

Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («ЕРТА - RUSSIA») Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры
при поддержке
Комитета по культуре и туризму Ленинградской области

ПЕДАГОГИКА И ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Научные и научно-методические статьи

Выпуск седьмой

По материалам
Седьмой всероссийской педагогической конференции
«Педагогика и искусство в современной культуре»
27-28 февраля 2024 года

Санкт-Петербург
2024

УДК 78.05 (068)
ББК 85.310,00я431
П 87

Издается по решению научно-методического совета
Санкт-Петербургского отделения Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» и
Санкт-Петербургского центра развития духовной культуры

Договор с РИНЦ на размещение неперIODических изданий 492-02/2017К

Научный руководитель конференции
Кириченко Полина Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент, Заслуженный работник науки и образования РАЕ,
заместитель председателя
Санкт-Петербургского отделения ОПФ
«ЭПТА» по научной работе
Заместитель директора по учебной и воспитательной работе,
председатель ПЦК «Фортепиано»
Санкт-Петербургское музыкально-педагогическое училище

Рецензенты:

Осипова Ирина Викторовна

Заслуженный артист РФ, профессор кафедры специального фортепиано,
заведующая кафедрой концертмейстерского искусства
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
Президент «ЕРТА-Russia» (национальная ассоциация России, являющаяся членом
международной ассоциации «ЕРТА», зарегистрированная в России под именем
«Объединение педагогов фортепиано «ЭПТА»)

Щирин Дмитрий Валентинович

доктор педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой фортепиано
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Педагогика и искусство в современной культуре. Науч. и науч.-метод. ст. По материалам
Седьмой всеросс. пед. конф. «Педагогика и искусство в современной культуре» 27–28 февраля
2024 года / Санкт-Петербург. отделение об-ния педагогов фортепиано «ЭПТА» ; Санкт-
Петербург. центр развития духовной культуры. – Санкт-Петербург : Изд-во «НИЦ АРТ», 2024.
– 193 с.

ISBN 978-5-00231-063-0

В сборник включены статьи и методические материалы, освещающие вопросы музыкальной
педагогики, формирования и развития культуры в современном обществе. Сборник представляет
интерес для преподавателей высших и средних профессиональных учебных заведений, преподавателей
ДМШ-ДШИ, специалистов, интересующихся сохранением и развитием современной культуры.
Все материалы приведены в авторской редакции и отображают персональную позицию участника
конференции.

© Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры, 2024.

ISBN 978-5-00231-063-0

© Издательство «НИЦ АРТ», 2024.

Оглавление

Беляева М.А. Современные тенденции фортепианной педагогики.....	5
Ван Дунлян. Об особенностях междисциплинарного подхода к формированию музыкальных способностей детей школьного возраста в современном Китае	9
Ван Юеюнь. О некоторых особенностях развития музыкально-творческого потенциала детей на занятиях музыкой в частных детских образовательных учреждениях.....	16
Вэй Пэйяо. О характерных особенностях личностей музыкантов-исполнителей и формировании музыкальных интересов	22
Гилик В.О. Традиции и новаторство в Прелюдиях ор. 31 А. Н. Скрябина	29
Го Юйсюань. Шумилова Е.Н. Обучение импровизационному аккомпанементу на фортепиано в музыкальных вузах Китая	33
Ильенко Н.В. Особенности занятий в вокальном классе в жанре мюзикл	37
Корелова Е.В. История собирания и анализ песенного эпоса во Владимирском крае.....	47
Ли Цзячэнь. К вопросу о формировании исполнительской культуры при игре на ударных инструментах в Китае.....	54
Ли Чэн. О значении кларнета в музыкальном педагогическом образовании в современном Китае	59
Лукина А.П. Проблемы формирования мотивации к занятиям исполнительской деятельностью у учащихся-музыкантов	64
Ма Сыци. Ансамблевое музицирование как способ формирования личности молодого музыкант.....	68
Миронова Е.Ю. Сущность и содержание процесса религиозно-просветительской деятельности современной российской молодежи	74
Мяо Пэйцзюнь. О развитии школьного хорового коллектива на принципах поликультурности.....	83
Нин Юйсян. О становлении профессионализма студентов-духовиков в классе ансамбля вузов Китая.....	90
Онегина О.В. Работа над фортепианной техникой со студентами исполнительских факультетов.....	94
Опурина Т.Н. С.В. Рахманинов, Элегия ор.3 №1, музыкально-теоретический и методико-исполнительский анализ.....	100
Пантюхин И.В. Исполнительство на гитаре. Метод опережения.	106

