**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМ. М. МАТУСОВСКОГО»**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ОТКРЫТОГО МАСТЕР-КЛАССА**

**«Фортепианное творчество М. Глинки в контексте самостоятельной работы в курсе «Музыкальной литературы (зарубежной и отечественной)**

**старшего преподавателя**

**высшей категории**

**Орел Н.Н.**

**ЦК «Теории музыки и**

**музыкальной литературы»**

**отделение музыки**

**2021 г.**

Рассмотрено и согласовано цикловой комиссией

«Теория музыки и музыкальная литература»

Протокол № 2 от 08 сентября 2021г.

Председатель ЦК Губарь Е.В.

Рецензент:

Воротынцева Л.А. - кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского».

СОДЕРЖАНИЕ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  | стр |
| 1 | Пояснительная записка | 4 |
| 2 | План урока | 5-26 |
| 3 | Литература | 27 |

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

С введением ФГОС нового поколения значение самостоятельной работы существенно возросло. Образовательная организация при формировании ППССЗ обязана обеспечить эффективную самостоятельную работу студентов в сочетании с совершенствованием управления ею со стороны преподавателей (п.7.1.ФГОС СПО).

Роль преподавателя заключается в организации самостоятельной работы с целью приобретения студентом ОК и ПК, позволяющих сформировать у студента способности к саморазвитию, самообразованию и инновационной деятельности; Роль студента заключается в том, чтобы в процессе самостоятельной работы под руководством преподавателя стать творческой личностью, способной самостоятельно приобретать знания, умения и владения, формулировать проблему и находить оптимальный путь её решения.

Самостоятельная работа - это планируемая в рамках учебного плана деятельность обучающихся по освоению содержания ППССЗ. Задачи организации самостоятельной работы состоят в том, чтобы:

− мотивировать обучающихся к освоению учебных программ;

− повысить ответственность обучающихся за свое обучение;

− способствовать развитию общих и профессиональных компетенций обучающихся;

− создать условия для формирования способности обучающихся к самообразованию, самоуправлению и саморазвитию.

Виды самостоятельной работы: аудиторная – выполняется на учебных занятиях по заданию и под руководством преподавателя; внеаудиторная - выполняется по заданию и при методическом руководстве преподавателя, но без его непосредственного участия

2. **ПЛАН ОТКРЫТОГО МАСТЕР-КЛАССА**

**Тема занятия**: «Фортепианное творчество М.И. Глинки в контексте самостоятельной работы на занятиях по «Музыкальной литературе (зарубежной и отечественной).

**Дата** 27.10.2021г.

**Место проведения**: Республиканский семинар - практикум для педагогических работников сферы культуры и искусств ЛНР, подсекция «Теория музыки и музыкальная литература»; ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», информационная платформа ZOOM, режим видеоконференции.

**Цель занятия:**

Методическая: Приобретение знаний, умений и навыков необходимых для самостоятельного изучения фортепианных произведений М. Глинки. Дидактическая: Формирование у обучающихся профессиональных умений, а также практических умений и навыков научно-исследовательской деятельности.

Воспитательная: воспитание привычки работать самостоятельно, рационально используя известные методы структурного и целостного анализа, стремление к приобретению новых навыков.

Развивающая: формирование способности к анализу, установлению причинно-следственных связей; развивать способность сравнивать и находить различия и сходства в анализируемых произведениях; развивать умение аргументировать и доказывать свое мнение.

**Методическое обеспечение:**

1. Нотный материал, партитура, видеозаписи.

2. Портреты М.И. Глинки и его современников.

3. Презентация: «Периодизация фортепианного творчества М. Глинки».

4. «Живой звук на уроке» - произведения М. Глинки прозвучали в исполнении

преподавателей ЦК «Фортепиано»: Безверхой А.Е., Письмак Н.Н., Прищепы Н.А., концертмейстер ЦК «Хоровое дирижирование» Соколовой Н.В., студента 4 к. «ЛГАКИ им. М.Матусовского» Савушкина А.

5. Видеомонтаж фрагментов концертных исполнений фортепианных произведений М. Глинки.

6. Схемы форм произведений композитора.

7. Видеокроссворд.

**Вид занятия:** Комбинированное занятие.

**Тип занятия**: Групповое занятие.

**Методы и формы проведения занятия:** Словесные, наглядные, практические, объяснительно-иллюстративные, информационные, прослушивание музыкальных записей.

**Межпредметные связи:** Музыкальная литература, сольфеджио, гармония, литература, история.

**Технические средства обучения:** Музыкальные инструменты (фортепиано), ноутбук с картой памяти (с записями музыкальных произведений), интернет онлайн.

**ХОД МАСТЕР-КЛАССА:**

**1. Организационная часть.**

**2. Теоретические положения по самостоятельной работе в курсе Музыкальной литературы.**

Самостоятельная работа является неотъемлемой частью процесса в современной образовательной системе подготовки студентов-музыковедов. Качество самостоятельной работы студента напрямую зависит от следующих факторов: грамотно организованной с методической точки зрения работы педагога, эффективной работы студента, продуктивной поддержки родителей.

**Целями** самостоятельной работы являются:

* овладение знаниями, профессиональными умениями и навыками, опытом творческой деятельности;
* развитие самостоятельности, ответственности и организованности, творческого подхода к решению учебных проблем.

К **задачам** можно отнести:

* закрепление полученных знаний и навыков;
* углубление и расширение знаний;
* развитие познавательных способностей;
* формирование исследовательских навыков и исследовательских умений;
* подготовка к различным видам аттестаций.

Музыкальная литература является специальным предметом в курсе обучения студентов. Благодаря данной дисциплине студент имеет возможность **получить**:

* первичные знания о роли и значении музыкальной культуры в системе видов искусств,
* системную информацию о музыкальных стилях и направлениях в музыкальном искусстве,
* основные сведения о биографиях и творческом наследии отечественных и зарубежных композиторов,
* умение исполнять фрагменты из программных произведений,
* навыки анализа основных формообразующих и выразительных средств музыкальных произведений (жанровые, мелодические, гармонические, фактурные особенности),
* знания основных исторических периодов развития отечественного и зарубежного музыкального искусства,
* знание национальных особенностей творчества изучаемых композиторов,
* навыки устного и письменного изложения мыслей о творчестве композитора, музыкальных и стилистических особенностях проведений,
* навыки слухового определения на слух фрагментов произведений,
* знание профессиональной терминологии.

Большой объем изучаемого материала, разбитого на отдельные курсы (зарубежная, отечественная и современная музыкальная литература) обусловливает неразделимость процессов аудиторной и самостоятельной работы.

В **структуру** самостоятельной работы студента могут входить такие **формы** **работы:** работа с учебником и дополнительной литературой, составление и решение кроссвордов, сканвордов, ребусов, посещение или просмотр концертов, лекций, видеомонтажей, прослушивание музыкальных произведений целиком и в виде монтажей, выучивание наизусть музыкальных фрагментов, составление схем биографий, музыкальных произведений, подготовка рефератов, докладов, сообщений, содержащих дополнительный материал, создание мелодий и/или произведений в стиле изучаемого композитора, создание слайд-шоу, видеомонтажей, анализ выразительных средств в произведениях и многие другие.

