

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска



ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

**материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки»
города Смоленска
2020-2021 учебный год**

Выпуск 5



**Смоленск
2021**

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска

ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

**материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города
Смоленска
2020-2021 учебный год**

Выпуск 5

**Смоленск
2021**

Составитель:

Еремеева Наталия Георгиевна,

заместитель директора по учебно-методической работе

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Палитра педагогических исканий: материалы методической и творческой деятельности преподавателей, концертмейстеров муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска, 2020-2021 учебный год / сост. Н.Г. Еремеева. Вып. 5. – Смоленск: 2021. – 112 с.

В текстах сохранены стиль, орфография и пунктуация авторов.

СОДЕРЖАНИЕ

**МАТЕРИАЛЫ VI ОТКРЫТОЙ ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ И ДШИ НА ТЕМУ:
«СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
МАСТЕРСТВА» В РАМКАХ VI ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО
ПУШКИНСКО-ГЛИНКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ.
10.02.2021 г.**

СЕКЦИЯ № 1

ТЕМА «ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА XIX ВЕКА»

- Маслякова Наталья Александровна**, преподаватель 9
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Формирование и развитие личностных качеств обучающихся
на примере творчества венских классиков**
- Макаренкова Жанна Амирановна**, преподаватель 13
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Менуэт в творчестве композитора венской классической школы
Й. Гайдна**
- Орлова Илона Валдисовна**, преподаватель 17
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Искусство виртуозов первой половины XIX века.
Ф. Калькбреннер. К. Черни. С. Тальберг. И. Мошелес**
- Смирнова Татьяна Ивановна**, преподаватель 22
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
М. Огинский. Фортепианная педагогика XIX века

СЕКЦИЯ № 2

ТЕМА: «ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ. К 5-ЛЕТИЮ ЦЕНТРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ «ГАРМОНИЯ» МБУДО «ДМШ « 1 ИМ. М.И. ГЛИНКИ» Г. СМОЛЕНСКА»

- Иванова Наталья Александровна**, преподаватель 29
МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки»
**Музыкальное воспитание и развитие детей в классе фортепиано.
Роль педагога на начальном этапе обучения»**
- Рогова Светлана Александровна**, преподаватель 33

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Специфика начального обучения игре на фортепиано	
<i>Андропова Ирина Михайловна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Начальный этап обучения игре на фортепиано детей дошкольного возраста	36
<i>Лыткина Анжелика Евгеньевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска <i>Новикова Наталья Владимировна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Сказка в формировании художественного образа и музыкального языка начинающих пианистов Презентация сборников «Русские сказки» и «Сказки про Бабу-Ягу»	39
<i>Бондарева Ирина Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Работа над метроритмом на начальном этапе обучения	41
<i>Попередина Светлана Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Формирование навыков игры «на опоре» у начинающего скрипача	44
<i>Мартышева Мария Владимировна</i> , преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки» <i>Топильская Мария Евгеньевна</i> , преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки» Учебно-методическое пособие «Скрипичная палитра»	49
<i>Николаева Екатерина Владимировна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Роль русских народных песен в репертуаре детского хора	51

СЕКЦИЯ № 3

ТЕМА: «ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРАКТИЧЕСКИХ РАЗДЕЛОВ В КОГНИТИВНОЙ РАБОТЕ ПРЕДМЕТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА»

<i>Живуцкая Раиса Николаевна</i> , преподаватель	54
--	----

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Современные проблемы в преподавании музыкально-теоретических дисциплин	
<i>Виницкая Венера Бикбатыровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Проблемы современной культуры: предмет «Музыкальная литература» как один из способов воспитания духовной личности	57
<i>Саладухина Алена Борисовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Музыка и речь: развитие просодического компонента на уроке сольфеджио	60
<i>Курилова Ирина Петровна</i> , преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки» Творчество как принцип мотивации учащихся младших классов на уроках сольфеджио в ДШИ	63
<i>Алексеева Олеся Сергеевна</i> , преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки» Бочарникова Валентина Сергеевна , преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки» Интонационные задачи для подготовишек	67
<i>Маркичева Татьяна Евгеньевна</i> , преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки» Методическая разработка урока по сольфеджио в подготовительной группе детей 6 лет на тему русской народной сказки «Колобок»	69
СЕКЦИЯ № 4	
ТЕМА: «ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА. ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ»	
<i>Арабханова Елена Юрьевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска К вопросу освоения аппликатурной теории гамм	73
<i>Бурцева Татьяна Александровна</i> , преподаватель	77

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Развитие техники некоторых приемов правой руки балалаечника

Потапова Наталья Викторовна, преподаватель 83
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Некоторые аспекты работы над произведениями крупной формы

Мальцева Марина Геннадьевна, преподаватель 86
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**Анализ вариаций. Л. Бетховен Шесть вариаций на тему оперы
Дж. Паизиелло «Мельничиха»**

Худенцова Надежда Михайловна, преподаватель 91
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**Основание методы работы над полифонией
на начальном этапе обучения**

Алякринская Татьяна Валентиновна, преподаватель 94
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**Работа над трехголосными инвенциями И.С. Баха
в старших классах**

СЕКЦИЯ № 5

**ТЕМА: «ПРОБЛЕМЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПОИСК ИХ РЕШЕНИЯ»**

Семенов Евгений Валерьевич, преподаватель 98
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

**Решение аппликатурных трудностей в процессе работы над
произведениями разных жанров в классе электрогитары**

Бачин Владимир Германович, концертмейстер 104
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Опыт написания простых переложений для фортепианного дуэта

Медведев Александр Николаевич, преподаватель 107
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Рудименты. Их возникновение и приемы игры на малом барабан

Маслякова Наталья Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Формирование и развитие личностных качеств обучающихся на примере творчества венских классиков

Музыкально-эстетические воззрения XVIII века тесно связаны с философией Просвещения, характеризующейся историческим оптимизмом. Сторонники просветительского движения (Вольтер, Ш. Монтескье, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо) полагали, что силой искусства можно гармонизировать общество, сделать его прекрасным, ликвидировать имеющиеся в нем противоречия. Внимание главным образом концентрировалось на воспитании эстетического вкуса личности как необходимой предпосылки прогресса человечества [1, с. 39]. Эмансипация личности сопровождается расширением степени свободы художника-творца, что особенно ярко прослеживается на примере творчества Венских Классиков. Если Й. Гайдн посвящает всю свою жизнь придворному служению семье Эстерхази, то В.А. Моцарт стремится выйти за рамки патронажной системы, тогда как Л. ван Бетховен является ярким примером независимого от общественного мнения свободного художника [2, с. 61-62].

Однако процесс формирования эстетического вкуса и независимости творческого мышления обучающихся является трудоемким и длительным. Проводя анализ специфики обучения на фортепиано, нельзя не заметить, что каждый период характеризуется выдвиганием на первый план таких задач, решение которых определяет успешность всего обучения в дальнейшем. Вышесказанное связано, в первую очередь, с так называемыми сензитивными периодами человеческого развития, выделенные в психологии XX века. Речь идёт о существовании определенной зависимости процессов становления и развития личностных и исполнительских качеств и временными периодами, в рамках которых их формирование может быть произведено при наименьших затратах и усилиях со стороны всех участников образовательного процесса.

Итак, многие авторитетные педагоги придерживаются мнения, что на начальном этапе обучения одной из основных задач оказывается обучение качественному звукоизвлечению. К примеру, Г.Г. Нейгауз уделял огромное внимание в работе с обучающимися своего класса формированию верного ощущения клавиатуры. Особую роль приобретает момент прикосновения пальцев к клавиатуре, струне. Здесь слуховая и двигательная концентрация

осуществляет целый ряд функций: обучающийся предвосхищает ожидаемый звуковой результат, производит движение как таковое и извлекает требуемый звук, сравнивает реальное звучание с предыдущими ожиданиями, анализирует правильность либо ошибочность произведенного действия. Таким образом, сенсорные ощущения являются базовыми, поскольку они обуславливают качественную сторону исполнительского звука. При этом наиболее оптимальным возрастом развития сенсорики является именно тот период, в котором начинают занятия музыкой большинство обучающихся – 6-9 лет. Пропуск этого сензитивного периода отодвигает решение проблемы качественного звукоизвлечения на неопределенный срок, осложняя последующие периоды обучения игре на фортепиано. С целью повышения степени эффективности музыкально-педагогического процесса на данном этапе можно обратиться к таким произведениям Венских Классиков, как «Сурок» Л. ван Бетховена, Отрывок из оперы В.А. Моцарта «Волшебная Флейта», Менуэт G-dur Й. Гайдна и т.д.

Далее, являясь одним из сложнейших видов деятельности человека, исполнение на инструменте требует полноценного развития всех психических процессов, необходимых для этого вида музыкальной деятельности. Для ребенка оптимальным развитием психомоторики является возраст 8-12 лет, следовательно, основные технические навыки должны приобретаться в этот возрастной период. Общепринятым является тот факт, что ученик, проучившийся до пятого-шестого класса и не показавший природную исполнительскую беглость, не добившийся определённого уровня в техническом развитии, в дальнейшем с известной долей вероятности столкнётся с фактически непреодолимыми трудностями при овладении навыков беглого исполнения. Иначе говоря, преподаватель должен позаботиться о своевременном развитии тех умений и навыков, которые присущи тому или иному периоду и в данном случае можно порекомендовать изучение таких произведений Венских Классиков, как «К Элизе» и Сонатина F-dur Л. ван. Бетховена, Сонатина C-dur В.А. Моцарта, Соната-Партита C-dur Й. Гайдна и т.д.

Затем, нельзя не отметить особую важность свободы игрового аппарата в контексте исполнительской практики обучающихся. Здесь нет определённого периода, отвечающего на формирование данной компетенции. Однако можно говорить о существовании неопровержимого правила: свобода аппарата обучающихся должна быть сформирована с самых первых занятий. Свободный игровой аппарат оказывается первоочередным фактором, определяющим развитие технического мастерства, качественного звукоизвлечения, операционального и ассоциативно-образного мышления.

Снятие выше обозначенных ведущих исполнительских сложностей – звук, техника, свобода – позволит обратиться к решению более трудных вопросов.

Общеизвестно, что формированием музыкального мышления обучающегося преподаватель занимается с первых уроков, однако наиболее быстрыми темпами оно развивается с 12 до 15 лет. Анализ, синтез, сравнение, сопоставление, абстракция, конкретизация – эти и другие мыслительные операции лежат в основе логики музыкального мышления. Особое значение в этот период приобретает становление исполнительского ассоциативно-образного мышления, которое имеет отношение ко многим фундаментальным навыкам исполнения: звукоизвлечению, ощущению интонации и ее осмыслению, структуре фразы, аппликатурным особенностям музыкального материала, осознанию фактуры того или иного музыкального произведения и т.д. Здесь следует обратить внимание на такие произведения Венских Классиков, как Соната B-dur № 13 В.А. Моцарта, Соната F-moll Op. 2 № 1 Л. ван Бетховена, Соната D-dur Op. 50 Й. Гайдна и т.д.

Сформированное музыкальное и исполнительское мышление к пятнадцатилетнему возрасту является объективной нормой. Говоря же об эмоциональном становлении личности, следует учесть, что обозначенные выше процессы происходят в 14-ти-17-тилетнем возрасте, при этом именно личностное общение здесь является ведущей деятельностью. Именно в это время происходит завершение личностного формирования учащегося и основных параметров его исполнительской деятельности [3].

Таким образом, нельзя не заметить, что каждый из перечисленных периодов обучения игре на фортепиано определяется своими приоритетными проблемами исполнительского и личностного характера, от решения которых зависит эффективность дальнейшего развития ученика.

Далее, огромную роль в работе над личностным развитием обучающегося играет эмоциональная насыщенность музыки как образовательного предмета. Будучи одним из наиболее эмоционально наполненных видов искусства, музыка обладает возможностью оказывать сильнейшее влияние на процесс развития эмоциональной сферы личности, и, основываясь на последующих эмоциональных переживаниях, приводить к позитивным личностным изменениям. Музыка в целом и творчество Венских Классиков в частности является огромной по своей значительности эмоциональной информацией, получаемой обучающимися в процессе музыкальных занятий. Музыкальный образ оказывает глубокое и непосредственное воздействие на личность учеников, влияет на качество эмоционального состояния, способствует формированию устойчивых переживаний. Исходя из того, что дидактические рамки указывают на

необходимость обращения к разноплановому музыкальному материалу, нередко преподаватели акцентируют внимание на утилитарности данного разнообразия: когда ученик излишне возбуждён, следует начинать занятие с произведения, отличающегося спокойным, мягким, лирическим характером (например, произведения Гайдна и, в особенности, Моцарта, музыка которого обладает мощным терапевтическим потенциалом) и, наоборот, когда преподаватель замечает, что обучающийся проявляет вопиющее равнодушие по отношению к музыкальным урокам, можно обратиться к произведениям, характеризующимся яркостью и эмоциональностью (к примеру, сонаты Л. ван Бетховена с их неудержимым звуковым напором).

Продолжая тематику эмоциональных факторов, определяющих успешность обучающихся, следует обратить внимание на учебно-музыкальную деятельность. Здесь возникновение положительного или отрицательного эмоционального фона практического плана определяется концертным выступлением, выходом на эстраду. Рассмотрение публичного выступления в качестве стрессобразующего фактора имеет достаточно широкую практику в современной музыкальной педагогике и психологии. Работа по коррекции и регуляции эмоционального фона, возникающего в предконцертное время, имеет ведущее значение для успешности выступлений обучающихся. Крайне важно в музыкально-педагогической работе формирование эмоционально устойчивых, партнерских взаимоотношений преподавателя и ученика. Разумеется, в попытке обезопасить себя, обучающиеся сделают всё, чтобы не допустить ситуации сопровождающейся душевным дискомфортом. Следовательно, пропускающий занятия ученик может хорошо знать тот или иной предмет, однако определённые сложности в установлении психологического контакта с преподавателем могут привести к нарастанию противоречий в процессе обучения и воспитания.

Таким образом, можно утверждать, что формирование и развитие личностных качеств обучающихся являются необходимыми предпосылками прогресса человечества. При этом творчество Венских Классиков можно рассматривать в качестве одного из основополагающих факторов повышения эффективности музыкально-педагогического процесса. Кроме того, нельзя недооценивать важность эмоционального общения преподавателя с учеником, поскольку межличностное взаимодействие является причиной возникновения как положительных, так и отрицательных эмоций, что в результате сказывается на успешности музыкального обучения и воспитания.

Список литературы:

1. Маслякова А.И. История музыки в эстетическом измерении: монография. СПб.: Астерион, 2019. 101 с.
2. Masliakova Anna. The History of Philosophical Ideas and Their Expression in Art. 2020. 140 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/anna-ivanovna-maslyakova/the-history-of-philosophical-ideas-and-their-expression-in-art-57054262/> (дата обращения: 24.08.2020).
3. Полякова Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография. 2009. 542 с.

Макаренкова Жанна Амирановна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Менуэт в творчестве композитора венской классической школы Й. Гайдна

1. Введение. Проблемы фортепианной педагогики в ДМШ и ДШИ.

В музыкальном воспитании детей существует закономерность - «все способности возникают и развиваются в музыкальной деятельности». Раскрывать музыкальные инстинкты у детей следует с осторожностью и применением различных способов «улавливания музыкальности» и выяснения глубины интереса к музыке. Для того, чтобы ребенок раскрыл свой потенциал, нужно дать ему возможность эмоционально пообщаться с музыкой. В результате у него может появиться устойчивая мотивация, на основе сознательного отношения к занятиям.

