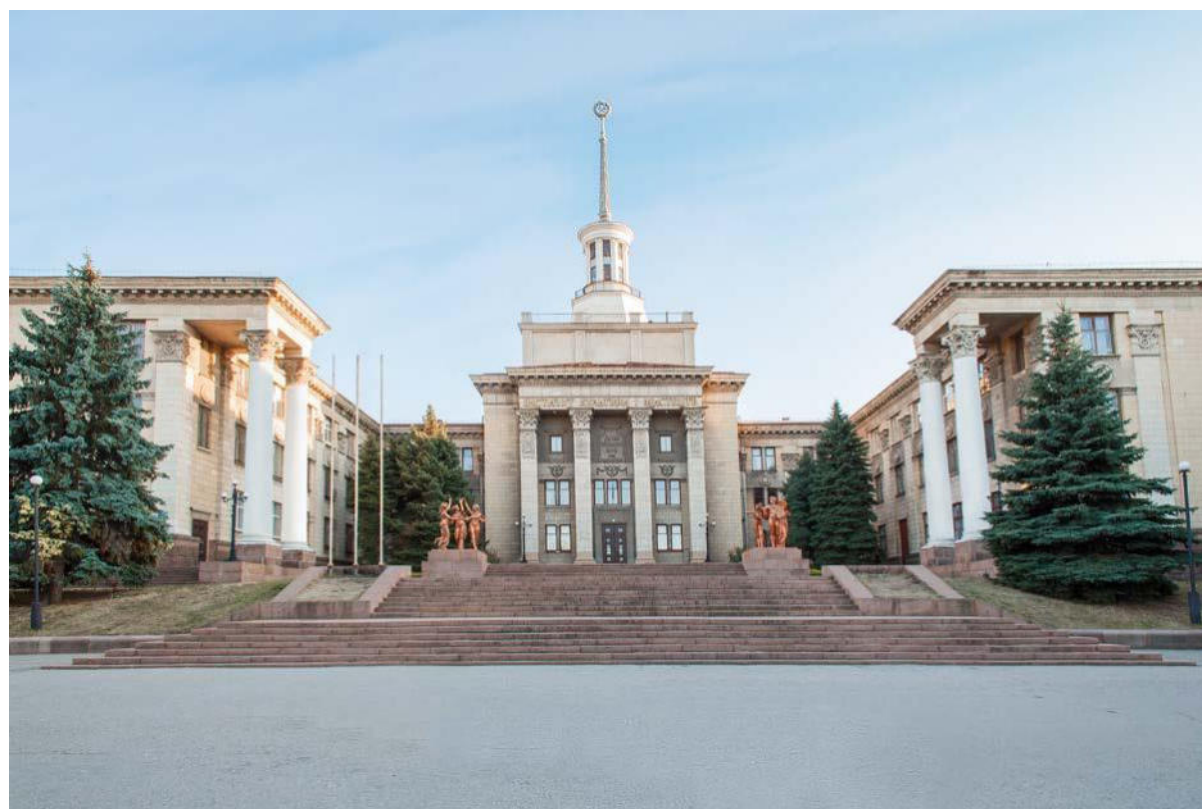


ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

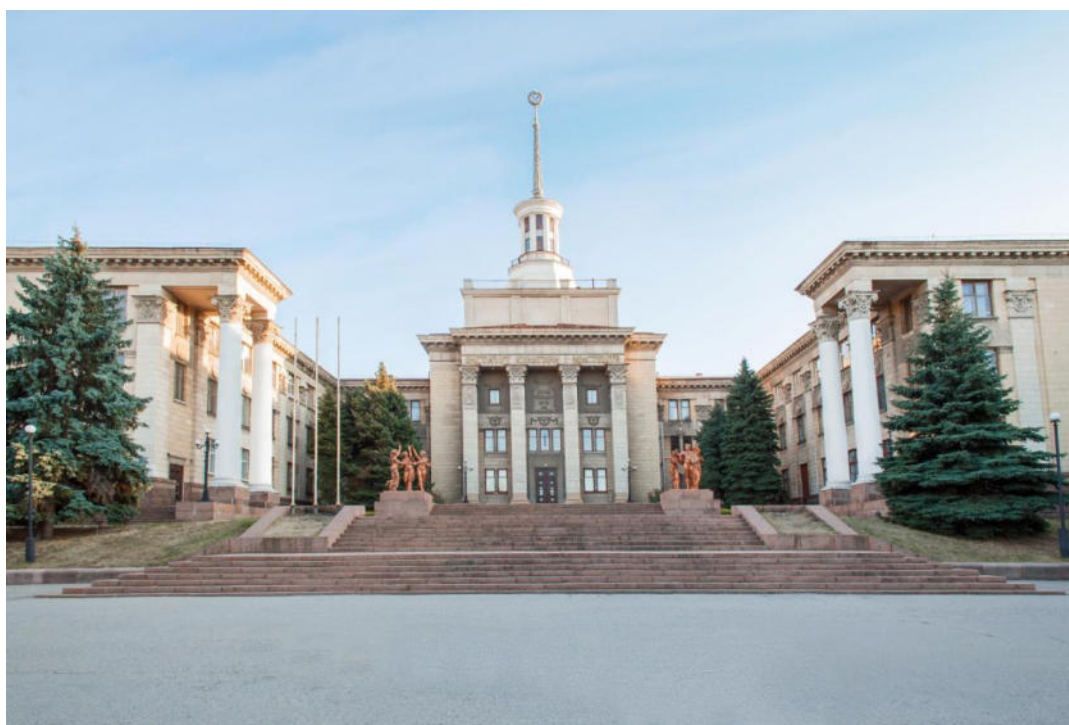


**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

Институт культуры и искусств имени Джульетты Якубович

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Материалы научных мероприятий
Научно-образовательного центра художественно-эстетического
воспитания*



КНИГА
Луганск
2020

УДК 378.015.31:7+378.016:7(06)

ББК 74.480.054я43+85р3я93

П78

Рецензенты:

- Пономарева Е.Н.* – и.о. заведующего кафедрой дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент;
- Кузниченко О.В.* – доцент кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат педагогических наук, доцент;
- Яровой В.М.* – директор ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», заслуженный работник культуры Украины.

П78 Проблемы эстетического воспитания и художественного образования : материалы научных мероприятий Научно-образовательного центра художественно-эстетического воспитания Института культуры и искусств имени Джульетты Якубович / главн. ред. С.П. Федорищева, ответств. ред. О.Б. Дрепина; ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» – Луганск : Книта, 2020. – 128 с.

В сборнике представлены материалы научных мероприятий, проводимых Научно-образовательным центром художественно-эстетического воспитания Института культуры и искусств имени Джульетты Якубович. Рассматриваются проблемы развития эстетического воспитания и художественного образования личности в современных социокультурных условиях, проблемы совершенствования профессионально-педагогической подготовки специалистов сферы художественного образования.

Адресуется преподавателям дисциплин художественно-эстетического цикла образовательных учреждений и учреждений дополнительного образования, аспирантам, студентам, всем, кто интересуется вопросами искусства, культуры и художественного образования.