К примеру, при подготовке темы «Фортепианное творчество М. Глинки» могут быть использованы следующие формы:

* + 1. Работа с учебником и дополнительной литературой, например, двухтомной монографией О. Е. Левашовой «Михаил Иванович Глинка», автобиографической книги М. И. Глинки «Запискки».
    2. Анализ фортепианных произведений, например, Вариаций на тему русской народной песни «Среди долины ровныя», Ноктюрна «Разлука», Фуги ля минор.
    3. Выучивание основных тем фортепианных произведений:

- «Вальс-фантазия»: тема вступления и рефрен, эпизод

- опера «Иван Сусанин» 2 действие: тема Вальса и Мазурки;

- опера «Руслан и Людмила» 3 действие: танцы;

- увертюра-фантазия «Арагонская хота».

* + 1. Подготовка к викторине.
    2. Письменная работа: «Значение фортепианного творчества М. Глинки».
    3. Работа с дополнительной литературой: чтение, конспектирование основных положений и фактов, составление плана, расшифровка понятий и терминов, характеристика произведений.
    4. Подготовка рефератов. Примерные темы: «Особенности трактовки вариационной формы в фортепианном творчестве М. Глинки», «Черты фортепианного стиля М. Глинки».
    5. Создание слайд-шоу с использованием информации сети Интернет. Примерные темы: «Танцевальные жанры в фортепианном творчестве М. Глинки», «Испанская тема в симфоническом и фортепианном творчестве М. Глинки». «Прелюдия: особенности трактовки жанра в творчестве Ф. Шопена и М. Глинки».
    6. Создание мелодий в форме периода в стиле Глинки.
    7. Сочинение эссе, например, «Мой Глинка».
    8. Написание краткой исследовательской работы, например, «Сравнительная характеристика ноктюрнов Дж. Фильда и М. Глинки». «Фортепианные фуги М. Глинки: национальные черты тематизма и особенности полифонических методов развития».

**3. Характеристика разновидностей самостоятельной работы в курсе дисциплины «Музыкальная литература (зарубежная и отечественная).**

Биографическая справка.

Справка – это документ, который содержит описание и подтверждение [юридических](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82) и [биографических фактов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82).

Тематика биографических справок:

- композиторы – предшественники М. Глинки в области фортепианной музыки: Дмитрий Бортнянский, Иван Хадошкин, Алексей Жилин, Александр Грибоедов;

- учителя М. Глинки по фортепиано: Джон Фильд, Карл Цейнер, Шарль Майер;

- учителя М. Глинки по композиции, теории и контрапункту: Шарль Майер, Зигфрид Ден.

- итальянские оперные композиторы, на темы которых написаны вариационные циклы: Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Луиджи Керубини.

Выступление студентки В. Аксеновой (ОМС – 3).

**«Александр Грибоедов. Биографическая справка».**

Алекса́ндр Серге́евич Грибое́дов (4 [15] января 1795, Москва — 30 января [11 февраля] 1829, Тегеран) — русский дипломат, поэт, драматург, пианист и композитор, дворянин. Статский советник (1828). Трагически погиб в Персии (резня в русском посольстве в Тегеране) в возрасте 34 лет.

Уже в шестилетнем возрасте маленький Александр знал три иностранных языка. Будучи взрослым, он свободно владел французским, английским, немецким, итальянским, понимал латынь и древнегреческий. Позже, будучи на Кавказе, он выучил арабский, грузинский, персидский и турецкий языки.

Известность к Грибоедову пришла благодаря его комедии в стихах «Горе от ума». Эта пьеса считается вершиной русской драматургии и поэзии. Яркий стиль этого произведения способствовал тому, что она «разошлась на цитаты».

По воспоминаниям современников, Грибоедов был замечательным пианистом, его игра отличалась подлинным артистизмом. Так же он играл на органе и флейте. По словам М. Глинки, Грибоедов был «хорошим музыкантом». **В 20-е годы XIX столетия в его доме в Москве на Новинском бульваре постоянно устраивались музыкальные собрания.** Вот как писали современники о Грибоедове-пианисте: «Я любил слушать его великолепную игру на фортепиано. Сядет он, бывало, и начинает фантазировать. Сколько было тут вкусу, силы, дивной мелодии! Он был отличный пианист и большой знаток музыки. Моцарт, Бетховен, Гайдн и Вебер были его любимые композиторы».

**Помимо хозяина здесь музицировал А. Алябьев. С В. Ф. Одоевским Грибоедов обсуждал музыкально-теоретические вопросы, в частности, только что вышедший в то время на русском языке фундаментальный учебник теории музыки Гесса де Кальве.**

Музыкальных произведений, написанных драматургом немного. Он - автор нескольких фортепианных пьес, среди которых наибольшую известность имеют два вальса для фортепиано (ля бемоль-мажор и ми-минор). Вальс ми минор его сочинения считается первым русским вальсом, дошедшим до наших дней.

**О том, как появился вальс ми минор, поведала Е. П. Соковнина, племянница С. И. Бегичева, лучшего друга Грибоедова: «В эту зиму Грибоедов продолжал отделывать свою комедию “Горе от ума” и, чтобы вернее схватить все оттенки московского общества, ездил на балы и обеды, до которых никогда не был охотник, а затем уединялся по целым дням в своем кабинете. Тогда по вечерам раздавались его чудесные импровизации на рояле, и я, имея свободный доступ в его кабинет, заслушивалась их до поздней ночи. У меня сохранился сочиненный и написанный самим Грибоедовым вальс, который он передал мне в руки».**

**По форме своей оба вальса незатейливы, представляют собой простейшие виды двухчастной формы. Фортепианная фактура их тоже предельно проста, нет никаких попыток широкого письма с мало-мальски эффектным пианистическим изложением – отсутствуют яркие кульминации, броские пассажи. Одним словом, все чрезвычайно камерно и интимно. Они написаны в том самом ключе, в каком музицирование упоминается в приведенных цитатах из литературных произведений А. Грибоедова.  Оба грибоедовских вальса обнаруживают несомненное музыкальное дарование автора, но еще не созревшее и не получившее надлежащей обработки и отделки. Словом, это музыка любительская. И, тем не менее – один из парадоксов искусства! – именно грибоедовские вальсы приобрели необычайную популярность.**

Некоторые произведения, в том числе фортепианная соната — самое серьёзное музыкальное произведение Грибоедова, до нас не дошли. Современники вспоминали, что эти пьесы были «весьма замечательны оригинальностью мелодии и мастерскою обработкой; из них в особенности была хороша одна соната, исполненная задушевной прелести…». Написанные Грибоедовым немногочисленные музыкальные произведения обладали великолепной гармонией, стройностью и лаконичностью.

Музыка сыграла важную роль и в личной жизни Грибоедова. В 1828 году он отправился с дипломатической миссией в Персию, а по дороге остановился на некоторое время в Тифлисе, где познакомился с юной княжной Ниной в доме ее отца, грузинского поэта и государственного деятеля Александра Чавчавадзе. Грибоедов часто посещал дом князя, давал уроки музыки его дочери и сам музицировал для нее. Осенью 1828 года состоялось венчание юной четы, а уже в начале следующего года княжна Нина узнала о гибели своего мужа, с которым прожила менее полугода.