Одним из эффективных инструментов на музыкальное развитие учащихся в классе фортепиано, способствующих определению степени их таланта, появлению у преподавателя возможности повлиять на их дальнейшую музыкальную судьбу являются методы стилевого подхода, которые позволяют решать и ряд других педагогических задач.

2. Стилиевой подход в системе дополнительного музыкального образования на примере венской классической школы.

Понятие «стилевой подход» означает обучение учащихся игре на фортепиано «в стиле». Одним из основных методов стилевого подхода в обучении пианистов является «Метод соотнесения историко-стилевого контекста». Он основывается на литературе, освещающей эпоху,

направления в искусстве, деятельность композиторов и создание ими произведений различных жанров.

Например, стиль эпохи классицизма (ее вершина - венская классическая школа; Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен. Венские классики во многом определили суть всего западноевропейского музыкального искусства. Из всех эпох, стиль классицизма является самым теоретически обоснованным, рациональным и идеологизированным. В процессе работы над музыкальным произведением, с учащимися целесообразно проводить беседы, содержащие в себе факты, повлиявшие на формирование стиля эпохи, ее развития, эстетики культуры, характерных особенностей в искусстве, великих композиторах того времени. Полезно в обучении применять «метод сравнительной стилевой характеристики», в ходе которого преподаватель обращает внимание учащегося на сходстве и различии музыкальных средств выразительности, гармонических оборотов, формообразования, фактуры и инструментальной принадлежности. К примеру, ранние сонаты Гайдна, в отличие от поздних, написанных им для фортепиано, в большинстве случаев ориентированы для клавесина. В процессе обучения, возможно использования метода стилевого варьирования. В границах этого метода, возможно умышленное изменение средств музыкальной выразительности: формы, фактуры, размера, тональности использованных автором. Этот прием показывает учащемуся уникальность данного конкретного решения композитора. Например: «Альбертиевы басы», являются излюбленной ритмической формулой венских классиков, видоизменить их в некоторых фрагментах, возможно путем замены на фигурации-арпеджио свойственные композиторам-романтикам и облик классической сонаты будет полностью изменен. Статистический метод, помогает произвести анализ произведений любых жанров, направлений, композиторов, школ и выявить различные закономерности в гармонии, мелодике, ладе, фактуре отобранного материала. С помощью статистического метода можно проанализировать произведения любых направлений, школ, композиторов и попытаться выявить в отобранном материале закономерности в ладе, гармонии, мелодике, фактуре, форме и т. д. Метод слуховой экспертизы, также способствует распознаванию музыкальных стилей в различных произведениях. Для его осуществления, подбираются музыкальные фрагменты, относящиеся к одной стилевой иерархии, будь то эпоха, страна или жанр в котором творил композитор. Задача учащегося выступающего в роли эксперта, выявить из прослушанных отрывков особенности эпохального стиля, фактурные и мелодические черты, интонационное зерно.

Вследствие использования методов стилового подхода в обучении учащиеся под руководством преподавателя не только изучают нотный материал и авторские указания, но и учатся адекватно интерпретировать произведения, используя полученные сведения о композиторе, его художественных принципах и эпохе, в которой он жил и творил. Этот комплекс знаний помогает им «лично прожить» произведение, наделять его для себя личностным отношением и смыслом, а также содействует профессиональной эрудиции.

3. Й. Гайдн – один из трех великих композиторов венской классической школы.

XVIII век – эпоха расцвета инструментальной музыки. К этому времени фортепиано вытесняет клавесин. Под влиянием смычкового искусства начинает развиваться специфическая фортепианная фактура. К новому инструменту композиторов привлекает продолжительность звука, смена forte – piano, педаль, возможность постепенного усиления и ослабления звука. Основателем классической инструментальной музыки справедливо считается Йозеф Гайдн. Он оставил огромное творческое наследие – около 1000 произведений в самых разных жанрах, значимую часть которых составляют крупные циклические произведения: 104 симфонии (среди них: «Прощальная», «Траурная», «Утро», «Полдень», «Вечер», «Детская», «Часы», «Медведь», 6 Парижских, 12 Лондонских и др.), 83 квартета (шесть «Русских», 52 клавирные сонаты). Девятнадцать сонат созданы Й. Гайдном до 1767 года. Значительное число написано композитором в 1773 году, и они объективно несут на себе отпечатки «стилового перелома». Он завоевал славу основоположника классического симфонизма.

Основой музыкального стиля Гайдна было народное творчество и бытовая музыка. В зрелых симфониях (Лондонских) окончательно сформировалась классическая сонатная форма и сонатно-симфонический цикл. Сонатное allegro у композитора является основой многочастных инструментальных форм. В творчестве Гайдна сложился классический тип четырёх-частного сонатно-симфонического цикла, который лежит в основе всех крупных инструментальных сочинений композиторов Венской классической школы - симфоний, камерных ансамблей (трио, квартеты, квинтеты и т. п.), сонат для инструментов соло и с сопровождением. Лишь классический концерт строится как трёхчастный цикл и в нём отсутствуют менуэт и скерцо.

Схема симфонического цикла состоит из 4 частей: 1 часть - быстрая. Сонатное аллегро (человек действует); 2 часть - медленная. Аданте или Адажио (человек отдыхает, размышляет); 3 часть - умеренная. Менуэт

(человек танцует); 4 часть - быстрая. Финал (человек действует вместе со всеми). Формируя типичные закономерности жанра, Гайдн раскрывает и богатство возможностей их проявления, намечая разные пути эволюции симфонии в XIX-XX вв. В зрелых симфониях Гайдна устанавливается классический состав оркестра, включающий все группы инструментов (струнные, деревянные и медные духовые, ударные); стабилизируется состав квартета, в котором две скрипки, альт и виолончель становятся полноправными участниками ансамбля. Последние сонаты, написанные Гайдном в 1790-х г., ориентированы на выразительные возможности нового инструмента — фортепиано.

4. Менуэт в творчестве Й. Гайдна.

Менуэт в фортепианных сонатах Гайдна выступает как часть цикла с вынесенным в заголовок названием танца, то есть это пьеса, которая написанная в стиле и в жанре менуэта. Форма эта возникла и определилась в результате озвучивания «па» и различных фигур танца. В музыкальном тексте все танцевальные движения представлены соответствующими грамматическими элементами: серединный и заключительный каданс, предъём, задержания, мелизмы. С их помощью в произведении организуется восприятие интонационной лексики пластического происхождения – элементы «шагов», «приседаний» и «поклонов». Сложившаяся в процессе существования танца схема музыкального сопровождения «вопрос-ответ» изначально ассимилировала пластический диалог, который мог состояться между «дамой и кавалером», «двумя дамами» или «двумя кавалерами» и т.д. Здесь танец выступает как знак определённых ситуаций, характерных для образной системы пасторали, и, следовательно, изображает героев этих «событий» – сцен знакомства, обольщения, любовной ссоры и нежного примирения персонажей, обменивающихся репликами и взглядами. Основанием такого «пластического диалога» всегда служит интонационная лексика менуэта: 1) ритм степенного «шага»; 2) ритмическая формула – «шаг с приседанием» (сочетание половинной и четвертной нот – так называемая «формула дактилического шага»); 3) «этикетные формулы» («женский» и «мужской» реверансы). В ней ассимилировалась типичная пластика старинного церемонного танца: равномерный ритм изображает шаги и поклоны «учтливового кавалера», октавные ходы баса – его глубокие реверансы, в интонациях «женских задержаний» – пластические движения «дамы», её грациозные приседания и поклоны.

Гайдн любил и пошутить в музыке. В менуэте-шутке «завитушки» мелодии напоминают о великосветских напудренных париках. И в то же время в тяжеловатых аккордах аккомпанемента слышится притоптывание

крестьянских деревянных башмаков. Под эту музыку можно представить себе, как слуги, потешаясь, передразнивают своих господ. Одна пьеса с грубоватым названием «Менуэт быка» имеет забавную историю. В благодарность за «новенький красивый менуэт» к свадьбе дочери мясника, тот подарил подарил композитору огромного быка с позолоченными рогами. С тех пор до-мажорный менуэт стал именоваться «менуэтом быка». Тяжеловесные октавы в мелодии, забавные скачки из регистра в регистр создают остроумный портрет неуклюжего быка, пытающегося танцевать менуэт.

Третья часть Сонаты Es dur обозначена Гайдном как менуэт, но здесь нет прямого изображения танца и его «танцующих персонажей». Менуэт выступает не как изображение реального танца, а во вторичной – художественно-обобщающей функции, как знак ситуации галантной пасторали, и «эмблема» менуэта сосуществует в союзе с другими атрибутами пасторальной стилистики. Возникает парадокс: менуэт звучит, но в изображении нет танца, у него нет «действующих лиц», партнёров. Ритмика танца оказывается своеобразным «организующим регламентом» исполнительской артикуляции. В нетипичном, слишком медленном для исполнения менуэта темпе метрические и интонационные его знаки («ритмоформула дактилического шага», «этикетные формулы», «приседания» и «поклоны») превращаются из жанровых признаков танца в своеобразные «знаки стиля».

5. Заключение.

Использование менуэтов Й. Гайдна в программах преподавательской деятельности в классе фортепиано способствует более полному и успешному обучению учащихся и усвоению ими понятия стиля музыкального произведения. Стилевой подход в системе дополнительного музыкального образования весьма эффективен.

Орлова Илона Валдисовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Искусство виртуозов первой половины XIX века. Ф. Калькбреннер. К. Черни. С. Тальберг. И. Мошелес

Изобретателем нового инструмента фортепиано принято считать Бартоломео Кристофори. Недавно созданный им новый музыкальный

инструмент прочно входит в культурную жизнь уже до середины XIX века. Похожие инструменты были созданы чуть позже Кристофом Готлибом Шретером и Жаном Мариусом [1]. Различные по конструкции и некоторым деталям они имели и общие признаки.

XIX век выдвинул много талантливых композиторов. Они очень сильно расширили границы выразительных и технических средств фортепиано. Во многих крупных городах Европы возникают места сосредоточения исполнителей и виртуозов нового поколения. Это лондонская фортепианная школа, венская школа, парижская, впоследствии более известная как французская, немецкая, а также русская фортепианная школа [1],[3].

Сложившаяся ранее практика публичных концертов предусматривала показ репертуара. Обычно он принадлежал перу виртуоза, который пропагандировал свои сочинения. «До середины XIX века невозможно было представить себе пианиста или скрипача, который сам не сочинял бы музыку, - пишет Г. Шонберг. — В знак уважения к местным композиторам артист мог исполнить несколько чужих пьес или концерт», но отнюдь не считал это своей обязанностью. Лишь «во времена Бетховена впервые в истории появились пианисты, которые стали играть не только свои, но и чужие произведения» [4].

Искусство виртуозов того времени нашло отражение в фортепианной педагогике. Появилось огромное количество сборников этюдов и упражнений. Увлечение пальцевой муштрой, многочасовыми тренировками достигло своего апогея.

Появляется и оппозиция из педагогов и прогрессивных музыкантов, которые не согласны со старыми принципами в исполнительстве. Они пытались найти новые удобные приемы в исполнении, желая преодолеть скучный и неэффективный процесс муштры в занятиях.

Париж того времени - один из крупных центров нового веяния в педагогике и исполнительстве [2].

Луи Адан является основателем французской виртуозной школы. Он был пианистом, педагогом и композитором. Известными представителями этой школы также были Ф. Калькбреннер и А. Герц [2].

Фридрих Калькбреннер родом из Германии, учился в Парижской консерватории у Адана, потом в Вене продолжил свое обучение.

О его виртуозности в то время ходили целые легенды. Услышав его, Шопен написал: «Трудно описать его „спокойствие“, его чарующее туше, неслыханную ровность и обнаруживающееся в каждой ноте мастерство».

Калькбреннер был довольно плодовитым композитором, однако создать что-либо художественно значимое ему не удалось. В то же время он

является автором одной из самых известных французских фортепианных школ того времени «Метода для обучения на фортепиано с помощью рукостава». В этом пособии находят свое отражение принципы искусственной изоляции пальцев во время занятий, приветствуется механическая тренировка рук. Калькбреннер продвигая свой труд пишет о том, что с помощью его метода можно экономить уйму времени: занимающемуся нет необходимости следить за «правильной постановкой» рук, и во время ежедневной тренировки пальцев можно заняться еще любым другим делом (например чтением) [5]. При этом в данном пособии можно найти и много толковых идей. В методической литературе он одним из первых подробно описал выразительные свойства правой педали, которая «оживляет» звук и обогащает его обертонами.

Деятельность Карла Черни, известного педагога и мастера этюдов для фортепиано, связана с развитием новых методик венской школы.

Он родился в Чехии, в семье музыканта, учился у отца, затем у Бетховена. С самого раннего возраста мальчик удивлял своей отменной памятью. Огромный фортепианный репертуар того времени он мог свободно играть наизусть.

Черни не сильно привлекает исполнительская деятельность, но в своих выступлениях он рекламирует произведения Бетховена, которого в то время еще не очень понимали и принимали.

Он становится известным педагогом уже в пятнадцать лет. Учениками Черни были такие известные авторы и исполнители-виртуозы как Ф. Лист, Т. Дёлер, Т. Куллак, Т. Лешетицкий, А. Бельвиль-Ури [6].

Черни был очень плодовитым композитором. Он писал произведения самых разных жанров. Однако, мы пользуемся только этюдами, все остальное забыто.

Черни оставил большое наследие фортепианно-инструктивной литературы. Здесь есть произведения разной степени сложности. Они широко используются и по сей день. Самые легкие этюды Черни для школы - сборник «Избранные этюды» под редакцией Генриха Гермера. Продолжением его служит «Школа беглости» ор. 299 и лучший этюдный сборник композитора — «Искусство беглости пальцев» ор. 740.

Выработка пальцевой техники – главное предназначение этих этюдов. Много внимания здесь уделяется длинным арпеджио и гаммообразным последовательностям.

«Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» позволила Черни продвинуться в исследованиях двигательных принципов дальше, чем его предшественники и современники.

В этом труде Черни отражает многие проблемы интерпретации. Специальные разделы он посвящает темпу, артикуляции, динамике, отмечает особые возможности выразительности фортепиано [6].

Рассмотрение проблем интерпретации у Черни связано с особенностями стиля различных композиторов и школ. Это достаточно прогрессивно и интересно для трудов того времени.

Известным молодым виртуозом венской школы того времени был Тальберг. Современники называли его «королем пианистов» и «пианистом королей».

Он был учеником Гуммеля, однако, учился фортепиано и у фаготиста Венской оперы Миттага. В 1830 году начинаются его концертные поездки. Они приносят ему большую популярность. Позже в 1837 году он безуспешно, но все же попытается оспорить первенство Листа.

Тальберг прославился как мастер пения на фортепиано. В своих сочинениях он ловко использовал различные фактурные приемы, которые придавали мелодии наибольшую полноту звучания. Мелодию он предпочитал излагать в среднем регистре, распределял ее между обеими руками. Все это было окружено гирляндами пассажей, которые охватывали весь диапазон фортепиано. Такой прием привлекал большое внимание современников, ведь он создавал иллюзию игры тремя руками.