*Рекомендовано к печати Научной комиссией Луганского национального университета имени Тараса Шевченко
(протокол № 9 от 26 мая 2020 г.)*

УДК 378.015.31:7+378.016:7(06)

ББК 74.480.054я43+85р3я93

© Коллектив авторов, 2020

© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретические и практические вопросы современного художественно-эстетического воспитания

Кондратенко А.П. Творческое сотрудничество педагогов как фактор духовно-эстетического совершенствования личности	4
Федорищева С.П. Критерии сформированности эстетических основ педагогического мастерства учителя музыки	9
Филимонова Е.Ю. Хореографическая деятельность как средство художественно-эстетического воспитания детей	14
Максименко О.А. Развитие художественно-эстетического воспитания в колледжах Франции	18
Обедникова О.А. Аксеологические аспекты проблемы формирования эстетического вкуса студентов технических вузов	24
Гаман Е.В., Кондратюк И.И. Формирование музыкально-эстетического вкуса эстрадного вокалиста в процессе обучения в вузе	27

Теоретические и практические вопросы современного музыкального образования

Сиренко Т.Н. Творческая активность и ее развитие в классе вокала	36
Петченко Л.В. Итальянская фонетика и развитие детского голоса	41
Золкин В.К., Федорищева С.П. Формирование вокальных навыков у начинающих певцов	46
Золкин В.К. Русская вокальная музыка первой половины XIX века	51
Быханова В.В., Дрепина О.Б. Анализ существующей практики развития вокально-исполнительских навыков эстрадного певца в процессе профессиональной подготовки	56
Забуга Н.Г., Лабинцева Л.П. Когнитивный компонент в структуре культуры межнациональных отношений у будущих хореографов	63
Загацкая Т.С. Творческое развитие обучающихся на уроках музыки	68
Полищук А.Н., Федорищева С.П. Развитие детского певческого голоса на занятиях по вокалу в детской музыкальной школе	71
Островская Т.В. Творческая дирижерская деятельность в музыкальной педагогике	75

Проблемное поле современного искусства и художественной педагогики

Дрепина О.Б. Профессиональное становление будущего специалиста сферы культуры и искусства в системе художественного образования	79
Васильев Д.Ю., Петченко А.Ф. Развитие виолончельного исполнительского искусства в России	84
Кулиш А.Д., Петченко А.Ф. Творческий портрет гитариста А.М. Иванова-Крамского	88
Петченко А.Ф. Народные инструменты – инструменты Победы	95
Назаров Г.Б. Дискуссии о современном изобразительном искусстве: модерн и постмодерн	102
Кулибаба К.И., Филимонова Е.Ю. Театрализованный фольклор как художественно-стилистическая основа сценических постановок Павла Вирского	107
Михайлова О.Н. Балетный романтизм в России	112
Гулевич А.В. Народный танец в системе высшего профессионального образования	117
Петченко Л.В. Великая Победа – великая музыка: песни военных лет в патриотическом воспитании молодежи	122

УДК [786.8 : 929 Д.Ю. Давыдов]

Васильев Дмитрий Юрьевич

студент 1 курса магистратуры направления подготовки

«Музыкально-инструментальное искусство»

ГОУ ВПО ЛНУ «Луганский национальный

университет имени Тараса Шевченко»

vasiljev.1968@mail.ru

Научный руководитель:

Петченко Анатолий Федорович,

доцент кафедры музыкознания

и инструментального исполнительства

ГОУ ВПО ЛНУ «Луганский национальный

университет имени Тараса Шевченко»

кандидат педагогических наук, доцент

afpetchenko@mail.ru

РАЗВИТИЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО

ИСКУССТВА В РОССИИ

Развитие виолончельного исполнительского искусства в России неразрывно связано с концертной и педагогической деятельностью Карла Давыдова. Организация учебно-воспитательного процесса в классе виолончели Петербургской консерватории, композиторское и методическое творчество, исполнительская и просветительская деятельность Давыдова создали основу расцвета русской и советской виолончельной школы. Ключевые слова: виолончельное исполнительское мастерство, русская виолончельная школа, виолончелист Давыдов.

Россия внесла огромный вклад в развитие культурной жизни Европы.

Благородные гуманистические идеи, народничество, подъём революционного настроения воодушевляло русскую музыкальную интеллигенцию.

Творчество русских композиторов М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, М.А. Балакирева, П.И.

Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова вошло в «золотой фонд» европейской музыки. В

плеяде великих русских музыкантов особое место занимает виолончелист Карл Давыдов.

Карл Юльевич Давыдов родился 3/15 марта 1838 года в небольшом латвийском городке

Гольдингене, в семье врача Юлия Петровича Давыдова, который был страстным любителем

музыки и прекрасно владел игрой на скрипке. Домашняя обстановка в высшей степени

повлияла на развитие музыкального дарования Карла Юльевича. Начав в раннем детстве с

игры на фортепиано, которой впоследствии овладел в совершенстве, он спустя время

обнаружил большой интерес к виолончели.

Под руководством первого учителя, солиста оркестра Большого театра Генриха Шмита, в

возрасте девяти лет Давыдов выступил на одном из музыкальных вечеров в Москве. А в день

своего четырнадцатилетия принял участие в публичном концерте Большого театра.

Существенную роль в дальнейшем формировании виолончельного мастерства Карла

Юльевича сыграл известный петербургский виолончелист Карл Шуберт, который

консультировал его во время приездов в Москву.

В шестнадцать лет Давыдов поступил на физико-математический факультет Московского

университета, где «считался отличным студентом, однако его интерес к музыке несколько не

остывал: его имя становится популярным на московской концертной эстраде, а также с

увлечением занимается композицией». Желая совершенствовать композиторское мастерство,

после окончания Московского Университета со степенью кандидата математических наук,

Давыдов поступил в Лейпцигскую консерваторию, где он учился у знаменитого

представителя европейской музыкально-теоретической школы профессора Морица

Гауптмана [1].

К.Ю. Давыдов, благодаря своим выдающимся природным данным, добился европейской известности как выдающийся артист, причем не только в сольном исполнительстве, что было

большой редкостью для виолончелиста в то время, но и как участник квартетов и камерных ансамблей, как концертмейстер оркестра Гевандхауза.

В 1860 году Карл Юльевич был приглашен в тогда, первую по значению в мире Лейпцигскую консерваторию в качестве профессора игры на виолончели на место Фридриха Грюцмахера. Среди его лейпцигских учеников можно отметить норвежского виолончелиста Йуна Грига (младшего брата Э. Грига), и Эмиля Хегара, который впоследствии стал первым виолончелистом оркестра Гевандхауза и профессором Лейпцигской консерватории.