Известна и даже легендарна судьба княжны Нины Чавчавадзе-Грибоедовой. Оставшись вдовой в 16 лет, она больше не вышла замуж, посвятив свою жизнь благотворительности. Верность своей первой любви, доброе сердце и трагическая судьба послужили тому, что Нино Чавчававдзе, «Черная роза Тифлиса», как ее называли, до сих пор пользуется почетом и уважением, и не только в ее родной стране.

В пантеоне Мтацминда по распоряжению вдовы над могилой Грибоедова был установлен надгробный памятник с надписью: «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя?»

Доклады. Доклад – это вид самостоятельной научно-исследовательской работы, где автор раскрывает суть исследованной проблемы, приводит различные точки зрения, а также собственные взгляды на нее.

Тематика докладов:

- «М. Глинка – пианист»;

- «Испанская тема в фортепианном творчестве М. Глинки»;

- «Танцевальные жанры в фортепианном творчестве М. Глинки».

Выступление студентки Романенко У (ОМЭ – 4):

Доклад: **«Глинка в Испании»**

с использованием слайд-шоу

Испанский композитор Мануэль де Фалья называл Глинку основоположником испанского стиля в музыке.  В то время, когда Испания не дала миру композитора, сравнимого с Бахом или Бетховеном, Глинка, вдохновленный идеями воплощения «национального» в своем творчестве, создал крупный образ Испании в музыке.

Глинка был первым русским композитором, побывавшим в Испании (1845-1847). Он изучал культуру, нравы, язык испанского народа; записывал испанские мелодии (от народных певцов и гитаристов), наблюдал народные празднества.

Глинка отправился в Испанию под впечатлением от концертной поездки Ференца Листа в 1840 году. Изучив язык, Глинка пересёк Испанскую границу 1 июня 1845 года, то есть в день своего 41-летия.

Нигде за границей Михаил Глинка не чувствовал себя так привольно, как в Испании, среди общительных и приветливых людей. Отдых, вечерние прогулки верхом, иногда музицирование с новыми испанскими знакомыми заполняли всё время.

Солнечная, экзотическая, с прекрасными женщинами, мантильями и кастаньетами, неистовыми страстями и боем быков – такой узнал М. Глинка Испанию во время своего путешествия по многим городам этой страны.

Древние дворцы Сеговии, фонтаны Сан-Идельфонсо, весёлый и нарядный Мадрид, город-крепость Толедо, Эскориал – дворец жестокого короля Филиппа Второго, живописная, окруженная садами, Гранада, изысканный дворец Альгамбры, окруженный прохладными галереями с резными мраморными арками, колоннами и сводами – все это приводило Глинку в неописуемый восторг.

Так же М. Глинка увидел сельскую Испанию, совсем незнакомую и недоступную обычным иностранным путешественникам, увидел повседневную жизнь народа, его труд, его развлечения. Он услышал настоящую музыку Испании. Глинка изучал её не в театрах и концертных залах, а на улицах и дорогах, а также у себя дома в исполнении народных певцов и гитаристов. Большой альбом и нотная тетрадь, взятые Глинкой с собой в Испанию, постепенно заполнялась рисунками и автографами новых знакомых, записями испанских песен. Всё привлекало Глинку: и песни погонщиков мулов, и пляски танцовщиц в маленьких, расположенных прямо на улицах кабачках. Испанские песни и испанские танцы – болеро, сегидилья, фанданго, хота - оставили у композитора массу впечатлений, которые вдохновили его на создание двух симфонических, так называемых испанских, увертюр: «Арагонская охота» (1845) и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (1848-51).

Вот что писал друг композитора, князь Одоевский, в своей рецензии на испанские увертюры Глинки: «Чудодей невольно переносит нас в тёплую южную ночь, окружает нас всеми её призраками, вы слышите бряцание гитары, веселый стук кастаньетов, перед вашими глазами пляшет чернобровая красавица, и характерная мелодия то теряется в отдалении, то снова является во всём своем разгаре».

Свои впечатления и воспоминания о годах, проведенных в Испании, М. Глинка отразил и в поздний период творчества, период «автобиографических воспоминаний» в нескольких искрометных, зажигательных фортепианных пьесах, таких как «Андалузский танец», «Испанский танец».

Выступление студентки В. Лазаревой (ОМХ – 3).

Доклад: **«Вальс в творчестве М Глинки»**

В начале XIX столетия на Руси существовало несколько разновидностей вальса, и более распространены были спокойно-плавный, неторопливый немецкий вальс и достаточно подвижный французский. На балах также танцевали венский и венгерский вальсы. К концу столетия были популярны вальс-менуэт и вальс-галоп.

Вальс является чрезвычайно выразительным и утонченным танцем, и неслучайно к нему было приковано весьма пристальное внимание многих русских и зарубежных композиторов в течение долгого времени. В русской музыке вальс прошел огромный путь развития – от любительского бытового музицирования (А. Грибоедов) до поэтически обогащенного и развитого симфонического или концертного сочинения – в творчестве М. Глинки, П. Чайковского, *А. Аренского,* А. Глазунова, А. Скрябина. В творчестве русских композиторов XIX века вальс как жанр имел особое значение и особые стилевые черты. Он тонко отражал определенный психологический настрой и эмоциональное состояние, оставаясь тем не менее танцем изысканным, бытуя и в народном, и в профессиональном искусстве.

История вальса в России начинается с А. Грибоедова – русского поэта и драматурга, дипломата и композитора, автора известной комедии «Горе от ума». Он написал несколько пьес для фортепиано, и одним из его более известных сочинений является Вальс ми минор (№ 2) – легкий и незамысловатый, но лирически-проникновенный и душевный. Именно это сочинение стало впоследствии эталоном для многих отечественных «литературных» вальсов.

***«Музицирование на уроке»: А. Грибоедов Вальс ми минор*** в исполнении студентки Журавель Л. (ОМФ – 3).

Особенностью русских вальсов была тесная взаимосвязь вокальных и танцевальных жанров, включаемых в циклические фортепианные композиции. Именно вальс в первой половине XIX века стал жанровой основой одного из ранних циклов программных пьес Н. Титова – «Романа в двенадцати вальсах», в котором в поэтически-лирическом ракурсе раскрывается трогательная история любви.

Вальс-портрет с очень тонкими интонационно-ритмическими нюансами характерен для вокального творчества А. Алябьева. Много вокальных сочинений А. Гурилева написано в стиле «русских песен» с гитарным вальсообразным сопровождением – песни-вальсы «Домик-крошечка», «Вьется ласточка сизокрылая», «Грусть девушки», «Однозвучно гремит колокольчик».

Родоначальником же русского классического вальса является Михаил Глинка. От его знаменитого «Вальса-фантазии» тянутся нити к балетной музыке А. Глазунова, П. Чайковского и С. Прокофьева. В творчестве русского композитора немало страниц связано с вальсовыми интонациями и ритмами, например, романсы-серенады «Я здесь, Инезилья» и «В крови горит огонь желанья», известный вальс из второго действия «Ивана Сусанина» и некоторые фортепианные пьесы.

