Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой: https://stuservis.ru/glava-diploma/99719

Тип работы: Глава диплома

Предмет: Музыка

СОДЕРЖАНИЕ

Введение
Глава 1. Фортепианный стиль Владимира Ребикова
1.1 Творчество В.И. Ребикова в русской музыке на пороге XX века: к вопросу авторского стиля
1.2 Фортепианная музыка Владимира Ребикова: жанрово-стилевая панорама
Глава 2. Фортепианный циклы Владимира Ребикова для детей в педагогическом репертуаре
2.1 От 6 до 16: фортепианные миниатюра В. Ребикова в репертуаре юного пианиста
2.2 Образы детства в фортепианном цикле В. Ребикова«Силуэты»
2.3 Сюита В. Ребикова «Игрушки на елке» в фортепианном классе
2.4 Мир путешествий в фортепианном цикле В.Ребикова «Вокруг света»
Заключение
Список литературы

Музыкальные критики признавали бесспорным факт непревзойденного реформаторства В.И. Ребикова в гармонической и ладовой области, а также его устремление к модернизации музыкальных жанров, и высокого внимания к наиболее достоверному изображению психологических нюансов в музыке.
Однако многие современники упрекали композитора в простоте выбора музыкально-выразительных средств, статичности композиции при внешней ее подвижности, излишне сентиментальную интонационную сферу произведений, а также за чрезмерное увлечение популярными жанрами домашнего музицирования,такими как фортепианная программная миниатюра и лирический бытовой романс.
В научной литературе о русской музыке начала XX века В.И.Ребиков определяется как композитор-декадент, создатель условной декадентской оперы, а также как композитор, не обладающий особой силой музыкального дарования, замыкающийся в области исключительно личных эстетских переживаний и всецело поглощенный культом собственной индивидуальности [12].
Целесообразно отметить, что подобные оценки творчества композитора в XX веке являлись крайне односторонними и безусловно соответствовали идеологическим позициям музыкальной критики того периода.
Можно говорить о том, что стилистика творчества В.И. Ребикова сложна, разнородна и сочетает в себе множество противоречий, что в целом характерно для стиля того времени.
Однако при всей неординарности музыкального языка В.И. Ребикова, следует уточнить, что композитор безусловно был первопроходцем в использовании целого ряда новых приемов в композиции и был крайне последователен на данном, выбранном им пути.
Предшествуя модернистам, таким как Р.Штраус и А.Скрябин, В.И. Ребиков обратился к поиску новых музыкальных форм, новых гармоний и мелодических оборотов [18].
Результаты данных поисков проявились, во-первых, в отрицании традиционной формы, во-вторых, в новых способах гармонизаций, среди которых можно выделить использование целотонных гармоний, параллельных квинт, трезвучий и септаккордов.
Сочинения В.И. Ребикова вызвали противоречивый отклик среди людей искусства. Значение композитора в том, что он предугадал стилистическое направление, к которому композиторы обратятся лишь через 15 лет.
В.И.Ребиков, руководствуясь желанием и потребностью быть услышанным и понятым, зачастую излагал свои мысли в виде философско-эстетических и психологических комментариев к своим произведениям.
Данное стремление В.И. Ребикова к литературному объяснению музыки и словесному пафосу также отражает не только творческие устремления композитора, но и дух всей эпохи. В.И. Ребиков в своих поисках отражал свойственное модернизму стремление к союзу поэтической речи образов с музыкальными интонациями [7].
Повышенный интерес к этому соединению смежных искусств в данный период был проявлением традиций русской культуры. Это качество было свойственно ей всегда, однако особенно ярко проявилось в начале XX