В это же время в России происходят важные перемены. Русскую музыкальную интеллигенцию воодушевляют благородные просветительские идеи, которыми захвачен и Давыдов. Несмотря на видное положение, которое Карл Юрьевич занимал в Лейпциге, он не задумываясь, с радостью принимает предложение Антона Григорьевича Рубинштейна вступить в число профессоров первой в России Петербургской консерватории. В 1862 Давыдов приглашен на кафедру истории музыки, но вскоре променял ее на кафедру игры на виолончели. «С этой поры началось его ревностное служение делу развития музыкального искусства в России» [3].

Лучшие годы своей жизни К.Ю. Давыдов посвятил созданию и развитию отечественной виолончельной школы и русского классического виолончельного искусства, формирование и расцвет которого связаны с основанием Санкт-Петербургской консерваторий и с его именем. Класс игры на виолончели, где преподавал Карл Юльевич, становятся центром притяжения лучших исполнителей России и других стран.

За короткий промежуток времени «давыдовская» школа завоевала всеобщее признание. Ее отличительными чертами и качествами явилось «яркое художественное исполнение, ясность и благородство стиля, глубокая выразительность, полное подчинение совершенного технического мастерства музыкальным задачам, отказ от внешней эффективности, высокая культура насыщенного и задушевного звука...» [3].

Давыдов выступал против формалистических упражнений, которые занимали в то время большое место в западноевропейских методиках преподавания. Он основал собственную систему на индивидуальном подходе к каждому учащемуся, на осознанном освоении навыков игры, на изучении природы инструмента. Давыдов, стремясь развить индивидуальности учеников, никогда не навязывал студентам свое понимание произведения. Физико-математическое образование и аналитический ум, рациональность и системность взглядов способствовали в построении Карлом Юльевичем педагогического процесса, который он в свое время разделял на несколько фаз.

Став в 1976 году директором Петербургской консерватории, К.Ю. Давыдов наравне с подготовкой композиторов, солистов-певцов и инструменталистов, ставил задачу воспитать как можно большее количество музыкантов для оркестров, театров и музыкальных школ. Придерживаясь стратегии последовательного исправления ошибок, Давыдов не стремился исправлять все недостатки студентов на каждом занятии.

Эффект его преподавания заключался в том, что все педагогические указания в соответствии с требованиями строго дозировались. Ученики должны были сосредоточить все свои усилия на отдельные технические задачи, и очень часто недели и месяцы посвящали овладению сложным местам сочинения.

Таким моментам преподавания, как держание инструмента, работа над гаммами, развитие штриховой техники учеников Карл Юльевич уделял значительное внимание. Нужно обратить внимание, что исполнительские принципы, которые он прививал своим ученикам, давали высокий художественный результат – при исполнении романтических кантилен – выстраивание широких, протяженных и пластичных мелодических линий.

Во время директорства К.Ю. Давыдова в консерватории особое внимание уделялось разработке учебных программ и экзаменационных требований. Особенно тщательными были подходы к требованиям для поступления и окончания консерватории. При Карле Юльевиче был введен и стал действовать новый устав консерватории, который утверждал ее

значение высшего учебного заведения. Количество учеников консерватории увеличилось почти вдвое, также увеличилось количество бесплатных вакансий, была установлена льготная плата за обучение для ряда учащихся.

К заслугам Карла Юльевича можно отнести организацию в консерватории оперного класса, которому он уделял большое внимание, что сыграло важную роль в воспитании отечественных кадров оперных исполнителей. Одним из нововведений Давыдова явилось учреждение класса «совместной игры на скрипках (вероятно, вообще на смычковых инструментах)...», где проводилась подготовка к игре в оркестре. Также нужно заметить, «что при Давыдове было улучшено обучение композиции, более рационально построено преподавание фортепиано учащимся различных специальностей, введено было глубокое изучение истории музыки, создан педагогический курс для пианистов и т.д. Значительно возросло количество ежегодных ученических концертов» [3].

К огромному вкладу К.Ю. Давыдова можно отнести привлечение виднейших отечественных музыкантов в качестве преподавателей педагогов консерватории, таких как композитор А.К. Лядов, виолончелист А.В. Вержбилович, П.И. Чайковский и Н.А. Римский-Корсаков. Причиной ухода К.Ю. Давыдова с должности директора консерватории послужил ряд конфликтов с чиновниками, которые требовали сократить льготы по оплате за обучение, чтоб затруднить доступ в консерваторию непривилегированным студентам. Будучи не согласным с дирекцией Карл Юльевич подал заявление об отставке и покинул консерваторию.

Уход Давыдова из консерватории тяжело сказался на его здоровье, к тому же ему пришлось перестроить всю свою жизнь и вернуться к концертной деятельности. В ноябре 1888 года он последний раз посетил Петербург, а зиму провел в Москве, где в январе у него случился сердечный приступ и в феврале Карл Юльевич Давыдов скончался.

По словам современников, К.Ю. Давыдов как человек пользовался «глубокой и искренней любовью всех знавших его. Доброта и гуманность были необыкновенны; по уму, остроумию и образованию он также представлял редкое явление» [1].

Давыдовская школа – выделяется единством исполнительства, педагогики и методики, ясностью художественных намерений и благородством стиля, высоким техническим мастерством, культивированием вокального начала в звуке.

В педагогике – это индивидуальный подход к каждому ученику, целенаправленное формирование яркой, неординарной творческой личности; всесторонняя профессиональная подготовка, сочетающая занятия в специальном классе, камерном ансамбле, струнном квартете и оркестре.

В инструментализме – осознанное отношение к технологии, осмысленный, индивидуальный подход к выработке совершенного аппарата, естественность и органичность технологических приемов. В репертуарном плане – стремление расширить круг исполняемых произведений за счет собственного композиторского творчества и работы над переложением художественно ценных произведений для виолончели.

«Школа игры на виолончели» К.Ю. Давыдова стала одним из первых в России фундаментальным трудом по виолончельной методике, хотя вышла в свет в Лейпциге в 1888 году на немецком языке.

Значение К.Ю. Давыдова и его школы определяется передовыми художественными и педагогическими взглядами этого музыканта, в основе которых лежала верность реалистическим и демократическим принципам русской классической музыкальной культуры, а также непримиримость в отношении к любому проявлению формализма и поверхности в исполнительстве и педагогике. Именно в этом заключается выдающаяся историческая роль русской классической виолончельной школы, которую возглавлял К.Ю. Давыдов, именно в этом актуальность лучших ее традиций для современной музыкально-исполнительской культуры.

Список литературы

1. Блох Г. Карл Юльевич Давыдов – величайший из виолончелистов / Г. Блох. – URL: www.laubach-ru/de (дата обращения 15.03.2020).
2. Володина А.Е. Карл Юльевич Давыдов – выдающийся виолончелист и педагог / А.Е. Володина. – URL: <https://multiurok.ru/files> (дата обращения 11.03.2020).
3. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства : уч. пособие / Л.С. Гинзбург. – М. : «Музгиз», 1965. – 634 с.
4. Давыдов К.Ю.: биография / К.Ю. Давыдов – URL: <https://peoplelife.ru/85035-5> (дата обращения 14.03.2020).

Vasiliev D.Y., Petchenko A.F.