Во время концертов Тальберга современники отмечали необыкновенную певучесть в его исполнении. Это достигалось при помощи использования новых двигательных приемов: особого давления руки на клавишу и перераспределения всего веса руки. А также использования всех частей руки при игре на фортепиано. Вот что он пишет в предисловии к «Искусству пения в применении к фортепиано»: «При исполнении кантилены «никогда не следует *ударять* по клавишам; руку необходимо держать близко от клавиш, она должна погружаться в них, надавливать сильно, энергично и с жаром. В мелодиях простых, нежных и изящных надо как бы месить клавиши, мять их рукой, словно лишенной костей, бархатными пальцами».

Тем, кто планирует со всей ответственностью подходить к занятиям на фортепиано он желает «учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо себе уяснить». «Да будет известно молодым артистам, если это может служить им поощрением, — добавляет Тальберг, — что лично мы обучались пению в продолжение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы» [6].

Игнац Мошелес был крупнейшим виртуозом своего времени. Родился он в Праге, а юность провел в Вене, где подвергся огромному влиянию

Бетховена и Гуммеля, а также многих других исполнителей и композиторов. С 20-х годов долгое время Мошелес провел в Англии, где сблизился с музыкантами приверженцами лондонской школы. С 1846 года он начинает преподавание в консерватории Лейпцига [3].

Мошелес - представитель виртуозов-интерпретаторов. Он пропагандировал сочинения Бетховена, Баха, Скарлатти, а также исполнял музыку Шумана и Мендельсона (его современников).

Мошелес был приверженцем как классицизма, так и романтизма. Огромную популярность приобрели два его сборника этюдов: 24 этюда ор. 70 и «Характерные этюды» ор. 95.

Исполнительское искусство Мошелеса очень высоко было отмечено его современниками. «Виртуоз первого ранга, — писал Мармонтель, — Мошелес выделялся величественной манерой игры, естественностью и правдивостью выражения».

«Метод методов для фортепиано, или Трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в данной области и специально методов К. Ф. Э. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Э. Мюллера, Дюссека, Клементи, Гуммеля, Адана, Калькбреннера и А. Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и аппликатуры некоторых знаменитых виртуозов: г.г. Шопена, Крамера, Дёлера, Гензельта, Листа, Мошелеса, Тальберга» - педагогический труд, в котором Мошелес принимал участие. Это руководство было написано известным бельгийским музыковедом Франсуа Жозефом Фетисом при помощи Мошелеса.

«Метод методов» - обобщение педагогических взглядов ряда известных мастеров педагогического и исполнительского искусства. В этом труде описаны различные взгляды на отдельные двигательные приемы. По мнению одних, пальцы должны опускаться на клавиши отвесно; другие считают, что необходима игра вытянутыми пальцами. Одни пианисты рекомендуют исполнять октавы свободной кистью, другие — фиксированной. Выбор двигательного приема обусловлен художественной задачей, стоящей перед исполнителем.

Авторы пособия пересмотрели аппликатурные и двигательные принципы, отказались от устаревших взглядов. Они признали нецелесообразным употребление большого пальца на черных клавишах, так как это затрудняет исполнение некоторых пассажей.

Вторая часть «Метода методов» содержит «восемнадцать этюдов совершенствования на фортепиано», специально написанных Листом, Тальбергом, Мендельсоном, Гензельтом, Мошелесом, Шопеном [4].

Таким образом, деятельность Мошелеса, Тальберга, Черни и Калькбреннера наметила новые горизонты для деятельности педагогов и виртуозов игры на фортепиано, а также дала новый простор для творчества композиторов-романтиков.

Список литературы и интернет-ресурсов:

1. А. Алексеев. История фортепианного искусства. - М.: «Музыка», 1988
2. www.mydocx.ru
3. www.studbooks.net
4. Шонберг Г.// Великие пианисты. - М.: «Аграф», 2003.
5. Микешина Л. Герменевтика //Культурология. XX век. Словарь. - Спб.: Университетская книга, 1997.
6. Михайлов А. //Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века //Музыкальная эстетика Германии XIX века. /Сост. Ал. Михайловой и В. Шестакова. - Т.1. - М.: Музыка, 1981.

Смирнова Татьяна Ивановна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

М. Огинский. Фортепианная педагогика XIX века

Польское музыкальное искусство уходит своими корнями в народное песенное и инструментальное творчество. Параллельно с ними большое влияние на музыкальную культуру Польши оказывала католическая церковь. Музыка была предметом постоянных забот духовенства, поскольку особое внимание церковь уделяла воспитанию и музыкальному образованию молодёжи. В монастырях и костёлах открывались школы, в которых детей обучали катехизису и церковному пению.

К началу XIX в. в Польше стали складываться благоприятные условия для развития светской музыки и освоения старинных клавишных инструментов, предшественников фортепиано. При дворах польских вельмож стало развиваться светское музицирование и театр. Это вызвало подъём общей музыкальной культуры. Отзывы об инструментальном исполнительстве того времени свидетельствуют о значительном мастерстве придворных музыкантов.

В процессе становления фортепианного искусства XIX в. и развития концертной жизни Польши возникали учебные заведения, в которых серьёзное внимание уделялось музыкальному образованию. Огромную роль

играло нотное издательство, а также мастерские по изготовлению музыкальных инструментов.

В музыкальной жизни Польши фортепианное искусство завоёвывало всё более важные позиции. Клавишные инструменты стали популярными в домашнем музицировании, утвердились на концертной эстраде. Инструментарий включал в себя как старинные инструменты, так и фортепиано, получавшее всё большее распространение. Расцвету фортепианного искусства уделялось должное внимание и в методических руководствах.

Из истории фортепианного искусства Польши

Важная роль в деле музыкального образования принадлежала университетам. Студенты получали знания в области музыкального искусства: в игре на фортепиано, в изучении теории музыки, гармонии, полифонии и композиции, - участвовали в университетских концертах, в музыкальной жизни общественности.

При университетах, костёлах и монастырях открывались школы приходских учителей и органистов. При этом девочек рекомендовалось обучать с семи лет, а мальчиков - с восьми. Во всех заведениях с музыкальным образованием было принято устраивать ежегодные публичные экзамены.

Профессия учителя в Польше того времени не делала чести дворянину, в связи с чем лица дворянского происхождения должны были представлять письменное согласие родственников на поступление в такую школу. К середине XIX в. в Польше стали открываться женские училища. Несколько пониженная плата давала возможность обучаться музыке даже менее состоятельным людям.

Однако самой распространённой формой музыкального образования было домашнее обучение. Находить преподавателя по многочисленным объявлениям не представляло трудности. Предлагавшие уроки часто указывали фамилии своих знаменитых учителей. Среди известных педагогов того времени выделялись Антон Сокульский, Томаш Адамович, Пауль Гиммельрейх, Кароль Штурм.

Современники отмечали отличную фортепианную методику этих педагогов, поскольку обучение их было действительно, успешно и добросовестно. Оно вызывало желание терпеливо и настойчиво покорять трудности игры. Влияние такого обучения укрепляло волю, приучало к жизненным испытаниям.

Возраставшее число желающих обучаться игре на фортепиано вызвало появление новых методов коллективных уроков по более доступным ценам.

Усиление интереса к обучению требовало методических руководств. Так возник целый ряд методических школ известных в ту пору педагогов: Кароля Курпиньского, Яна Новиньского, Юзофа Сикорского и др. В них авторы отмечали, что основываются на методических руководствах своей многолетней практики. Однако часто в своих руководствах они ограничивались проблемами начального обучения и изложением принципов формирования игрового аппарата, справедливо при этом утверждая: "Кто не учится основательно с самого начала, тот никогда не будет играть прекрасно".

В основном фортепианные методики этих педагогов заимствовались у западноевропейских авторов, связанных с эмпирическим направлением. Достижение успехов в работе с учениками связывались с правильностью тренировки пальцев в отрыве от художественных задач и сведений по теории музыки. Постановку руки не советовалось сочетать с обучением нотной грамоте. На первом же уроке после изучения нот педагогами давались упражнения в пределах квинты на пятипальцевые последовательности. Ученику разрешалось лишь изредка подглядывать в ноты, чтобы всё внимание уделять работе своих пальцев. Считалось, что теорию можно изучить в любое время, практика же требует продолжительной и постоянной работы.

Фортепианная методика тех лет предостерегала учащихся от вредных привычек: движений кисти, задиранья или скрючивания пальцев, постановки пальцев на краю клавиш. Рекомендовалось держать пальцы у самих клавиш - это считалось залогом приобретения красивого туше. Предостерегалось применять жёсткий и тяжёлый удар по клавишам. Сами клавиши советовалось прижимать сильно, но мягко, чтобы они отвечали отчётливо и ясно.

При рассмотрении мелкой техники авторы соответствующих тому времени методик придерживались принципа подкладывания первого пальца. При игре гамм и пассажей со сменой позиции руки рекомендовалось подкладывать первый палец сразу после второго, что не должно было вызывать ни малейшего движения руки. Такое фиксированное положение кисти сковывало движения рук, лишало свободы и естественности, вызывало зажатость и утомление.

Появившиеся прогрессивные мысли о процессе становления игрового аппарата превращались в догматические рекомендации единственно правильного способа звукоизвлечения, который ошибочно считался универсальным, независимым от характера художественного образа: авторы ограничивались лишь отдельными замечаниями об участии слуха в процессе

исполнения. Постановка руки не рассматривалась, как понятие динамичное, зависящее от художественных задач.

В соответствии с методикой того времени считалось, что главным принципом игры на фортепиано является развитие изолированной пальцевой техники. Движения от плеча исключались, сила игры должна была исходить только от самих пальцев. Движения рук и всего корпуса запрещались как ненужные и вредные. При этом считалось, что если у пианиста утомлялись руки - это было признаком, что в пальцах ещё не хватает силы и лёгкости.

Формирование рук ускорялось применением механических аппаратов. Широко использовался хиропласт Ложье, служивший, по мнению фортепианной педагогики, для выравнивания пальцев и нажима клавиш с одинаковой силой. Пятипальцевые позиционные упражнения следовало играть по несколько раз, связывая предыдущее упражнение с последующим. При этом внимание учащихся направлялось на постепенное усложнение технических задач.

В основном предпочтение отдавалось гаммам и упражнениям. Работа над пьесами строго ограничивалась. Разучивать пьески предлагалось, когда у обучающихся будут достаточно натренированы пальцы. Стоит отметить, что пьески для учеников советовалось выбирать со вкусом, приятные и соответствующие их силам и возрасту.

Во всевозможных "Школах игры на фортепиано" размещались произведения, авторы которых стремились, чтобы этот репертуар нравился и находил путь к душе. Часто предпочтение отдавалось танцевальной музыке, где наибольшее место занимал полонез. Авторы пьес нередко старались проявлять педагогическую чуткость и профессиональное мастерство, используя удобные и полезные приёмы изложения, обозначая аппликатуру, педаль, штрихи, нюансировку, что свидетельствовало о прогрессивных устремлениях фортепианной педагогики.

Авторы многочисленных методик в своих "Школах" давали рекомендации по вопросам изучения произведений эпизодами, навыков подбора аппликатуры, воспитания уверенности исполнения. Принципы механической, оторванной от художественных задач игры авторы своих "Школ" начали сочетать с лиризмом, певучестью и мягкостью звучания. В педагогике появились призывы отказа от однообразной ударной трактовки фортепиано, обучения более выразительному и разнообразному звукоизвлечению. Однако музыкальные образцы, на которых предлагалось учиться, были в духе современного салонного репертуара, пригодного в своём большинстве лишь для домашнего музицирования.

Постепенный переход от домашнего музицирования к концертному исполнению всё больше привлекал внимание публики. Слушателей уже не удовлетворяла бессодержательная игра, даже если она была виртуозной. Идеалом представлялся пианист, который являлся творцом и поэтом: извлекал из инструмента искусные звуки, восхищал, изумлял и при этом ласкал слух. Публикой осуждались ссылки критиков на отзывы, полученные музыкантами-исполнителями в разных городах. Это мешало самостоятельно по достоинству оценить искусство исполнителя, сформировать своё видение и безошибочность оценивания.

Большой вклад в исполнительское искусство внёс пианист Ян Реннер. Он поражал слушателей фокусами своих пальцев, на которые они были способны. Недаром вторым его именем было "Паганини фортепиано". Его блестящая виртуозность подчинялась воплощению художественного образа, служила средством раскрытия содержания. Его искусство признавалось мастерским.

Большой известностью в то время пользовался пианист Фердинанд Тибе, который был к тому же в числе авторитетных учителей музыки. Поскольку любительское музицирование стало выходить за рамки салонных развлечений, от организаторов концертов ожидалось привлечение большего числа исполнителей. Стала входить в моду ансамблевая игра, в связи с чем Ф. Тибе переложил оперу Дж. Россини для восьми фортепиано и разучил её со своими ученицами. В дальнейшем он переложил увертюру к этой опере для шестнадцати пианистов в тридцать две руки.

Существенной помехой в обучении того времени было отсутствие хорошего педагогического руководства. На одно из первых мест выдвинулась необходимость новой системы обучения: отход от механичности игры к осмысленности и содержательности исполнения.

Интересен в этом отношении пример известного в то время пианиста и педагога Яна Голланда. Одним из средств выразительности он считал меру нажатия на клавиши, под которым подразумевались динамические и агогические изменения звучания.

Я. Голланд обобщил часто наблюдавшиеся искажения характера музыки, когда исполнители не соблюдали темп, указанный автором. Замедленные темпы объяснялись им неверными первоначальными навыками учеников, завышенные темпы - небрежностью, недостаточно углублённым исполнением музыкального содержания. Изучение итальянских терминов Я. Голланд увязывал с вопросами звукоизвлечения и характера звучания. Это было новшеством в польской методике обучения того времени.

В своей педагогике Я. Голланд придавал большое значение обозначению и исполнению мелизмов: манер, как их тогда называли. Им был изложен ряд правил относительно их исполнения: остерегаться перегруженности манерами в произведениях скорбного, сурового и наивного характера, следить, чтобы манеры соответствовали темпу произведения, использовать украшения на предписанной гармонии, форшлагги исполнять сильнее главной ноты, а главную ноту - совсем тихо и коротко.

Одним из новшеств Я. Голланда стало системное использование средств художественной выразительности: динамического соотношения, разнообразных штрихов, соответствующего темпа. В достижении образности диссонансы, по его мнению, способны выражать контрастные чувства.

Музыкальная культура Польши была ознаменована деятельностью выдающегося пианиста и композитора Станислава Монюшко, с большим интересом изучавшего вопросы музыкального воспитания в области фортепианного искусства. Он считал, что признанная ранее система обучения могла только временно удовлетворять учащихся, и доказывал необходимость появления новой современной школы игры. С. Монюшко сформировал новые принципы преподавания, сохранившие своё значение до наших дней.

В польскую систему обучения игре на фортепиано значительный вклад внёс композитор и пианист Михаил Клеофас Огинский.

Имя М.К.Огинского как видного государственного и общественного деятеля прочно вошло в историю Польши. Знатный вельможа, он занимал пост подскарбия Польши. В конце XVIIIв. Огинский стал участником восстания под руководством Тадеуша Костюшки. Значительную часть своего состояния М. Огинский передал в дар Национальному совету Польши. В качестве участника Национального совета М. Огинский участвовал в нескольких сражениях, командовал одной из повстанческих частей. После поражения восстания М. Огинский эмигрировал в Италию, где пытался организовать борьбу за независимость Польши.

Родился М. Огинский неподалеку от Варшавы в Гузове. Музыкальное образование получил под руководством Юзефа Козловского. У него М. Огинский брал уроки по фортепиано и теории музыки. У него же приобрёл умение импровизировать на фортепиано, ставшего ему другом на всю жизнь.

