это – цикл «Сказки о гитаре», более 200-х разноплановых стихотворений, биографические очерки о музыкантах, художественная проза, сценки для камерных театрализованных постановок и другое. Кроме того, автор создаёт на свои стихотворения небольшие видеоклипы. А сейчас процитирую слова Анатолия Шириялина, которого я уже упоминала: «Поэтические образы Людмилы Зайцевой просвечивают сквозь таинственную многозначность. Они мудры в своей откровенности и непосредственности. Традиционна и математическая строгость композиции, и полуприкрытая страстность исповеди». Не правда ли, красивые слова? Сотрудники нашей библиотеки могут их подтвердить, поскольку мы взаимодействуем с Людмилой Зайцевой на творческом поприще более 10 лет. За это время по её инициативе и сценариям проведено множество познавательных просветительских мероприятий. Все они пользовались неизменным успехом у посетителей библиотеки.

Из всего сказанного можно сделать закономерный вывод: наука, музыка и литература настолько тесно связаны, что порой начинают существовать как единый живой организм. А теперь представляю вашему вниманию видеоклипы на стихотворения «Хрустальная птица» и «Золочёная Русь».

Зуева Алла Владимировна
МУДО «Бобровская детская школа искусств», Бобров

ПРОЕКТ «КОГДА ПУШКИ СТРЕЛЯЛИ, МУЗЫ НЕ МОЛЧАЛИ... ОНИ ПЕЛИ»



Пояснительная записка

Важнейшей составной частью воспитательного процесса подрастающего поколения является формирование патриотизма и культуры межнациональных отношений, которые имеют огромное значение в социально-гражданском и духовном развитии личности учащегося. В наше непростое время, ввиду сложных социально-экономических процессов, в стране наблюдается деформация жизненных и нравственных ценностей молодёжи. Нравственные понятия «долг», «честь», «совесть», «достоинство», «любовь» в нашем обществе постепенно стираются. В современном мире политического хаоса, искажения и переписывания истории забота о гражданском и патриотическом воспитании подростков приобретает сегодня наиболее актуальное значение. Только на основе возвышенных чувств патриотизма и национальных святынь укрепляется любовь к Родине, появляется чувство ответственности за её могущество, честь и независимость, сохранение материальных и духовных ценностей общества, развивается достоинство личности.

В условиях модернизации дополнительного образования возникает потребность в обновлении и совершенствовании механизма воспитательного процесса учащихся Детских музыкальных школ и Детских школ искусств. В связи с этим в нашей школе был разработан проект по патриотическому воспитанию детей, который в настоящее время находится в стадии практической реализации. Проект по патриотическому воспитанию

учащихся Детской школы искусств имеет художественно-эстетическое направление. Проект содержит ряд мероприятий по воспитанию уважительного отношения к историческому прошлому своего народа, его обычаям и культуре; развитию чувства ответственности за свою страну, выраженное в стремлении посвящать свой труд, способности укреплению могущества и расцвету своей страны.

Воспитание патриота своей страны с малых лет – залог здоровой нации, уверенного будущего в развитии и становлении стабильного общества. Дело патриотического воспитания подрастающего поколения – святая обязанность каждого педагога. Музыкальное воспитание – неотъемлемая часть комплексного всестороннего нравственного и духовного развития подрастающего поколения, как процесс формирования лучших качеств личности – гражданина и патриота своей страны.

Обоснование необходимости проекта

В беседах с учащимися было выявлено, что они имеют довольно поверхностные знания о Великой Отечественной войне, большинство из них не знали, какой след оставила война в их семьях, кто из родственников воевал, погиб или был ранен, какие имел награды. Таким образом, существует угроза утраты исторической памяти о самом важном и трагичном событии нашей Родины – Второй мировой войне. В канун юбилейной даты Победы в Великой Отечественной войне на отделении «Хоровое пение» Бобровской ДШИ была проведена большая работа, благодаря которой был разработан проект «Когда пушки стреляли, музы не молчали... Они пели».

Цель:

Формирование духовно-нравственных ценностей и чувства сопричастности к родному краю, России, историческому прошлому, героико-патриотическому наследию.

Задачи:

- воспитание в детях патриотических чувств, любви к Родине, гордости за её достижения, уверенности в том, что Россия – великая многонациональная страна с героическим прошлым и счастливым будущим;
- воспитание у детей стремления в своих поступках следовать положительному примеру;
- расширять кругозор детей об артистах и музыкантах в годы Великой Отечественной войны;
- вызвать интерес к музыке патриотической тематики;
- вызвать у детей чувство гордости на нашу Родину;
- развивать познавательные, художественные и творческие способности детей через ознакомление с музыкальными произведениями;
- побудить детей выразить свои чувства, эмоциональные впечатления через пение и сценическую культуру.

Основное содержание проекта

Семьдесят пять лет отделяет нас от победного дня 1945 года. За это время родились и возмужали несколько поколений. Современные дети и подростки узнают о событиях Великой Отечественной войны в основном из учебников истории и редко, лишь в канун праздника Победы, имеют возможность смотреть настоящее кино на военную тематику. Ветераны войны, живые свидетели и участники тех событий, уходят из жизни. Историческая память – это не просто знание конкретной реальности прошлого, а сознание того, что каждый из нас, как частица истории, неотделим от того, что было до нашего рождения, это источник патриотического и нравственного воспитания личности. Основным содержанием духовно-нравственного развития, воспитания и социализации являются базовые национальные ценности. Эти ценности мы храним в культурных и

семейных традициях, передаём из поколения в поколение. Историческое прошлое формирует настоящее и будущее сознание молодёжи. Поэтому значимая роль в формировании духовности отводится дополнительному образованию, в частности, школе искусств, одной из первых ступеней в формировании творческой личности.

Проект включает в себя следующие направления:

1. Духовно-нравственное направление:

- формирование личности, обладающей такими моральными качествами, как: коллективизм, соблюдение правил поведения, уважение к старшему поколению, мужество, любовь к Родине и своему народу;
- формирование социальной активности, направленной на служение интересам своего Отечества;
- воспитание отношения к труду как к жизненной необходимости, главному способу достижения успеха в жизни;

2. Культурно-историческое направление:

- воспитание у учащихся любви к родному краю;
- формирование системы мотивации к углубленному изучению истории музыкальной культуры своей страны, воспитание национальной гордости и сохранение культурного и исторического наследия.

Одним из главных средств выражения проекта является музыка. Музыкальный язык – это особый способ передачи эмоций, знаний. Музыка помогает раскрывать в человеке способность к эмоциональному сопереживанию, создаёт ощущение общности, духовной близости со слушателями. Музыка поддерживает рассказ и иллюстрирует его. Мы включаем в сценарий песни военных лет, исполняемые на фронтах Великой Отечественной войны. Проект знакомит с великими исполнителями этих песен, артистами и музыкантами, дававшими концерты между боевыми действиями. На итоговом занятии проект включает в себя совместное исполнение песен учащихся и родителей, это усиливает эмоциональное воздействие на публику, воодушевляет исполнителей и приводит к концентрации чувств.

Для реализации задач проекта используются следующие

Формы:

- с детьми: групповые, подгрупповые, индивидуальные (репетиции, наблюдения, выступления, лекции, дискуссии, экскурсии);
- с родителями: групповые (лекция-концерт);

Средства:

– методические пособия, нотные материалы, средства наглядности, иллюстрации, аудио- и видеоматериалы.

Методы:

- наблюдения, анализ, показ, беседа, рассказ, репетиции и т. д.

Приёмы:

– формирования и активации внимания, музыкальной памяти, воображения, музыкального слуха, переживания и чувств обучающихся, связанные с работой над учебным материалом.

Ресурсы

Для реализации проекта необходимо следующее ресурсное обеспечение:

- кадровые ресурсы: администрация Бобровской ДШИ и МКУК «ЦДНТиКБМР», преподаватели ДШИ;

- научно-методические ресурсы: методическая литература, нотная музыкальная литература, публикации;
- материально-технические ресурсы: хоровой класс, концертный зал, музыкальные инструменты, компьютер, звуковое оборудование, хоровые подставки, хоровые костюмы;
- информационные ресурсы: сеть Интернет, использование печатной продукции.

Целевая аудитория

Проект предназначен для работы с детьми младшего школьного возраста (младший хор ДШИ).

Ожидаемые результаты:

- совершенствование в системе дополнительного образования направления патриотического воспитания учащихся;
- вовлечение детей и подростков в мероприятия патриотической направленности, формирование активной жизненной позиции, развитие гражданственности и национального самосознания, уважительного отношения к героическому наследию;
- увлечение обучающихся идеями патриотизма, духовного и физического самосовершенствования;
- устойчивый интерес учащихся к отечественной музыкальной культуре и духовному культурно – историческому наследию народа, сражавшихся с гитлеровской Германией;
- главный результат – усвоение учащимися вечных нравственных ценностей: милосердие, сострадание, стремление к добру и неприятие зла.

Этапы работы

1. Посещение Областного конкурса патриотической песни имени Евгения Булочникова.
2. Экскурсия по аллее Славы в Бобровском городском парке.
3. Урок-беседа, основанный на рассказах детей о своих прадедушках и прабабушках, защищавших свою Родину во время Великой Отечественной войны.
4. Лекция-рассказ «Когда пушки стреляли, музы не молчали... Они пели»

Занятие первое. Вводная беседа с прослушиванием музыкального материала и просмотра иллюстраций и фотографий.

Занятие второе. Любовь Петровна Орлова.

Занятие третье. Леонид Осипович Утёсов.

Занятие четвертое. Клавдия Ивановна Шульженко.

Занятие пятое. Лидия Андреевна Русланова.

Занятие шестое. (Родительское собрание) Ансамбль песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова. Заключение.

Занятие первое

22 июня 1941 года – всю страну потрясло известие о нападении на границы Советского Союза немецко-фашистских захватчиков. Страна находилась в смятении, страхе и желании победить.

Работников искусств война застала за разными занятиями – одних на летнем отдыхе, других – на своих рабочих местах, третьих – в воинских частях, где они давали спектакли и концерты. Война с первого её дня побудила всех деятелей искусства посвятить свои усилия одной цели – победе над врагом! Многие артисты уходили добровольцами на

фронт. Однако далеко не всем было позволено оставить «фронт искусства». Многим пришлось принимать участие в войне, сражаясь оружием искусства.

Концерты давали в лесах и полях, на военных кораблях и аэродромах, в городах и сёлах, где временно базировались войсковые части, в госпиталях и эвакуационных пунктах. Наравне с фронтовиками и тружениками тыла актёры и музыканты приближали победу, поддерживая моральный дух и стойкость солдат и командиров, медсестёр и врачей – всех тех, от кого исход войны зависел напрямую.

Звучит песня «Дорога на Берлин» муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского в исполнении Л. Утесова.

Всего за годы Великой Отечественной войны было организовано около 4000 фронтовых концертных бригад. В общей сумме было сыграно 1 млн. 350 тыс. спектаклей и концертов. В работе бригад приняли участие более 42 тысяч артистов.

Вместе с военнослужащими участники фронтовых бригад прошли путь до Берлина! 12 мая 1945 года у стен Рейхстага состоялся большой концерт Победы, в котором приняли участие знаменитые советские артисты: среди них Клавдия Шульженко, Лидия Русланова, Иван Козловский, Леонид Утёсов, Любовь Орлова, Ефим Березин и Юрий Тимошенко.