DEVELOPMENT OF CELLO PERFORMING ARTS IN RUSSIA

Development of masterly performance of violoncello in Russia is indissolubly related to concert and pedagogical activity of Charles Davydov. Organization of teaching and educational process in the class of violoncello of the Petersburg conservatory, composer's and methodical creation, carrying out and elucidative activity Davydov provided a basis of bloom of Russian and soviet school of violoncello.

Key words: masterly performance of violoncello, Russian school of violoncello, violoncellist Davydov.

УДК [786.8 : 929 А.М. Иванов-Крамской]

Кулиш Алексей Дмитриевич,
студент 4 курса направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство»
ГОУ ВПО ЛНУ «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
akulish@mail.ru

Научный руководитель:
Петченко Анатолий Федорович,
доцент кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНУ «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат педагогических наук, доцент
afpetchenko@mail.ru

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ГИТАРИСТА

А.М. ИВАНОВА-КРАМСКОГО

Развитие исполнительского искусства игры на классической гитаре в нашей стране неразрывно связано именем Александра Михайловича Иванова-Крамского. Все отечественные гитаристы обучались по его учебнику «Школа игры на шестиструнной гитаре». Чрезвычайно плодотворной была педагогическая деятельность А.М. Иванова-Крамского. Его ученики ведут интенсивную концертную деятельность. Имя Иванова-Крамского являло собой эталон гитарного мастерства, музыкального вкуса, тембрового богатства звука, виртуозную технику, эмоциональность, благородство трактовки, тонкое чувство стиля. Иванова-Крамского справедливо называли «Чародеем гитары». Искусство этого замечательного музыканта, блестящего виртуоза пользовалось огромным успехом у любителей гитары.

Его имя было хорошо известно не только в России, но и за её пределами.

Ключевые слова: Иванов-Крамской, классическая гитара, исполнительство, концертная деятельность, педагогическая деятельность, репертуар.

Развитие исполнительского искусства игры на классической гитаре в нашей стране неразрывно связано именем Александра Михайловича Иванова-Крамского. Практически все отечественные любители гитары, обучались по самоучителю Иванова-Крамского. Это школа игры на классической гитаре. Она известна (в том или ином издании) каждому заинтересованному человеку нашей стране. Поэтому вдвойне актуально проследить жизнь и судьбу музыканта, заслуженного артиста РСФСР. Имя Александра Михайловича Иванова-Крамского в Советском Союзе являло собой эталон гитарного мастерства, музыкального вкуса и тонкого понимания музыкальной специфики русского музыкального фольклора для всех любителей гитары нашей, тогда могущественной и необъятной, Родины.

Его имя было хорошо известно не только в Советском Союзе, но и за его пределами.

Искусство этого замечательного музыканта, блестящего виртуоза пользовалось огромным успехом у слушателей, любителей гитары.

А.М. Иванов-Крамской возглавлял советское гитарное искусство в течение нескольких десятилетий. Значение его творческой деятельности можно в полной мере оценить, лишь представив себе события того периода: послеоктябрьский подъем искусства, тяжелая страда Великой Отечественной войны, невозполнимые утраты, когда казалось, что все достигнутое советскими гитаристами безвозвратно утрачено. Но именно в эти трудные послевоенные годы и по Всесоюзному радио, и в концертных залах снова зазвучал голос гитары Александра Иванова-Крамского.

Иванов-Крамской был больше чем исполнитель, он обладал не только талантом музыканта, но также смелостью и выдержкой, а эти качества в те годы оказались необходимы. Нужно было сохранить и развивать достигнутое в довоенные годы, нужно было нести людям добрые и светлые чувства.

На фоне социалистических свершений в нашей стране велась непримиримая борьба гитаристов, идеологов и критиков, по вопросу какую гитару считать профессиональным инструментом: буржуйскую капиталистическую «шестиструнку» или народную «семиструнную», под которую демократы прошлого пели романсы. Поэтому в 30-е годы прошлого века преподавание шестиструнной гитары было исключено из школ и ВУЗов страны как идеологически чуждое. Более того, среди профессиональных музыкантов бытовало мнение, что там, «где шестиструнная гитара, там водка». Мол, выпил, и давай какую-нибудь «Мурку» наигрывать.

Сейчас трудно представить, что даже в таком творческом начинании, как исполнение классики на гитаре, могут возникнуть трудности, сопряженные с идеологией государства, бюрократией и чиновничьим прессингом. Это действительно была целая война.

А.М. Иванов-Крамской в одиночку вытащил шестиструнную гитару из инструмента подворотни в разряд инструментов привилегированных и профессиональных.

На фоне биографии А.М. Иванова-Крамского (из множества писем, цитат из статей и документов), прослеживаются нравы эпохи. Например, резкий ответ Александра Михайловича на непрофессиональный выпад никому не известного любителя семиструнной гитары в газете «Музыкальная жизнь», в которой тот попытался объявить шестиструнную гитару никчемной. Или тот факт, когда Крамской все-таки добился разрешения преподавать класс гитары в институте имени Гнесиных, в последний момент ему позвонили и сообщили, что готов приказ на открытие класса «семиструнной гитары». На вопрос А.М. Иванова-Крамского, почему же после обещаний о шестиструнной гитаре, руководство вдруг передумало, ему ответили, что они совещались кое с кем «сверху» и решили, что «там, где струн больше, тот инструмент и будут преподавать». Крамской тогда отказался от преподавания инструмента, которым и не владел.

А.М. Иванов-Крамской достойно сражался за шестиструнную гитару.

И хотя его не пускали за границу, не слишком высоко оплачивали его труд, но он имел возможность работать, выступать, записывать пластинки,

издавать книги, получил звание заслуженного артиста, вел переписку с гитаристами мира и встречался с ними и входил в творческий бомонд государства. В стране были чиновники самодуры, были какие-то грандиозные и эпичные перегибы, но человек чувствовал себя на своем месте и трудился во имя своей мечты. Во все времена нелегко было трудиться во имя мечты. И те ужасы происходили не от советской власти, а от соседей, от советских граждан, рабочих и крестьян.

То какой-то сельский балалаечник выступит с обвинением Крамского в саботаже музыкальной жизни села, то городские активисты из отдела культуры решат избить музыканта за углом клуба за пропаганду гитары, то директор Дома Культуры Трактористов испугался провала выступления среди колхозников отменил концерт. Здесь не просматривается пагубная советская власть. Обычные люди, обычная зависть, обычное доноительство и страх оказаться среди маргиналов.

Гитара оставалась в народе любимой и популярной, но только в качестве аккомпанирующего инструмента. А.М. Иванов-Крамской использовал гитару для исполнения серьезных музыкальных произведений: от переложений классических композиторов до специальных произведений исключительно для гитары. Великие музыканты той эпохи, которые вначале с недоверием относились к гитаре, очаровывались игрой А.М. Иванова-Крамского, и переходили на его сторону. Под гитару Иванова-Крамского пели М. Бабанова, Н. Обухова, И. Козловский.