Желая постичь тайны скрипичного искусства, М. Огинский также брал уроки у известных в то время виртуозов-скрипачей. Однако именно фортепиано как излюбленному инструменту доверял он свои мысли и чувства, изливая ему свои печальные мысли.

Увлекаясь искусством импровизации, М. Огинский придавал этому большое значение. Virtuозность в музыке не привлекала его. Автор многочисленных полонезов, М. Огинский стремился к сохранению национального характера музыки, сочетающего в себе "напевность, выразительность, вкус и чувство". Всё это он желал видеть в игре своих учеников, осуждая пустую, внешне эффектную манеру исполнения.

Узкопрактическую систему обучения игре на фортепиано М. Огинский поднял до проблемы воспитания эстетических взглядов и художественного вкуса. Он не навязывал ученикам своих идей и при этом вселял бескорыстную любовь к музыке, старался не только обучать, но и воспитывать музыкантов.

Понимая необходимость воспитания виртуозных качеств, он считал основой процесса формирования художественного вкуса проблему выбора репертуара, пропаганду классической и романтической литературы, интерес к национальному искусству. М. Огинский сформировал свою школу фортепианной игры, обращая внимание на последовательность и постепенность обучения. Им высоко ценилась ясность и точность обучения: качества, которые он ставил на одно из первых мест в педагогической практике. Причину подавления желания обучающихся учиться музыке он видел в неумении объяснять кратко и понятно, а также в загруженности учеников трудными вещами. М. Огинский основывался на целесообразности принципа "От простого к сложному", на постепенности обучения, отдавая при этом должное знанию теории музыки и чтению нот с листа.

Игре его учеников были присущи одушевлённость и экспрессия исполнения. М. Огинский сыграл большую роль в том, чтобы задушевность и лиричность стали важнейшими чертами исполнительского стиля Польши. В его творчестве сформировался *принцип* национального романтического искусства, камерно-лирического направления пианизма.

Творческое наследие М. Огинского составляет в основном танцевальная, прикладная музыка. К ней относятся полонезы, мазурки, вальсы, марши и галопы. Написал он также несколько романсов и одноактную оперу "Бонапарт в Каире". Неоднократно обращаясь к созданию полонезов, он написал более двадцати образцов этого жанра. В его творчестве полонез превратился из любимого танца общества того времени в поэму, благодаря чему наметились пути развития полонеза в довольно значительный жанр фортепианного искусства.

Гениально осуществить и продолжить этот замысел удалось Фредерику Шопену. Появление музыканта такого масштаба составило новые понятия о

певучести инструмента, о возможности извлекать из него звуки трогательного мелодизма и даже декламации.

Как пианист М. Огинский был хорошо знаком с секретами фортепиано, тонко слышал особенности звучания этого инструмента, придавая средствам музыкальной выразительности значение музыкальной речи.

Искусство "пения на рояле" являлось одним из главных его устремлений. Благодаря этому его полонезы выгодно выделялись среди модного виртуозного репертуара. Наиболее знаменитыми из них были Полонез Фа мажор (негласное название "Любимый"), Полонез до минор ("Прощание с родиной") и Полонез ля минор.

Школа М. Огинского, его стремление к лирическому выражению чувств исключали бессодержательную виртуозность, односторонность которой была рассчитана только на внешний эффект. Устремления композитора были направлены на воспитание самостоятельности вкуса и формирования фортепианного исполнительства.

В суждениях М. Огинского отразилось глубокое понимание проблем воспитания молодых пианистов. Оценка творчества юных музыкантов давала представление о его отношении к назначению артиста, предполагающему синтез таланта с преданностью своему делу.

Подтверждением огромной популярности музыки Михаила Клеофаса Огинского в XIX в. стало издание его Шести полонезов в транскрипции для фортепиано Станислава Монюшко.

Список литература:

- 1.Алексеев А. История фортепианного искусства. М., Музыка, 1962
- 2.Бэлза И. История польской музыкальной культуры. М., 1957
- 3.Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901

Иванова Наталья Александровна,
преподаватель МБУДО «Десногорская ДМШ имени М.И. Глинки»

Музыкальное воспитание и развитие детей в классе фортепиано. Роль педагога на начальном этапе обучения»

Музыкальное воспитание и образование детей, в основном, осуществляется посредством учебно-воспитательной работы в системе дополнительного образования. Необходимость, актуальность, своевременность, важность деятельности педагога-музыканта отмечены в работах исследователей музыкальной педагогики - Б.В. Асафьева, В.Н.

Шацкой, О.А. Апраксиной, Н.А. Ветлугиной, Л.Г. Арчажниковой, Д.Б. Кабалева, Э.Б. Абдуллина, А.Д. Артоболевской и других.

Деятельность педагога музыкальной школы возможна только на основе творческого начала. По мнению Н.Д. Никандрова «творчество - неперемное условие педагогического труда, объективная необходимость в деятельности» [10, с.92]. Творческое состояние во время педагогической работы характеризуется высшей степенью увлечения процессом занятий и максимальной концентрацией на нем внимания. «Вдохновение, - писал в одном из писем П. И. Чайковский, - это такая гостья, которая не любит посещать ленивых» [1, с.53].

Музыкальное воспитание - это целенаправленное формирование личности ребенка путем воздействия музыкального искусства, систематическое развитие музыкальной культуры, воспитание в детях эмоциональной отзывчивости к музыке, понимания и глубокого переживания ее содержания. Музыкальное развитие - это результат формирования ребенка в процессе активной музыкальной деятельности, процесс становления и развития его музыкальных способностей.

Музыкальное воспитание и развитие, особенно на начальном этапе, требуют правильной организации и целенаправленного обучения; при этом преподавателю необходимо учитывать индивидуальные особенности, интересы и возрастные возможности каждого ребенка. Все это требует от педагога высокого профессионализма, творческого подхода к обучению ребенка и большой к нему любви и уважения. Поскольку успешность учебной работы обучающихся зависит в известной мере от их способностей, а развитие, формирование их способностей, в свою очередь, зависит от того, как ребенок осваивает передаваемые ему в ходе обучения знания, перед педагогом встает задача: учитывая способности ребенка во всем их многообразии и индивидуальных особенностях, вместе с тем и формировать их в надлежащем направлении.

Начальный этап обучения является решающим для всей дальнейшей судьбы музыканта. На первых занятиях перед педагогом стоит задача: заинтересовать ребенка музыкой, в доступной форме преподнести новые знания, воспитывать усидчивость, волю к труду. Это, в свою очередь, приведет к тому, что ребенок будет стремиться увидеть результат своего труда. У преподавателя для этого есть много средств - «развитие интереса к занятию музыкой вообще, умение убедительно показать, к каким художественным результатам приводит хорошо проделанная учеником работа, поощрение за ее успешное выполнение и другие» [1, с.22-23].

На первом этапе обучения игре на фортепиано необходимо познакомить ученика с инструментом, клавиатурой; особое внимание уделить посадке за инструментом, постановке рук и разучиванию различных гимнастических упражнений. Важная роль на начальном этапе обучения отведена до нотному периоду. В это время необходимо изучать с ребенком простые для его восприятия легкие песенки, дать возможность ребенку исполнить их самостоятельно. Также необходимо уделять внимание подбору по слуху простейших мелодий; они запоминаются ребенком и подбираются от разных клавиш. Мелодии для подбора лучше использовать с поэтическим текстом, что способствует пониманию исполняемого произведения и облегчает ощущение метроритма и строения мелодии. В дальнейшем нужно научить ребенка подбирать к этим мелодиям аккомпанемент - сначала одной ноткой, затем гармониями.

Изучение нотной грамоты - важнейший период начального обучения. Желательно преподносить материал в игровой форме, доступно и увлекательно, чтобы заинтересовать ребенка, помочь ему освоить огромный мир нотных знаков. Решению этой задачи помогают интересные сборники, такие как: «Первая встреча с музыкой» А.Д. Артоболевской, «Современная школа игры на фортепиано» Н.В. Петровой, «Музыкальные странички для маленьких» Е.Э. Давиденко и И.Ю. Фадеевой, «Веселая музыкальная гимнастика» С. А. Барсуковой и многие другие.

Педагогический опыт работы показывает, что начальный период обучения тесным образом связан с ансамблевым музицированием в дуэте: педагог - ученик. За счет насыщенного, богатого мелодическими и гармоническими красками сопровождения исполнение становится более красочным и живым. В методических работах С.М. Майкапара отмечено категорическое несогласие с теми, кто считал, что ансамблевое музицирование стоит начинать со второго или третьего года обучения, а то и позже, когда сформируются определенные пианистические навыки. Играть в ансамбле, по мнению С.М. Майкапара, нужно с самого начала обучения игре на фортепиано. Исполнение подобных произведений, обладающих полнотой и красочностью звучания, жизненностью ритмики и большим богатством аккомпанементальных фигур, дает начинающему музыканту удовлетворение от активного его участия в исполнении, поддерживает интерес к занятиям, обогащает фонд его музыкальности.

Систематическое воспитание навыков хорошего чтения нот с листа должно быть в центре внимания педагога на начальном этапе обучения. Важно постепенно знакомить ученика с основными принципами методики чтения с листа и, прежде всего, воспитывать осмысленное отношение к

тексту, приучать не только видеть все обозначения, но и слышать в них музыкальное содержание. Для этой цели следует выбирать привлекательные и доступные для ученика пьесы - сольные и ансамблевые.

Умение «смотреть вперед» и при этом слышать и представлять характер исполняемого произведения особенно важно не только при чтении нот с листа, но и при разборе музыкального произведения. И приучать ребенка к этому нужно с первых шагов обучения в классе фортепиано. Намеченные задачи, стоящие перед юным исполнителем музыкального произведения, определяют собой сущность работы над ним. В основу этой работы должно быть положено всестороннее изучение произведения, стремление возможно глубже проникнуть в его содержание. При этом ученик должен знать смысл итальянских терминов, обозначающих исполнительские указания в нотном тексте, и уметь перевести их на русский язык. Этот навык у ребенка нужно развивать с первых шагов обучения, начиная с *forte* и *piano*.

Необходимо подчеркнуть, что в период начального обучения ребенка в музыкальной школе большое значение имеет отношение родителей к занятиям музыкой их детей. Весьма полезным может оказаться присутствие родителей на уроке; ребенок в силу своего возраста не всегда хорошо запоминает требования педагога, бывает невнимателен, легко отвлекается. Родители в таком случае начинают понимать требования преподавателя, записывают все замечания и могут помочь своему ребенку выполнить домашнее задание.

Обобщая вышесказанное, необходимо подчеркнуть, что роль педагога на начальном этапе обучения ребенка в классе фортепиано имеет весьма большое значение. Педагогический опыт работы более 30 лет показывает, что содержание деятельности педагога составляют реальные творческие поступки. Они проявляются в создании им творческой ситуации на уроке, которая включает в себя: «диагностику» личностного состояния ученика, направленность его мотивации (его настрой, самочувствие, актуальные потребности - с чем пришел на урок, что его волнует, в чем причина скованности и т.п.); придание уроку временной формы, с кульминациями и спадами в работе, с чередованием напряжения и расслабления на разных уровнях общения, игры, показов, внушения, входа и выхода из проблемных моментов.

Непременным условием подлинного педагогического творчества является знак ценностного отношения педагога к ученику, любовь к нему. И это возможно лишь в том случае, когда личность ученика интересует педагога всерьез и не меньше, чем выполненное домашнее задание или исполняемое им музыкальное произведение.

«Начиная музыкальное воспитание ребенка, мы должны помнить, что мир музыкальных звуков – это та особая стихия, в которую погружать ребенка надо незаметно и радостно, а не вталкивать его насильно, называя это «учить музыке», - советовала А.Д. Артоболевская, - постарайтесь околдовать ребенка музыкой, как интересной сказкой, не имеющей конца».

[2, с.3].

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. - 272 с.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. - М.: Советский композитор, 1985. - 103 с.
3. Асташова Н.А. Учитель: проблема выбора и формирование ценностей. - М.: Московский психолого-социальный институт, 2000. - 272 с.
4. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. - М.: ООО Издательский дом «Классика - XXI», 2005. – 68 с.
5. Ветлугина Н.А., Дзержинская И.Л., Комиссарова Л.Н. Методика музыкального воспитания в детском саду. - М.: Просвещение, 1989. - 270 с.
6. Мадорский Л., Зак А. Музыкальное воспитание ребенка. - М.: Айрис-пресс, 2011. - 128 с.
7. Майкапар С.М. Первые шаги. Детский сборник мелких пьес для фортепиано в 4 руки. – Челябинск: МРІ, 2007. - 44 с.
8. Немов Р.С. Психология: в 3-х кн. Кн. 2.: Психология образования. - М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2007. - 606 с.
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М.: Наука, 1985. - 250 с.
10. Яницкий М.С. Ценностные ориентации личности как динамическая система. - Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000. - 195 с.

Рогова Светлана Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Специфика начального обучения игре на фортепиано

Основной деятельностью преподавателя в ДШИ и ДМШ является процесс обучения по индивидуальным дисциплинам, это позволяет развивать музыкальные способности обучающегося, его мышление, понимание музыки,

а также научить играть на инструменте. Процесс обучения игре на фортепиано-это длительный и многогранный процесс, требующий ежедневных занятий, все знания и игровые навыки обучающийся приобретает проявляя свои способности и главной задачей педагога является нахождение целесообразных методов обучения для эффективного развития способностей обучающихся. Первое знакомство с инструментом-составляющая дальнейшего обучения. Важно привить культуру исполнения, показать звуковое туше, навыки звукоизвлечения.

Изучение нотной грамоты, клавиатуры, пальчиковых упражнений происходит параллельно с первыми игровыми движениями *nonlegato*. Движения игрового аппарата должны быть свободными, положение руки естественным. Необходимо следить за плавностью движений, отсутствием зажатия руки, корпуса, проверять собранность пальцев, слушать качество исполняемых звуков. Ощущения кончиков пальцев, их опёртость и слуховой контроль-одно из необходимых условий правильного игрового движения *non legato*. При исполнении *nonlegato* обучающийся чувствует вес всей руки. Далее вводится игра *staccato*. Здесь каждую ноту необходимо играть отрывисто, чётко и остро. Палец ударяет по ноте и тут же отпускает её. Координация глаз-рука отвечает за быстрое контролирование расстояния и точное попадание. После овладения приёмами *nonlegato* и *staccato* переходим к исполнению *legato*, при этом следим, как вес руки переходит из пальца в палец. Вначале даём упражнения на *legato* 2-3-х нот, далее чередуем в пьесах исполнение *non legato* с короткими мотивами *legato*. Длинные последовательности вводятся позднее постепенно. Двойные ноты-терции и квинты вводим сначала в упражнениях, далее в пьесах или этюдах.

Популярным видом совместного музицирования для обучающихся начального этапа является ансамбль. Осваивая первоначальные игровые движения ученик исполняет одну или несколько нот, осваивая диапазон клавиатуры, развивая музыкально-звуковые представления. В совместном ансамбле с педагогом обучающийся развивает ритмическую устойчивость, динамическую слуховую палитру, воображение и мышление, имитируя в звуках например - эхо, бой часов.

Игра в ансамбле помогает музыканту преодолеть присущие ему недостатки: неумение держать темп, вялый или излишне жёсткий ритм; помогает сделать его исполнение более уверенным, ярким, многообразным. Синхронность является первым техническим требованием игры. В ансамбле нужно вместе взять и снять звук, вместе выдержать паузы, вместе перейти к следующему звуку.