Савельева Ю.В. Совершенствование певческого голоса в контексте педагогических взглядов Ф. Ламперти: актуальная методическая основа для молодых вокалистов.....	116
Токарева Е.А. Обзор и практика исполнения пьес сборника «Серебряная флейта»	
Ж. Металлиди в классе флейты ДШИ.....	121
Хуан Дудоу. Об актуальных аспектах применения произведений современных китайских композиторов в музыкально-педагогическом процессе	125
Хэ Цзи. Музыкальные фестивали как метод применения поликультурных технологий в профессиональном становлении студентов-вокалистов.....	133
Цзяо Цзяньюань. Важность основ исполнительского мастерства при игре на фортепиано	140
Цинь Тяньян. О музыкальном восприятии в формировании профессиональных компетенций студентов-хоровиков из КНР.....	146
Цуй Цзинсюань. Об особенностях развития музыкальной памяти студентов-хореографов из КНР	153
Чжан Лин. Опера в контуре минимализма. Филип Гласс. «Эйнштейн на пляже»	160
Чжан Лэлэ. Об особенностях формирования музыкального восприятия и его влияния на формирование музыкального профессионализма студентов дирижерских специализаций в Китае	164
Чжао Вэньцюань. Интеллектуальные композиторские технологии в жанре фортепианного цикла для детей второй половины XX века.....	168
Чэнь Кайлунь. Звуковой дизайн китайских фильмов: использование традиционных музыкальных инструментов.....	173
Шень Юйтун. Валторна в Китае и традиции родовой преемственности в музыкальном искусстве: валторновая династия Хань.....	178
Юй Чхун Хим. Об изучении полифонических произведений С.М. Слонимского как методе развития полифонического мышления студентов из КНР в классе фортепиано	184
Ян Сицзин, Корноухов М.Д. Музыкальный фольклор в комплексной вузовской подготовке китайских педагогов-хореографов	188

Опурина Т.Н. С.В. Рахманинов, Элегия ор.3 №1, музыкально-теоретический и методико-исполнительский анализ.

Опурина Т.Н.

Преподаватель,

СПб ГБУ ДО

«Санкт-Петербургская детская школа искусств

им. С.В. Рахманинова»

tamaraopurina@gmail.com

Статья посвящена проблемам изучения и исполнения ранних сочинений Рахманинова в старших классах музыкальных школ. Изложены методические приёмы и рекомендации для работы над пьесой С. В. Рахманинова "Элегия" ор. 3. №1

Ключевые слова: *элегия, замысел, воплощение, фортепиано*

Популярность «Пьес-фантазий» ор.3, написанных девятнадцатилетним выпускником Московской консерватории С. В. Рахманиновым не утрачивается с годами. Они прочно вошли как в педагогический, так и в концертный репертуар пианистов, покоряя яркой образностью, открытой эмоциональностью, драматизмом, волевой ритмикой в сочетании с задушевной лирикой и искренностью.

Всё творчество композитора подчиняется, по выражению Л. Гаккеля «законам рахманиновского времени» [1, с. 77] Образная среда, в которую мы погружаемся в ранних сочинениях, находит своё развитие в последующих произведениях. Скорбная лирика «Элегии» продолжена в прелюдиях *h-moll* и *b-moll* ор. 32, Этюде-картине *c-moll* ор.39, Музыкальном моменте *h-moll*. «Мотив плача» вошёл в русскую фортепианную музыку.

Жанр элегии, который ассоциируется с литературным и музыкальным романтизмом, был популярен в русской музыке XIX века и распространен по большей части в вокальной музыке, связан с поэзией. Это знаменитые романсы Глинки, Бородина, Римского-Корсакова и Мусоргского. Со второй половины XIX века всё чаще встречаются элегии инструментальные, фортепианные. Жанр элегии оказался гибким, каждый композитор мог выявить в нем свою индивидуальность. Расширился круг тем, образов, музыкально-выразительных средств. Печальное размышление, грустные мечтания, воспоминания о былом, переживания лирического героя, весь комплекс выражаемых элегией чувств созвучен русскому мировосприятию.