Иванов-Крамской не сразу обратился к инструменту, который стал его судьбой. Вначале была скрипка: в 1922 году он поступил в московскую музыкальную школу имени Игумнова. Отправившись однажды на урок, молодой музыкант увидел афишу, извещавшую о концерте Андреса Сеговии в Большом зале консерватории. Благодаря счастливой случайности юный скрипач проник в зал. Много лет спустя, вспоминая этот случай, Иванов-Крамской говорил, что встреча с искусством Сеговии решила его судьбу. В желании посвятить себя гитаре, думается, сыграли роль и наследственные гены: прадед мальчика крепостной Никита Иванов был талантливым гитаристом, освобождением из неволи обязанный своей игре, пленившей его хозяина графа Пашкова.

Говоря об истоках мастерства Иванова-Крамского и формирования его эстетических принципов, следует отметить, что Александр Михайлович был первым советским гитаристом, окончившим профессиональное учебное заведение – музыкальное училище имени Октябрьской революции. Иванов-Крамской – гитарист новой формации, в нем жило постоянное стремление к расширению своего кругозора. Не случайно он, под руководством профессора Московской консерватории К.С. Сараджева, овладел искусством дирижирования, брал уроки композиции у Н.С. Речменского. В связи с этим отметим и его творческую дружбу с профессором Московской консерватории К.А. Кузнецовым, знатоком испанской музыки. В одной из лекций, прочитанных Кузнецовым в консерватории, Иванов-Крамской играл сочинения испанских композиторов Siglode Oro – Золотого века – Луиса де Милана и Мигеля де Фуенльяны. Пьесы эти тогда впервые прозвучали в нашей стране. Многие дали гитаристу и его творческие контакты с прославленными коллективами – квартетами имени Бетховена и имени Комитаса, с которыми он исполнял квинтеты Боккерини. В течение многих лет А. Иванов-Крамской аккомпанировал выдающимся певцам: Надежде Андреевне Обуховой и Ивану Семеновичу Козловскому.

Александр Михайлович вёл обширную концертную деятельность. Его первый концерт состоялся в 1932 году, когда Иванов-Крамской был ещё студентом Московской консерватории. С этого времени начались его постоянные выступления по радио и на концертных эстрадах страны с сольными программами, в ансамблях. Имя Иванова-Крамского нередко можно было встретить на концертных афишах концертов Н.А. Обуховой, квартетов имени Бетховена и Комитаса. На протяжении многих лет гитарист выступал в ансамбле с И.С. Козловским. «Шестиструнной гитаре посвящена вся моя жизнь», – говорил Александр Михайлович.

Иванову-Крамскому принадлежит большая заслуга в создании концертного сольного репертуара для гитары. Его программы состояли из музыки всех эпох, от композиторов XVI века до современной музыки.

Иванов-Крамской познакомил слушателей со многими забытыми и малоизвестными произведениями для гитары, в частности с произведениями русских композиторов.

Иванов-Крамской – автор целого ряда сочинений, в том числе двух концертов для гитары и симфонического оркестра, многочисленных пьес и обработок.

В программах А.М. Иванова-Крамского мы не найдем салонных пьес.

Содержательность репертуара, высокий исполнительский уровень Иванова-Крамского определяли лицо советской гитаристики. Ведь в течение многих лет он, в сущности, единственный выступал с сольными концертами. В руках Иванова-Крамского гитара поражала своей кантиленой, выразительностью интонаций, разнообразием красочной палитры. С каким блеском исполнял он, например, Вариации Сора на тему Моцарта. Техническое совершенство не было самоцелью артиста: оно помогало раскрывать легкость, прозрачность и изящество этого сочинения. А как сдержанно и благородно звучал у Александра Михайловича вдохновенный напев Испанского танца № 5 Гранадоса, воплощая подлинный дух этого шедевра.

Но что бы ни играл Иванов-Крамской – Куранту Баха или «Старый замок» Мусоргского – во всем проявлялось поразительное чувство стиля, тонкий вкус большого художника.

Вдохновенная игра Иванова-Крамского захватывала слушателей, была открытием нового. Не случайно на концертах Александра Михайловича

царила тишина, и он обходился без усилителей. Эту «тишину» можно с полным основанием назвать сотворчеством артиста с неизменно преданной ему публикой. Ясно, что яркое, убедительное исполнение Ивановым-Крамским концертных программ было преодолением неверных представлений о гитаре как об инструменте ограниченных возможностей.

Он был первым советским исполнителем современного оригинального гитарного репертуара – Кастильской сюиты, сонатины, прелюдии Морено Торробы, Фандангилю Турины, этюдов и прелюдий Вила Лобоса, Сарабанды Родриго, Фантазии Кастельнуово-Тедеско. Мастерство музыканта стало стимулом для создания советскими композиторами сочинений для гитары. В.Я. Шебалин написал и посвятил ему Сонатину. Широкую известность получили и другие сочинения Шебалина, написанные для замечательного гитариста: «Раздумье», «Прелюдии», «Плясовая». На просьбу Александра Михайловича создавать пьесы для гитары откликнулись композиторы Н. Речменский («Романс», «У ручья»), В. Золотарев («Вальс», «Колыбельная») и другие.

Иванов-Крамской часто исполнял и собственные сочинения: два концерта для гитары с оркестром, «Вариации», многочисленные пьесы и свои обработки русских народных песен: «Выхожу один я на дорогу», «У ворот, ворот», «Как у месяца», Вариации на тему романса Варламова «На заре ты ее не буди».

Значительный вклад в педагогический репертуар гитаристов внесли обработки Иванова-Крамского пьес советских композиторов – С. Прокофьева «Танец трех девушек», Д. Шостаковича «Прощай, Гранада», Т. Хренникова «Серенада».

В творческой жизни Александра Михайловича значительное место занимала педагогическая деятельность. По его инициативе в 1960 году в Музыкальном училище при Московской консерватории был открыт класс гитары. Сегодня мы хорошо знаем, сколь значительным оказалось это событие для дальнейшего развития советского гитарного искусства. А тогда это было смелым решением, поскольку многие руководители учебных заведений скептически оценивали возможности инструмента. И надо отдать должное дальновидности дирекции училища, поддержавшей предложение Александра Михайловича. Педагогическая деятельность А.М. Иванова-Крамского протекала в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, где с 1960 по 1973 год он возглавлял класс гитары, подготовив немало талантливых музыкантов. Затем преподавал в Институте культуры.

Чрезвычайно плодотворна была педагогическая деятельность А.М. Иванова-Крамского. Он преподавал в училище при Московской государственной консерватории и в Институте культуры, был создателем первого в Советском Союзе самодеятельного ансамбля гитаристов при Московском Доме культуры «Красные текстильщики». По его примеру были организованы подобные коллективы во многих городах страны. Он автор «Школы игры на шестиструнной гитаре», по которой занимались музыканты- профессионалы и любители. Лучшим ответом на этот вопрос – «каким был Иванов-Крамской – учитель», – является интенсивная концертная деятельность его учеников. Их имена: Николай Комалатов, лауреат Международного фестиваля гитаристов в Москве, Валерий Петренко, солист Киевской филармонии; московские гитаристы – Андрей Гарин, Евгений Ларичев; Наталья Иванова-Крамская, талантливый продолжатель дела своего отца в училище. Среди питомцев училища: первый гитарист из Киргизии – Даниал Назарматов, педагог Института искусств во Фрунзе; первый гитарист из Туркмении – Ислам Бабаев.