***«Живой звук на уроке»: М. Глинка. Вальс Ми бемоль мажор*** в исполнении Н.В. Соколовой.

Сообщение. Сообщение – передаваемые сведения, известия. Характерен лаконизм и точность информации.

Тематика сообщений: «Фортепианные ансамбли М. Глинки».

Выступление студентки Д. Майоровой (ЛМХ – 3):

Сообщение **«Значение фортепианного творчества М. Глинки».**

Большой и ценный вклад внес М. Глинка в русскую фортепианную музыку. Эта сфера композиции привлекала его на протяжении всей его жизни. Любовь к фортепиано у Глинки неразрывно связана со всей его творческой и артистической деятельностью. Его фортепианные произведения обнаруживают большое мастерство. Обладая превосходными пианистическими данными, он с юных лет проявил себя тонким вдумчивым исполнителем.

По воспоминаниям А. П. Керн современники называли его «одним из лучших наших пианистов». Глинка постоянно и с большим успехом выступал в музыкальных кружках и салонах в России и за границей, блестяще играя в ансамблях, в совершенстве владея искусством аккомпанемента. Неизменные восторги вызывало его фортепианное сопровождение, когда он исполнял свои собственные романсы.

Глинка не стремился сделать карьеру пианиста; уже в юные годы сочинительство отвлекало его от систематических занятий на фортепиано, без чего не возможна карьера ни одного виртуоза. Тем не менее, он совершенно свободно владел фортепианной техникой, легко овладел так называемым бриллиантовым стилем ранне-романтического виртуозного пианизма. Слух Глинки чутко воспринимал все лучшее, что могла дать ему пианистическая культура его времени: изящество стиля Фильда, широкий размах и титаническую силу Листа, мудрую уравновешенность и продуманность Мендельсона: игру обоих великих музыкантов Глинка слышал неоднократно.

Глубокое влияние на Глинку оказал стиль Ф. Шопена. Творческая индивидуальность польского мастера, с которым Глинка не был лично знаком, но чьи произведения тщательно изучал, гораздо больше отвечала его вкусам и склонностям, чем мощный оркестральный приподнято-романтический стиль листовского пианизма.

М. Глинке принадлежит более пятидесяти произведений для фортепиано. Среди них вариации, как на собственные темы, так и на темы из произведений других композиторов. Широко представлены в фортепианном творчестве Глинки танцевальные жанры – вальсы, мазурки, полонезы, кадрили, контрдансы.

Выступление студентки В. Аксеновой (ОМС – 3):

**«Жанр фортепианного ансамбля в творчестве М. Глинки»**

С осени 1852 года Глинка живет в Петербурге с сестрой; именно тогда у него проходят музыкальные вечера с совместным музицированием гостей. Так, в комментариях к «Запискам указывается: «Играние в 4 руки» процветало в доме Глинки в 1851–1852 гг. и во время его последнего пребывания в Петербурге в 1854–1856 гг. Количество участников менялось, и ансамбль доходил иногда до 6 человек (12 рук). Репертуар состоял преимущественно из произведений Баха, Бетховена, Керубини, Вебера и Глинки. Переложение делали участники ансамбля: Серов, Энгельгардт, немного В. В. Стасов».

***«Живой звук на уроке»» М. Глинка «Первоначальная полька»*** в исполнении фортепианного дуэта преподавателей Н.Н. Письмак и Н.А. Прищепы.

В жанре фортепианного ансамбля М. Глинкой создано ряд достаточно интересных произведений. Жанр это сформировался уже в творчестве Д. Бортнянского и А. Алябьева на русской почве, у Глинки же приобрел более конкретные национальные черты.

«Первоначальная полька»

«Каприччио на русские темы»

«Две кавалерийские рыси»

«Экспромт-галоп на тему Доницетти».

«Каприччио на русские темы» открывает целый ряд жанрово-пейзажных симфонических увертюр, поэм, фантазий, характерных для русской музыки Х1Х века. Прямым продолжением этой линии является симфоническая поэма «Русь» М. Балакирева.

Четыре темы Каприччио отражают различные стороны русской народной жизни: глубокое раздумье в теме вступления, народное веселье в разделе Аллегретто, эпически – торжественные образы ликования в колокольных перезвонах центрального раздела и коды. В развитии песенного материала сочетаются полифонические и вариационные приемы, сложный синтез (контрапунктическое сплетение) 3-х тем венчает это произведение. Фактура отличается оркестральностью, что отмечал Глинка в своих «Записках», планируя оркестровать Каприччио.

***«Живой звук на уроке»» М. Глинка «Экспромт-галоп на тему Доницетти»*** в исполнении фортепианного дуэта преподавателей Н.Н. Письмак и Н.А. Прищепы.

Сравнительный анализ. Сравнительный анализ – вид научно-исследовательской работы, основанный на сравнительной характеристике музыкально-выразительных средств произведений, как правило, родственных жанров композиторов одного или разных исторических периодов.

Тематика: «Трактовка жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена и М. Глинки».

Выступление студенток В. Кателевич и А Билокобыльской (ОМХ – 3) **«Сравнительный анализ ноктюрнов Д. Фильда и Ф. Шопена».**

В XIX веке, в эпоху расцвета инструментальной музыки необыкновенно популярным становится жанр фортепианных лирических миниатюр. Важнейшую роль в развитии фортепианной миниатюры сыграло стремительное усовершенствование самого инструмента. За столетие рояль превратился в инструмент концертный. Пианист стал располагать богатейшей гаммой оттенков в области туше, динамики, артикуляции, интонирования, что также стимулировало фантазию композиторов-миниатюристов. Эволюция рояля привела к тому, что он сделался едва ли не главным инструментом эпохи. Особенно привлекала романтиков способность рояля петь, подражать человеческому голосу.

В связи с этим свойством среди разных жанров фортепианных миниатюр (мазурка, экспромт, песня без слов, юмореска и др.) прочно утвердился ноктюрн, произошедший из слияния традиции вокальной «ночной музыки» и лирико-драматической миниатюры. Благодаря своему интенсивному развитию на протяжении XIX столетия и существенному вкладу выдающихся композиторов-романтиков ноктюрн стал трактоваться как «небольшое лирическое, преимущественно фортепианное музыкальное произведение». Первым композитором, утвердившим жанр ноктюрна в подобном ключе, стал выдающийся ирландско-русский пианист, педагог и композитор Джон Фильд (1782–1837).

В 1810-е годы он опубликовал в Петербурге несколько пьес лирического мечтательного характера, дав им название «ноктюрны». Интересно предположение Листа о возможном воздействии на Фильда петербургских белых ночей.

Подчеркивая новаторское значение жанра, изобретенного Фильдом, Ференц Лист пишет: «Фильд же ввел жанр, … в котором чувство и мелодия обладают верховной властью. Уже первые звуки ноктюрнов переносят нас в те часы, когда душа возносится к исполненным таинства областям звездного неба. Здесь мы видим ее окрыленную радостью, парящую над ароматами и цветами земли, проникнутую любовью к природе».