Занятие второе Любовь Петровна Орлова



22 июня 1941 года застало Любовь Орлову в Риге, в непосредственной близости от границы. Весь день 21 июня она провела в Риге. Вечером состоялась её встреча с любителями кино. Живой, одухотворённый контакт со зрительным залом установился, как обычно, впервые же минуты её появления на сцене. Орлова рассказывала о работе над фильмами, о своих творческих планах, легко и непринужденно отвечала на бесчисленные вопросы. В заключение, по настойчивым просьбам участников встречи, Любовь Петровна спела «Песню о Родине», «Лунный вальс», «Марш энтузиастов» и многие другие песни и романсы из хорошо знакомых зрителям музыкальных фильмов с её участием.

А через несколько часов после окончания этой встречи гитлеровцы бомбили Ригу. Это было и неожиданно, и страшно. Рушились здания, полыхали пожары, гибли люди. Взрывы бомб, крики, стоны и слезы, огонь и кровь – такими были в это утро улицы и площади латвийской столицы. Около трёх суток под непрерывными бомбёжками и обстрелами с самолётов добиралась Орлова от Риги до горевшего, полуразрушенного Минска, а затем и до Москвы. В переполненном людьми эшелоне Любовь Петровна организовала несколько отрядов сандружинниц, оказывавших помощь раненым и перепуганным людям. Как позднее вспоминал Григорий Васильевич Александров (муж актрисы), все эти дни она была смела, находчива и энергична, какой её привыкли видеть на экране, подлинно советской женщиной-героиней.

В конце сентября началась массовая эвакуация москвичей. 16 октября уехала и Орлова. Её путь был в Алма-Ату, куда эвакуировались «Мосфильм» и «Ленфильм». Трудно сосчитать, сколько концертов дала Орлова во время войны. До возвращения в Москву в сентябре 1943-го она выступала в основном в южном регионе, в первую очередь перед красноармейскими частями Закавказского военного округа. Давала она концерты и в тылу: на промышленных предприятиях, в колхозах, совхозах, часто перед ранеными – в госпиталях. Однажды в Сталинграде выступала на импровизированной эстраде – стоящем посреди дотла разрушенной улицы грузовике. В какой-то момент мимо проходила под конвоем колонна немецких военнопленных. Сразу сориентировавшись, Орлова запела из «Волги-Волги» – «Не видать им красавицы Волги и не пить им из Волги воды». Реакция слушающих бойцов была столь эмоциональна, что пленные еще больше втянули в плечи повинные головы.



*Звучит песня «Песня
письмоносцы Стрелки», исполняет
Любовь Орлова.*

И так всю войну актриса неутомимо несла свое жизнеутверждающее искусство бойцам Красной Армии и морякам Военно-Морского Флота. Она бывала едва ли не на всех фронтах Великой Отечественной. Моряки-черноморцы не раз в самые тревожные дни видели её на береговых батареях и на боевых кораблях; пехотинцы, артиллеристы и танкисты – среди защитников Сталинграда, под Минском и Киевом, Орлом, Белгородом и Курском.



Её голос звучал и перед тружениками тыла, участниками «фронтовых бригад» на промышленных предприятиях, в колхозах и совхозах, снабжавших фронт всем необходимым.

– Нет для советской актрисы большей чести, чем петь для своего народа в тяжёлую годину его борьбы с ненавистным врагом! – заявила она в интервью, появившемся в июне 1943 года в газете «Грозненский рабочий».

О её «военных концертах» газета «Социалистическая Осетия» (г. Орджоникидзе) тогда же писала, что в Любови Орловой, с именем которой связаны «рост и расцвет нашего музыкального киноискусства», зрители видят «дочь Родины, обращающуюся с патриотическим призывом к нашим женщинам в дни войны, то есть видят Любовь Орлову в жизни». Каждая исполненная ею песня, писала газета, – это «родная советская песня, до боли дорогая нам в дни, когда на Родину посягнул фашизм».



И так изо дня в день всю войну. От первого до последнего её дня – светлого Дня Победы!

Занятие третье Леонид Осипович Утёсов



На следующий день после начала войны музыканты оркестра Леонида Утёсова отправили заявления о вступлении добровольцами в ряды Красной Армии. Но получили отказ – оркестр мобилизовывался для обслуживания воинских частей. Что только не предпринимали командиры, чтобы заполучить Утёсова в свою часть: его похищали, обманом увозили на самолёте – лишь бы бойцы услышали любимых артистов.



В июне 1942 года Утёсову присвоили звание заслуженного артиста РСФСР. Уже в этом звании он с оркестром выехал на фронт – вначале на Калининский, а потом и на другие. Оркестранты не раз оказывались в разных передрыгах, попадали и под обстрел. Но это не сказывалось ни на качестве их выступлений, ни на внешнем виде: «Даже под проливным дождём мы выступали в парадной одежде... Представление, в каких бы условиях оно ни проходило, должно было быть праздником, а на фронте – тем более». На Калининском фронте шло наступление советских войск на Ржев, а немцы отступали. Разыскать место для выступления в таких условиях было непросто,

даже найти часть, в которую ехали, не всегда удавалось. Между тем в политуправление приходило множество просьб от командиров дивизий и армий: для поднятия бодрости духа и настроения среди бойцов нам нужны «утёсовцы»!



Звучит песня «Одесит Мишка», муз. М. Валоваца, сл. В. Дыховичного, в исполнении Л. Утёсова.

Вспоминая годы войны и выступления на фронтах, Утёсов размышлял: «Я сам никогда не погубил ни одного живого существа (был, правда, случай до войны, когда кто-то попытался приобщить Утёсова к охоте, и он застрелил воробья, а потом всю жизнь вспоминал об этом с сожалением и ужасом. – М. Г.), но я уверен, что врага, фашиста я убил бы не задумываясь». Утёсовцы порой выступали по два раза на дню, а в июле 1942 года они дали сорок пять концертов за месяц. Чаще всего зрительным залом была голая земля, а сценой – наспех сколоченная площадка. «Но мы были счастливы, что по-настоящему участвуем в битве с фашистами», – позже вспомнит Утёсов.



Пятому гвардейскому истребительному авиаполку были подарены два самолёта Ла-5Ф, построенных на средства музыкантов оркестра. Их назвали «Весёлые ребята».

Занятие четвёртое **Клавдия Ивановна Шульженко**



Объявление о начале войны застало Клавдию Шульженко на гастролях в Ереване. Она добровольно вступила в ряды действующей Красной армии в качестве актрисы фронтовой концертной бригады. С первого дня она и её джаз-оркестр выступали перед солдатами прямо на передовой. Сотни раз певица выезжала на фронт, выступая перед бойцами.

В конце 1941 года в репертуаре Клавдии Ивановны появилась ставшая впоследствии легендарной песня «Синий платочек», написанная польским композитором Ежи Петербургским.

12 июля 1942 года на сцене Ленинградского дома Красной армии прошёл 500-й концерт Шульженко и фронтового джаз-ансамбля, позднее в том же году певице была вручена медаль «За оборону Ленинграда», а 9 мая 1945 года – орден Красной Звезды.

Однажды ей пришлось выступать прямо с кузова грузового автомобиля с откинутыми бортами, забираясь на эту импровизированную сцену, она сломала каблук. После этого она давала концерт, стоя на цыпочках. Во время выступления немецкая авиация

совершила налёт, заработала зенитная артиллерия, невдалеке начали рваться бомбы. Певицу буквально силой толкнули вниз, кто-то прижал её шинелью к земле. Когда воздушный налёт закончился, Клавдия Шульженко снова поднялась на сцену, отряхнула свой наряд и допела концерт, но уже без туфель.

Клавдия Ивановна Шульженко во время войны выступала со своим джаз-ансамблем на фронтовых концертах, чтобы поднимать боевой дух солдат. За время блокады в Ленинграде выступила



больше чем на 500 концертах! Музыканты добровольно рисковали своей жизнью. От голода в её коллективе умерли трое музыкантов. Но ансамбль продолжал выступать в осаждённом голодном городе.

Сначала Клавдия Шульженко выступала в военной форме, но солдаты очень просили её выступать в платьях, как в довоенное время. Молодые парни, насмотревшись ужасов войны, жаждали лирики и нежности.

В апреле 1942 года Клавдия



Шульженко исполняет тот самый «Синий платочек», но уже с новыми словами, там где «строчит пулемётчик за синий платочек».

Новые слова в песне появились благодаря 22-летнему лейтенанту, Михаилу Максимову. После одного из концертов он робко протянул Клавдии Ивановне свои стихи, которые ей очень понравились. С тех пор «Синий платочек» зазвучал в таком виде, в котором мы знаем эту песню. Всё та же мелодия вальса, но уже «строчит пулемётчик».



«Новая старая» песня моментально разнеслась по передовой и всему тылу. Молодые командиры рот идут в атаку под крики «За синий платочек!», поднимая на штыках куски голубой ткани или чего-нибудь хотя бы как-то похожего на ткань.



Особенно любили эту песню пулемётчики, они прикрепляли к гашетке пулемёта фотографии своих девушек, жён, отрывки из их писем. Да и называли свои пулемёты нежно по имени возлюбленной «моя Анечка» и т. д.

Именно благодаря фронтовым музыкантам в 1942 году возобновили производство грампластинок. Пластинки отправляли на фронт вместе с боеприпасами, музыка была нужна людям в это тяжелое время.

Звучит песня «Синий платочек», муз. Е. Петербургского, сл. Я. Галицкого, в исполнении К. Шульженко.

Занятие пятое Лидия Андреевна Русланова

Лидия Русланова прошла через три войны. В Первую империалистическую она поехала в санитарном поезде сестрой милосердия. Во время Финской войны – выступала перед бойцами с концертной бригадой. Вторая мировая была ею пройдена от начала до самого Берлина. На свои собственные средства Лидия Андреевна купила и подарила фронту две батареи «Катюш».





Популярность Руслановой среди солдат была поистине феноменальной. Её «Валенки», «Степь да степь кругом», «Катюша», «По диким степям Забайкалья» слушались и распевались на всех фронтах. По словам Лидии Руслановой, песня «Валенки» сложилась сама собой. Однажды она пела солдатам и заметила, что у одного молодого бойца валенки до того разносились, что почти не держатся. Тут ей вспомнились

саратовские частушки про валенки. Задорный мотив и слова – прибаутки были приняты на «ура». Песня стала считаться визитной карточкой в репертуаре певицы.



Звучит песня «Валенки», цыганская плясовая песня в исполнении Л. Руслановой.

Второго мая 1945 года в поверженном «логове фашизма» состоялся грандиозный праздничный концерт. Когда на ступеньки ещё дымящегося Рейхстага вышла Лидия Русланова, огромное пространство площади буквально взорвалось от радостного восторга слушателей.

Больше всего солдаты просили исполнить знаменитые «Валенки», и певица объявила: «А сейчас «Валенки», не подшиты, стареньки, которые до самого Берлина дошагали!». Под аккомпанемент нескольких сотен гармонистов фронта, казалось на весь Берлин, грянула знаменитая песня, как символическая точка в законной и праведной Победе.

Тот триумфальный концерт Лидия Андреевна считала самым главным в своей жизни.



Занятие шестое Ансамбль песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова



Этот ансамбль существует уже 92 года. В 1928 году коллектив был основан профессором Московской консерватории им. П. И. Чайковского, генерал-майором Александром Александровым. Конечно, тогда коллектив назывался иначе – Ансамбль красноармейской песни Центрального дома Красной Армии им. М. Фрунзе. Тогда в состав ансамбля входило всего 12 человек – 8 певцов, 2 танцора, баянист и чтец.

И только к 1935 году коллектив вырос до 135 человек. И с этого времени ансамбль получает новое название – Краснознамённый ансамбль красноармейской песни и пляски СССР. Хор много гастролировал по Советскому Союзу и за рубежом. А с началом Великой Отечественной войны 1941 года уже 26 июня ансамбль первый исполнил песню, которую написал А. Александров на слова В. Лебедева-Кумача «Вставай, страна огромная».