Многочисленные рецензенты, отмечали в исполнении гитариста

А.М. Иванова-Крамского тембровое богатство звука, виртуозную технику, эмоциональность и благородство трактовки, тонкое чувство стиля. Иванова-Крамского справедливо называли «Чародеем гитары».

В 1959 году он был удостоен звания Заслуженный артист РСФСР. К этому признанию вёл долгий успешный путь. Александр Михайлович работал на Всесоюзном радио с 1932 года, а с 1933 году выступал как солист и ансамблист. В 1939 году, Иванов-Крамской был удостоен Второй премии Всесоюзного радио на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах. С 1932 года по 1945 он уже дирижёр Ансамбля песни и пляски НКВД СССР. Затем с 1947 по 1952 годы он был дирижёром Русского народного хора и оркестра народных инструментов. А с 1960 года преподавал в Музыкальном училище при Московской консерватории.

Александр Михайлович Иванов-Крамской был видным музыкально общественным деятелем, отдавшим все свои силы пропаганде гитарного искусства. После долгих лет забвения, благодаря выдающемуся исполнителю и педагогу, гитара вновь обрела статус профессионального концертного инструмента и стала преподаваться в средних и высших музыкальных заведениях страны.

Известно, что струны гитары начинают особенно проникновенно звучать, перед тем, как оборваться. Именно так оборвалась и жизнь А.М. Иванова-Крамского во время концерта в Минске. Это была тяжелая утрата и для его учеников, и для многочисленных поклонников его таланта.

Охватывая мысленным взором историю советского гитарного искусства, необходимо воздать должное всем, кто внес в него свой вклад, – педагогам, исполнителям, создателям инструментов. Это П. Вещицкий, А. Попов, Е. Рябоконт, Я. Ковалевская, Б. Павлов, Ф. Савицкий. Александру Михайловичу Иванову-Крамскому принадлежит в советской гитаристике особое место. Именно Александр Михайлович взял на себя ответственность за судьбу гитары и достойно исполнил свой долг. В этом проявились не только выдающийся талант артиста, но и масштабность его личности.

Список литературы

1. Вайсборд М. Андрее Сеговия / М. Вайсборд – М. : Музыка, 1981. – 126 с.
2. Вайсборд М. Андрее Сеговия и гитарное искусство XX века : Очерк жизни и творчества / М. Вайсборд – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с.: ил.
3. Варламов Д.И. Народность музыкального творчества как социальный феномен в общественном сознании россиян / Д.И. Варламов – Саратов : SGK им. Собинова, 2000. – 135 с.
4. Иванова-Крамская Н.А. Жизнь посвятил гитаре. Воспоминания об отце / Н.А. Иванова-Крамская – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1995. – 110 с.

5. Имханицкий М.И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра / М.И. Имханицкий – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 320 с.

6. Имханицкий М.И. История исполнительства на народных инструментах : учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. – изд. 2, – переработанное и дополненное / М.И. Имханицкий – М. : РАМ им. Гнесиных. 2018. – 640 с.

Kulish A.D., Petchenko A.F.

CREATIVE PORTRAIT OF THE GUITARIST A. M. IVANOVKRAMSKOY

Development of carrying out art of game on a classic guitar in our country is indissolubly bound by the name of Alexander Michael Yvanov-Kramskoy. All domestic guitarists were taught on his textbook «School of game on a sixstring guitar». The pedagogical activity A.M was extraordinarily fruitful. YvanovKramskoy. His students conduct intensive concert activity. The Yvanov-Kramskoy

Name showed itself the standard of guitar trade, musical taste, timbre riches of sound, masterly technique, emotionality, nobleness of interpretation, thin sense of style. Yvanov-Kramskoy justly named «Magician of guitar». Art of this remarkable musician, brilliant virtuoso used enormous success with the amateurs of guitar. His name was well known not only in Russia but also after its limits.

Key words: Yvanov-Kramskoy, classic guitar, carrying out, concert activity, pedagogical activity, repertoire.

УДК 785: 786.8 : 787.61 (47+57) «1941/1945»

Петченко Анатолий Федорович

доцент кафедры музыкознания

и инструментального исполнительства

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный

университет имени Тараса Шевченко»,

кандидат педагогических наук, доцент

afpetchenko@mail.ru

НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ – ИНСТРУМЕНТЫ ПОБЕДЫ

В статье рассматривается исполнительство на народных инструментах в годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: гармоника, баян, гитара, исполнители-народники, репертуар, производство народных инструментов.

Годы Великой Отечественной войны для любительского музицирования и профессионального исполнительского искусства на русских народных инструментах – время настоящего ренессанса, возрождения, огромной популярности, востребованности и народного признания.

Война резко изменила музыкальную жизнь в стране. Были эвакуированы в тыл оперные театры, консерватории, коллективы оркестров и капелл, но духовная жизнь народа продолжалась с неменьшей активностью, чем в мирное время. Стало решительно преобладать использование музыкального инструментария для проведения досуга, особенно во фронтовой обстановке.

Это было связано с тем, что за народными инструментами, в частности гармоникой, балалайкой, гитарой, закрепились самые положительные ассоциации музыкального и повседневного быта довоенных лет.

Будучи наиболее популярными, в сольном и коллективном бытовом музицировании, и обладая ярким досуговым началом, они живо воскрешали в памяти солдата сферу привычной

мирной жизни, усиливали стремление каждого сделать максимально возможное для достижения скорейшей победы. Народный инструментарий, таким образом, приобрел важнейшее значение. Экстремальность военной ситуации внесла решительную поправку в само понятие «народный» инструмент, теперь он стал способным особо стимулировать патриотические чувства широких масс.

Основным назначением народного инструментализма в организации досуга солдат становится передача задушевной лирической песенности и побуждение к пляске. В нестационарных условиях фронтовой обстановки наиболее подходящими для этого стали гитара, а особенно гармоника.

Это, в первую очередь, связано с возможностью совмещать на гармонике мелодию с самоаккомпанементом, и четким выявлением метрического пульса музыки. Уникальная транспортабельность и портативность гармони-баяна сделала этот инструмент универсальным по своему назначению.

Гитара, например, была наиболее уместна при сопровождении пения (сольному и ансамблевому), а также в совместной игре с каким-либо мелодическим инструментом (мандолиной, домрой, балалайкой, реже – скрипкой, виолончелью, духовым инструментом). Мелодических голосов одной гитары для самостоятельного аккомпанеента, например, пляски, недостаточно. Универсальность же гармоники состояла в её широчайшем применении. Гармоника стала незаменима и в лирической песне, и в частушке, и в пляске, и в сопровождении любого другого вида исполнительского искусства (чтения, инсценировки, пантомимы и т. п.).