Основная заслуга Фильда заключается в том, что он задает основные параметры жанра ноктюрна, создает «специфически фортепианное педально-воздушное пространство и преображает вокальный образ».

Как правило, ноктюрны Фильда представляют собой элегические фортепианные миниатюры, наполненные романтической чувственностью, лиризмом и певучестью. Выразительную мелодическую линию произведения украшают искусно вплетенные в музыкальную ткань изысканные пассажи.

***«Живой звук на уроке»: Дж. Фильд. Ноктюрн № 9*** в исполнении Н.В. Соколовой.

Следующие после Фильда образцы фортепианного ноктюрна в русской музыке оставил Михаил Глинка.

Первый ноктюрн, Es-dur, был написан в 1828 году, до первого зарубежного путешествия композитора в Италию. В это время Глинка был вхож в салон талантливой пианистки, композитора и ученицы Фильда Марии Шимановской, которая также пробовала свои силы в жанре ноктюрна (перу Шимановской принадлежит ноктюрн As-dur). Характерно, что свой первый ноктюрн Глинка предназначил «…для фортепиано или арфы».

Второй ноктюрн Глинки f-moll, созданный в 1839 году и носящий авторский заголовок «Разлука» (“La séparation”), принадлежит перу композитора, находящегося в зените своего таланта, и напоминает по стилю «романс без слов».

Мелодия ноктюрна «Разлука» состоит из простых вокально-декламационных интонаций: преимущественно секундовых вздохов и опеваний. При всей своей чувствительности мелодия не доходит до откровенного трагического надрыва; речитативность поэтизируется «ритмом стиха, музыкально продолженным в певучести скрытого вальсового движения».

Романтическая сентиментальность сочетается в этой пьесе с классической уравновешенностью формы.

Нередко отмечается, что в композиции «Разлуки» сказалось влияние знаменитого пианиста [Джона Фильда](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B4,_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD), у которого Глинка брал уроки. Однако нельзя не заметить оригинальности и самобытности созданного Глинкой ноктюрна. Так, если Фильд стремится всячески расцветить основную тему «инструментальными колоратурами», то Глинка максимально углубляет её лирическое содержание. «Русский лирический колорит» позволяет назвать «Разлуку» «русским романсом без слов». Романсовую природу мелодики ноктюрна подтверждает и характерный для Глинки аккомпанемент в форме разложенных [арпеджио](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%BE).

Интересно, что зачастую о Глинке говорят, как о создателе музыкальной поэтики русской [элегии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D1%8F), и считают ноктюрн «Разлука» «квинтэссенцией элегической образности». Средством выражения элегического настроения становятся нисходящие [секунды](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BA%D1%83%D0%BD%D0%B4%D0%B0_(%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D0%BB)) (интонации «вздоха»), на которых строится как главная тема, так и её развитие.

А. Д. Алексеев называет это произведение «первым классическим образцом русского ноктюрна». Считается, что его «проникновенная лирика» оказала влияние на последующее развитие русской фортепианной музыки. В частности, оно отразилось в таких пьесах, как «Баркарола» (ор. 30) [Антона Рубинштейна](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%B8%D0%BD%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD,_%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) и «Романс» (ор. 5) [Петра Чайковского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%98%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D1%87). Глинка в «Разлуке» не только обобщает лучшие черты фортепианной лирики первой половины XIX века, но и прокладывает путь в будущее, к лирическому стилю П. Чайковского.

***«Живой звук на уроке»: М. Глинка. Ноктюрн «Разлука»*** в исполнении А.Е. Безверхой и А.

Исследовательский или аналитический этюд. Этюд – это термин, употребляющийся в музыке и в живописи, по аналогии применяемый и в области литературы. В литературе этюд – это самостоятельное произведение небольшого размера, в котором автор старается максимально правдиво передать свои эмоции, ощущения и впечатления от какого-либо предмета или события.

Выступление студентки Е. Бросевой (ОМС – 4).

**«Национальные истоки тематизма фортепианных фуг М. Глинки».**

Аналитический этюд

Анализируя творческое наследие М. Глинки в области фортепианной музыки невольно удивляешься, что среди многочисленных танцевальных пьес и вариаций, встречаются и полифонические произведения. И это не только 3 известные фуги, но и целая «полифоническая тетрадь» - сборник «Упражнения в контрапункте», включающий в себя 11 двухголосных фуг и две трёхголосных, а также две самостоятельные двухголосные фуги.

Создание трех фуг Ми бемоль мажор, ля минор и Ре мажор относится ко времени пребывания композитора в Германии (1833-1834) к периоду занятий с Зигфридом Деном, а Сборник был создан в ранний период творчества и включает в себя по сути дела ученические работы Глинки.

Три фуги относятся к образцам академических жанров и интересны с точки зрения развития глинкинского полифонического стиля на подступах к созданию оперы «Иван Сусанин». В этих небольших полифонических пьесах ощутимо стремление к выработке русского полифонического стиля, желание, по словам самого Глинки, «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака».

Три «берлинские» фуги составляют маленький цикл по принципу взаимодополняющего контраста. Фуга Ми бемоль мажор, открывающая цикл, мужественная и энергичная. Ее тема основана на характерной для русского мелоса секстовой интонации, называемой «сусанинской» и предвосхищает интонации хоровой Интродукции из оперы «Иван Сусанин».

Торжественно-спокойная Фуга Ре мажор задумана в стиле русской хоровой полифонии. Источником обеих фуг послужили традиции русской старинной хоровой музыки и русской народной песни, в обеих Глинка создает образы, близкие по духу народным, наполненные силой и мужеством красоты народной души.

Фуга ля минор составляет в цикле минорную, лирическую сердцевину. Ее лирико-романсная тема определяет общий задушевный характер фуги. Мелодия темы включает в себя три фазы мелодического развития. Начальный лирический ход по звукам тонического квартсекстаккорда в диапазине малой сексты восходит к интонации русского городского романса и весьма характерен для ряда лирических тем самого Глинки, например, для начальной интонации элегии «Не искушай меня без н**у**жды».

В третьем и четвертом тактах возникает секвенционное развитие более напряженного и драматичного мотива, включающего в себя интонацию восходящей уменьшенной септимы с неожиданным, как бы «олириченным» разрешением в большую сексту, вместо чистой квинты.

Напряженность мотива усиливается более активной ритмикой: две восьмые – четверть с точкой – восьмая. По сравнению с первыми тактами, в 3-м и 4-м акцент с первой доли как бы переносится на более слабую вторую.

Интересно наличие скрытой полифонии: 3-5 такты – верхняя линия по-русски распевна и диатонична, завершается мягкой тонической секстой. Нижняя линия, наоборот – напряжена, даже драматична: нисходящее хроматическое движение восходит к звучанию так называемого «траурного хода», известного со времен Барокко.