Важной составляющей развития первоначальных навыков является навык

чтения нот с листа. Осознать нотные обозначения вместе с игровыми навыками, далее воспроизвести их на инструменте является основой процесса чтения нот с листа, который требует постоянного совершенствования для приобретения быстрой реакции не только на 1 ноту, а уже на группы нот. Умение анализировать, смотреть вперёд воспитывается с первого года обучения. Необходимые навыки нужно развивать в строгой последовательности от простого к сложному, тогда чтение нот с листа не будет вызывать затруднений, а станет итогом пройденного материала.

О выборе репертуара необходимо сказать, что он должен учитывать музыкально-исполнительские задачи, а также индивидуальные способности и психологию ребёнка, его пожелания. На зачёты, концерты, экзамены нужно выносить произведения, которые лучше получаются, созвучны характеру и темпераменту ребёнка. Поиск художественных образов процесс творческий и во многом зависит от продуманного репертуара. При разучивании музыкального произведения работа должна проводиться последовательно. Мелодию необходимо играть удобной аппликатурой, вслушиваться в её звучание, стремиться к выразительной фразировке. Отдельно следует поработать над преодолением технических трудностей.

Исполняемые произведения должны быть различны по своему конструктивному материалу, желательно весьма выразительными, доступные по трудности, разные по характеру, легко запоминающимися. Следует начать с пьес, где чередуются руки, далее переходить к двухручным произведениям, но при этом следить за удобством и свободой исполнения, обращая внимание на корпус и руки. Задавая пьесу обучающемуся необходимо о ней рассказать, анализируя её. Определить характер, её содержание, обратить внимание на ритмический рисунок, строение мелодии (мотивы, фразы), аппликатурные принципы, чтобы ученик понимал естественное положение пальцев. Проигрывая пьесу ученику мы знакомим его с характером звучания, настроением, стараемся заинтересовать, чтобы ребёнок захотел сыграть её сам. Полезно поиграть подготовительные упражнения на формулы, которые встречаются в исполняемых произведениях -это поможет легче преодолевать трудности.

Игра наизусть—это запоминание пьес. Для успешной игры наизусть необходимо представлять строение пьесы, её мелодию, аккомпанемент, фразировку. Важно подкреплять игру наизусть чередованием исполнения наизусть и по нотам, фиксируя зрительной памятью нотный текст. Следует начинать учить наизусть более лёгкие пьесы, затем переходить к сложным и более длинным. При исполнении пьес важна- грамотность, осмысленность, выразительность и слуховой контроль.

Посадка, культура звука, передача образного содержания, слуховой контроль, умение читать с листа- необходимые компоненты для становления юного музыканта.

Андропова Ирина Михайловна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Начальный этап обучения игре на фортепиано детей дошкольного возраста

В настоящее время родители всё чаще занимаются интеллектуальным и физическим воспитанием детей, подготовкой к обучению в школе. Общее дошкольное развитие детей включает много дисциплин (развитие речи, чтение, письмо, математика, грамота, изо, окружающий мир, музыка, ритмика, обучение языкам и др.), которые влияют на развитие личности ребенка, и они имеют всё более ранний характер.

В детские центры подготовки детей к школе, школы искусств и музыкальные школы принимаются дети 4-х, 5-ти, 6-ти лет в подготовительные классы. Цель родителей разносторонне подготовить ребёнка к школе, раскрыть и развить способности к обучению. Обычно ребёнок после посещения занятий достигает хороших результатов, после которых ему намного легче обучаться в 1 классе.

При приёме в школу необходимо умение у ребёнка способности преодоления волнения, отсутствие зажатости, совместимости с педагогами, проводящими занятия. А также заинтересованность родителей в развитии ребёнка.

Как следует из наблюдений, учащиеся после подготовительных курсов и подготовительных классов обгоняют своих сверстников. Они прежде всего опережают своих сверстников, у которых отсутствует подготовка, в музыкально-эстетическом развитии, умении концентрироваться; эти дети лучше адаптированы к сцене.

Планировать занятия с малышами необходимо со знанием индивидуальности ребёнка, изучив его темперамент, изучив как быстро он может утомляться, изучив склонности и интересы, изучив способности реагировать, способности мыслить. И самое главное преподаватель должен стать для ребёнка другом.

У дошкольного периода обучения имеются свои особенности:
- непосредственность, любознательность;

- искренность, доверчивость;
- интерес ко всему новому и интересному;
- не сразу развивается музыкальный слух.
- невозможность долго заниматься одним делом.

Маленький ребёнок имеет образное восприятие, развитую фантазию. А.Артоболевская говорила: «Больше сказки, больше фантазии в музыке». Внимание ребёнка можно удерживать 20-25 минут с 4-летнего возраста ребёнка необходимо постоянная смена деятельности. Во время занятий не должно быть спешки. Ни, тем более качества исполнения и точности исполнения. А оценка только положительная! Идёт у ребёнка период интенсивного накопления знаний. Он впитывает информацию ощущением, зрением, слухом, и конечно совершает движения, а также с 6 лет начинает логически мыслить, и делать свои выводы.

Основными видами работ в подготовительном классе являются :

- знакомство с инструментом, клавиатурой;
- посадка за инструментом;
- прочувствование, изучение клавиатуры;
- слушание музыки;
- выполнение игровых движений;
- подбирать по слуху, сочинять;
- транспонировать;
- освоение простейшего ритма;
- пробовать осваивать правильную аппликатуру;
- игра по нотам, и не просто игра, а выразительная игра;
- ансамблевое музицирование.

Преподавателю необходимо исполнять для ученика пьесы, затем описывать их, узнавать ассоциации ученика. Попросить детей демонстрировать исполняемое произведение, хлопать ритм, или даже исполнять танцевальные движения. Это помогает развитию памяти, координации движения, внимания.

Для работы неплохо было бы пользоваться С. Альтермана «40 уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет».

На первых занятиях хорошо использовать приём повторения ритмического рисунка. Его можно простучать, прохлопать и попробовать проиграть на инструменте. Ритмические рисунки можно усложнять в зависимости от способности ученика. Ребёнок может услышать шаги, капли дождика, ручейка, даже пение птичек. Можно зарисовать длительности палочками. В выражении чувств ребёнку помогают картинки, они помогают ему при раскрытии содержания и настроения произведения. Необходимо

исполнение пьес в ансамбле с преподавателем, а также постоянно слушать произведения, воспитывая его вкус.

При знакомстве с клавиатурой необходимо рассказать ученику об фортепиано, о звуках. Необходимо рассказать о регистрах: Высокий – птички, мышки, комарики; нижний – слоны, медведи, бегемоты; средний – зайчики, белочки, и мы.

Нотки очень легко выучить с помощью известного стихотворения: «До, ре, ми, фа, соль, ля, си – кошка едет на такси, до, си, ля, соль, фа, ми, ре – ест колбасное пюре...»

Можно нарисовать на карточках ноты, конечно с другой стороны картинки, они должны начинаться с первого слога ноты. Например нота «До» - домик, нота «Ми» - медведь, и т.д. Можно записывать также нотки на карточках и складывать их в маленькие песенки. Линейки при этом не нужны, только звуковысотность. Дети с интересом любят играть в эту игру. При разучивании новых нот, необходимо вместе с ребёнком придумывать разные песенки с названиями и рисунками.

Необходимо показать как устроены струны в фортепиано. Как звучать толстые, тонкие струны, и как вообще получается звук. Ребёнку это очень интересно.

Посадка за инструментом очень важна, очень важным условием является свобода аппарата, опора, и удобство движений руки. У каждого учащегося свои способности, поэтому положение руки может быть разным.

Кому-то удобно высоко сидеть, чтобы кисть и запястье продолжали прямую. Чтобы было удобное положение кисти, необходимо наблюдать за руками. Помогает известное упражнение «Радуга». Разброс рук по клавишам, при этом необходимо перенести упор на ноги. Для возобновления интереса можно нарисовать на подушечках пальчиков «человечиков». Нарисованные «человечики» летают как на парашютах, при этом кисть – это купол., либо взмахи крыльями лебедя. Необходимо не пренебрегать также дыхательной гимнастикой.

При изучении записи нот, хорошо начать с загадок, стихов, это будет повышать интерес детей к быстрому запоминанию материала. С самого начала необходимо заниматься развитием музыкального слуха, и музыкальной памяти. Необходимо интонирование с ребёнком. Учитель играет знакомое произведение, а ученик его продолжает. Можно отсчитывать ритм музыки при помощи бубна, барабана, просто хлопая в ладоши.

Самая главная задача хорошо выбранная программа, при этом необходимо ориентироваться на способности учащихся. Необходимо заинтересовать ребёнка, увлечь его к творческому разучиванию произведения. Сам урок

желательно начинать с гимнастики шеи, спины и рук. Все упражнения должны быть понятны ученикам. Играть несложные песенки, попевки каждой рукой. Это позволит избежать скованности аппарата. В настоящее время преподаватели пользуются разными методиками, и авторскими программами. При этом преподаватели используют свои методы и пути решения задач, направленных на развитие музыкальных способностей, раскрытие творческого потенциала учащихся.

Лыткина Анжелика Евгеньевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Новикова Наталья Владимировна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Сказка в формировании художественного образа и музыкального языка начинающих пианистов.

Презентация сборников «Русские сказки» и «Сказки про Бабу-Ягу»

Сборники фортепианных пьес и ансамблей «Русские сказки» (выпуск первый и второй) и «Сказки про Бабу-Ягу» составлены для проекта «Лукоморье» методического объединения «Фортепиано». Разработчики проекта - преподаватели Детской музыкальной школы № 1 имени М.И.Глинки города Смоленска Наталья Владимировна Новикова и Анжелика Евгеньевна Лыткина.

«Все мы родом из детства» - сказал известный французский писатель Антуан де Сент-Экзюпери. Детство невозможно представить без сказки. Первые эмоциональные впечатления и переживания, первые художественные образы, начало развития мышления и формирования речи ребёнка - это сказки.

Формирование музыкального языка так же, как и формирование разговорной речи, её интонаций, смыслового содержания, возникает на основе эмоционального образа, а не просто так, из ничего. Если ребёнок умеет придумать маленькую простую, самую наивную детскую сказку, - он уже умеет мыслить. А.Д.Артоболевская советовала «околдовать ребёнка музыкой, как интересной сказкой, не имеющей конца».

Тот, кто рассказывает сказки, называется сказочником. Маленький, начинающий ученик - сказочник, необычный, музыкальный. Он должен учиться рассказывать сказки музыкой, и так, чтобы их было интересно

слушать - выразительно, а не бубнить и тараторить, как плохо выученное стихотворение.

С этой целью и составлены сборники фортепианных пьес «Русские сказки» для обучающихся младших классов ДМШ. В сборники включены сказочные пьесы композиторов XX века: А. Николаева, Н. Полынского, Р. Леденёва, И. Шульгина, Г. Галынина, В. Коровицына, Н. Хотунцова, смоленского композитора Т.Симоновой. А также - очень интересные, образные, уже успевшие полюбить маленьким ученикам, сказочные пьесы современных композиторов-педагогов: И.Корольковой (преподавателя ДМШ имени Ипполитова-Иванова в Ростове-на-Дону), из её сборников «Крохе-музыканту», «Я буду пианистом», «Хочу быть пианистом»; Н.Тороповой (преподавателя ДМШ города Фокино Брянской области) пьесы из её многочисленных сборников для начинающих; В.Воеводиной (преподавателя ДМШ №1 города Таганрога); О.Тычинской (выпускницы консерватории имени М.И.Глинки в Нижнем Новгороде) пьесы из её сборника «Фортепиано плюс. Пьесы и упражнения для начинающих»; и других.

Первые пьесы сборника «Русские сказки» - это детские песенки-сказочки со словами. Подтекстовка мелодии всегда помогает очень точно определить строение фразы, её кульминацию, вопросо-ответные интонации мотивов. Сказочные образы очень успешно можно использовать в наработке различных приёмов игры, разнообразного звукоизвлечения например, не одинаковым будет звукоизвлечение приёма стаккато в пьесах Н.Хотунцова «Марш леших», Н.Тороповой «Баба-Яга» и Г.Галынина «Зайчик». «Я шла от музыки к технике, а не наоборот» - говорила А.Д.Артоболевская.

В сборники «Русские сказки» входят пьесы с элементами полифонии (Н.Полынский. Инвенции «Добрый дед» и «Ивушка»), есть и произведения крупной формы (Н.Полынский. Сонатина «Серый волк», И.Королькова. Вариации на темы «Чижик-пыжик» и «Весёлые гуси», А.Николаев. Вариации «Про Лису»).

В сборниках есть ансамбли в четыре руки, среди них «Добрая сказка» смоленского композитора Т.Симоновой.

Сборник фортепианных пьес и ансамблей «Сказки про Бабу-Ягу» адресован не только начинающим пианистам, но и обучающимся средних и старших классов ДМШ.

Надеемся, что составленные сборники, будут интересным и полезным подспорьем в работе с юными музыкантами потому что, как отмечал известный педагог В.А.Сухомлинский «нет на свете более тяжелого и напряжённого труда, чем обучение в годы детства, отрочества и ранней юности».

Список литературы:

Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М. Советский композитор. 1986г.

Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Радянська школа. 1971г.

Бондарева Ирина Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Работа над метроритмом на начальном этапе обучения

Ритм - один из главных элементов музыки. Чувство музыкального ритма - это интегрированная способность, включающая в себя восприятие, понимание, исполнение, созидание ритмической стороны музыкальных образов. В музыке высотные взаимоотношения звуков тесно связаны с их временной организацией, поэтому вести развитие интонационного слуха и чувства метроритма необходимо одновременно и поступенно. Чувство ритма является сложной совокупностью способностей, свойственных музыкальному слуху, но все-таки имеющий некоторые отличия от него. Слух распознает в музыке звуковысотное движение и тембровую окраску звука, а чувство ритма - временные отношения в музыкальных произведениях.

Формирование чувства ритма является важнейшей задачей начального обучения. В работе с начинающими все взаимосвязано друг с другом: воспитание любви к музыке, развитие чувства ритма, ладового слуха и музыкального мышления, развитие игровых умений и навыков, освоение нотной грамоты.

Понять, почувствовать ритм помогает сама музыка, которую слышит ребенок. Главные помощники в изучении ритма - слух и музыкальная память, физическое ощущение движения. Знания, полученные о ритме и чувство времени должны у ребенка стать единым целым, ведь музыка - искусство, протекающее во времени.

Методы работы над освоением элементов музыкального ритма разнообразны. Вместе с детьми пробуем уловить и воспроизвести хлопками метрический пульс речи, а затем звучащей музыки. Здесь можно взять любые детские стихотворения, детские песни, подойдет любая инструментальная музыка.

На первых занятиях важно добиться понимания размерности музыкального пульса, ровного следования метрических долей, для этого мы используем простые песенки в сопровождении фортепиано.

Ученик пробует почувствовать равномерную пульсацию, прошагать или простучать. Часто ученик торопится, плохо вслушивается, путает метр с ритмическим рисунком. В этом случае рекомендуется прийти к образным сравнениям: предложить ученику передать движения или

шаги какого-либо животного простучать метр вместе с ним, одновременно.

На первых уроках, мы учимся передавать музыкальный пульс и ритм с помощью приема игры пиццикато. Чуть позже ученик сможет это сделать и смычком. Это несложные пьески из разных сборников.