Кроме того, универсальность инструмента проявилась в обширной акустической среде распространения благодаря большой динамической амплитуде. Портативная и несложная в начальном освоении, гармоника оказалась удивительно приспособленной к любым нестационарным условиям. Это могли быть условия помещений (например, блиндажей, землянок, кубриков, кают-компаний подводных лодок, военных кораблей), и открытого воздуха (в партизанском лесу, на привале, у костра, в окопах и траншеях передней линии фронта и т. д.). И потому не случайно в различных воспоминаниях подчеркивалось: «На фронте ждали гармонь, как весточку из дома, как привет с родины, и просили, и требовали в тысячах солдатских писем прислать в окопы и землянки «самую необходимую здесь вещь – гармошку или баян» [1, с. 349].

В документах военных лет обобщающим понятием для всего класса ручных гармоник становится слово «гармонь». Оно подразумевало не только «однорядку» и «двухрядку», но с каждым годом все настойчивее – «трехрядку», то есть баян. Словосочетания «гармонь-двухрядка» и «гармонь-трехрядка» несли в годы Великой Отечественной войны наиболее четкую национально-русскую окраску. Не случайно в одном из самых популярных поэтических произведений об этих годах – поэме «Василий Теркин» Александра Твардовского баян именуется именно «трехрядкой» и неизменно подчеркивается связь инструмента с русской гармонью:

Только взял боец трехрядку,
Сразу видно – гармонист...

В русских понятиях фронтового быта «двухрядка» и «трехрядка» (термин «баян» еще не получил должного распространения) был заложен некий национальный противовес, например, губной гармонике.

Даже в наиболее популярных текстах лирических песен того времени, например, в стихотворении М.В. Исаковского «В прифронтовом лесу» (1942), ставшее основой знаменитой песни М.И. Блантера «В лесу прифронтовом», поэт пишет: «Старинный вальс «Осенний сон» играет гармонист...». Хотя этот вальс несравненно органичнее звучит на баяне, согласно привычной терминологии военных лет, на «трехрядке».

Губная гармоника необычайно широко бытовала в немецко-фашистских войсках, в сольном и ансамблевом музицировании, ее массовость была беспрецедентной. Достаточно хотя бы упомянуть, что в первый 1939-й год Второй мировой войны в Германии, главным образом,

для нужд фашистских войск, одной только фирмой «Hohner» было произведено свыше 25 миллионов губных гармоник [1, с. 349].

По самым различным немецким фронтовым войскам на протяжении всех военных лет этой фирмой рассылались пропагандистские открытки с изображением радостных, всем своим видом излучающих счастье, солдат Вермахта, играющих на губных гармониках, которые могли быть разных форм и видов, с инкрустацией драгоценными камнями для офицерского состава, и в виде разнообразных фигурок с изображением фруктов, рыб, зверей и даже боевых снарядов.

Столь привлекательный дизайн усиливал популярность губных гармоник во вражеских войсках, а особая органичность для коллективного музицирования делала их важнейшим мобилизующим средством.

Такому музыкально-психологическому воздействию требовалось не менее мощное ответное противодействие. Вот почему столь большое внимание в директивных документах командования Красной Армии уделялось тому, чтобы «гармонь звучала повсюду» и имелась «в каждой роте».

О значении этого инструмента в военной обстановке можно судить, хотя бы по тому, что в наиболее тяжелые для советского народа начальные месяцы военных действий, когда фашистские части уже вплотную

подходили к Москве, в Ставке Верховного Главнокомандующего издается знаменательный приказ. В Директиве № 220 Главного политического управления Красной Армии от 5 сентября 1941 года подчеркивается: «Русская песня, гармонь, пляска – друзья бойца. Они сплавляют людей, помогают легче переносить тяготы боевой жизни, поднимают <...> боеспособность и формируют настроение личного состава <...> Песня и гармонь должны звучать повсюду – в походе, на привале, в промежутках между боями <...> На страницах фронтовых, окружных армейских и дивизионных газет популяризировать лучших гармонистов <...> В каждой роте иметь запевалу, гармониста и гармонь» [1, с. 350].

Действительно, судя по самым различным воспоминаниям и документам, ни один музыкальный инструмент не мог сравниться в Красной Армии с гармонью и баяном по эффективности воздействия в восстановлении сил любого воина, от рядового до маршала. Это было особенно очевидно после ожесточенных боев, длительных и сложных переходов, психологического напряжения в руководстве военными операциями. Отсюда становится ясным, почему иметь инструмент было одним из вождельных желаний бойцов любого воинского подразделения.

Если музыкант погибал, то его баян или гармонь, – нередко перед строем, в атмосфере суровой торжественности, – передавали лучшему исполнителю на инструменте, который вместе с тем должен был быть и достойным солдатом.

Это своего рода боевой наказ и память о погибшем.

Не случайно маршал Г.К. Жуков в самые напряженные минуты фронтовой обстановки брал в руки баян, черпая новые силы, играя на нем лирические русские народные песни. На протяжении всех военных лет выдающийся полководец возил с собой баян. Г.К. Жуков вспоминал, например, о своем эмоциональном ощущении после нелегкой работы над планом наступления, когда командующий 53-й армией генерал И.М. Манагаров заиграл на баяне: «Усталость как рукой сняло. Я глядел на него и думал: таких командиров бойцы особенно любят и идут за ними в огонь и воду... Я поблагодарил И.М. Манагарова за отличную игру на баяне (чему, кстати говоря, всегда завидовал)...» [1, с. 351].

Нередко брал в руки гармонь и очень любил этот инструмент другой советский маршал – Константин Константинович Рокоссовский.

Но только основной, досуговой сферой универсальность гармони и баяна во фронтовой обстановке не ограничивалась. Они, в силу недостаточного количества духовых оркестров, особенно в первый период войны, выполняли также важную мобилизующую роль. Баян сопровождали воинов на марше, а порой и непосредственно воодушевляли на сражение.

Так, согласно документальным свидетельствам, звучание гармони или баяна поднимало советских солдат в бой, вдохновляло при атаке вражеских войск, или же придавало новые силы для отпора при контратаке неприятеля.

И потому только на протяжении июля – августа 1941 года в советские войска из тыла было доставлено более 12 тысяч гармоник. Причем в директивных документах командования Красной Армии предписывалось, чтобы гармонисты и гармонь были в любом воинском соединении.

Имеющихся в действующей армии, например, на начало сентября 1941 года 72 тысяч гармоник, было явно недостаточно. Бойцы настоятельно просили значительно увеличить поставку инструментов на фронт.

При наличии в воинском соединении хроматической гармони («трехрядки») или диатонической гармони («двухрядки») обнаруживались различия в их использовании. Это было обусловлено, прежде всего, эмоциональным и жанровым строем песен. Так, диатонических средств гармони было вполне достаточно для плясовых наигрышей, для аккомпанемента массовым песням, особенно веселого, жизнерадостного характера. К примеру, популярнейшие в военные годы песни «Катюша» М.И. Блантера или «Вася-Василек» А.П. Новикова часто звучали на гармони, с ее диатоническим строем и ограниченным набором басы-аккордового аккомпанемента, хотя и с явными интонационными искажениями.