Страстную экспрессию теме придает «вздыхающее» звучание также нисходящего хроматического движения контрапункта с пропущенной самой сильной долей такта. Этот двух-звучный мотив весьма характерен для интонаций вздохов и плачей. В первом и четвертом тактах сочетание темы и нижнего контрапункта достаточно мягко и лирично – голоса движутся параллельными секстами во 2 такте и сходятся в большую терцию - в четвертом. А вот 3 и 4 такты при сочетании двух голосов создают звучание напряженных диссонирующих интервалов: большая нона и уменьшенная квинта. В целом, тема нижнего голоса вполне индивидуализирована и принимает активное участие в дальнейшем полифоническом развитии всей фуги, что позволяет, по мнению Протопопова, называть контрапункт нижнего голоса второй темой фуги.

Интонационный склад обеих тем фуги очень напоминает тематизм каватины Гориславы из оперы «Руслан и Людмила» и родственный круг образов.

Значение этой фуги по словам В. Протопопова в том, что она «обобщает интонации лирико-бытового характера, облагораживая их, с другой же стороны – демократизирует строго полифоническую форму, делая ее доступной для широкой аудитории».

***«Живой звук на уроке»: М. Глинка. Фуга ля минор*** в исполнении А.Е. Безверхой.

Выступление студентки Е. Смирновой (ОМТ – 4).

**М. Глинка. «Андалузский танец»**

Аналитический этюд

«Андалузский танец» относится к числу самых минималистичных по объему пьес Глинки, напоминающих художественные зарисовки, и в этом смысле соотносится с целым рядом танцевальных миниатюр разных лет, такими, как «Прощальный вальс», «Мазурки» 1834, 1835, 1852 гг. «Андалузский танец» завершает список фортепианных сочинений композитора.

«Андалузский танец (Las Mollares)» *написан в тональности G‑dur, размере 3/8;* в указании темпа имеет обозначение Tempo di mazurka. И действительно, пьеса близка глинкинским мазуркам преобладанием светлого настроения, общим подвижным характером, ритмической четкостью и упругостью.

Композиция миниатюры «Андалузский танец», в соответствии с характерным для Глинки объединением нескольких формообразующих принципов, совмещает признаки рондо и трех‑пятичастной формы.

Тема‑рефрен основана на ритмо‑интонационной танцевальной формуле, составляющей тематическое зерно пьесы. Первоначальная тема – имеет неквадратное строение, что обусловлено спецификой музыкального материала испанского танца с его контрастом ритмически четкой несколько грузной первой темы и грациозно‑легкой второй: если первое предложение состоит из 8 тактов, то второе, повторного строения, интонационно основанное на предыдущем, сокращено в два раза (ритмо-формульный мотив проводится не четырежды, а дважды). В целом, рефрен возвращается трижды без изменений, создавая конструкцию арки.

Вторая тема пьесы ярко контрастна первой. Она грациозна, и в ней, без сомнения, проявляется женское начало, в противоположность напористо‑ мужественной теме‑рефрену – она близка грациозным темам мазурок Глинки. В мелодической линии, изложенной одноголосно, использованы различные ритмические группы: синкопы, пунктир, фигуры из шести шестнадцатых длительностей. В результате, основой танца оказывается музыкальный диалог двух контрастных тем – аккордово-упругой, напористой начальной темы или темы‑ рефрена и грациозно‑прихотливой темы мазурки.

Миниатюра «Андалузский танец» обращена к образам и темам прошлого – к фортепианным мазуркам самого композитора и к испанским впечатлениям, обретшим к этому времени для Глинки смысловую целостность. Но главное: последняя фортепианная пьеса художника светлого мировосприятия направлена на образы и смыслы счастливых испанских воспоминаний.

Принцип автобиографичности, присущий сочинениям последнего десятилетия, реализуется в пьесе посредством актуализации смысло-образов испанского путешествия; грациозная тема мазурочного характера, певучая и подвижная, окрашивается флером светлой грусти; ее мелодика инструментальна, но в интонационной природе ощутимы истоки славянского романсового мелоса, с его опеваниями, секундовыми вздохами и поступенным движением. Смыслы и образы танца прочитываются в синтезе славянской романсовой интонационности, мазурочной ритмики и тематизма испанского танца, пробуждающем память прежних лет.

Эссе. Французское еззаi можно буквально перевести словами опыт, проба, попытка, набросок, очерк.

Эссе - это прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета.

Выступление студентки Бабичевой Т. (ОМЭ – 4).

**Эссе «Мой Глинка»**

Мое знакомство с музыкой русского композитора Михаила Глинки началось в филармоническом концерте с «Вальса-фантазии». Яркое и удивительно гармоничное звучание оркестра, обилие напевных одухотворенных тем, а самое главное – романтический, взволнованно-напряженный характер музыки заставили меня замереть и прислушаться к пленительным звукам этого необычного вальса. Намного позже я узнала историю создания «Вальса-фантазии» - предположительно это произведение связано с чувствами композитора к Екатерине Ермолаевне Керн.

Необычная нечетная структура придает мелодиям вальса особую воздушность и легкость, создает ощущение стремительного полёта. Главная тема-рефрен, постоянно варьируясь, повторяется многократно, все время чередуясь с как правило мажорными темами. Если в эпизодах Глинка создает многогранное сияние оттенков самых разных, по большей части радостных и светлых эмоций, то по мере развития в теме рефрена постепенно усиливается состояние тревоги и драматического напряжения, а в кодовом завершении Вальса рефрен сливается в отчаянном порыве с напряженной, как бы взлетающей темой вступления.

Среди моих последующих открытий – непревзойденный по красоте звучания Польский акт из 2 действия оперы «Иван Сусанин». Четыре великолепных танца потрясают роскошью музыки и хореографии. И это удивительно, потому что Глинку прежде всего считают мастером вокальной и хоровой музыки, а здесь такое блестящее владение оркестровым колоритом и обилие пленительных, поистине танцевальных тем. Из биографии композитора я узнала интересные факты о том, что Глинка писал танцевальную музыку на заказ для императорских балов за что был удостоен особого подарка из рук самой императрицы, которая одарила Михаила Ивановича драгоценным изумрудным перстнем редкой красоты из личной коллекции.

Удивила меня и родословная Глинки: среди его предков есть настоящие поляки! Вот почему композитору удалось создать потрясающие национальные польские танцы: торжественный величественный полонез, искрометный страстный Краковяк и полную горделивого достоинства Мазурку. А среди этого «польского» великолепия – легкий, романтичный, утонченный и изящный лирический Вальс!

***«Музицирование на уроке»*** М. Глинка фрагменты «Вальса-фантазии» в переложении для фортепианного дуэта в исполнении С. Савчук и Ю. Рыбалки.

Из оперных страниц музыки Глинки меня потрясли ариозо Ивана Сусанина из 3 действия оперы «Ты не кручинься, дитятко мое», реприза арии «Ты взойдешь, моя зоря» и ариозо «Ах ты, бурная ночь!» из 4 действия. Это не просто так называемое «русское бельканто», это само откровение и даже крик души человека, предчувствующего свою смерть. В этой музыке все: и глубокая искренность, и настоящая мужская любовь, и страх, и вера в свои силы, и поистине русский патриотизм. Предельная выразительность по-русски распевной вокальной партии, опора на жанры русской лирической протяжной и плачи, максимальная лаконичность оркестровых средств и вот он, глинкинский реализм, психологизм и трагизм. И при этом - все возвышенно и по-классически строго и взвешенно!