Просмотр видеозаписи в исполнении ансамбля на Белорусском вокзале «Вставай, страна огромная».

Одной из главных задач ансамбля было поднятие боевого духа солдат. Во время Великой Отечественной войны коллектив дал более 1,5 тысяч выступлений, проходивших в действующих войсках.

Александровы стояли у руля ансамбля почти 60 лет – с 1928 по 1946 год коллективом руководил Александр Александров, а с 1946 по 1987 годы – его сын, Борис Александров. Отец и сын Александровы в должности руководителей ансамбля дослужились до одинаковых званий – оба были генерал-майорами и народными артистами СССР.

А. В. Александров вошёл в историю ещё и как автор музыки к нашему Гимну России (когда-то это был Гимн Советского Союза), слова Сергея Михалкова (2000 год).

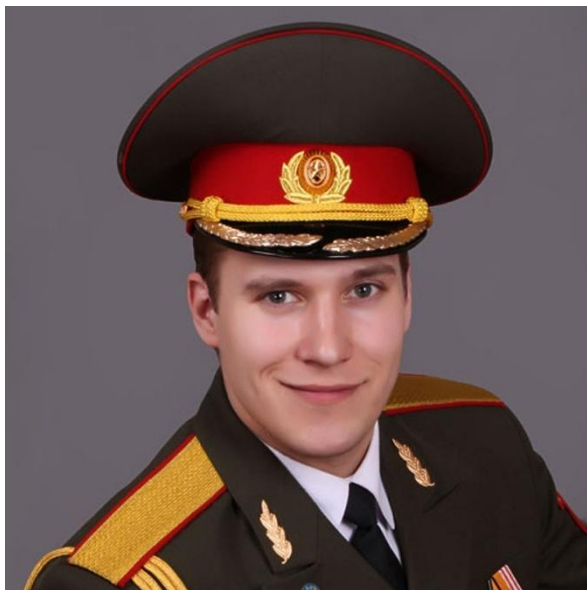


Александр Васильевич Александров



Борис Александрович Александров

Позже ансамбль им. Александрова выступал во многих горячих точках: Югославия, Афганистан, Приднестровье, Чечня. И сейчас их поездки в Сирию стали продолжением давних традиций коллектива.



Утром 25 декабря 2016 года самолёт ТУ-154 Министерства обороны разбился в акватории Чёрного моря. На борту самолёта находились 92 артиста ансамбля. Они летели в Сирию, чтобы выступить перед российскими военными. Среди них был и наш земляк, выпускник ВОУК им. Суворина Евгений Булочников – к тому времени он был уже ведущим солистом ансамбля. Мы с ребятами имели честь присутствовать на конкурсе патриотической песни им. Евгения Булочникова. Организаторы конкурса пригласили мать Евгения и представителей школы, в которой он учился – их слова были очень трогательны и никого в зале не оставили равнодушными.

Сейчас мы увидим в исполнении Евгения Булочникова и Ансамбля песни и пляски Российской армии им. А. В. Александрова уже ставшую гимном праздника 9 Мая песню «День Победы» (муз. Д. Тухманова, сл. Вл. Харитоновна).

Видеозапись выступления «День Победы», муз. Д. Тухманова, сл. Вл. Харитоновна.

День Победы – это день памяти павших! Это почтение ныне живущим героям! Это ликование освобождённого народа! Это вечное напоминание нам, молодым, какой ценой досталась Великая Победа!

С каждым годом остается всё меньше и меньше тех, кто воевал и лично видел ужасы военного времени. А песни помогают подрастающему поколению помнить о том, что война – это ГОРЕ и РАЗРУХА, война – это ЗЛО!

Да и в наше время композиторы не оставляют тему войны без внимания. Много песен написано к кинофильмам, спектаклям, да и просто для исполнения артистами эстрады, детских вокальных студий, хоров.

Сегодня мы исполним для вас песню «Когда окончится война» (муз. А. Журбина, сл. П. Синявского).

Исполняется «Когда окончится война», муз. А. Журбина, сл. П. Синявского.

Ещё с одним произведением советского автора мы сейчас познакомимся. Это «Романс Женьки» из оперы «А зори здесь тихие» композитора Кирилла Молчанова. Создал он эту оперу в 1973 году, через год после выхода на экраны одноимённого фильма. В основу сюжета легла повесть Бориса Васильева о подвиге девушек-зенитчиц погибших, сражаясь с отрядом немецких диверсантов.

В основу романа легли стихи одного известного поэта. А история стиха такова! Один начинающий поэт в качестве фронтового корреспондента уехал на войну, а в тылу у него осталась любимая девушка. И вот уже в июле 1941 года он посвятил ей стихотворение «Жди меня». Несколько раз он прочитал это стихотворение своим друзьям и те уговорили напечатать стих в газете «Правда». И таким образом стихотворение

разошлось почти по всем фронтам! Так оно пришлось по душам солдатам, что они переписывали его в свои письма и отправляли домой женам и матерям. А автором был, как многие родители уже догадались поэт Константин Симонов!

Исполняется «Романс Женьки» из оперы «А зори здесь тихие» К. Молчанова.

Сквозь время – везде и всегда
Мучительно помним про это:
Пришла в 41-м беда
И лишь в 45-м Победа.
Прошла война!
Прошла страда.
Но боль взывает к людям:
Давайте, люди, никогда
Об этом не забудем.

Стихи К. Ваншенкина

Сегодня мы закончили работу над проектом **«Когда пушки стреляли, музы не молчали... Они пели»**. Мы познакомились с деятельностью работников музыкального искусства в годы Великой Отечественной войны. Конечно, охватить всех артистов, которые внесли свой вклад в приближение Дня Победы, мы не могли, но основных значимых личностей мы коснулись и познакомились с их творчеством. Наш долг – помнить, какой ценой была завоёвана Победа, воспитывать у молодого поколения бережное отношение к её наследию. Мы должны научиться ценить мирную жизнь, ведь именно ради неё бились, отдавали жизни все те, кто был на войне. И вечный огонь не должен потухнуть в наших сердцах никогда.

*Иваненко Наталья Николаевна
МБУДО «Детская школа искусств № 11 имени М. И. Носырева», Воронеж*

**ТЕМА ВЕСНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ
И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ
(ИСПОЛНЕНИЕ АВТОРСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ВЕСНА», ФОРТЕПЬЯНО)**

Приветствую вас, дорогие зрители. Скоро, скоро, совсем скоро в этот мир придёт весна. Она уже стучится, она на пороге.

Весна... это время всегда связано с открытиями, с постижением чего-то нового. И каждый человек, который приходит в библиотеку всегда открывает для себя новый мир. Мир музыки, литературы, живописи, который остаётся с ним на всю жизнь, формируя его отношение к духовным ценностям. Ведь многие поэты и музыканты различных стран и эпох с огромным вдохновением прикасались к этой теме.

Солнце прячет взгляд понуро
В воротник из серых туч.
То ли день начнётся хмуро,

То ли грянет солнца луч,
То ль удача улыбнётся,
То ли серая печаль
Поутру со мной проснётся,
Затуманивая даль.
То ли слёзы чистых капель
Дождь уронит проливной
На цветастый пёстрый штапель
Разукрашенный весной.

Весна! Как много в значении этого слова. Она наступает тогда, когда иссякают силы, исчезает надежда и лишь хрупкий новорождённый весенний луч способен окропить святой водой душу человека. Он пробивается сначала неярко, ненавязчиво и независимо от зимнего холода пока окружающего его.

Он пробивается в тишине... в сумерках... и зарождение его это таинство вселенной.

Как выздоравливающий человек впервые чувствует прилив сил и его лицо озаряет улыбка, так первый весенний лучик несёт обновление отчаявшемуся, уставшему человеку. Но... Пока он лежал болел, он стал другим... Он вышел из болезни обновлённым подобно новорождённому ребёнку. И готов открыть ничего не подозревающему миру то, о чём во время болезни с ним разговаривал Господь. И принести весенний праздник и счастье обновления в этот мир...

Как первый луч весенний робок!
В просветах серых облаков
Он как бы силы свои пробует:
Пришёл, взглянул и был таков!
То чернотой их хмурит грозно,
То вдруг пронзает светлотой.
Внезапно вцепится нервозно
За кромку тучи снеговой.
То вспыхнет свет, то бродят тени,
То в ожиданье мир затих...
Душа не ведает в смятеньи,
Что грянет в следующий миг.
На грани хрупкого мгновенья
Одно сменяется другим.
Надежда гасит сожаленье
И растворяется, как дым.
Прозрачна грусть, легка отрада,
Надеждой светится печаль...
И никаких чудес не надо,
И ничего сейчас не жаль!

Попробовав свои силы, как ребёнок, осознав себя во вселенной, лучик крепнет, наливается силой и подобно реке, вливающейся в море, преобразуется в весну. Теперь он способен творить и отдать свой потенциал людям.

Как я хочу, проникнув в темноту,
Извлечь оттуда краски мирозданья,
Наполнить ими грусти пустоту
Уныния тоскливое молчанье.

Как я хочу прислушаться, когда
На землю льдинка упадёт, от солнца тая,
И первый луч откроет навсегда
Ворота солнца и трепещущего рая.
Как я хочу услышать голоса
Детей в колясках, шумный птичий гомон,
Увидеть, как играют в волосах
Оттенки света их пестреющим тоном.
На землю рай приходит, благодать
Разлита в каждой капельке весенней.
Пришла пора творить и открывать
Безумцам всю палитру вдохновений.

Весна! Сколько чудесных праздников в этом времени года. Неслышной поступью в мир вступает апрель. А с ним прекрасный праздник Благовещение. Благодать разлита в пьянящем воздухе. Отпущенные на свободу птицы описывают невообразимые спирали над миром, замирают ненадолго в покое, о сущности которого многие и не подозревали. И в мир приходит надежда. Надежда на то, что, несмотря на все беды, которые привнесли нашу скорбь, из мрака, из темноты, из отчаянья возродится к жизни всё живое. И воскреснет Спаситель. И чудесный утренний звон колоколов наполняет душу каждого и каждую клеточку всей земли. Подобно тому, как свежая мокрая трава пробивается сквозь умершие осенние листья, пробьётся новый свет ещё неизвестный и неподвластный каждому. И взволнованно забьётся сердце в ожидании встречи с давно утерянными надеждами.

«Сила Моя заключается в немощи», – сказал Господь. Так пусть же из этого мрака и горя человечество выйдет обновлённым и восставшим после тяжелой болезни. И лучик солнечный, окрепший и окрылённый наполнит невечерним светом этот мир...

Когда наполнится зарёю мир весенний,
И солнце осветит планеты круг,
Ты не забудь в порыве вдохновенья,
Что рядом есть страдающий твой друг.
Зима нас научила понемногу
Унять свои желанья и мечты
И обратила внутреннее к Богу,
К понятию нетленной красоты.
Останется щемящая в нас горечь,
И от чего-то щемит сердце грусть,
И почему-то говорит мне совесть,
Что в эту зиму больше не вернусь.
Остались в ней потери и сомненья,
И люди те, которых не вернуть.
Но, а пока... Всё жаждет вдохновенья
Открытый к новой жизни светлый путь.
Готовы к взлёту в небо самолёты,
Готовы к взлёту мысли и мечты,
Незримое летает в мире что-то,
Нетерпящее духа тесноты.
Упругий ветер, паруса наполнив,
Всем говорит, что плыть вперёд пора.
Зима, свой долг навязчиво исполнив,
Уходит потихоньку со двора.

Ну, а пока тревоги позабыты,
Земля своими соками полна,
Таинственно к нам входит многолика
Задумчивая, дерзкая... весна!