века, когда поэзия тяготела к музыке, музыка к поэзии и живописи, живопись к поэзии, музыке, и, более того, искусство тяготело к философии и религии.
Разнообразное и сильное воздействие на В.И. Ребикова оказали различные явления зарубежной философии, литературы и искусства, к которым композитор обратился в первое десятилетие XX века, период своего наивысшего творческого расцвета.
Композитор интересовался литературно-философским работам А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, живописи А. Беклина, Ф. Штука, Дж. Сегантини, произведениям А. Шницлера, Ф. Ведекинда, О.Кокошки, французскому импрессионизму, итальянский веризм и немецкий экспрессионизм [21].
Творческое наследие В.И. Ребикова, довольно обширно, однако мало разнообразно в жанровом отношении: симпатии композитора слишком явно склоняются к фортепианной, вокальной и сценической музыке. Наиболее обширная, и, пожалуй, наиболее значительная область творчества В.И. Ребикова связана с фортепиано.
Вторую по значительности область творческого наследия композитора составляют сценические произведения: опера «В грозу» (по А. Короленко, 1893), музыкально-психологические драмы: «Елка» (по Андерсену, Достоевскому и Гауптману, 1902), «Бездна» (по Л. Андрееву, 1907), «Тэа» (по А. Воротникову, 1907), «Женщина с кинжалом» (по А. Шнитцлеру, 1910), «Альфа и Омега» (на собственный текст, 1911), «Нарцисс» и «Арахнэ» (по «Метаморфозам» Овидия в переводе Щепкиной-Куперник, 1913), музыкально-психологическая драма «Дворянское гнездо» (по А. Тургеневу, 1916), детский балет «Принц-красавчик и принцесса-чудная прелесть», а также музыкально-психологическая пантомима «Белоснежка» (по Л. Новаку) и сценические «Басни Крылова»[25].
В.И. Ребикову принадлежит также ряд вокальных произведений: «Вокальные сцены», ор. 1 (на тексты Майкова, Кольцова, Надсона, Фета), Романсы, ор. 4 (на тексты Надсона), ор. 16 и 18 (на тексты Брюсова), ор. 20 (на тексты Конфуция, Брюсова, Апухтина), «Меломимика», ор. 19 (для хора и ф-но на тексты Лермонтова), мелодекламации, ор. 32 (на тексты Апухтина и Гейне); ритмодекломации, ор. 52) на тексты Апухтина, Бальмонта, Петрарки, Рукавишникова и других поэтов), мелопоэза (жанр, введенный Ребиковым) «Балкон осенью», ор. 53 (на текст Звягинцевой).
Композитором создано также множество детских хоров и песен (сборники «Класное пение», «Детский мир», «Дни детства») и несколько хоров на тексты Кольцова, Плещеева, А. Толстого.
Наконец, надо упомянуть несколько небольших оркестровых сюит В.И. Ребикова (среди них - «На Востоке») и «Литургию св. Иоанна Хризостомоса» [18].
С внешней стороны направленность творческого пути В.И. Ребикова представляется несколько странной и не совсем естественной.
Начав сочинять под сильным влиянием музыки, композитор создал целый ряд произведений, довольно быстро завоевавших известную популярность. Подобная стилевая ориентация сохранялась до девятого опуса включительно, после чего наступил творческий кризис и трехгодичный творческий перерыв, знаменующий собой важнейший качественный рубеж.
Данный период был заполнен большой внутренней работой и серьезным анализом своего творческого стиля, вместе с тем, это время характеризуется своеобразной защитой от музыкальных впечатлений и дистанцированием от чужой музыки, боязнью оказаться под влиянием чужого музыкального языка, которая с этого момента будет проявляться у композитора и в дальнейшем.
Десятым опусом открывается новый период творчества В.И. Ребикова, на поверхностный взгляд совершенно не сопоставимый и не связанный с первоначальным [32].
С этого момента деятельность композитора определяется целой системой конкретных эстетических положений, ведущим из которых является определение музыки как языка чувств и средства возбуждать требуемые чувства и настроения.
С этого периода В.И. Ребиков характеризует свое творческий язык как музыкально-психологический, уточняя, что традиционные условности сдерживают музыку, и лишают ее душевной правды.
И так как, согласно В.И. Ребикову, основной задачей композитора является обнаружение внутренней силы музыки и фиксация чувств, то неизбежным следствием всего это должно явиться новое отношение ко многим компонентам музыкального произведения.
Так, В.И. Ребиков считает, что определения консонанса и диссонанса и их противопоставление теряют свой смысл, эффективно же только то, что достоверно выражает эмоцию.
И действительно, начиная с десятого опуса, в музыку В.И. Ребикова все сильнее проникают новые черты и новые средства выражения, особенно в ладовой, гармонической, метроритмической и структурной музыкальных областях.