Следующей задачей, которая будет стоять перед учеником и его преподавателем -развить ощущение чередующихся ударений в музыкальной ткани произведения. Исполнение любой музыки, разнообразных упражнений влечет за собой, чаще всего, более или менее явственную акцентировку при исполнении произведения. Ученику следует рассказать о существовании сильной доли (акцента) и слабой.

- Учащийся, двигаясь под музыку, подчёркивает сильные доли .

- Учащийся, проговаривая текст песенки, старается определить в ней ударные и безударные слоги.

Еще одна часть базовой музыкально-ритмической способности - чувство соотношения длительностей. Когда ученик прохлопывает песенку он начинает понимать, что она состоит из разных по продолжительности звуков. Вместе с учеником отмечаем, что хлопки, как и звуки могут быть длинными и короткими. Это и есть ритмический рисунок песенки. Задача состоит теперь в том, чтобы определить по слуху и точно осознать ритмический рисунок, то есть соотношение и порядок длительностей в заданной фразе.

Для того чтобы ребенок понял и запомнил длительности звуков подойдут любые наглядные методы, так как ребенок должен не только уметь различать звуки по долготе, но также сохранять в памяти образы ритмических знаков и уметь достаточно быстро распознавать ритмическую запись. В практической деятельности педагогов используются приемы сравнения целой длительности с целым предметом, который нужно разделить на доли. Мы с ребятами используем круг, который нужно разрезать на более мелкие сектора, а затем складывать в новые длительности.

При использовании на уроках наглядного изображения ребёнок ярче воспринимает и быстрее усваивает дробление целого на составные части, а также на соотношение этих долей. Это связано с особенностями восприятия детей младшего школьного возраста. Они не способны понять и запомнить что-то абстрактное, им нужно увидеть, а лучше потрогать то, что изучается на уроке.

На четком слуховом ощущении ребенком разнообразных длительностей должно опираться первоначальное восприятие ритма. Приступать к работе с учащимися младших классов целесообразно с известных им детских песенок, попевок, для которых свойственна смена простейших длительностей - четвертей и восьмых.

Выстроить материал по степени возрастающей трудности от песенок с простым ритмическим рисунком к более сложным является важным условием в подборе песенного материала для учеников .

Для освоения навыка соотношения разных длительностей используем упражнение: правой рукой ученик отстукивает более длинные доли, например, четверти, а другой - более мелкие, например, восьмые. Освоение этого основополагающего навыка необходимо для скрипача, который всегда играет в двух плоскостях и должен иметь независимые друг от друга движения рук при игре различных штрихов.

У учащихся младшего возраста довольно часто возникают проблемы с усвоением написания и названий длительностей. В одном из методических пособий предлагается наглядный метод, который я использую на своих уроках - "семейная история", в которой каждая длительность имеет свое соответствие в музыкальной семье (например: половинная нота – это бабушка, четвертные – это мамы с папами, восьмушки – дети). Чтобы ребенку было более понятно я показываю на примере различие в скорости шагов мамы, малыша и бабушки, когда они идут вместе.

Подобным образом прорабатываются все сочетания длительностей пауз. Ребенку следует объяснить, что паузы- «знаки молчания», они такие же частички музыки, частички ритма как и длительности и ноты. Паузы подготавливают к следующему звуку, но не в коем случае не означают остановку в движении. Для того ,чтобы ученик понял и почувствовал паузы обязательно следует использовать песенки ему знакомые..

Чтобы сформировать связи между размером такта и наполняющими его ритмическими рисунками я на уроках с успехом использую вот такое наглядное пособие : рисуем поезд на котором пишем размера такта, наполняя каждый вагон соответствующими длительностями

В мире музыки под ритмом понимается закономерное чередование музыкальных звуков. Он является одним из главных выразительных и формообразующих средств музыки , что и обуславливает пристальное внимания к развитию такой музыкальной способности как чувство ритма. Начало обучения в школе является периодом, когда ребёнок психологически готов к получению новых знаний. Он с удовольствием воспринимает материал, который преподносится преподавателем на игровой основе.

Игровая деятельность обеспечивает действенную дополнительную двигательную опору для развития чувства ритма и побуждает творческий потенциал младших школьников при игре на скрипке. В процессе музыкального творчества, в котором используются множество разнообразных заданий, происходит активное развитие музыкально - ритмического чувства. Современные дети зачастую плохо физически развиты. Нередко им сложно точно двигаться под музыку, хлопать в ладоши, танцевать. Поэтому педагогу необходимо более тщательно развивать двигательные способности детей на всех уровнях: от крупных движений тела до мелкой пальцевой моторики. Наглядные методы обучения имеют большое значение при воспитании чувства ритма и надлежащих теоретических знаний о ритме. В доступной форме они помогают понять и освоить ритм, через ясный двигательный и зрительный образ.

Попередина Светлана Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Формирование навыков игры «на опоре» у начинающего скрипача

Прежде всего, необходимо ответить на вопрос: что же мы подразумеваем под игрой «на опоре»? Наличие опоры (или системы опорных точек) в постановке исполнительского аппарата это одна из составляющих комплекса, включающего корректную организацию игровых движений скрипача и контроль за дыхательным циклом. Целостный комплекс позволяет устранить излишнее мышечное напряжение, дает техническую, художественную, исполнительскую свободу. При этом необходимо корректное понимание свободы исполнительского аппарата и освобождения от мышечных зажимов. Это не есть одно и то же.

Необходимо внести уточнение в педагогическую лексику, в определения. Свобода исполнительского аппарата – это полная реализация художественных идей, намерений на высоком техническом уровне. В педагогической практике, часто встречающееся явление, когда для свободы аппарата предлагают расслаблять мышцы, но, когда и какие мышцы необходимо расслаблять? Если взять в руки чемодан и попросить расслабить руки, не упадет ли чемодан? Или бегущего спортсмена попросить расслабить ноги, не упадет ли он? На взгляд автора, работа над свободой исполнительского аппарата у инструменталистов должна обязательно включать наблюдение за дыхательным циклом (вдох, выдох, пауза). В работах исследователей есть упоминание о влиянии дыхания на

психофизическое состояние, но методика применения в исполнительской практике по сей день не разработана [1], [2], [4]. Обратив внимание на дыхательную, диафрагмальную мышцу, исполнитель расслабляет не пальцы, руки, необходимые для осуществления исполнительских намерений, а настраивает ритм напряжения и расслабления во всем теле.

Как правило, в трудных местах дыхание скрипача, инструменталиста замирает, угнетается, и в этот момент начинает накапливаться напряжение. А в теле необходимо поддерживать пульсацию напряжения – расслабления, а значит следить во время исполнения за дыхательным циклом, тогда интеллектуальные и физические силы действуют интегративно, целостно. Приемом наблюдения за диафрагмальным дыханием необходимо заниматься постоянно, ежедневно, так как именно дыхание является энергетическим ресурсом, оно расслабляет, разгружает нервную систему, психофизиологическую конституцию, настраивает на интуитивное восприятие, творческое состояние. Необходима опора на дыхание при игре на инструменте, своего рода постановка дыхания для инструменталиста.

Необходимо также различать мышечные зажимы новой ситуации (новый концертный зал, даже освоение нового приема может спровоцировать зажим и т.д.), и зажимы по причине методически некорректной постановки, например, ноги у скрипача не на ширине плеч, а вместе, как следствие мышечный зажим во всем корпусе. И, безусловно, необходимо понимать, что даже в состоянии отдыха в теле могут быть зажимы не только на уровне мышцы, но и на уровне фасции, в связи с этим рекомендуется систематически проходить курс массажа, самомассажа; практиковать приемлемый для выбранной специальности вид физической активности [3, с. 116].

Порой приходит ученик с проблемами осанки, неосознаваемым напряжением в теле, и, начиная работать в таких условиях, без коррекции осанки, мы можем создать еще большее напряжение в теле. Прежде рекомендуем: обратиться к специалисту, при необходимости ЛФК.

Если ученик с правильной осанкой, то занятия начинаем с подготовительного этапа: «Осознание исполнительского аппарата» в виде зарядки-разминки, состоящей из комплекса упражнений. Комплекс направлен на воспитание обратной связи, анализа мышечных, тактильных ощущений, осознание и контроля баланса напряжения – расслабления:

– ноги на ширине плеч, раскачиваемся вправо – влево, не отрывая стоп от пола, чувствуем вес тела, который переносим с одной ноги на другую, далее раскачиваемся с пятки на мысок, чувствуем вес тела; далее пружиним, чуть сгибая в коленном суставе ноги;

- поднимаем руки, потягиваемся, как будто только что проснулись, зевнули и руки вниз опустили с выдохом облегчения (сбросили нагрузку);
- качаем головой вправо, влево, поворачиваем вправо, влево, несколько раз, рисуем макушкой круг в одну и другую стороны;
- поднимаем плечи до ушей, задержали и опустили их, несколько раз; плечами рисуем круги в одну и другую стороны;
- рисуем руками от плеча круги в одну и другую стороны, затем от локтя, от кисти;
- качаемся от поясницы вправо, влево, вперед, назад, несколько раз;
- обнимаем себя, меняем руки: правая сверху, левая снизу и наоборот;
- упражнение «Напряжение – расслабление». Это расслабление через напряжение. «Сжимаем»: кулаки, локти, плечи, стопы, колени, бедра, живот, шею, напряжение нарастает, затем досчитали до трех и расслабились, несколько подходов;
- руками начинаем раскачивать назад, вперед, и берем невидимую скрипку, затем пружиним руками с невидимой скрипкой и корпусом, а затем подключаем ноги, несколько раз. Далее берем реальную скрипку, пружиним.

Работаем с левой рукой:

- ставим руку на деку и стучим подушечками, четырьмя пальцами до громкого деревянного звука. Затем каждым отдельно пальцем. После переносим упражнение на гриф: начинаем с соль струны также четырьмя пальцами, доходя последовательно до ми струны, возвращаемся на соль струну. Ощущаем гибкость плечевого и локтевого суставов, ощущаем рулевое движение локтя. Затем каждым пальцем отдельно стучим до громкого деревянного звука. Примечание: не до звука струны, а именно до громкого деревянного звука. Это упражнение, прежде всего, дает правильное понимание: от какого сустава работают пальцы, отрабатывается отскок, устанавливается правильный уровень кисти естественным образом, так как при более низком или более высоком положении ударить громко не получится, и подготавливает в перспективе к развитию беглости.
- затем для наработки ощущения цепкости играем *pizzicato* левой рукой каждым пальцем, начиная от 4-го.

Безусловно, работаем, соблюдая правила безопасности, проговорить ученику, если чувствует усталость или боль, то необходимо остановиться, отдохнуть. Возможно, мышцы еще слабые и не готовы к такой нагрузке.

Объяснение опоры в постановке аппарата, конечно же происходит через понятные образы ученику, и преподаватель находится в постоянном поиске этого образного языка.

Так, например, ощущения в подушечках левой руки можно сравнить с погружением якоря, подушечка как якорь и вес руки переходит в подушечку. Если ученик не знает, что такое якорь, то он не поймет соответственно.

Правая и левая руки:

- сжимаем в кулаки и резко раскрываем;
- захватываем пальцами невидимые мячики;
- соединяем ладони пальцами вверх и отталкиваем их друг от друга;
- красим невидимой кистью невидимую стену снизу вверх, сверху вниз, причем густой краской и нужно качественно покрасить стену; потом красим слева направо, справа налево, по диагонали, а затем переносим это ощущение в игру смычком, играем смычком на скрипке с ощущение погружения кисти с краской на стену;
- упражнение: «Диалог погружения» – играем смычком над струнами;
- затем легким смычком, «флажолетным» ощущением или только весом смычка,
- вспоминаем упражнение, где поднимаем руки, потягиваемся, как будто только что проснулись, зевнули и руки вниз опустили с выдохом облегчения, запомнить выдох облегчения; после погружаем правую руку со смычком в струну, следим за суставами плеча, локтя, кисти, через них как будто выдыхаем через трость, волос.

Проблема отсутствия правильного ощущения опоры в правой руке начинается с отсутствия цепкости в пальцах, с того, что пальцы «приклеены» к трости, или в конце и у колодки занимают одинаковое положение, их нужно «отклеить». Каким образом мы будем это делать? Через следующие упражнения:

- рисуем концом смычка только пальцами круг в одну и другую сторону, квадрат, треугольник, восьмерку, несколько раз, при этом все суставы неподвижны, кисть и предплечье составляют горизонтальную линию;
- затем хлопаем мизинцем по трости, указательным, средним и безымянным пальцами;
- необходимо взять смычок левой рукой и пытаться его при статичной правой (без скрипки) с постановкой руки на смычке как будто водить по струнам вверх вниз (влево, вправо) и наблюдать. Что происходит в правой руке? «Водителем» на трости являются средний и большой палец, а все остальные «пассажиры», пальцы должны гибко следовать за средним пальцем;
- с помощью фингерштриха на смычке пальцами показываем два крайних положения пальцев: у колодки и в конце смычка, затем играем это упражнение на одной струне, после на двух струнах, (например, ре струна –

вниз смычок, ля струна – вверх смычок). Фингерштрих присутствует в игре в гомеопатической дозе, не должно быть болтания кистью.

– играем смычком на пустой струне, левая на корпусе скрипки – приседаем, поднимаемся, несколько раз, упражнение помогает прочувствовать ноги, плечи, корпус;

– играем смычком на пустой струне, левая на корпусе скрипки и крутим невидимый обруч;

– играем смычком на пустой струне, левая на корпусе скрипки, затем поворачиваем голову влево, вправо;

– играем смычком на пустой струне, а в левой скользим по грифу «флажолетным» ощущением по другой струне: приседаем, поднимаемся, несколько раз;

– играем смычком на пустой струне, а в левой руке скользим по грифу «флажолетным» ощущением по другой струне четырьмя пальцами, затем каждым отдельно пальцем и крутим невидимый обруч. Упражнение с невидимым обручем, а при определенной готовности с реальным обручем помогает понять ощущения сцепления смычка со струной, а в левой руке взаимодействие с грифом, прочувствовать некоторые опорные точки при игре.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / В.Ю. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 156 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М.: Гуманитарно - издательский центр Владос, 1997. – 384 с.
3. Современные проблемы музыкального и театрального искусства и образования: материалы Международной науч.-практ. конф. / ред. кол.: А.В. Данилова (отв. ред.). – Владимир, 2020. – 304 с.
4. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

Мартышева Мария Владимировна,
преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
имени М.И. Глинки»

Топильская Мария Евгеньевна,
преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
имени М.И. Глинки»

Развитие тембрового мышления скрипача: презентация учебно-методического пособия «Скрипичная палитра» (по учебному предмету «специальность (скрипка)» дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Струнные инструменты»)

В современном мире звук представляет собой своеобразный художественный феномен. Тембр звука – его окраска – является наиболее целостным качеством звука в отличие от высоты и громкости. Именно через тембр слушатель, в первую очередь, воспринимает художественный образ, который хочет донести до него исполнитель (более подробно этот вопрос освещен в специальной литературе – см. [1], [2]). В связи с этим, работа над формированием тембровой палитры скрипача, ее постоянное расширение – является важным условием воспитания начинающего скрипача с первых шагов в музыке. Опора на яркие ассоциативные связи позволит развить воображение и фантазию ребенка, побудит его к творческому отношению к звуку, восприятию звучания как возможности передать свои музыкальные впечатления, художественный смысл исполняемого произведения. Для этого преподавателю необходимо развивать тембровое мышление каждого ученика, формировать сознательное использование разнообразно окрашенного скрипичного звучания.