Концова Любовь Фёдоровна
ГБПОУ «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей», Воронеж

МУЗЫКА ПЕСНИ И ТАНЦА (ВЗАИМОСВЯЗЬ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ С ХОРЕОГРАФИЕЙ)

Музыка – мужество,
Музыка – легкая птица,
С нею не тужится,
С нею летится!

В. Боков

Тема «Музыка песни и танца» выбрана мною не случайно. Я работаю в Воронежском музыкальном колледже имени Ростроповичей на отделении народного хорового и сольного пения. Параллельно с вокальными дисциплинами – вокальное искусство, ансамблевое пение, ансамблевое исполнительство, я преподаю и хореографию. Отсюда и вытекает моя тема – взаимосвязь русской народной песни с хореографией.

Народное музыкальное творчество – одна из важных областей художественной культуры каждой страны, каждого народа. С давних, незапамятных времён складывали люди песни и напевные сказы, стремясь выразить свои мысли об окружающей действительности, свои душевные переживания в прекрасных поэтических и музыкальных образах. Слово «народный» употреблялось в прошлом и употребляется сейчас как категория эстетическая, оценивающая значительность произведения искусства. Понятие народности искусства было широко освещено ещё в прошлом столетии В. Г. Белинским, Н. О. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым. «Всякая поэзия только тогда истинна, когда она народна, когда она отражает в себе личность своего народа».

Но существует другое значение слова «народное» – как категория жанровая. Это многочисленные образцы устной поэзии и музыки прошлого – сказки, легенды, поговорки, пословицы, былины. Песни – лирические, трудовые, свадебные, хороводные, песни Гражданской и Отечественной войн, частушки, современные трудовые и бытовые песни. Основным и главным признаком народности произведения является содержание, отражающее жизнь, мысли, чувства, идеи трудового народа, ибо народ, создающий материальные и духовные ценности, – творец своей истории. Наряду с понятием «народное творчество» в научной литературе широко применяется английский термин «фольклор», буквально – «народная мудрость», «народное знание».

Русская народная музыка – звучащий голос нашей Родины. Она вмещает в себя музыку души русского человека, музыку народной песни и танца, музыку народных инструментов.

О, песня русская, родная,
Как ты нежна и глубока.
Горит, в тебе не догорая,
Моя любовь, моя душа!

Русское песенное творчество богато разнохарактерными жанрами, это живое, непосредственное творчество масс, непрерывно развивающаяся народная художественная культура, уходящая корнями в далёкое прошлое. Это песни, связанные с трудом, с различными обрядами, эпические повествования, с хореографическим началом, лирические и величальные песни. Пожалуй, только русской песне свойственны необыкновенный лиризм, небывалый размах и удаль, мощь, сила и энергия русского духа!

Красотой своих поэтических и музыкальных образов народные песни активно воздействуют на слушателей, оставляя волнующее впечатление.

Один из главных принципов художественного воздействия произведения искусства заключается в том, что выразительный эффект, значительный художественный результат обычно достигается с помощью не какого-либо одного средства, а одновременно нескольких средств, направленных к одной цели.

В народно-певческой практике хоровод, игра, пляска издавна были спутниками песни. Хороводные, игровые и плясовые песни, исполняемые с элементами движения, вносят в исполнительскую манеру черты подлинной народности, динамику, жанровое разнообразие.

Работа над песнями с элементами движения основана на изучении живой народной исполнительской традиции, то есть естественные движения и мизансцены, которые могут быть в быту, на гулянье и в народной игре.

С развитием вокальных способностей происходит и развитие музыкальных и танцевальных способностей, так как в народной пении песня, музыка и танцевальные движения тесно связаны между собой. С далёких времён в народных развлечениях сочетались песни, музыка и танцы.

Испокон веков славится Русь танцами. Это многообразие русских лирических хороводов, искромётных, зажигательных плясок, танцев, в которых русский человек проявлял своё артистическое, эмоциональное состояние, проживая сюжет, музыку танца.

В народном пении очень велика роль жеста. За многовековой период развития народной хореографии, начиная с древнейших танцев славян и до стремительной русской пляски с её блестящей, своеобразной и жизнерадостной манерой исполнения, можно проследить глубокое влияние народного искусства, культуры, традиций на становление и развитие русской хореографии.

По народной традиции многие песни сопровождаются своеобразными движениями, что помогает выразить характер произведения. Когда мы слышим весёлую задорную песню, невозможно устоять на месте. Так и хочется пойти в пляс, пройтись красивой плавной походочкой и вовлечь в танец окружающих.

Но как нам сделать движения в характере той или иной песни, подчеркнуть жестах рук, ног, головы народный колорит песни? В этом нам помогают уроки по хореографии, где мы изучаем элементы движений для составления танцевальных рисунков.

Моя задача научить студентов не только петь, но и двигаться в характере той или иной песни. Многие русские песни (хороводные, игровые, плясовые) сопровождаются характерными движениями рук, ног, головы. Это помогает выразить их характер, ритмический рисунок, эмоциональный пульс.

Прежде всего, мы учим музыкальный и поэтический тексты предлагаемых песен для наших учебных занятий, для выступлений, для концертных программ. Изучаем традиции русского народного творчества, движения, характерные той или иной песне или танцу.

Особую группу составляют песни, пение которых связано было с изображением исполнителями определённых действий. Это песни игровые и хороводные. Одна из заметных особенностей хороводных и игровых песен – постоянное присутствие образов «добра молодца» и «красной девицы» как воплощение идеала красоты и нравственности. Хороводы и различные игры были весёлым и жизнерадостным развлечением молодёжи и взрослых. Их устраивали в весенние и летние праздники на зелёном лугу, а иногда и зимой в больших избах.

Хороводы могут быть круговыми с непрерывно движущимися по кругу линиями участников. Могут быть хороводы «стенка на стенку». Широко бытуют на концертной эстраде хороводы-игры с разыгрыванием содержания песни.

Истинным священнодействием кажется степенное, плавное движение девушек в такт протяжной, раздольной песне. Идут они сосредоточенные, величавые, статные, плывут, словно лебеди в нарядных красочных сарафанах. И если смотреть на них издали, то откроется незабываемая картина – будто чья-то искусная рука вышивает по изумрудному фону затейливый, беспрестанно меняющийся узор из ярких цветов, поражающий красотой живописных сочетаний. Плывёт, изнутри светится и озаряет всё вокруг себя. Плясать пойдёт – взмахнёт платочком, плечом поведёт... искрами рассыпаются во все стороны неуловимые каскады дробей, вплетаясь в музыку или мелодию песни прихотливым, изменчивым ритмом. Соколом вьётся вокруг неё парень, то высоко взлетит в прыжке, то опустится и закружит вприсядку.

Необоримая сила, бескрайняя ширь, неуёмная удаль, певучесть и женственность, благородная величавость и вольность духа, искренность порыва – всё чистое, возвышенное, что живёт в русской душе, помноженное на талант и природный артистизм, – вот что такое русский танец. Член Российской академии наук Якоб Штелин в XVIII в. утверждал, что «во всём танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску... Никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской».

Из истории народного творчества мы знаем, как русский народ украшал свой быт, свою жизнь песнями и танцами. В каждом городе или деревне были особо излюбленные места, где в дни праздников и просто гуляний собирался народ, водили хороводы, плясали, пели, играли в различные игры. Места для проведения гуляний народ выбирал живописные, красивые, и они, как правило, многие годы не менялись. Эти места в разных областях назывались по-разному, хотя их назначение по всей России было, в сущности, одинаковым. В давние времена они носили названия «сборище», «сходище», «игрище», «городище», «гульбище». Уже позже появились другие, новые названия, существующие и по сей день, – «гулянье», «горка», «сборище», «пяточок» и так далее.

Ну, а какие народные праздники без русской гармонии и балалайки? Без народных инструментов таких, как: рожок, трещотки, дудочка, пила, деревянные ложки, бубен, свистульки, кугиклы и так далее. Современные народные ансамбли должны не только петь, но и хорошо двигаться, играть на народных музыкальных (шумовых, ударных) инструментах. Инструментальное сопровождение песен и танцев показало себя и как самостоятельный исполнительский жанр.

Каждое время года несло свои обычаи, обряды, праздники. И основным ориентиром сценической трактовки народной песни является традиционное искусство, ведь именно в нём заложена специфическая манера народного исполнительства.

Народная песня, выходя на сцену, всегда будет нуждаться в усилении музыкально-драматических акцентов и законченности художественной формы. Таким образом, грамотная художественная обработка песенного материала является главным аспектом

деятельности преподавателя народного отделения. Важно, чтобы сценическое исполнение народной песни было органичным выражением идеи произведения и соответствовало особенностям жанра.

Народная манера исполнения песни, игры, хоровода, пляски не терпит фальши. Для неё должны быть характерны большая простота и в то же время мудрость, строгость и достоинство, целомудрие и непосредственность, глубина и большая жизненная правда, а главное – проникновенное, выразительное, живое проявление души песни, высокохудожественное исполнение. Значительная часть старинных народных песен, бытующих в наши дни, отличается высокими музыкальными и поэтическими качествами. А изучение русского народного танца, как старинного, так и современного, правильное понимание стиля, характера и манеры его исполнения, сочетающееся с народной песней, даёт возможность создавать на сцене правдивый образ русского человека, образ нашего современника в вокально-хореографических композициях.

Работая над песнями с движениями, мы должны знать и помнить, что постановка песни помогает глубже раскрыть содержание песни. Этим мы воспитываем у учащихся музыкальный вкус, развиваем в них музыкальную культуру, изучаем историю русского народного творчества и воплощаем это на сцене.

Музыка песни и танца – это эмоциональное выражение души русского человека, который жил этим и в горе, и в радости!

Список источников

1. Калугина, Н. В. Методика работы с русским народным хором : [учебник для муз. вузов] / Н. В. Калугина ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, Кафедра хорового дирижирования. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1977. – 255 с.
2. Соболева, Г. Г. Современный русский народный хор / Г. Г. Соболева. – Москва : Знание, 1978. – 88 с.
3. Руднева, А. В. Русский народный хор и работа с ним / А. В. Руднева. – Москва : Советская Россия, 1974. – 86 с.
4. «Березка», хореографический ансамбль (Москва) : [альбом] / Авт. текста А. Э. Чиждова ; Фото Л. Бергольцева ; Гос. хореогр. ансамбль "Березка". – Москва : Сов. Россия, 1972. – 94 с. : ил.
5. Климов, А. А. Основы русского народного танца : [учебник для хореогр. отд-ний ин-тов культуры, балетмейстер. фак. театр. ин-тов и хореогр. уч-щ]. – Москва : Искусство, 1981. – 270 с.

Макарова Марина Сергеевна

ГБПОУ «Воронежский музыкальный колледж им. Ростроповичей», Воронеж

ЧТО МЫ ЗНАЕМ О ЯЗЫКЕ НАРОДНЫХ ПЕСЕН? ИЗ ОПЫТА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ

На свете огромное множество профессий! И в жизни каждого человека наступает такой ответственный момент, когда из этого множества он должен выбрать ту, которая соответствует его желаниям, возможностям и способностям. Ведь от этого выбора будет

зависеть весь дальнейший жизненный путь. Для меня такого мучительного выбора не было. В селе Березняги я с детства слышала дорогие моему сердцу народные песни, частушки и сказки. В них история, душа моего народа. И особенно меня очаровывал мягкий, певучий, ни с чем не сравнимый язык моего села. Так в моей жизни наряду с народной песней появилось увлечение диалектом села Березняги. Ведь исполнитель песен традиционной культуры должен понимать и знать, что традиционное пение, как известно, бытует в конкретных диалектах. Идеальным условием обучения для студентов моего отделения является живое общение с диалектной средой, в которой бытует та или иная песня. Пренебрегать диалектным пением означает лишать народное пение существенного признака – характеристики. Поэтому главная задача, стоящая перед нашими педагогами, – воспитание певцов, способных передать специфические особенности музыкально-поэтического языка конкретных местностей, областей России. К этим особенностям относятся специфические народные выразительные приёмы: «гуканье», «ахи», «охи» и т.д.