Как уже отмечалось - это довольно необычные явления в ту эпоху окончания пьес на диссонирующих неустойчивых гармониях, что встречается уже в «Эскизах настроений», ор. 10, и широко применяется в более поздних опусах (например, в ор. 28 и 29) [32].
В использовании данного приема можно усмотреть стремление Ребикова к созданию своего рода «семантики» бесконечности и свободы эмоциональных смен. Отсюда же вытекает и нередко наблюдающаяся у него тенденция к избеганию стройно-симметричных репризных форм.
Далее Ребиков впервые в русской музыке начинает широко использовать возможности целотонного звукоряда как единственной основы для построения довольно крупных пьес (ор. 15, 27, 35, 47, 54 и др.), а также применять квартовые гармонические сочетания, подчас достигающие степени остинатности (как например, в «Лирическом моменте» из «Альбома пьес для юношества», созданного в 1906 году). Любопытно отметить, что знаменитая «квартовая» мазурка С. Прокофьева из ор. 12 появилась только в 1913 г.
Наконец, в более поздних опусах Ребиков приходит к атональности и

Список использованной литературы

1. Апраксина, О. А. Методика музыкального воспитания в школе / О.А. Апраксина. - М.: Просвещение, 2013. - 224 с.
2. Афанасьев В. Что такое музыка?: эссе, мемуары, стихи. М: Аграф, 2007. 335 с.
3. Бендщкий А., Арановский М. К вопросу о моделирующей функции музыки // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей. М.: КомКнига, 2007. С. 142-156.
4. Баренбойм, Л.А. Фортепианная педагогика: Учебное пособие / Л.А. Баренбойм. - СПб.: Планета Музыки, 2018. - 252 с.
5. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. М.: Классика-XX1, 2005. 372 с.
6. Вицинский А. Процесс работы пианиста исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. М.: Классика-XX1, 2003. 100 с.
7. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: МГК, 2011. 440 с.
8. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика- XXI, 2007. 192 с.
9. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции.-М.: Музыка, 2007. С.24-37.
10. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.
11. Демченко А. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. Саратов, 2000.
12. Зинькевич Е. «Недостоверное прошлое» // Композиторы второго ряда. Сб. статей. М.: Композитор, 2010. С. 121-134.
13. Келдыш Ю.В. В.И.Ребиков // История русской музыки. Т. 10а. - М., Музыка, 1997. - 541 с.
15. Коробова А.Г. Пасторальные маски музыкального модерна. О некоторых страницах фортепианного творчества В.И.Ребикова // Музыкальная академия. 2006. № 1.
15. Кривошеева И. Античность в музыкальной культуре серебряного века (музыкаль¬но-театральные искания). Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 2000. – 174 с.
15. Купец Л.А. Композиторы второго ряда как образовательный парадокс // Композиторы второго ряда. Сб. Статей. М. Композитор, 2010. С. 20-38.
17. Ливицкая З.Г. В поисках Ялты. - Симф., «Н.Орианда», 2013. - С. 47-56
18. Логинова В.А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля. Москва, - РАМ, - 2002, –190 с.
19. Логинова В.А. О музыкальной композиции начала XX века. К проблеме авторского стиля (В.Ребиков, Н.Черепнин, А.Станчинский) // Диссертация на соискание ученой степ. канд. иск. М., 2002. – 153 с.
20. Мадорский, Лев Музыкальное воспитание ребенка / Лев Мадорский , Анатолий Зак. - М.: Айрис-пресс, 2011. - 128 с.
21. Михайленко Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX в. Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 1995. – 365 с.
22. Михайлов А. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М., 1998.
23. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. – 253 с.
24. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Учебное пособие / The Art of Piano Playing: Teacher's notes: Textbook / Г.Г. Нейгауз. - М.: Лань, Планета музыки, 2015. - 266 с.
25. Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца ХГХ - начала XX в. М., 1991. – 326 с.
26. Николаевский, М. И. Консерваторская постановка рук на фортепиано / М.И. Николаевский. - М.: Красанд, 2015. - 847 с.

27. Проблемы фортепианной педагогики в современном аспекте. - М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. - 162 с.
28. Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков. Очерк жизни и творчества. М., 1989. – 254 с.
29. Томпакова О.М. Забытое имя в русской музыке // Музыкальная жизнь. 1969. № 14. С. 64-98.
30. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М.: Классика -XXI, 2007. - 320 с.
31. Цукер А.М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе. Сб. статей. М. Композитор, 2010. С. 7-23.
32. Шаповалова Т.Г. В.И.Ребиков: штрихи к творческому портрету художника // Процессы музыкального творчества. Вып. 4. Сб. трудов № 156. М., 2000. - 115 с.
33. Шаповалова Т.Г. Неизвестный Ребиков: духовно-музыкальное творчество // Христианская культура: прошлое и настоящее. Сб. трудов по материалам научной конференции. М., 2004. – 16 с.
34.Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. - М.: Классика-XXI, 2015. - 424 с.
35.ЮроваТ.В.Фортепианныепроизведениясовременныхотечественныхкомпозиторовпедагогическомрепертуаре. - Москва: Высшая школа, 2016. - 942 с.

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой: https://stuservis.ru/glava-diploma/99719