Оказать помощь в решении этих сложных задач призвано учебно-методическое пособие по развитию тембрового мышления и расширению тембровой палитры скрипачей «Скрипичная палитра», авторы-составители: Мартышева Мария Владимировна, Топильская Мария Евгеньевна, преподаватели класса скрипки из Санкт-Петербурга.

В учебно-методическое пособие вошли редко исполняемые произведения для скрипки и фортепиано зарубежных композиторов XVIII-XX вв: А. д'Амброзио, К. Бома, Ф. Вечья, В. А. Вильгельми, У. Потстока, В. Ранцато, Ф. Риса, Дж. Роде, Э. Северна, А. Симонетти. Пьесы предназначены для обучающихся средних и старших классов ДШИ. Пособие состоит из 2-х частей.

Предложенные авторами-составителями методические рекомендации для преподавателей содержат теоретическое и практическое описание особенностей работы над расширением тембровой палитры скрипачей, развитию тембрового мышления начинающих исполнителей.

Методические комментарии содержат практические рекомендации по работе над каждой пьесой: в них отражены общие направления работы над каждым произведением, описано образное содержание пьесы, разобраны исполнительские приемы, изменяющие тембр, кратко изложена специфика работы над ними.

Кроме того, в пособие включены краткие биографии композиторов, а также вспомогательный материал для работы с тембровыми характеристиками звука (предложена собственная классификация тембровых характеристик в связи с внемзыкальными ассоциациями). Для удобства работы во всех пьесах проставлены цифры.

Издание соответствует Федеральным государственным требованиям к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Струнные инструменты» и призвано расширить репертуарные списки по специальности скрипка. Учебно-методическое пособие «Скрипичная палитра» рекомендовано Санкт-Петербургским ГБОУ ДПО «Учебно-методический центр развития образования в сфере культуры и искусства Санкт-Петербурга» в качестве учебного пособия для ДМШ и ДШИ.

Надеемся, что предложенный музыкальный и методический материал пособия окажет необходимую помощь в решении столь непростой педагогической задачи как работа над тембровым разнообразием скрипичного звучания.

Список литературы:

1. Мартышева, М.В. Тембровое поле скрипача [Текст] / М.В. Мартышева. — СПб.: Композитор, 2010. — 44 с.;
2. Мартышева М.В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Мартышева Мария Владимировна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова]. - Санкт-Петербург, 2011. - 25 с.

Николаева Екатерина Владимировна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Роль русских народных песен в репертуаре детского хора

Народные песни являются настоящей сокровищницей русского национального искусства и представляют собой наиболее ценную ее область. На протяжении веков русский музыкальный фольклор играл большую роль в жизни общества, сопровождал человека на протяжении всего его жизненного пути, носил преимущественно коллективный, то есть хоровой, характер и являлся олицетворением и выражением русского духа и русского национального характера.

В репертуаре детского хора русские народные песни занимают значительное место. Они сопровождают весь учебно-воспитательный процесс обучающихся с самых первых занятий, сопровождают различные этапы работы хора – от распевания (простые народные песни-попевки – «Андрей-воробей», «Ай, ду-ду» (обр. С. Миловского), «У кота-воркота», «Как под горкой, под горой» и многие другие) до концертного репертуара. Также русские народные песни способствуют накоплению у обучающихся музыкально-теоретических знаний и помогают развитию различных вокально-хоровых навыков.

Простота мелодических линий, естественность музыкального развития напевов, взаимопроникновение текста и музыки в русских народных песнях способствуют вокальному удобству для исполнения их детским хором и легкости в их освоении обучающимися. Также этому служат и яркая образность этих песен, простое и понятное для детского восприятия содержание, удивительное разнообразие сюжетов и жанров (колыбельные, хороводные, плясовые, обрядовые, шуточные, лирические, сатирические и т.д.).

Именно народные песни помогают обучающимся в детском хоре овладеть навыками пения без сопровождения и многоголосного пения. Это определяется тем, что русские народные песни имеют ясную ладовую основу, невелики по диапазону, имеют достаточно простой метроритм и несложную фактуру изложения.

Пение без сопровождения (а cappella) является национальной особенностью русского хорового искусства, что связано, с одной стороны, с многовековой традицией церковного богослужебного пения, а с другой, – с историей народного хорового творчества. Пение без сопровождения требует

от хора высокой исполнительской культуры и большого технического мастерства. Работа над русскими народными песнями в детском хоре помогает обучающимся совершенствовать мелодический и гармонический слух, чистоту интонации, развивает чувство лада, совершенствует вокально-хоровую технику, то есть помогает приобрести навыки, необходимые для пения а cappella.

Овладению обучающимися навыком многоголосия в детском хоре помогает разнообразие обработок русских народных песен для различных составов хора:

- одноголосные песни, например: «Петушок» (обр. Ю. Слонова), «Коровушка» (обр. М. Красева), «Зайнышка» (обр. С. Кондратьева), «Где был, Иванушка?» (обр. М. Иорданского), «Во поле береза стояла», «Ходила младешенька по борочку» (обе – обр. Н.А. Римского-Корсакова) и другие;
- одноголосные песни с элементами двухголосия, например: «В хороводе», «Вдоль по улице молодчик идет» (обе – обр. Д. Яичкова), «Земляниченька спела, зрела» (обр. неизв. автора), «Ах, улица, улица широкая» (обр. Е. Туманян) и другие;
- русские народные песни с подголосочным двух- и трехголосием, например: «Как у наших у ворот» (обр. А. Луканина), «На зеленом лугу» (обр. Л. Абелян), «Я посеяла ленку» (обр. С. Полонского), «В сыром бору тропина» (обр. А. Гречанинова), «Земелюшка-чернозем» (обр. С. Благообразова), «Во поле рябинушка стояла» (обр. И. Пономарькова) и другие;
- русские народные песни с гомофонно-гармонической фактурой с параллельным движением голосов, с самостоятельным нижним голосом, с элементами имитации, например: «Сад», «Выходили красны девицы» (обе – обр. неизв. автора), «Я пойду ли молоденька» (обр. А. Лядова), «Здравствуй, гостя зима!» (обр. Н.А. Римского-Корсакова), «Как в лесу-лесочке» (обр. С. Полонского), «Ай, на горе дуб, дуб» (обр. С. Благообразова) и другие;
- русские народные песни с элементами имитационной полифонии (канон), например: «Со вьюном я хожу» (обр. С. Благообразова), «У ворот, воротиков» (обр. А. Рудневой), «Во поле береза стояла» (обр. Г. Струве).

Хочется отметить, что именно канон является одной из весьма важных форм работы в развитии полифонического мышления обучающихся-певцов. Канон помогает выработать у них умение самостоятельно вести свою партию на фоне мелодических линий других голосов.

Большое число обработок русских народных песен было выполнено знаменитыми русскими композиторами Н.А. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, А. Гречаниновым, М. Анцевым и многими другими. Также обработки и переложения русских народных песен (в том числе специально

для детского хора) сделали замечательные хормейстеры, педагоги-практики, такие, как А. Луканин, А. Юрлов, Г. Струве, В. Попов, А. Пономарев, С. Благообразов и другие.

Большинство произведений русской народной музыки имеет куплетную форму. Это облегчает обучающимся процесс освоения этих песен и выучивания их наизусть, но требует от дирижера и самого хора большой работы в плане выстраивания сюжетной линии произведения и создания его целостного облика. Исполнение русских народных песен, в частности, хороводных, имеющих куплетную форму, часто с большим количеством куплетов, может сопровождаться элементами инсценировки: применение движений в соответствии с содержанием песни (например, «Как у наших у ворот», «Заинька», «Дома ль воробей?», «Где был, Иванушка?» и другие), распределение ролей – чередование пения солистов и хора. Также исполнение может сопровождаться игрой на шумовых музыкальных инструментах – бубен, ложки, трещотки, колокольчики. Эти приемы помогают оживить и разнообразить исполнение и представляют большой интерес для самих участников хора.

Обработки русских народных песен в куплетно-вариационной форме более сложны как для восприятия, так и для разучивания и выучивания их обучающимися. Однако они приносят большую пользу для развития и совершенствования музыкальной памяти обучающихся и способствуют развитию гибкости их музыкального мышления. Такие произведения весьма эффективны в качестве концертного репертуара хора.

Таким образом, русские народные песни являются наиболее ценным материалом для певческого воспитания обучающихся. Помимо неоспоримых музыкальных достоинств, в русских народных песнях воплощены необыкновенная глубина чувств и богатство поэтического содержания русского фольклора. А яркая образность этих песен и разнообразие тем и сюжетов дают возможность детям-исполнителям совместно с педагогом-дирижером фантазировать в плане исполнительской интерпретации, радоваться различным новым находкам и достижениям в деле совместного творчества.

Живуцкая Раиса Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Современные проблемы в преподавании музыкально-теоретических дисциплин

Преподавание музыкально - теоретических дисциплин во всех звеньях музыкального образования является непростым делом. Это связано как с объективными так и субъективными факторами.

К объективным факторам относятся:

- Природные данные учащихся;
- Уровень профессионализма преподавателя;
- Обеспеченность учебно-технической базой.

К субъективным факторам относятся:

- Желание учиться;
- Выполнение заданий (классных и домашних);
- Критическое отношение к собственной деятельности;
- Умение видеть свои ошибки и работать над их устранением.

А теперь рассмотрим причины отрицательного результата как объективных, так и субъективных составляющих учебного процесса.

Говоря о природных, в данном случае, музыкальных данных, хочется отметить следующее: уровень слуха у современных учеников не стал ниже или выше, просто он «затушевался». Я имею ввиду то, что с отсутствием или почти отсутствием певческой культуры в нашей стране, люди перестали петь.

В советском обществе существовал приоритет таких видов певческой деятельности как «национальная культура», «детское музыкальное творчество», методология развития вокальной школы (как профессиональной, так и самодеятельной), творческая вертикаль руководителей хоровых и вокальных коллективов – начиная от младших и заканчивая взрослыми (вспомним многотысячные песенные праздники во многих городах СССР).

В семьях существовал культ песни, в основном, народной, когда дети слышали популярные мелодии и слова этих песен хорошо сочетались с мелодизмом.

Пришедшее на смену «караоке», совсем не развивает вокально-слуховую культуру, ведь зрелищность, микрофон, фонограмма – это отвлечение от точности интонирования, ритмики, и, даже, текстов (имеется ввиду «песенный суфлер»). В результате – незнание песен, отсутствие

музыкальной памяти, неточность и фальшь в попытках что-то спеть как в жизни и быту, так и на приемных испытаниях в музыкальную школу.

Говоря о профессиональном уровне преподавателя в ДМШ, хочется отметить его не самое высокое качество, хотя отечественная музыкальная педагогика делает все, чтобы устранить недостатки как общего, так и музыкального воспитания и образования. Профессия музыканта-исполнителя и преподавателя-теоретика затратна и непредсказуема как в обучении профессии, так и в дальнейшей работе. Многочасовые занятия студента специальными дисциплинами не обязательно приводят к ожидаемому результату: у каждого свой «потолок» и всегда есть поле для дальнейшего совершенствования.

Первые годы работы молодого специалиста тоже непросты: способности детей, их умение работать и достигать результата не всегда хороши, а чаще, удовлетворительны.

Однако, амбиции родителей, основанные на кажущейся легковесности музыкального обучения вступают в противоречие с требованиями педагога, тем более, если он молод.

Со временем нарабатывается педагогический опыт и, часто, из середнячка-студента получается хороший, крепкий преподаватель, тем более что о проблемах и сложностях в учебе он знает не понаслышке, а прошел этот путь сам лично.

Остается мечтать об одном, чтобы ученик хотел, старался, а не только декларировал свои желания. Тогда и возможен результат и хороший профессиональный задел.

Материально – техническая база так же немаловажна: с одним учебником, магнитофоном или проигрывателем, как раньше, много не поработаешь, хотя современная аудио-видео-теле аппаратура тоже не панацея от незнания и неумения. Внешние раздражители (видео – материалы) не всегда сочетаются со слуховой и умственной деятельностью ученика на уроке. Современные дети развиты и довольны хитры: они хорошо знают, что за них отвечает взрослый, в данном случае, преподаватель, и, особенно не трудясь, а, подчас и вообще ничего не делая, вполне можно держаться «на плаву».

Когда начинаешь выяснять «чего не знает ребенок?» оказывается, что многие понятия ему знакомы, но собрать все вместе ему лень или он не хочет. Итог: «не помню или не знаю», что проще и не накладывает никаких обязательств.

А теперь перейдем к субъективным факторам:

- Желание учиться.

К сожалению, оно почти отсутствует у современных учеников. Загруженность в школе, обилие кружков и секций, стремление родителей занять чадо как можно более полно, приводит к тому, что все мешается в одну кучу вроде бы положительного, но совершенно безликого. Нет «света в конце тоннеля», - ребенок не видит конечной точки, которая может и приведет к профессии или хотя бы к интересу в какой-то области.

- Урок хорошо показывает, насколько самостоятелен ученик в работе, как в классной, так и домашней.

Интернет - хорошая штука, но не очень-то предполагает поиск, открытие, находку. Налицо готовый вариант за 15-20 минут, плюс «помощь» родителей, переживающих за оценки своего ребенка.

В школе или дома, при выполнении задания проще сказать « не понимаю», а не напрягать извилины для поиска нужного решения: взрослый 2-3-4 раза «разжует и в рот положит», так зачем самому напрягаться?

- Очень хороший момент в работе на уроке – это оценка самими детьми уровня ответа.

Первоначально они не видят ошибок или не слышат их (пение упражнений, нотных примеров, интервалов и аккордов). При помощи преподавателя дети более внимательно вслушиваются в ответ товарища и уже отмечают его погрешности, т.е. более реально, критически, с учетом точной терминологии и исполнения прорабатывают музыкальный и теоретический текст. Чрезвычайно важна оценка преподавателем учебной деятельности ребенка, тем более, что она складывается из теоретических знаний, пения, слушания музыкальных элементов, записи (диктант).

Здесь очень важно отметить малейший шаг к правильности. Указать на него, похвалить и поставить хорошую оценку. Правда, иногда эта оценка может не соответствовать строгому и верному критерию, но в душу и сердце маленького человека вселяет уверенность и гордость за вложенный труд.

Конечно, музыкально-теоретические дисциплины для всех учащихся любого уровня, представляют сложность (сольфеджио, элементарная теория музыки, гармония, музыкальная литература, история музыки, анализ музыкальных форм и т.д.), но именно эти предметы развивают мышление, логику, слуховые возможности, кругозор, интеллект, т.е. то, что является важнейшими качествами современного музыканта.

Виницкая Венера Бикбатыровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Проблемы современной культуры: предмет «Музыкальная литература» как один из способов воспитания духовной личности

Вопросы воспитания подрастающего поколения являются чрезвычайно важными для педагога любой дисциплины, т.к. каждый преподаватель является и воспитателем, вкладывающим свою долю в духовный облик человека.

Музыкальная литература – один из важнейших предметов в цикле музыкально-теоретических дисциплин. Его основная задача – это изучение в историко-хронологическом порядке ярчайших произведений мировой классики.