Я провела небольшую исследовательскую работу с березнягинским говором, на котором не только общаются в моем селе, но и поют прекрасные песни.

Село Березняги находится в 18 километрах от Петропавловки и граничит с Волгоградской областью. Оно основано в 1767 году крестьянами переселенцами из деревни Дубечевки Московской губернии. Село было в основном казацкое, ибо находилось на границе с Донской областью. Названо оно по природным особенностям: «березняги» означает небольшие березовые рощи. Здесь жили экономические крестьяне (так называли бывших монастырских крестьян после Указа Екатерины «О секуляризации церковных земель») во второй половине XVIII века. В ревизских сказках по Богучарскому уезду в 1782 году отмечена «экономическая деревня Березняги». В 1868 году в селе имелось 390 дворов и 4016 жителей.

Однако в конце XX – начале XXI века начинается переселение молодёжи в районный и областной центры. В настоящее время в Березнягах в 555 дворах проживает 919 человек. Удельный вес русских составляет 98 % от всего населения – 2 397 человек.

В основном территорию муниципалитета населяют русские. Кроме русских в селе проживают украинцы и белорусы. Преобладает русский язык. Интеллигенция села разговаривает на чистом русском языке. Но для основной массы населения очень характерен «акающий» и «якающий» говор (вада, смятана, итить, будя, придё, приедя) и другие (много слов из лексики донских казаков). Украинцы, живущие в селе, по своему внешнему облику, характеру одежды, языку почти не отличаются от русских, и только в говоре можно слегка заметить некоторую певучесть и мягкость произношения. Есть в селе жители (хохлы), которые приехали из других сел района. Они разговаривают как на русском, так и на своём местном языке.

Предметом нашего внимания стала народная речь, зафиксированная путём непосредственного общения с информатором (методом направленной беседы) в течение 2019-2020 гг. Представим мини-словарь представителя села Березняги.

Анадысь (нареч.) – недавно: «Анадысь пензию пртисли. Анадысь завищанию зделала на ие». В словаре В.И. Даля представлена лексическая единица в этом значении, но приведена без указания местности [1, т. 1, с. 59].

АнчИбл – нечистый дух

АнчУтка – чертёнок

Байбак – степной зверёк

БУде – если

БухЬкать – кашлять

БрехАть (плЕсть) несов., неперех. – лгать, нести вздор. «Я не либлЮ, хто брЕшэ».

БывАлыча, вводн. сл. – бывало. «Бывалачи пайдем на РаждэствЫ, хто блинца давал, хто скОлка».

ВечЕрить – ужинать

Враз (нареч.) – тотчас «Тут мне апирацью враз зделали».

ВубОрная – туалет

ВыхлебТАться (гл., сов. в.) – испачкаться: «И сама тады фея выхлебтаисси». В представленных словарях данное слово не отмечено. Эту лексическую единицу, на наш взгляд, можно считать локализмом – местным словом, употребление которого ограничено определённой территорией.

ГодИться (гл., несом. в.) – быть пригодным (-ой, -ыми): «А сама уги ни гадилаась ра-ботать. Какии нигожии к работе были».

Гладкый – толстый

ГлЭчик (сущ., ед. ч.) – глиняный кувшин: «Глечик – в ем молоко отстыивается; говорим и кринка, чаще крынка; кипятим молоко в чем придется». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в другом значении: ГлЕча? ж. арх. англ.? игра в жемчуге, желтоватый блеск, отлив. Глечик? м. арх. подкожное сало, жир [1, т. 1, с.355]

ГончИрка – тряпка

ГоробЕц (сущ., ед. ч.) – воробей: «Кошка где-то горобца поймала». В словаре В.И. Даля представлена лексическая единица в этом значении. [1, т. 1, с.381]. В СРНГ названы следующие территории функционирования рассматриваемого диалектизма: Донская, Курская, Воронежская, Краснодарская, Тобольская АССР [2, выпуск 6, с.196].

ГрУбка – печка

ГутАрить – болтать, разговаривать «Фсе загутАрили пра етА». В словаре В.И. Даля находим указание на бытование слова в Воронежских и Тамбовских говорах [1, т. 1, с. 380].

ГУрт – много людей

ДИрчик (сущ., ед. ч.) – скейт (совр.), мешок для обуви с карманом. «Положь в дирчик обувку».

ДвОшить – задыхается

ДЮжа, дЮже (нареч.) – очень «ТипЕрича я дЮжа ни помню».

Жердёлы – абрикосы

ЗабурдАй – дурак

ЗЕнки – глаза

ЗипУн – верхняя одежда

ИзвАр – компот как поминальный напиток. «Раншэ гатовили на поминки, борщ варили, патом картошку кутатам, лапшу и – называли – извар».

Исть – кушать

ИшшО (нареч.) – ещё «Ишшо надо жить. Налох ишшА платить». В использованном слове наблюдается отвердение мягкого шипящего. В названных словарях оно не рассматривается.

КавУн (сущ., ед. ч.) – арбуз: «Навезли кавунов – только купляй». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в этом значении, но приведена без указания местности [1, т. 2, с. 71].

КазАть (глагол., несом. в.) – говорить, сказывать: «Кажу табе нетути!». Эта же лексема отмечена в казанских и курских говорах [1, т. 2, с. 75].

КартУз – головной убор

КильДИм – сарай

КльИчься, несом. – ругаться, браниться.

КлЯча – машина

КорЕц (сущ., ед. ч.) – ковшик: «Принеси корец воды». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в этом значении, но приведена без указания местности [1, т. 2, с. 163].

КОчет – петух

КЬльки – иголки

КрышЕники (сущ., мн. ч.) – сушёные яблоки: «Полакомьси крышениками». В рассматриваемых словарях данное слово не представлено, что позволяет нам считать его узколокализмом – местным словом, употребление которого ограничено определённой территорией.

КутОк – улица

КутЮчка – собака

КуцИнка – пальто

ЛивАда – маленький лес

ЛЕкарь – врач

МАбуть (в знач. вводного слова) – может быть: «Приеду, мабудь, завтра». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в этом значении, но приведена без указания местности [1, т. 2, с. 287].

МакИтра (сущ., ед. ч.) – большой глиняный горшок: «Сморородину-то потом можно будет опростать в макитру». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в этом значении, но приведена без указания местности [1, т. 2, с. 291].

МалахАй – головной убор.

МентОм – быстро.

МОвчки (нареч.) – молча: В рассматриваемых словарях данное слово не представлено, что позволяет нам считать его узколокализмом – местным словом,

Муторно – тоскливо

НамЫсто (сущ., мн. ч.) – бусы: «Надо надеть намысто». Эта же лексема отмечена в краснодарских говорах [3, выпуск 20, с. 45].

НарОшно – специально

НехАй, частица – пусть себе. «НехАй его возьмет одну яблоню».

НихАй – пускай.

НОне, нареч. – сегодня, в настоящее время. «Ноне плуга. Ноне сох нету».

ОзВАр (сущ., ед. ч.) – компот: «Опробуй озвар».

ПатАшки (сущ., мн. ч.) – помидоры: «Снедай паташки». «Эта же лексема отмечена в донских говорах [4, выпуск 25, с. 272].

ПЕстаться – нянчиться, возиться с кем-либо. «Пестайся с ней».

ПодстАвка – подъюбник, нижняя часть женской рубашки (из более грубой ткани). «Подставка холщова была, а здесь лифчик пришьем, наборим. Пунцовые делали».

ПраУлок – улица

ПрибАЗник – загон для скота. «Прибазник он маленький делается для одной коровы, для телятишск».

ПрибаУтки – частушки. «Вчерась девки пели прибаутки».

ПригОрша – две ладони вместе.

ПРЫзьба (сущ., ед. ч.) – фундамент: «Треба буде прызьбы понасыпать». Эта же лексема отмечена в кубанских и донских говорах [3, выпуск 31, с. 233].

Рушник – полотенце

СакИра (сущ., ед. ч.) – топор: «Сакиру подточи, да дрова колоть пора». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в значении сакЕра, но приведена без указания местности [1, т. 4, с. 129].

СербИть, несов., перех. и неперех. – чесаться. «Спина-то сербится».

СкладАть – прибавлять. «И на постелюшку стелить, Сильнешенько плачет; Узголовья складает, Сильнешенько взрыгает». [3, выпуск 38, с. 11].

Слухмённый – послушный. «Дети к матерям и к отцам должны быть слухменные, и вообще к старшим». Дон. [3, выпуск 38, с. 316.].

СнЕдать (глагол., нес. в.) – завтракать: «Снедать пора». Эта же лексема отмечена в краснодарских и новосибирских говорах [3, выпуск 39, с. 98].

СОяшник (сущ., ед. ч.) – подсолнух: «А у нас в огороде, возле самого дома, какие здоровые сОяшники!». Эта же лексема отмечена в кубанских говорах [3, выпуск 40, с. 104].

ТалдыЧить, несов., перех. и неперех. – Повторять, твердить одно и то же. «Ну, хватит тебе талдычить-то!» [3, выпуск 43, с. 241].

ТелеПается – идёт медленно. «Экого чего телепается посылать!»

ТУтошний – здешний. «Он тутошний житель. Они с хохлов, не тутошные». [3, выпуск 45, с. 298].

ТрОхи (нареч.) – немного: «Ну, как, продал яблоки? – Трохи продал, остальные привез», «Пожить бы ешо трохи. Трохи водички подлей».

ТЮтина – шелковица, тутовое дерево, а также плоды его. «Тютина у каждого в садах. Ягоды белые или черные». Дон. [3, выпуск 46, с. 44].

УзрИть – увидеть

УнУня – внучка

ХЕрша – бутылка

ХодИм (глагол в повел. накл.) – пойдём: «Ходим до дому».

Холобуда – будка

Хряпнуть – выпить

Цебарка – сигарета

ЦыБУля (сущ., ед. ч.) – лук: «В городе цыбули пропасть». В словаре В.И. Даля представленная лексическая единица в том же значении, но приведена без указания местности [1, т. 4, с. 575].

ЧаУн (сущ., ед. ч.) – чугунная кастрюля: «Чаун с печи еля подняла».

ЧерпАк – половник

ЧимБУрка – обезьяна

ЧимчиковАть – идти

ЧИрик – тапок

ШАстать – бегать без нужды

ШвыткО – быстро

ШЕйка (сущ., ед. ч.) – вход в погреб: «Надысь у шейки спотыкнулась».

ШиркопЫтом – кувырком

ШумнУть – крикнуть

ШшикатУрить (гл., несов. в.) – штукатурировать: «Сама шшикатурила, сама шшикатурку гатовила». Данный вариант не отражён в рассматриваемых словарях, мы же считаем его фонематическим диалектизмом.

Таким образом, представленные диалектные единицы в мини-словаре отражают диалектную языковую личность, которая демонстрирует локальные особенности, отражая черты южнорусского наречия. Данный факт доказывает яркость, выразительность и самобытность березнягского говора.

Приведём текст песни «Три героя».

Ишли три геэроя с германского бооя
С германского бооя домой.
Вот тока вступили на русскую зеэмлию
Раздались три выстрела вряд.
Одна пролетелэ, втора засвистелэ
И третия ранела миэня.
Товарищ, товарищ,
Болять мои раны,
Болять мои раны тяжезло.
Одна нарывая, втора заживаая,
А третей хочу я померезть.