Из вокальных сочинений Глинки мне особенно близок романс «Сомнение» на слова Н. Кукольника, который с особым вдохновением любил исполнять Федор Шаляпин. Из фортепианных – печальная и поэтичная Мазурка до минор.

***«Живой звук на уроке». М. Глинка. Мазурка до минор*** в исполнении А.Е. Безверхой.

Знакомясь с биографией М. Глинки узнала, что при жизни композитора, его талант был оценен не только первым русским критиком князем В. Одоевским, но и многими зарубежными знаменитостями: Ф. Листом, Г. Берлиозом, В. Беллини. А вот о том, что музыка Глинки была почитаема при королевском дворе Испании я не знала. Оказывается, что во время пребывания Глинки в Испании в 1846 году, Мадрид отмечал две королевские свадьбы: королева Изабелла II выходила замуж за своего кузена Франсиско де Асиса Бурбона, а сестра королевы, принцесса Мария Луиза Фернанда, – за герцога де Монпансье. В честь свадеб были устроены великолепные празднества. В своих записках Глинка оставил воспоминания о феерической иллюминации королевского дворца. На праздничном концерте в королевском дворце помимо прочих произведений было исполнено глинкинское трио «Не томи, родимый…» из оперы «Жизнь за царя». Однако самого Глинку на концерт в королевский дворец так и не пустили. Дело в том, что русский классик жил в Мадриде как частное лицо и о своём путешествии в Испанию так и не удосужился уведомить официальные лица (да и документов у него не было).

А еще меня удивила информация о том, что в доме Глинки была комната, наполненная певчими птицами, и композитор часто отдыхал там, лежа на кушетке, и черпал вдохновение в пении птиц!

Таков он - мой Глинка: искренний и простотой, скромный, сдержанный и предельно откровенный в выражении чувств и настроений. Музыка его покоряет меня классической стройностью и строгость формы, красотой и певучей выразительностью мелодий, ясной красочностью гармонии и оркестрового колорита.

Презентация. Презента́ция — документ или комплект документов, предназначенный для представления чего-либо (организации, проекта, продукта и т. п.). Цель презентации — донести до аудитории полноценную информацию об объекте презентации в удобной форме. Презентация может представлять собой сочетание текста, [гипертекстовых](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82) ссылок, компьютерной анимации, графики, видео, музыки и звукового ряда (но не обязательно всё вместе), которые организованы в единую среду. Кроме того, презентация имеет сюжет, сценарий и структуру, организованную для удобного восприятия информации.

Тематика: Кроссворд на тему «Фортепианное творчество М. Глинки».

Работа студентки Супрун А. (ОМФ – 3):

**Периодизация фортепианного творчества М. Глинки.**

Презентация проекта

При знакомстве с биографией и творчеством М. Глинки, я обратил внимание, что композитор создает свои фортепианные произведения как правило, находясь под впечатлением от какого-то события или жизненных обстоятельств. Мне захотелось детальнее изучить этот вопрос. В результате знакомства с «Записками» самого М. Глинки и с монографией О. Левашовой, я составил периодизацию фортепианного творчества композитора.

Она укладывается в 3 периода:

- ранний – 20-е годы,

- центральный: 30-е годы, поездки в Италию и Германию, а также возвращение на родину,

- поздний - 50-е годы.

Каждый из периодов можно рассмотреть с трех позиций:

- события в жизни Глинки, общение с учителями, композиторами;

- произведения, созданные в данный отрезок времени;

- наиболее характерные черты фортепианного стиля, достижения и новизна данного периода.

Интересно, что в каждом периоде Глинка создает свои вариационные циклы, как правило, заимствуя темы из современных и модных опер, романсов, народных песен. Одновременно идет работа над созданием фортепианных танцевальных миниатюр и выработка полифонического стиля.

Наибольший интерес представляет эволюция фортепианного стиля: прослеживается движение от работы в модном стиле романтического бриллиантового пианизма через выработку национального тематизма, опоэтизацию танцевальной музыки к созданию глубоко драматичных, наполненных философской глубиной произведений. Параллельно просматривается тенденция фиксации своих впечатлений от путешествий или воспоминания о них (в поздний период).

Самым значительным является третий период, в котором композитор при прежнем обращении к танцевальным жанрам и вариациям, стремится к органичному сочетанию классических и романтических черт; внешний блеск и виртуозность теперь уступают место содержательности и лирико-философской задумчивости; композитор тяготеет к созданию программных пьес элегического характера, наблюдается философская трактовка темы скорби и автобиографичность всех произведений.

Как результат изучения фортепианного творчества композитора возникла презентация темы «Периодизация фортепианного творчества М. Глинки», для музыкального сопровождения которой были выбраны фрагменты наиболее значительных произведений каждого периода, записанные в исполнении Виктора Рябчикова:

- 1 период: Вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя»,

- 2 период: Блестящие вариации на тему из оперы «Анна Болейн» В. Беллини.

Вариации на тему романса А. Алябьева «Соловей»,

3 тема «Во саду ли во городе» из Каприччио на русские темы,

и «Тарантелла»;

3 период: Вариации на швейцарскую, а точнее, на ирландскую тему «Последняя роза».

**Периодизация фортепианного творчества М. Глинки.**

***1 период: 20-е годы. Начало пути.***

Вариации Фа мажор на собственную тему, 1823.

Вариации на тему В.А. Моцарта, 1822.

Вариации на итальянскую тем

Вариации на тему оперы «Фаниска» Л. Керубини.

Вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя», 1826.

Сборник «Лирический альбом» (1829): Котильон, Мазурка, Новые контрдансы, «Французская кадриль» и др.

Характерно:

1. Обращение преимущественно к жанру вариаций, усвоение стиля характеристических вариаций эпохи романтизма;

- преломление на русской почве лучших качеств фильдовского стиля;

- технические принципы: пальцевая беглость, точность, «отчетливость»;

- использование гаммообразных и сложных пассажей в ломанном движении, двойные ноты, репетиции, филигранные, тонко разработанные мелизмы – арсенал «брильянтовой» техники.

2. Обращение к изящным танцевальным пьесам бытового характера, не выходящих из круга светлых и праздничных образов бальной музыки того времени, сохранение стилистики, характерной для танцевальных миниатюр А. Алябьева, И. Ласковского, А. Гурилева.

3. Претворение песенных интонаций русского городского быта в лирических вариационных циклах, например, в Вариациях на тему «Среди долины ровныя», зарождение приемов «песенного» пианизма, применение подголосочно-полифонических приемов.

***2 период. Годы странствий.***

***Италия 1831-1832.***

Блестящие двух-темные вариации на темы из оперы «Анна Болейн» Г. Доницетти, 1831.

Вариации на две танцевальные темы из балета «Джао-Кан».

Двух-темные вариации на темы из оперы «Капулетти и Монтекки» В. Беллини – «блестящее рондино в легком стиле», 1832.

Экспромт-галоп на тему Г. Доницетти для ф-но в 4 руки.