По образному содержанию, драматизму, особенностям музыкального языка «Элегия» Рахманинова выходит за рамки жанра фортепианной элегии как

пьесы задумчивого, печального характера. Необычность, фантазийность «Элегии» проявляется в мелодической свободе, подчиняющей себе форму, красочности гармонии с преобладанием плагальности, насыщенности фортепианной фактуры, приобретающей в кульминациях оркестровый размах, и, самое главное, интенсивности драматического развития основного образа-настроения – от скорбно-печального до страстно-взволнованного.

Яркая индивидуальность юного композитора в полной мере проявилась в «Элегии» – в меланхолии Рахманинова нет и следа слабости, сентиментальности. Для творческого облика композитора всегда характерны сдержанность, мужественность.

Величие Рахманинова заключалось в его способности подчинить мощную стихию чувств целенаправленному созданию формы сочинения. Целостность исполнения и его воплощение должны стать основной целью изучения любого произведения Рахманинова, не исключая «Элегию».

В каждом из трех разделов пьесы есть своя кульминация, «точка», основной же является кульминация в среднем разделе, обозначенная композитором *fff appassionato*. Задача исполнителя заключается в том, чтобы правильно рассчитать динамику звуковых градаций всех разделов пьесы, темповых изменений, развития мелодии и ее сопровождения. Композитор в этой пьесе, как и во множестве других более позднего периода использует излюбленный прием развития музыкального тематизма – распевные темы – мелодии широкого дыхания.

Тема первого раздела «Элегии» начинается с выразительной нисходящей интонации малой секунды и построена на постепенном неторопливом движении вниз к своему тоническому устою, в ритмическом рисунке темы композитор избегает остановок на сильные доли такта. Автор указывает на прием портаменто для исполнения половинных длительностей мелодических нот, что придает звучанию темы некоторый оттенок декламационности, но исполнителю следует остерегаться чрезмерного акцентирования всех звуков мелодии. Во втором предложении тема приобретает более активный мужественный характер, единственная восходящая интонация – *си бемоль* и *до бемоль* – выписана более крупными длительностями и приводит к первой небольшой кульминации в первом периоде начального раздела пьесы. Далее композитор интенсивно развивает восходящую интонацию темы, используя излюбленный прием секвенционных перемещений, обогащает фактуру сопровождения мелодическими подголосками, звучание мелодии также усиливается терцовыми подголосками. Всё это приводит во втором предложении второго периода к кульминации I раздела, где на *fortissimo* мощно и широко в аккордовом изложении звучит значительно измененный первоначальный мотив темы

«Элегии». Завершается I раздел звучанием темы, усиленной секстовым изложением и динамикой *forte*. Следует учитывать, что звучность *fortissimo* весьма относительна для кульминации такого небольшого построения, каким является I раздел пьесы и акценты, проставленные автором в мелодии, изложенной аккордами, не должны делать ее надрывной, мелодраматичной.

В воспоминаниях о Рахманинове известный теоретик Г.М. Коган писал: «Многие свои произведения Рахманинов играл совсем не так, как их трактуют другие пианисты... «Элегию», «Баркаролу» и другие «лирические» пьесы и эпизоды он играл мужественно, даже сурово, неуклонным «устремлением вперед» снимая с них всякий налет сентиментальности...» [2, с.436]