Для песен же лирических, выражавших сокровенные чувства солдата (типа упомянутой чуть ранее песни «В лесу прифронтовом» М.И. Блантера) «голосистость» и даже некоторая «крикливость» гармони оказывалась малоуместной. Достаточно вспомнить хотя бы песни «В землянке» К.Я. Листова, «Вечер на рейде», «Соловьи» В.П. Соловьева-Седого, «Темная ночь» Н.В. Богословского «Давай, закурим!» М.Е. Табачникова, «Жди меня» М.И. Блантера. Такие песни, к тому же требующие звукооряда, выходящего за пределы диатоники, были гораздо предпочтительнее в звучании хроматического вида гармони «трехрядки» – баяна. По мере приближения к победоносному окончанию войны такой хроматический звукооряд все чаще могли предоставлять и аккордеоны. Их количество кардинально увеличивалось за счет появления в советских воинских частях огромного количества трофейных инструментов, в основном, немецких, а иногда итальянских.

Массовый выпуск отечественных аккордеонов только начал налаживаться незадолго до начала Великой Отечественной войны на ленинградской фабрике «Красный партизан», поэтому выступления профессиональных артистов на фронтах Великой Отечественной войны главным образом группировались вокруг баяна. Из проведенных за военный период во фронтовых частях армии и флота советских войск 1 миллиона 350 тысяч концертных выступлений, (в том числе около полу-миллиона на передней линии фронта), основу, незаменимый стержень концертов составлял исполнитель на баяне.

Не случайно выдающийся отечественный баянист Ю.И. Казаков, один из участников подобных ансамблей, впоследствии отмечал: «Если когданибудь будет создан памятник музыкантам-инструменталистам периода Великой Отечественной, то среди них обязательно должен быть солдат с баяном в руках. Ибо всю концертную жизнь на фронте вынес на своих плечах баянист» [1, с. 352].

Активизация массового любительского музицирования на русских народных инструментах характеризовала не только фронтовую, но и тыловую обстановку. В условиях, когда работа на заводах и фабриках была зачастую едва ли не приравнена по напряженности производственного процесса к боевым действиям, народный музыкальный инструментарий являлся столь же важным средством досуга, мобилизации духовных сил огромной массы людей в тылу.

Показательно, что после освобождения той или иной территории, в восстановлении разрушенного войной хозяйства людям придавало силу любительское исполнительство на народных инструментах. Именно в послевоенные годы в Ворошиловградском ДК имени В.И. Ленина Г.А. Аванесов создал оркестр народных инструментов, получивший почетное

звание Народного коллектива. Исполнителям на народных инструментах отводилась первоочередная роль на конкурсах художественной самодеятельности. Поэтому даже в суровое время декабря 1943 года при проведении в Свердловске Всероссийского конкурса концертных исполнителей немаловажное место в выступлениях отводилась и баянистам, в числе которых были известные музыканты А.А. Сурков, Б.Е. Тихонов.

Высшей награды на конкурсе был удостоен И.Я. Паницкий.

Военные годы сделали необычайно популярными имена талантливых баянистов-виртуозов. Легендарной известностью, наряду с Иваном Яковлевичем Паницким, пользовался выдающийся сибирский баянист Иван Иванович Маланин (1897–1969). Огромное значение для широчайших масс радиослушателей имела театрализованная программа с его участием «Огонь по врагу!» – еженедельная радиопередача, организуемая Новосибирским радиокомитетом, где основную музыкальную функцию выполняло искусство баяниста. Это имело важнейшее значение для сотен тысяч людей, придавало им новые силы на полях сражений и в тылу.

Деятельность подобных коллективов в тыловой или прифронтовой обстановке решительно отличалась от фронтовой. В условиях непосредственных военных действий неизбежной была миниатюризация исполнительских составов. Они непременно разделялись на небольшие концертные бригады и группировались вокруг баяна или аккордеона (реже – вокруг гитары). Ведь это были единственные народные инструменты с универсальными возможностями нестационарного применения, как в соло, так и в аккомпанементе. Вне зоны активных боев в армейских коллективах нередко создавались благоприятные «лабораторные условия» для создания академического репертуара в области народно-инструментального искусства, в силу соединения в таких коллективах лучших творческих сил, композиторов и талантливых исполнителей. Солистом оркестра Ансамбля песни и пляски Юго-Западного фронта с первых дней войны стал Н.И. Ризоль, на службу в Ансамбль песни и пляски Северного флота был призван Ю.И. Казаков – баянисты, впоследствии получившие большую известность. В составе оркестра Московского ансамбля песни и пляски ПВО развернули свою концертную деятельность А.А. Шалаев и Н.А. Крылов. В 1943 г. они образовали дуэт, снискавший в послевоенные десятилетия широчайшую популярность.

Руководителем русского народного оркестра при Ансамбле Балтийского флота стал балалаечник П.И. Нечепоренко.

К творчеству в народно-инструментальной сфере пришли профессиональные композиторы: Н.Я. Чайкин, (дирижер русского народного оркестра Ансамбля песни и пляски Юго-Западного фронта), Н.П. Будашкин, (художественный руководитель Краснознаменного Балтийского флота), Г.С. Фрид, (руководитель русского народного оркестра при Ансамбле песни и пляски Калининского, затем Первого Прибалтийского фронтов), П.В. Куликов, (дирижер оркестра русских инструментов Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии).

Не меньшее значение в отечественной музыкальной культуре военных лет обрели коллективы при радиокомитетах, при тыловых филармонических организациях.

Вплоть до конца 1941 года продолжалась концертная деятельность Оркестра им. В.В. Андреева, хотя многие музыканты еще летом были призваны на фронт, ушли в ополчение. Большую роль для жизни осажденного Ленинграда сыграл концерт этого оркестра в Большом зале филармонии 2 ноября 1941 года (дирижёр Н.В. Михайлов) где звучали произведения М.И. Глинки, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, многие обработки русских народных песен.

Баян и гитара и сейчас в боевом строю. Бойцы народной милиции Луганской Народной Республики под звуки гитары, – на новом историческом этапе электронной, – дают достойный отпор агрессору. Баян в руках артистов ансамбля «Раздолье» Луганской филармонии сопровождает богатырский казачий пляс, и укрепляют в народе веру в скорую и окончательную победу.

Список литературы

1. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – Изд. 2, переработанное и дополненное / М.И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.

2. Иванова-Крамская Н.А. Жизнь посвятил гитаре : Воспоминания об отце / Н.А. Иванова-Крамская. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 110 с.

Petchenko A.F.

FOLK INSTRUMENTS-INSTRUMENTS OF VICTORY

Accordeon and guitar – instruments of Victory.

Carrying out on folk instruments in the years of Great Patriotic war is examined in the article.

Key words: lip-harmonic, guitar, accordion, performers-populists, repertoire, production of folk instruments.