Товарищ, товарищ,
Дай леэс мне бумагии
Письмо я домоой напишу.
А доома детиишки,
Жинка молодая
Миэня ожидаютъ домой.
Вот вырастутъ дети
И спросютъ мэамы,
Где же наш батенька родной?
А мать отвернёотся
Слезами зальёотся
И скажет погииб на войне
Отец ваш убиитый
И в землю зарытыэтый совсем.
Гермаанец, германец, вражина
ты поганый
Будь прокляят за эту вону.
Не жившеэго с женою,
жаленькей молодоою
Забрали мизня на войнуую.

Эта работа помогла мне, как будущей певице, в моей профессиональной деятельности: смысл сохранения музыкальных диалектов в особой характеристической краске, которая придаёт сценическому исполнению национальное своеобразие и колорит.

Список источников

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль ; совмещ. ред. изд. В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ в соврем. написании. – Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2008.
2. Словарь воронежских говоров / Воронеж. гос. ун-т, Филол. фак., Каф. слав. филологии, Лаб. воронеж. лингвокраеведения им. проф. В. И. Собинниковой ; [М. Т. Авдеева и др. науч. ред. проф. Г. Ф. Ковалев]. Вып. 1 : А – Вячать. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2004. – 303 с.
3. Словарь воронежских говоров / Воронеж. гос. ун-т, Филол. фак., Каф. слав. филологии, Лаб. воронеж. лингвокраеведения им. проф. В. И. Собинниковой ; [О. В. Дмитрина и др.]. Вып. 2 : ГА – Жучок. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2007. – 307 с.
4. Словарь русских народных говоров / Рос. акад. наук, Ин-т лингв. исслед. ; [сост. Ф. П. Филин ; ред. 2-го изд. Ф. П. Сороколетов]. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Наука, 2002–2016. Вып. 1–49.
5. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. – Москва ; Ленинград: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947 (2-я ф-ка дет. книги Детгиза в Л.). – 335 с.

ТРИ ЭПОХИ РУССКОГО РОМАНСА

Очень часто на эстраде, по радио и телевидению, на концертных сценах, и наконец, просто в домашнем музицировании мы слышим прекрасные вокальные произведения, которые отличаются исключительной выразительностью, образным поэтическим текстом, яркой мелодикой, где идея поэтическая и музыкальная объединяются в единое целое. Они, как правило, небольшие, короткие по объёму, и их негромкий, тихий голос звучит не для массовой аудитории, а обращён к каждому слушателю, затрагивая самые тонкие струны его души. Так просто и сокровенно они рассказывают о самых искренних чувствах человека, его переживаниях и глубоких раздумьях.

Романс – именно так называется это небольшое произведение лирического характера. Он представляет собой вокальную пьесу с инструментальным сопровождением, и его принято относить к камерно-вокальному творчеству композиторов. Романсы могут исполняться как в сопровождении отдельных инструментов таких, как гитара, арфа, фортепиано, так и в сопровождении небольшого ансамбля, а также трио – фортепиано, виолончели и скрипки.

В «Путеводителе по концертам» академик Б. В. Асафьев так характеризует романс: «Романс – усложнённый вид «комнатной», «домашней» салонной песни, ставшей более интимной, отзывчивой в отношении передачи тончайших оттенков психики – личных душевных настроений, и поэтому тесно спаявшейся с лирической поэзией. Романсы пишутся на разнообразнейшие стихотворения, но главной целью композитора всегда бывает стремление выразить с возможно большей чуткостью замысел поэта и усилить музыкой эмоциональный тон стихов».

Многие композиторы обращаются к этому жанру. Для некоторых из них романсы являются душевной исповедью, для других – провозглашением философских идей, а для третьих – это эскиз к более крупному произведению. В гибкую форму этого жанра входят и сатирические рисунки, и публицистический монолог, элегические исповеди и лирические зарисовки.

Романс появился в Испании. Там в XII– XIV веках, в творчестве странствующих певцов, поэтов и музыкантов, зарождается новый песенный жанр. Он объединяет в себе выразительность мелодических напевов, мимический танец, приёмы речитатива. Песни певцов – трубадуров исполнялись на родном романском языке. Отсюда и появилось название «романс», что определяло характерный тип мелодии вокальной партии, которая исполнялась в сопровождении какого-либо музыкального инструмента, традиции исполнения и особый жанр стихотворного произведения. В XV веке в Испании, когда особенно развивается лирическая, придворная поэзия, появляются издания первых сборников романсов, получивших название «романсьеро».

С течением времени романс всё больше приобретал демократические черты и становился более близким к народному искусству, но при этом, если песня могла исполняться с инструментальным сопровождением и без него, одним солистом или хором, то романс всегда исполнялся одним, иногда двумя певцами и непременно с музыкальным сопровождением: в народе это была испанская гитара, а в придворных кругах – виуэла.

На стыке XVIII-XIX веков наступает расцвет классической русской музыки. Романс – любимый жанр этой эпохи. Многих великих композиторов первых десятилетий

XIX века вдохновил этот жанр. Их романсовое творчество формируется на основе народных крестьянских городских и российских песен. Именно в нём складываются особенности русского музыкального стиля. В это же время процветает и русская поэзия. На стихи таких великих поэтов, как: Вяземский, Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин, Языков, пишут свои романсы Алябьев, Гурилёв, Козловский, Булахов, Верстовский, Варламов, Даргомыжский, Глинка. Именно в творчестве этих великих композиторов сложились основные жанры русского романса. Это:

лирический романс – именно он был очень распространён и популярен в то время;

русская песня – так называется жанр романса, сформировавшийся на волне веяний романтизма в первой половине XIX века, и возникшая как подражание народной музыки;

элегия – лирическо-философское размышление печального, задумчивого, скорбного характера;

романтическая баллада – это повествование фантастического или драматического характера, создателем которой в России стал Верстовский;

застольная песня – она берёт своё начало из маршевых походных песен, в ней прославляются свобода и патриотизм;

лирические романсы о дальних странах, где рисуются романтические картины Востока, Кавказа, Испании и Италии;

романсы в ритмах танцев: мазурки, вальса, болеро и других.

Так формируется неповторимый русский вокальный стиль, который объединил в себе нюансы итальянской вокальной культуры *bel canto* и своеобразные интонации русского народного пения. Каждый романс погружает нас в свою удивительную атмосферу, находя ключи к сердцам слушателей. Главной характеристикой русского романса можно назвать задушевность, рождающуюся от того, что автор передаёт свои переживания лирическому герою и раскрывает перед всеми свою душу.

Огромный вклад в развитие русского романса этой эпохи внёс композитор Александр Варламов. Его искусство находится на одной из вершин русского бытового романса и тесно связано с народными традициями и городской песенной культурой. В числе любимых поэтов Александра Варламова: Михаил Лермонтов, Афанасий Фет, Александр Плещеев, Алексей Кольцов. Варламов создал около двухсот романсов, и особенно яркими из них являются такие, как: «Вдоль по улице метелица метёт», «Соловьём залётным», «На звере ты её не буди», «Красный сарафан», «Белеет парус одинокий», «Горные вершины» и другие.

Иллюстрация романса А. Варламова на слова А. Кольцова «Перстенёчек золотой».

Исторические события, происходящие в России в первой трети XIX века, нашли своё отражение и в музыке.

На искусство музыкантов, поэтов и художников в тот период повлияли бунтарский сильный дух и верность идеалам свободы и единству, мотивы одиночества, тоски, разочарованности, трагический конфликт с окружающей средой, стремление к простым и чистым чувствам, к природе. Поэтому романс стал важной частью в искусстве романтической эпохи, ведь это – интимная исповедь человека нового времени, лирический монолог о самом важном и тайном. Каждый композитор старается передать основное настроение поэтических произведений в ярком и неповторимом мелодическом облике, показывая его характер в росте, динамике и развитии. Так и зарождаются длительные линии подъёма, нарастания и патетические кульминации, а также усложняется гармонический язык, и фактура изложения романса получается многослойной, насыщенной и развивается вполне самостоятельно. Благодаря этому фортепианная партия обретает разнообразие и становится не только виртуозной, но и

красочной, богатой колористическими оттенками. Она встаёт на одну ступень с партией певца, а может и забирать главную роль. Но, стоит заметить, что, яркая вокальная партия никогда не теряется на фоне аккомпанемента. Эту эпоху представляют романсы Римского-Корсакова, Аренского, Чайковского, Рубинштейна, Кюи, Рахманинова, Танеева и других композиторов.

Иллюстрация романса Н. Римского-Корсакова на слова А. К. Толстого «Не ветер, вея с высоты».

Технический прогресс повлёл за собой рождение новой музыки в кино, которая не только сопровождает изображение на экране, а является незаменимым «активным элементом» в киноискусстве. Романс это один из самых запоминающихся и ярких жанров в музыке, сопровождающей кинематограф. Он играет собственную роль, которая часто встаёт на контрасте с видеорядом и порой по значимости его превосходит.

Романс в кино способен на многое, способен проникать в глубину мироздания, способен нести миру этическое возвышение и духовно совершенствовать человека, но самое главное, он способен затронуть сердце каждого, помочь быть добрее, чище и найти ответы на самые сокровенные вопросы.

Иллюстрация «Романса Настеньки» из кинофильма « О бедном гусаре замолвите слово».

Список источников

1. Гервер, Лариса. Поэзия романсового творчества : Рахманинов и Метнер (заметки к теме) / Лариса Гервер // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 1.
2. Аудиопособие по музыкальной литературе для учебных заведений. 6 класс.
3. Гаспаров, М. Л. Романсы испанские / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.

Поляков Дмитрий Михайлович

*Южный математический институт – филиал Владикавказского научного центра
Российской академии наук, Ростов-на-Дону*

СОФЬЯ КОВАЛЕВСКАЯ: МАТЕМАТИК И ПИСАТЕЛЬ

Как правило, среднестатистический человек совершенно не знаком с деятельностью даже самых выдающихся математиков. Более того, вряд ли кто-то назовёт кого-то из известных математиков. Когда я рассказывал моей матери про выдающегося математика и великого популяризатора науки Владимира Игоревича Арнольда, то она очень удивилась, узнав, что математика может быть интересной и увлекательной, а сами

математики – люди весьма интересные. В этом докладе речь пойдёт как раз о таком весьма незаурядном случае.

В Левобережном районе города Воронежа есть небольшая улица, которая названа в честь выдающегося математика Софьи Васильевны Ковалевской. В ненаучных кругах мало кто знает об этом великом математике. На мой взгляд, это не совсем справедливо, поскольку ей одной из немногих (и на данный момент единственному представителю математической науки) удалось проявить себя не только на научном поприще, но также и сделать заметный вклад в литературное творчество.

Софья Васильевна Ковалевская (урожденная Корвин-Круковская) родилась в 1850 году в Москве в семье полковника артиллерии Василия Корвин-Круковского. В детстве она жила в семейном имении Полибино Витебской губернии (ныне в Великолукском районе Псковской области) и получала домашнее образование. При этом её интерес и способности к математике оказались настолько сильны, что в возрасте пятнадцати лет к ней пригласили давать частные уроки преподавателя математики из Морского училища и известного педагога Александра Страннолюбского.

В возрасте восемнадцати лет Софья Ковалевская выразила желание продолжать образование уже в высшем учебном заведении. Однако в Российской империи поступление в вузы для женщин было запрещено, поэтому рассматривался только вариант выезда за границу. Это дозволялось только при наличии разрешения от родителей или от мужа. Но отец Софьи Васильевны считал излишним дальнейшее образование дочери, и дать разрешение отказался. В связи с этим она вступает в фиктивный брак с молодым палеонтологом Владимиром Ковалевским. Правда, Ковалевский не подозревал, что в итоге влюбится в свою фиктивную жену. Во многом эти отношения сыграли огромную роль в литературном творчестве Софьи Ковалевской. Об этом будет подробнее сказано ниже. Итак, супруги уехали за границу в 1868 году. Софья Васильевна занимается математикой в Геттингенском университете, а с 1870 года становится ученицей выдающегося математика Карла Вейерштрасса в Берлинском университете. Хотя в Берлинский университет женщин тоже не принимали, Вейерштрасс, познакомившись с Ковалевской и оценив её математическую одарённость, стал заниматься с ней частным порядком.