Второй раздел *Piu vivo* поначалу звучит довольно контрастно скорбной и суровой музыке первого раздела. Первая тема центрального раздела основана на опевании нисходящих секундных интонаций, но ее звучание в *Es-dur*, виолончельная окраска регистра малой октавы, размеренный ритм придают музыке теплоту и состояние безмятежного покоя. Обозначение *piu vivo* не должно вводить в заблуждение исполнителя как только указание на более быстрый темп. В этом случае музыка этого раздела становится упрощенно-легковесной, вызывая ассоциации с этюдом на двойные ноты. Скорее всего, авторское *piu vivo* указывает на более светлое, умиротворенное настроение музыки. В дальнейшем развитии музыка приобретает характер диалога. Приостанавливая общее движение мелодии, сопровождаемой пульсирующими восьмыми длительностями двойных нот аккомпанемента, в регистре первой октавы появляется короткая фраза-мотив, которая при повторном «вторжении» в первоначальную тему раздела звучит более настойчиво и весь последующий музыкальный материал построен на развитии новой темы. Внезапное *pianissimo*, резкая смена фактуры, синкопированный ритм меняют характер музыки, создавая атмосферу напряженности и драматизма. Всего за восемь тактов звучность *pianissimo* вырастает до *fff*, в момент кульминации звучащей страстно и мощно. Рахманинов использует прием неожиданного сопоставления бемольных и диэзных тональностей, аккордовое изложение темы, заполняя все регистры фортепиано многослойной фактурой. Кульминация центрального эпизода является главной кульминацией пьесы, и ее эмоциональное напряжение и насыщенность звучания напоминают многие ярчайшие страницы рахманиновского концерта *fis-moll* op.1 и других, более поздних концертов.

Эмоциональный подъем среднего раздела пьесы внезапно изменяет состояние сосредоточенности, размышления. Потухшими и одинокими звучат фразы дуэта, напоминающего звучание кларнета и гобоя *solo* после мощного оркестрового *tutti*. Он возвращает к теме первого раздела пьесы.

Заключительный раздел представляет собой динамическую репризу. В отличие от первого раздела, тема здесь звучит более приглушенно на звучности *pianissimo* и *ppp*, как отдаленное воспоминание, но в последних восьми тактах пьесы угасающая тема приобретает взволнованный, патетический характер, завершая «Элегию» яркой кульминацией-эпилогом.

Ставя своей целью донести до слушателя драматургический замысел композитора, исполнитель должен подчинить все средства музыкальной выразительности идее цельности исполнения, где основным формообразующим средством, особенно в музыке Рахманинова, является ритм.

Начало пьесы должно исполняться в достаточно строгом ритме. Допуская *rubato* в исполнении мелодии, нужно стремиться к ритмичному исполнению сопровождения, что позволит сократить метроритмическое единство формы.

В первоначальном проведении мелодии следует избегать излишней «выразительности», распределяя силу звука с первой и до последней ноты предложения так, как если бы вокалист распределял дыхание для исполнения длинной вокальной фразы. Прием звукоизвлечения *portamento* длинных звуков предполагает свободное движение кисти, певучий глубокий звук. Выполнение авторских указаний *crescendo* и *diminuendo* в теме и ровность сопровождения помогут объединить довольно протяженную мелодическую тему в единое целое. То же относится ко второму проведению темы.

С 18-го такта начинается подготовка кульминации; в сопровождении появляются мелодические подголоски, авторские указания *con affetto* и *crescendo* дают основания для придания движению более оживленного характера. В момент подготовки и в самой кульминации следует избегать соблазна постоянного подчеркивания баса, сопровождая акцентирование еще и ритмическими оттенками.

Спад напряжения в кульминации должен совпадать с постепенным замедлением темпа и возвращением к первоначальному *moderato*.

Особую трудность для исполнителя представляет аккомпанемент – гармонические конфигурации в широком расположении, которые должны исполняться идеально ровно на фоне мягко звучащих баса и тише, чем бас. Это необходимые условия для создания (при помощи правой педали) звуковой перспективы, гармонического фона, на котором развивается мелодический голос, независимый от аккомпанемента. Можно предложить два варианта аппликатуры для партии левой руки – 1/5-5-2-1-2, либо 1/5-2-5-2-1. Второй вариант кажется более предпочтительным, так как далее в тексте, с 6-го такта он единственно приемлем. При переходе с одной на другую позиции движения руки должны быть предельно экономными, плавными, учить следует также как и исполнять на *piano*.