Характерно:

- выработка блестящего виртуозного стиля;

- создание произведений концертного плана, требующих от исполнителя незаурядной пианистической техники;

- использование приема жанровой трансформации песенной темы через жанры скерцо, ноктюрна и т.д.

***Германия, Берлин, 1833-1834.***

«Соловей». Вариации на тему романса А. Алябьева.

Каприччио на русские темы – попурри на 4 русские народные темы:

- рекрутская «Не белы то снеги»,

- плясовая «Во саду ли в огороде»,

- свадебная «Не тесан терем»,

- собственная тема М. Глинки.

3 фуги: Ми бемоль мажор, ля минор и Ре мажор.

Сборник «Упражнения в контрапункте»: 11 двухголосных фуг и две трёхголосных.

Две двухголосные фуги (1834)

Три мазурки: Ля бемоль мажор и 2,3 - Фа мажор.

Характерно:

1. Создание вариационного цикла «Соловей» песенного типа, нового образного плана – лирико-психологического плана (богатство фактуры, яркие краски оркестральных тембров, полимелодический тип развития, пластичность голосоведения.

2. Влияние на фортепианную музыку занятий с З. Деном:

- формирование логического мышления под влиянием принципов позднего классицизма;

- работа в области полифонии строгого и свободного стиля.

3. Настойчивая работа над разработкой русского народно-песенного тематизма.

4. Расширение композиционных масштабов и укрупнение музыкальных форм.

5. Связь с мазуркой польской (Ф. Шопен) и русской (А. Алябьев, А. Гурилев, А. Верстовский).

***Возвращение на родину. 1838-1839, 1843.***

Сборник «Собрание фортепианных пьес»: Вальс Ми бемоль мажор, «Любимый вальс» и др.

Вальс Соль мажор, так называемый «Грандиозный вальс».

Два пяти-частных цикла контрдансов.

Цикл контрдансов в D-dur, названный «Монастырка, новый контрданс».

«Вальс-фантазия» - фортепианная редакция.

Ноктюрн «Разлука».

«Тарантелла».

Мазурка до минор.

Характерно:

1. Усиление лирико-психологической направленности.

2. Опоэтизация бытового танца.

***Поздний период.***

«Смоленский сборник»,1849, (в первом издании «Привет отчизне» с подзаголовком «Музыкальные очерки» или по версии М. Глинки «Путевые очерки»).

Романтическая тема странствий, тема воспоминаний (о грациозном рыцарском танце, южном крае, романтической Шотландии), завершенная лирической исповедью поэта.

В сборнике 4 пьесы с эпиграфами:

1. Воспоминание о мазурке:

«Без иллюзий - прощай, жизнь».

(П. Метастазио)

Сам М. Глинка эту мазурку охарактеризовал как посвящение Ф. Шопену. Тип лирической мазурки, утратившей непосредственно бытовые черты, превращение танца в поэму.

2. Баркарола:

«Ах, если бы ты была со мной в тёмной ладье…»

(Феличе Романи - из одного раннего итальянского романса Глинки)

3. Молитва:

«Горестны мне думы,

Сладостна молитва».

(А. Кольцов)

4. Вариации на шотландскую тему, посвящены Е.А. Ушаковой.

«О, память сердца, ты сильней

Рассудка памяти печальной».

(К. Батюшков)

«Мазурка в ля миноре, сочинённая в карете по пути из Петербурга в Варшаву», 1952.

«Первоначальная полька», 1952.

«Детская полька», которую композитор написал для любимой племянницы Оленьки, 1854.

«Андалузский танец», «Испанский танец», 1855.

Характерно:

1. По-прежнему внимание к танцевальным жанрам и вариациям.

2. Создание программных пьес элегического характера.

3. Автобиографичность всех произведений.

4. Органическое сочетание классических и романтических черт.

5. Внешний блеск и виртуозность уступают место содержательности и лирико-философской задумчивости.

6. Философская трактовка темы скорби.

***Музыкальные иллюстрации*** к презентации: фрагменты фортепианных произведений М. Глинки в исполнении В. Рябчикова.

Слайд-шоу. Слайд-шо́у — демонстрация серии неподвижных изображений, заранее подобранных на определённую тему, на проекционном экране или электронном мониторе. Возможно звуковое или музыкальное сопровождение.

Тематика: «Музыкальные вкусы и увлечения М. Глинки», «Интересные факты из жизни М. Глинки».

«Живой звук на уроке»:

Дж. Фильд. «Ноктюрн» № 9 и Вальс Ми бемоль мажор в исполнении концертмейстера ЦК «Хоровое дирижирование» Н.В. Соколовой;

М. Глинка. Ноктюрн «Разлука» в исполнении преподавателя ЦК «Фортепиано» А.Е. Безверхой и студента «ЛГАКИ им. М. Матусовского» А. Савушкина;

М. Глинка. Фуга ля минор, Мазурка до минор и «Андалузский танец» в исполнении преподавателя ЦК «Фортепиано» А.Е. Безверхой;

М. Глинка. «Экспромт-галоп на тему Г. Доницетти» для ф-но в 4 руки.

Музицирование на уроке. Музицирование - исполнение музыки в домашней обстановке, вне концертного зала. В более широком понимании - вообще игра на музыкальных инструментах.

В исполнении студенток ОМФ – 3: Савчук С., Рыбалки Ю и Супрун А. прозвучали: А. Грибоедов. Вальс ми минор; М. Глинка. Контрданс № 4; М. Глинка. 2 мазурки: Фа мажор и До мажор.

Знакомство с дополнительной литературой. Дополнительная литература – это учебная, учебно-методическая, научная, справочная литература, методические пособия, официальные, справочно-библиографические, периодические издания в печатном или электронном виде, CD/DVD диски. Предназначена для получение расширенной информации по изучаемому вопросу.

Перечень дополнительной литературы:

- Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки» т.1;

- «История русской музыки» в 10 томах. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР. ТТ. 4 и 5;

- Левашова О. «Михаил Иванович Глинка. Тт. 1 и 2;

- М. Глинка. «Записки».

**4. Подведение итогов мастер-класса**.

1. Значение самостоятельной работы в подготовке специалистов.

2. Различная степень сложности тех или иных видов самостоятельной работы.

3.Активация заинтересованности студентов в изучении музыкальной литературы и расширение профессионального кругозора.

4. Впечатление слушателей, обсуждение интересующих вопросов, обмен опытом.

**Литература**

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1. М., «Музыка». 1988.

2. Асафьев Б. В. Глинка: [1804—1857]: [Анализ творчества] / акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов). — 2-е изд. — [Москва]: изд-во и типолитогр. Музгиза, 1950. — 312 с.

[3. Васина - Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка](https://www.twirpx.com/file/3098303/). М: Музыка, 1982. — 104 с.

## 4. Левашёва О.Е. Михаил Иванович Глинка. Монография: В 2-х книгах. — М.: Музыка, 1987.

5. Михаил Иванович Глинка.  Записки. — Москва: Издательство «МУЗЫКА», 1988. — 241 с.

## 6. [Орлова Александра. Глинка в Петербурге](https://www.twirpx.com/file/2613630/) Ленинград: Лениздат, 1970. — 264 с.