В 1874 году Софья Ковалевская представила докторскую диссертацию в Геттингенский университет. Эта диссертация была основана на трёх её научных работах. В итоге обсуждения диссертации университет присудил Софье Ковалевской степень доктора «с наивысшей похвалой». Её руководитель К. Вейерштрасс говорил про диссертацию своей подопечной следующее: «Я лично без всяких колебаний допустил бы каждую из названных работ в качестве диссертации на степень доктора. Но, ввиду того, что это первый случай, когда женщина желает получить степень за математические работы, то факультет не только имеет все основания поставить строгие требования, но это необходимо в интересах как самой аспирантки, так и моих. Что же вообще касается уровня математического образования госпожи Ковалевской, то я могу с уверенностью сказать, что у меня было очень мало учеников, которые могли бы сравниться с ней в том, что касается её способностей, суждений, прилежания и любви к науке». Тем самым Софья Ковалевская стала первой в Российской империи и Северной Европе женщиной – профессором и первой в мире женщиной – профессором математики. Про математику она говорила следующее: «Многие, которым никогда не представлялось случая более узнать математику, смешивают её с арифметикой и считают её наукой сухой. В сущности же, это наука, требующая наиболее фантазии, и один из первых математиков нашего столетия говорит совершенно верно, что нельзя быть математиком, не будучи в то же время и поэтом в душе». В этом выражении, на самом деле, отражена глубокая связь математики и искусства. В наше время многие популяризаторы математики используют весь «поэтический» арсенал этих слов для того, чтобы показать школьникам, абитуриентам и просто обычным людям, что математика – это не умение складывать и умножать в уме

большие числа, а значительно нечто большее и интересное. Что в ней, как и в поэзии, существует красота, без которой сама по себе математика невозможна.

Но вернёмся к Софье Ковалевской. После защиты диссертации она возвращается в Петербург и на время оставляет занятия математикой. В этот период у четы Ковалевских возникают настоящие отношения. И хотя подруги, друзья и родственники не одобряли этих отношений, их брак из фиктивного превращается в фактический. Ковалевские проживут в мире и согласии ещё девять лет вплоть до смерти Владимира Ковалевского. Через четыре года у них рождается дочь Софья. В 1880 году Владимиру Ковалевскому предлагают место доцента в Московском университете, и вся семья переезжает в Москву. Софья Васильевна также пытается стать преподавателем в университете, но её не допускают даже к магистерским экзаменам. За ней признали лишь право преподавать арифметику в женской гимназии. Неудачей окончились и попытки получить место профессора в университетах Берлина и Парижа, не допустили Ковалевскую и к преподаванию на Высших женских курсах. Не получив возможности заниматься наукой, она занялась литературно-публицистической деятельностью, сотрудничая в газетах. В частности, Софья Васильевна стала публиковать статьи о науке и театральные рецензии в газете «Новое время».

Попытка Василия Ковалевского параллельно с наукой заниматься коммерцией закончилась разорением, и в 1883 году он совершил самоубийство. Софья Васильевна крайне тяжело перенесла эту потерю. Последние годы они особенно были близки. Стоит отметить, что, несмотря на наличие предложений, Софья Ковалевская так до конца жизни и не вышла замуж. В связи с кончиной мужа в её жизни наступила затяжная депрессия, выйти из которой получилось только с помощью её учителя Карла Вейерштрасса. Сначала он настоял на переезд в Европу. Некоторое время Софья Ковалевская жила в Берлине в его доме. Используя весь свой авторитет и все свои связи, ценой огромных усилий, ему удалось получить для неё место в Стокгольмском университете. Таким образом, в 1884 году Стокгольмский университет стал первым из университетов, давшим женщине должность профессора математики. Руководство университета правда выдвинуло ей одно условие – лекции она будет читать по-немецки только в первый год работы, а в дальнейшем станет преподавать на шведском языке. Освоение шведского языка не вызвало у Софьи Ковалевской серьёзных трудностей, и она до конца жизни была профессором Стокгольмского университета. В дальнейшем на шведском языке она кроме математических работ писала также и художественные произведения.

Про её художественные способности стоит упомянуть отдельно. Смерть мужа естественным образом вызвала у неё огромное эмоциональное потрясение. Так или иначе, многие её произведения написаны под влиянием этого события. В 1887 году она вместе с Анной Шарлоттой Леффлер написала драму «Борьба за счастье». Удивительно, но сюжет этой драмы подсказала ей одна математическая статья Анри Пуанкаре о дифференциальных уравнениях. Упрощённо, эту статью можно описать так. Интегралы решений некоторых дифференциальных уравнений являются кривыми с разветвлениями в изолированных точках. Явление протекает по этой кривой, но в точке раздвоения приобретает неопределённость. Для выбора одной из двух ветвей требуется дополнительное условие. Сюжет драмы построен примерно также: судьба одних и тех же персонажей показана в двух мирах – «как было» и «как могло быть». Несмотря на предопределённость поступков людей, в жизни всегда встречается перепутье. И тогда дальнейшее зависит уже от самого человека, от того, какой путь он выберет. Пьеса была переведена на русский и поставлена в Театре Корша в 1894 году. Повесть Ковалевской «Нигилистка» (1884) посвящена судьбе русской девушки, которая выходит замуж за незнакомого ей раньше осуждённого нигилиста и уходит за ним на каторгу. В основу повести была положена история Веры Гончаровой, ставшей женой народника Исаака Павловского. В 1889 году была опубликована семейная хроника Ковалевской «Сёстры Раевские», в русском переводе издана под названием «Воспоминания детства». Роман

«Семья Воронцовых» и воспоминания о польском восстании 1863 года выходили только на шведском языке. Роман был издан после смерти Софьи Ковалевской на шведском и на русском языках. Помимо этого, она писала стихи на русском, французском и шведском языках.

В заключение стоит отметить здесь и ещё один интересный «научный» факт биографии Софьи Васильевны Ковалевской в очередной раз подчеркивающий незаурядность её личности. По настоянию Пафнутия Чебышева и других математиков 7 ноября 1889 года её избрали членом-корреспондентом физико-математического отделения Российской академии наук. Она стала первой женщиной членом-корреспондентом на физико-математическом отделении Российской академии наук. Сам по себе этот факт ничем не примечателен, однако, это решение произошло после того, как перед этим специально был решён принципиальный вопрос о допущении женщин к избранию в члены-корреспонденты. И по настоящий день в отделение математических наук Российской академии наук известны лишь несколько случаев избрания женщин в члены-корреспонденты (и в академики).

К сожалению, жизнь Софьи Васильевны была весьма непродолжительной и в скором времени после её избрания она закончилась. После нескольких поездок, в январе 1891 года Софья Ковалевская, возвращаясь в Швецию, простудилась. Простуда переросла в воспаление лёгких и после недолгой болезни она умерла в Стокгольме 10 февраля 1891 года. Так и закончилась короткая, но яркая жизнь выдающегося математика и литератора.

Трезинский Владимир Викторович
МУДО «Бобровская детская школа искусств», Бобров

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В РАБОТЕ МУЗЫКАНТАМИ-ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ ДОСТИЖЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ И ТЕХНИКИ

За последние два десятилетия наука и техника во всём мире, и в нашей стране в том числе, сделали огромный скачок. Для простого человека это особенно заметно в обычной повседневной жизни. Появились сложные бытовые устройства, новые средства связи, персональные компьютеры и т.д.

Ещё недавно мечтой любого школьника были приставка «Dendy», кассетный магнитофон, пишущий видеоплеер (чуть позже DVD-плеер), фотоаппарат. Сейчас же все эти «чудеса» электроники и многое другое уместаются в одном небольшом устройстве – смартфоне, который по своей производительности сопоставим с персональными компьютерами, а иногда и превосходит их.

Каждый год ведущие производители стараются вывести на рынок новые модели технических устройств, совершенствуют программное обеспечение, создают всё новые и новые бытовые приборы, призванные облегчить нам наш труд и сделать наш досуг более интересным и красочным. Окружающий нас мир меняется стремительно, десятилетиями устоявшийся жизненный уклад работников некоторых профессий за последние годы изменился до неузнаваемости. Например, бухгалтерская работа: компьютеры, специализированные финансовые программы, электронный документооборот и т.д. Не обошёл стороной технический прогресс также сферу культуры и искусства.

Рейтинг наиболее используемых музыкантами достижений прикладной науки возглавит копировально-множительная техника. Ксероксами, сканерами, принтерами, МФУ пользуются как профессиональные исполнители, так и любители. Сотни лет музыкантам приходилось копировать музыкальные произведения вручную, переписывая нотные тексты. В зависимости от фактуры произведения, его объёма и навыка переписчика на это могло уходить от нескольких минут до нескольких дней. Например, переписать одноголосный вокальный номер из учебника сольфеджио или размножить партитуру для симфонического оркестра.

Сейчас копирование одной страницы занимает считанные секунды, причём можно не просто скопировать нужное музыкальное произведение, но и отсканировать его, сохранив в электронном виде. Сохранёнными файлами можно обмениваться с коллегами, используя современные средства коммуникации: электронная почта, различные мессенджеры. Многие библиотеки имеют в своих фондах электронные книги, журналы, а также нотную литературу и учебники для музыкантов.

Современные музыканты-преподаватели широко используют в работе электронные школы игры и хрестоматии для различных инструментов. Я тоже применяю на своих уроках электронные учебники. Нотный текст из них можно копировать и вставлять в документ формата Word. Такая операция особенно актуальна на начальном этапе обучения учащихся, когда музыкальные произведения объёмом от одной до нескольких строчек. Создав Word-овский документ и вставив в него скопированные из электронной книги музыкальные произведения, я делаю для каждого ученика программу исполнения, уместающуюся на одной странице. В последующие полугодия я добавляю в этот документ новые произведения. Так можно отслеживать от года к году исполнительский рост ученика и легко восстановить нотный материал в случае его утраты (демонстрационное видео).

Помимо электронных учебников широкое распространение в музыкальном обучении получили аудио- и видеосколы, последние особенно актуальны в настоящее время, в эпоху бурного развития Интернета. Эти учебные пособия очень популярны среди музыкантов-любителей, но они также востребованы и в процессе подготовки музыканта-профессионала. Одно дело – описать какой-то приём исполнения, а другое – продемонстрировать его. Старая истина: «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Например, приём игры на электрогитаре «Сви́п» (в переводе с английского – сметать, смахивать). Вот одно из описаний этого приёма игры, которое кочует из одного интернет-сайта в другой. Сви́п (sweep) или свиповый штрих (sweerpicking) – это техника игры на гитаре, при которой медиатор скользит по струнам вверх и вниз, играя последовательности нот. Данная техника позволяет исполнять быстрые и плавные пассажи, её часто применяют в ежедневной практике. Одним из основоположников свипового штриха является джаз-фьюжн-гитарист Фрэнк Гамбале, который открыл свип, пытаясь подражать фортепиано и саксофону, партии которых невозможно быстро играть обычными способами на гитаре. Прочитав этот текст, вам стало всё ясно? А если дополнить это описание видеопримером? (демонстрационное видео)

Во время дистанционного обучения видеосколы профессиональных исполнителей и видеоуроки, записанные музыкантами-преподавателями, явились хорошим подспорьем в освоении учащимися учебной программы. Зачастую из-за отсутствия скоростного Интернета организовать онлайн-обучение не представлялось возможным. И тогда обмен видеофайлами между учеником и преподавателем был единственным вариантом наладить двусторонний контакт. Записанные видео порой приходилось преобразовывать с помощью специальных программ из одного видеформата в другой, так как видеоролик, снятый в хорошем качестве, мог загружаться в электронную почту часами (демонстрационное видео).