Определенную трудность для неопытного исполнителя представляет исполнение двойных нот, они различны по характеру исполнения в I и II разделах пьесы. В первом разделе, в 10, 18, 20 тактах композитор использует терцовое изложение мелодии. В этих случаях необходимо преобладание верхнего голоса, так как нижний голос имеет значение вспомогательного, усиливая звучание основного, так же, как и в аккордовом изложении темы, в кульминации 26-29 тактов. В секстах заключительного проведения темы в крайних разделах пьесы важен также и нижний мелодический голос. Независимо от характера двойных нот, нижний и верхний голоса, а в аккордах и средний, проучивать следует отдельно *legato* и той аппликатурой, которой они исполняются вместе. Во втором разделе аккомпанирующие мелодии двойные ноты должны исполняться ровно и непринужденно. Это требует поочередной проработки верхних и нижних голосов, напоминающих работу над исполнением трелей. Возможны удвоения, различные ритмические группировки.

Важно, следуя авторскому указанию, отделять друг от друга каждую группу из четырех восьмых нот в аккомпанементе, освобождая каждый раз запястье руки для «короткого вдоха». Выполнение коротких лиг поможет избежать этюдного характера исполнения аккомпанемента, облегчит его сложность и сделает более художественным. Пульсирующий, ровный рисунок сопровождения придает мелодии среднего раздела уравновешенность, устойчивость и появляющаяся в 15-м такте начальная фраза не должна при своем первом исполнении играть слишком свободно. Во втором же ее появлении и темп и динамические оттенки меняются более существенно, предвосхищая начало бурного развития новой темы и основной кульминации пьесы. Часто в 29-м такте, где автором обозначено *pianissimo*, учащиеся переходят на стремительное ускорение темпа, триольная формула аккомпанемента провоцирует их на вальсообразность.

Для Рахманинова же более характерно длительное нагнетание напряженности, масштабные и продолжительные кульминации. Поэтому следует остерегаться дробления мелодии, в которой Рахманинов избегает остановок на сильные доли такта, подчиняя идее объединения звучание сопровождения. Для этого необходимо выявить и исполнить басовую партию аккомпанемента как мелодическую линию и так же, как основной мелодический голос, исполнять на *crescendo* до *fff*

Невозможно свободно управлять динамикой темпа и звучности в партии левой руки, не проделав трудные скачки от баса к двойным нотам сопровождения.

Следует закрепить позиционное положение руки в двойных нотах, беря после баса весь четырехзвучный аккорд, сохраняя триольный рисунок ритма,

возможно также после баса исполнение поочередно нижних или верхних звуков двойных нот. Играя октавы и аккорды мелодии в партии правой руки в момент кульминации нужно заботиться о том, чтобы звук был достаточно глубоким, но ни в коем случае не стучащим, особое внимание уделить звучанию верхних мелодических звуков в аккордах.

Развернутая тринадцатитактовая кульминация пьесы должна быть исполнена на одном дыхании, как единая фраза. Как правило ученическая игра грешит расчлененностью настроений, частыми остановками движения на сильных и относительно сильных долях такта за счет «подчеркивания» баса ритмическими оттяжками. Работа над партией левой руки приобретает в этом случае особое значение. Связующий эпизод среднего и заключительного разделов пьесы не должен звучать чересчур «выразительно». Здесь уместнее сдержанность, строгость, *pianissimo* звучности и точность ритма. В заключительном разделе пьесы может показаться сложным прочтение полиритмического рисунка мелодии в сочетании с полиритмическим рисунком сопровождения в 21 такте. «Расшифровку» можно начать с басовой партии, затем на партию баса наложить средний голос сопровождения и только потом присоединить верхний мелодический голос.

О способах работы над полиритмическими трудностями нет необходимости упоминать в этой работе, так как они не отличаются от ранее известных, хотя следует отметить обилие полиритмии в сочинениях Рахманинова, так и других произведений романтического направления.

Литература:

1. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л.Е. Гаккель. – Л., Сов. ком-тор, 1990. – 288 с.
2. Коган Г.М. Из статьи Рахманинов и Скрябин / Г.М. Коган ; Воспоминания о Рахманинове В 2 тт. / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З.А. Апетян. Т. 1. Изд. 5-е, доп. – М.: Музыка, 1988. – 528 с., ил., нот.
3. Рахманинов С.В. Избранные фортепианные произведения / С.В. Рахманинов. – Л.: Музыка, 1972. – 104 с.