Ещё одно достижение научного прогресса, которое широко используется всеми музыкантами, – это цифровая аудиозапись. В прежние времена для качественной записи

исполнения музыкального коллектива или солиста требовалась специализированная студия с дорогим звукозаписывающим оборудованием. Сейчас многие любители и профессиональные музыканты используют домашние студии звукозаписи. Современные компьютеры в сочетании с надлежащим программным обеспечением сделали процесс звукозаписи доступным широким слоям населения. Практически любой человек может у себя дома оборудовать студию записи, оснатив её оборудованием и музыкальными инструментами в соответствии со своими финансовыми возможностями.

Одним из наиболее популярных и доступных компьютерных приложений является Adobe Audition – аудиоредактор, позволяющий записывать и обрабатывать аудиосигнал. С помощью этой программы музыкант может самостоятельно записать в цифровом формате своё исполнение на одном или нескольких музыкальных инструментах, наложить вокальные партии, так как данное компьютерное приложение позволяет осуществлять звукозапись по трекам (звуковым дорожкам). Сохранённый аудиофайл можно переслать по электронной почте или передать на цифровом носителе другим членам музыкального коллектива, которые смогут наложить недостающие музыкальные партии и тем самым закончить процесс звукозаписи музыкального произведения или даже целого музыкального альбома, что стало очень актуально во время самоизоляции, когда музыканты были лишены возможности совместно репетировать.

Компьютерный набор нотного текста – ещё одно новшество, которым пользуются миллионы музыкантов по всему миру. Многие могут возразить, что это весьма трудоёмкий процесс и записать нотное произведение традиционным способом, карандашом или ручкой, выйдет гораздо быстрее. Не буду спорить. Но у компьютерного набора есть тоже свои плюсы. Например, повторяющиеся фрагменты произведения можно скопировать, а не переписывать заново; если вы сделали где-то в тексте ошибку, её всегда можно исправить и т.д.

Набранные в компьютерных программах нотные тексты можно вставлять в документы формата Word, сочетая их с текстовым описанием, что открывает для педагогов новые возможности в создании методических разработок и собственных учебных пособий. Раньше приходилось нотные примеры писать на одних листах, а комментарии к ним размещать на других, печатая их на печатной машинке. Теперь разработанные педагогами учебники выглядят как типографские (демонстрационное видео).

Ещё один плюс компьютерного набора нотного текста – возможность прослушать музыкальное произведение. Все музыкальные программы, в которых вы осуществляете набор, позволяют прослушивать и сохранять в аудиофайлах набранные музыкальные произведения. Вот несколько наиболее распространённых музыкальных приложений для персонального компьютера.

Sibelius – редактор нотных партитур. Эта программа используется композиторами и аранжировщиками, преподавателями и студентами для создания музыкальных партитур и инструментальных партий.

GuitarPro (Гитар про) – программа для создания, обработки и записи партитур струнных инструментов, включая гитару, бас-гитару и банджо. Позволяет сочинять новые композиции, а также добавлять к уже существующим аудиотрекам вокальные, ударные и клавишные партии. Программа отображает ноты, играющие в текущий момент, а также показывает их расположение на грифе инструмента, например, гитары. Созданные вами проекты экспортируются в MIDI, MP3, PDF, GP5 и другие форматы, а также есть возможность вывода в печатной форме, причём музыкальный текст может отображаться как в традиционном виде (пятилинейный нотоносец), так и в виде табулатуры: линейки – струны, а цифры на них – лады, которые необходимо зажимать при игре.

На сегодняшний день самой известной и многофункциональной программой для работы с нотными станами для ПК является **Finale (Финале)**. Данное приложение даёт

вам большое количество возможностей для работы с нотными текстами для большинства музыкальных инструментов и хора. Вот некоторые достоинства данной программы:

- огромный набор инструментов для написания нот; работы с артикуляцией звука (штрихи, аппликатура); замены тональности, размера; выставления аккордов; написания вокального текста и прочее;

- возможность воспроизведения, записи и экспорта мелодий в формате MIDI и MusicXML;

- поддержка компьютерной клавиатуры и мыши;

- возможность подключения MIDI-клавиатуры;

- возможность экспорта нот в формате файлов MUS, TIFF и EPS;

- возможность чтения нот в формате PDF (отсканированный в данном формате нотный текст распознаётся программой);

- интерфейс переведён на русский язык.

Я в своей работе использую последнюю описанную программу (Finale). В процессе работы над аранжировкой или инструментальной музыкой музыкального произведения у меня есть возможность прослушивать и корректировать инструментальные партии, проставлять динамику, аппликатуру. При необходимости музыкальное произведение можно легко перетранспонировать в другую тональность, например, солисту не подошла тессitura вокальной партии. Раньше на это ушло бы очень много времени и сил, сейчас этот процесс занимает считанные минуты, которые по большей части уходят на загрузку самой программы. После завершения работы над партитурой её можно распечатать целиком или извлечь из неё отдельные инструментальные партии (демонстрационное видео).

Как уже говорилось выше, набранную партитуру можно сохранить в виде аудиофайла. Это необходимо при первом знакомстве музыкального коллектива с произведением, особенно при работе с самодеятельным или ученическим оркестром, так как записи профессиональных коллективов, как правило, отличаются от сделанной вами партитуры: другой состав инструментов, уровень сложности инструментальных партий, количество цифр, а зачастую и другая тональность.

В процессе работы над музыкальным произведением мы применяем разные формы работы с коллективом: индивидуальное освоение каждым музыкантом своей партии, групповые занятия, общеоркестровые репетиции. На всех этих этапах работы можно использовать аудиосопровождение, особенно это актуально на индивидуальных и групповых занятиях.

На занятиях лучше использовать компьютер, так как на нём можно изменять звучание партитуры в соответствии с текущей задачей:

- громкость необходимого инструмента или инструментальной группы можно усилить, чтобы музыканты могли лучше услышать свои партии на фоне звучания всего оркестра;

- громкость необходимого инструмента или инструментальной группы можно полностью убрать, тогда исполнители могут порепетировать под фонограмму «минус один»;

- темп произведения можно изменять в соответствии со стадией разучивания произведения (демонстрационное видео).

Аудиофайлы оркестровой партитуры могут пригодиться не только при работе в классе, но и при домашних самостоятельных занятиях. При дистанционном обучении такой вид работы с оркестром был вообще единственным. Также компьютерные программы можно использовать и в создании аккомпанемента для солирующих инструментов. Конечно, такое сопровождение не может полностью заменить живого концертмейстера, программа не может полностью передать живое исполнение (изменение темпа, динамики и т.д.), но при некоторых обстоятельствах может оказаться очень

полезным, так как даёт ученику возможность познакомиться с характером аккомпанемента со вступлениями и инструментальными проигрышами.

При работе с коллективом исполнителей иногда появляется необходимость применения драм-машины (драм-машина – инструмент, имитирующий звучание живых барабанов). Это актуально на репетиции при отсутствии ударника, особенно если работать приходится над эстрадным или джазовым произведением, изобилующим сложными ритмическими рисунками, смещениями акцентов и т.д. Иногда применять драм-машину приходится параллельно с «живым» исполнителем, такая необходимость появляется, когда барабанщик в самодеятельном или ученическом коллективе ещё не обладает необходимым исполнительским мастерством (в быстрых произведениях замедляет, а в медленных ускоряет темп исполнения). При отсутствии драм-машины можно использовать синтезатор, выбрав на нём необходимый стиль аккомпанемента. Многие гитарные процессоры также имеют в своём арсенале готовые стили барабанов (демонстрационное видео).

При работе в классах вокала, духовых инструментов, электрогитары, бас-гитары и других сольных инструментов приходится пользоваться готовыми фонограммами аккомпанемента, скаченными из Интернета. Иногда такие фонограммы не подходят по тональности, темпу исполнения для вашего учащегося, возникает потребность в транспонировании, изменении темпа. Для таких случаев существуют специальные компьютерные программы, которые могут плавно изменять темп, высоту звучания, причём последние можно делать в пределах не только полутонов, но десятых и сотых долей тона (демонстрационное видео).

Использование музыкантами-педагогами последних достижений науки и техники не отрицает традиционных форм работы с учащимися, а только дополняет их и лишь в сочетании с ними позволяет достичь высоких результатов. В своём докладе я попытался познакомить вас со своим опытом использования современных технологий, который не является всеобъемлющим и не может быть обязательным для применения всеми педагогами. Использование компьютеров, программного обеспечения, современных электронных инструментов не является панацеей. Некоторые из моих коллег обходятся традиционными методами обучения и из года в год добиваются великолепных результатов. Применять новшества или двигаться по проторенной, проверенной временем дороге – самостоятельный выбор каждого преподавателя.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Барбарина Светлана Викторовна – руководитель ансамбля русской и казачьей песни «Родные напевы». МБУК «Централизованная клубная система» культурно-досугового центра «Левобережье» (Воронеж)

Бобрышева Наталья Ивановна – преподаватель русского языка и литературы. ГБПОУ «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей» (Воронеж)

Василенко Анастасия Андреевна – доцент кафедры оркестровых инструментов, кандидат искусствоведения. ФГБОУ ВО «Воронежский государственный институт искусств» (Воронеж)

Евстратова Екатерина Борисовна – ведущий методист. МБУК «Специальная государственная библиотека искусств имени А. С. Пушкина (Воронеж)

Зайцева Людмила Павловна – руководитель «Общественного Творческого Союза» (Москва)

Зуева Алла Владимировна – преподаватель вокально-хоровых дисциплин. МУДО «Бобровская детская школа искусств» (Бобров)

Иваненко Наталия Николаевна – концертмейстер. МБУДО «Детская школа искусств № 11 имени М. И. Носырева (Воронеж)

Концова Любовь Фёдоровна – преподаватель по классу вокала и хореографии. Заслуженная артистка Российской Федерации. ГБПОУ «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей» (Воронеж)

Макарова Марина Сергеевна – студентка 3 курса, отделения «Сольное народное пение». ГБ ПОУ «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей» (Воронеж)

Некрасов Николай Николаевич – ассистент-стажёр кафедры оркестровых инструментов, преподаватель. ФГБОУ ВО «Воронежский государственный институт искусств» (Воронеж)

Пеннер Татьяна Валентиновна – преподаватель по классу фортепиано. МУДО «Бобровская детская школа искусств» (Бобров)

Поляков Дмитрий Михайлович – старший научный сотрудник ЮМИ ВНЦ РАН (Южный математический институт – филиал Владикавказского научного центра Российской академии наук) (Ростов-на-Дону)

Трезинский Владимир Викторович – преподаватель. МУДО «Бобровская детская школа искусств» (Бобров)

Хмылева Юлия Владимировна – старший научный сотрудник. Музей-усадьба Д. В. Веневитинова – структурное подразделение ГБУК ВО «Воронежский областной литературный музей им. И. С. Никитина» (Воронеж)

Наука, музыка и литература: аспекты взаимоотношений
Материалы межрегиональной научно-практической конференции
г. Воронеж, 31 марта 2021 г.

Составитель Марина Евгеньевна Анциферова

Редактор Наталия Сергеевна Лучникова

Оригинал-макет выполнен в отделе музыкально-нотной литературы

Государственное бюджетное учреждение культуры Воронежской области
Воронежская областная универсальная научная библиотека имени И. С. Никитина
394018, г. Воронеж, пл. Ленина, 2. Тел. 8(4732) 55-05-91. E-mail: younb@govvrn.ru