Цель предмета «Музыкальная литература» – это развитие музыкального вкуса, расширение круга эмоционально-образных впечатлений, создание слуховой и образовательной базы учащегося. Но воспитательное значение «Музыкальной литературы» не ограничивается формированием музыкального вкуса: важнейшим является повышение культуры, мировоззрения, моральных качеств, развитие навыков мышления.

Весь курс предмета «Музыкальная литература» разделен на несколько разделов:

1. Зарубежная музыка (5 класс)
2. Отечественная музыкальная культура (6-7 классы)
3. Современное музыкальное творчество (8 класс).

Знакомство с произведениями зарубежных композиторов с одной стороны благодарно, а с другой – сложно. Произведения великих композиторов Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, вроде бы, на слуху и не являются чем-то незнакомым. А вот сложность в том, что надо уметь форматировать творчество, анализировать произведения, «собирать» слуховую базу, что, в общем, и создает полное представление о творчестве, особенностях и отличии конкретных композиторов от ряда других.

Но именно на многих знакомых произведениях и закладываются основы анализа, составляющие образную сферу, драматургию построения произведения, стилевые особенности почерка композитора.

Многие теоретические понятия, проходящие в разделах «Музыкальная грамота» и «Теория музыки» находят здесь свое воплощение. Так «Главные трезвучия и их обращения» являются аккордовой основой главной темы

фортепианной сонаты D-dur Й. Гайдна, «D7 и его обращения» мы слышим во второй части 8 фортепианной сонаты Л. Бетховена, особые ритмические группы имеют место в произведениях Баха, Бетховена, Шопена и т.д.

В каждом из изучаемых произведений можно найти нечто характерное и для данного жанра и, конечно, для стилистики композитора.

Но я хочу остановиться на общечеловеческих ценностях, являющихся неотъемлемой частью воспитания духовной личности.

- Патриотизм.

В общеобразовательной школе изучается много произведений, формирующих национально-личностные качества человека, но в музыке они «раскрашиваются» звуком, эмоциональной вибрацией. Например: образ князя Игоря из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь». Мы обращаем внимание на сложность этого образа, выбирающего между гарантированно хорошей жизнью рядом с врагом или свою Родину. Именно музыка показывает смятение, волнение героя, но побеждает чувство долга, любовь к Родине.

- Любовь к Родине.

Это важнейшая тема творчества многих композиторов. Достаточно вспомнить шедевры мировой музыки: «Эгмонт» Бетховена, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Иван Сусанин» Глинки, 7 симфония Шостаковича, «Война и мир» Прокофьева и т.д. Тема самопожертвования проходит красной нитью через все эти сочинения: жизнь во имя Родины, Отечества, нации, своих близких.

- Сострадание.

Музыка многому учит и, конечно же, доброте, состраданию, любви к ближнему. Вспомним романс А.С. Даргомыжского «Сиротка», песню Ф. Шуберта «Шарманщик». Эти произведения пронизаны острой жалостью, воплощенной в звуках. Поэтический текст подчеркнут особыми музыкальными средствами, которые усиливают эмоциональный вокал.

Любимая многими поколениями сказка Гофмана «Щелкунчик», положенная в основу балета П.И. Чайковского, также не оставляет равнодушными никого, а доброе завершение всей истории – естественный вывод о приоритете добра над злом.

- Образность музыкально-художественного мышления.

Музыкальное воспитание – это долгий процесс, складывающийся из многих «кирпичиков».

Чудесные зверушки и грозные животные из «Карнавала животных» К. Сен-Санса «раскрашены» совершенно разными музыкальными красками и на это обязательно обращает внимание преподаватель.

Картины ясного дня и грозы во «Временах года» А. Вивальди проецируются на «Времена года П.И. Чайковского и отмечается многообразие жанров, программы, музыкально-изобразительных средств, особенностей воплощения одного и другого авторов.

- Эмоциональность.

Всякое музыкальное произведение воздействует на психику человека, недаром медики рекомендуют легкую музыку для успокоения, ритмичную - для тонуса, марши, особенно военные, для активизации духа.

Мы, преподаватели-теоретики, работу над эмоциональностью начинаем с малого. Картины природы (Э. Григ «Утро», М.П. Мусоргский «Рассвет на Москве-реке») в младших классах ДМШ понятны детям и вызывают в них положительный настрой. Звукоизобразительные моменты («Времена года», 1-я симфония П.И. Чайковского, «Колокольный звон» из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов») также очевидно достоверны и хорошо ощутимы. Через такие образы можно протянуть линию ко 2-му фортепианному концерту С.В. Рахманинова и заострить внимание на русском национальном звучании музыки. В то же время стоит отметить жизненную драму композитора Рахманинова, всегда остававшегося большим патриотом своей страны в то непростое время.

В старших классах, при знакомстве с оперой «Евгений Онегин» П.И. Чайковского надо обратиться к Пушкину, прочитав отрывки из его романа, а затем прослушать сцену письма, сцену дуэли, заключительную сцену Татьяны и Евгения Онегина и, по возможности, посмотреть музыкально-художественный фильм «Евгений Онегин».

Тема любви, конечно же, волнует подростков. На великих образцах (например «Ромео и Джульетта» Шекспира-Чайковского) надо бережно коснуться этой темы, говоря о высоких, чистых чувствах, страдании, ответственности.

Можно отдельно провести беседу на тему «любовь», приведя в пример романсы «Я помню чудное мгновенье», «Сомнение» М.И. Глинки, «Нет, только тот кто знал», «Хотел бы в единое слово» П.И. Чайковского, музыку Свиридова («Метель»), современную популярную музыку Бабаджаняна – Рождественского, Пахмутовой – Добронравова и т.д.

Таким образом, в наших силах, внести лепту в патриотическое воспитание подрастающего поколения и средствами музыкального искусства воспитывать в детях чувство прекрасного, умение сострадать и, конечно, любить своих близких, землю и Родину.

Саладухина Алена Борисовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Музыка и речь: развитие просодического компонента на уроке сольфеджио

В современном мире чтобы поддерживать высокий уровень преподавания теоретических дисциплин, необходимо осуществлять постоянный поиск новых методов, приемов и средств. Музыка является богатым источником разных интонационных комбинаций, развивает фонематические процессы, расширяет тембровую палитру, воспринимаемую на слух, показывает значение паузирования в инструментальной мелодии, на примере вокальных партий и в человеческой речи. Однако следует понимать, что некоторые умения, над которыми мы работаем на уроках сольфеджио, являются не только специфически-музыкальными и используя знания, приемы из смежных областей науки, педагог может значительно повысить эффективность своей работы.

Таким образом, на уроках сольфеджио и муз. литературы на базе музыкального материала можно работать над просодической стороной речи, углублять познания ребенка об окружающем мире, повышать общий культурный уровень развития, расширять словарный запас, тем самым влияя на развитие речи ребенка.

Современной науке известны многие имена исследователей в этой области. Например, эмоциональную окраску языка и музыки изучал В.П. Морозов – знаменитый физиолог, исследователь певческого голоса и речи. Вопросами закономерностей музыкальных и речевых интонаций занимались музыковед Б.В. Асафьев, лингвист Н.В. Черемисина-Ениколопова. Феномен воздействия музыки на психику, а также психологию музыкантов-исполнителей изучал психолог, музыкальный терапевт А.Н. Леонтьев, педагог В.И. Петрушин.

В области музыкальной психологии наиболее изученным является направление выявления особенностей восприятия музыки человеком. Изучением этой проблемы занимались музыковеды Ю.Н. Тюлин, Л.А. Мазель, а также психологи Б.М. Теплов, и М.В. Блинова. Особый интерес представляют исследования таких ученых как В.М. Бехтерев и И.М. Сеченов. Именно они экспериментально доказали влияние музыки на нервную систему человека [1].

В рамках данного исследования нас будет интересовать развитие просодического компонента на уроках сольфеджио. Необходимо четко знать, что же входит в понятие «Просодика».

Данный термин включает в себя интонацию, темп, ритм, паузирование, голос и его физические показатели (сила, высота, тембр), речевое дыхание. Термин «просодика» встречается во многих областях научного знания и может быть толкован лишь при помощи междисциплинарного подхода.

С точки зрения нейропсихологии, логопедии и филологии, просодика это - общее название сверхсегментных свойств речи (т.е. просодические средства лишь дополняют смысловое и содержательное наполнение речи [8]).

Интересно, что согласно нейропсихологическим исследованиям, центры, ответственные за восприятие и воспроизведения тембра, интонации, темпа, эмоциональных и образных средств речи, локализованы в височной доле правого полушария. Центры, благодаря которым воспринимается музыка так же локализованы в височной зоне коры правого полушария головного мозга человека. Соответственно, повреждения, нарушения функционирования этих центров могут способствовать развитию различного вида амузий (данный термин Селиверстов раскрывает как нарушение музыкальной способности, обусловленную поражением височной доли коры правого полушария коры головного мозга [6]).

Следует сказать, что нарушения просодики относятся к речевым нарушениям и их коррекцией занимается специалист – логопед. Но, подтверждено, что лучшие результаты достигаются при взаимодействии логопеда и муз. педагога.

Как же развивать столь важный комплекс умений, входящих в состав просодики на уроке сольфеджио?

Программа по сольфеджио предполагает использование основных видов музыкальной деятельности учащихся на уроке: слушание музыки, анализ на слух, интонационные упражнения, пение, чтение с листа, изучение нотной грамоты, музыкально – ритмические упражнения. Однако на сегодняшний день этот список расширен и включает: размышления по поводу услышанной музыки, импровизации (вокальные, ритмические), творческие задания, рисунки на темы любимых музыкальных произведений – все эти формы способствуют развитию ученика, формированию его как творческой и музыкальной личности и почти каждая из перечисленных форм способствует развитию просодических компонентов.

Итак, разнообразные вокально-интонационные упражнения применяются для накопления учащимися внутренних слуховых впечатлений.

Именно эти упражнения являются основным методическим средством развития музыкальных и просодических навыков, в первую очередь, тембрового и звуко-высотного слуха.

Занятия с начинающими обычно включают в себя пение простейших песен на одном звуке. Эти попевки дают возможность решить сразу несколько задач (песню на одном звуке можно спеть и сыграть *forte*, *piano*, в разных регистрах и октавах..). Все вышеперечисленные приемы способствуют развитию таких просодических компонентов, как голос (его физические свойства - сила, высота, модулируемость), дыхание, ритм и темп исполнения. Руководствуясь общепедагогическими принципами - от простого к сложному, рассчитывая на зону ближайшего развития, постепенно подбирая более сложный материал, возможно добиться действительно замечательных результатов.

Помимо творческих наработок заданий, которые, несомненно есть у каждого педагога, актуальность данной работы состоит в синтезе музыкальной и логопедической областей знаний.

Именно обогащение музыкальных занятий специфически логопедическими видами деятельности может оказать благоприятное воздействие не только на формирование музыкальных способностей, и развитие просодики, но и на обогащение словарного запаса, развитие умственных способностей, общекультурного уровня, а также поможет сформировать гармоничную и всесторонне развитую личность.

На любом этапе работы можно дополнить приемами из смежных областей знаний. Можно добавить пальчиковую гимнастику, ритмизированные стихи, игру на перкуссионных инструментах, артикуляционные упражнения, но на определенной высоте ноты, положенные на определенный ритмический рисунок. Например, так распространенная Орф – педагогика отлично подходит для детей младшего возраста. Так как академический подход рассчитан на взрослых, сознательных и замотивированных детей. Орф-уроки дополняют академическое образование, либо предваряют его, готовят к нему. Податливый материал для занятий побуждает детей фантазировать, сочинять и импровизировать. Таким образом, на музыкальных занятиях достигается цель развития творческого начала ребенка.

Теоретические дисциплины, являясь сложными и многокомпонентными, весьма сложны для восприятия и усвоения. В число прочих навыков и умений, над которыми необходимо работать на уроках сольфеджио, входит и просодический компонент. Осуществляя междисциплинарный подход, обогащая базу муз. приемов логопедическими

методиками, можно добиться больших результатов. Многие направления деятельности на уроках сольфеджио, могут оказать влияние на формирование не только просодического компонента, но и в целом на воспитание гармоничной личности.

Список литературы:

1. Алмазова Е. С. Логопедическая работа по восстановлению голоса у детей. М.: Просвещение, 1973. 167 с.
1. Барышникова С.М., Козлова Е.В. Логопедическая ритмика в рамках коррекционно-развивающей работы ДОУ // Логопед. 2006. №4. С. 21.
2. Баева Н. Зебряк Т. Сольфеджио для 1-2 классов ДМШ. – М., 1975
3. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. – М., 1986
4. В. Морозов. Язык эмоций и эмоциональный слух. Избранные труды 1964-2016 // ФГБУН Институт психологии РАН, 2017. 124 с.
5. Музыкальные занимательные диктанты. Младшие классы. Составитель Г.Ф. Калинина.-М., 2002
6. Музыкальный энциклопедический словарь. Ред. Келдыш Г.В. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор.1990. 672 с.
7. Первозванская Т. Мир музыки. Полный курс теоретических дисциплин. С - Пб, 2007
8. Самбурская А.Е. Проблемы подготовки, аттестации и повышения квалификации педагогических кадров. Сборник научных трудов под ред. проф. Симонова В.П. Выпуск 2. М.: 2002. С 2-6.
9. Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. – М., 1974
10. Шатковский Г: Развитие музыкального слуха. М.: Амрита, 2018. 248 с

Курилова Ирина Петровна,

преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки»

Творчество как принцип мотивации учащихся младших классов на уроках сольфеджио в ДШИ

XXI век стал веком бурного, стремительного развития во всех сферах жизни современного общества. Его совершенно справедливо называют «веком космических скоростей». Естественно, образование и культура, как неотъемлемые части жизни общества, несут на себе отпечаток этих изменений. Самое первое звено в системе музыкального образования – школа-училище-ВУЗ – школа в большей степени уязвима, так как объектом

обучения являются дети, наше подрастающее поколение. Будущее страны во многом определяется образованностью её граждан. «Одарённые дети, талантливые подростки- это будущее любой культуры. А для российской культуры – это и её настоящее, особенно сейчас на грани веков, когда формируется среда XXI века», – сказал в своей речи Президент Российского фонда культуры Никита Сергеевич Михалков.

При этом принимаются во внимание не только знания и навыки, полученные в процессе обучения, но и духовное, эстетическое формирование личности. Ведь, в современных условиях музыкальные школы и школы искусств являются основным местом средоточения и распространения музыкальной культуры для подрастающего поколения.

Большинство педагогов уже давно поняли, что современные требования музыкальной педагогики побуждают искать новые формы и методы обучения. Педагог, как творческая личность, должен идти в ногу со временем, улавливать новые потребности и чутко реагировать на изменения в учебном процессе. Отсюда, приветствуются нестандартные уроки. Это вовсе не означает отказ от традиционных приёмов и методов работы, положительно зарекомендовавших себя и проверенных временем. Соединение их с интересными находками, приемами и методами позволит учащимся не только усвоить нужный материал, но и поможет им раскрыть творческий потенциал, укрепит интерес к предмету, желание творить.

Не секрет, что сольфеджио – сложный, серьёзный предмет, который для некоторых учащихся является настоящим «камнем преткновения». И, если в подготовительных группах и младших классах ситуация вполне благополучна, то в старших классах оставляет желать лучшего. Дети растут: меняется не только их возраст, но и потребности, желания, интересы. Задача педагога – заинтересовать, эмоционально увлечь, «заразить» их своей любовью к музыке. Это даже не задача, а, как говорил К.С. Станиславский, сверхзадача всей музыкально-воспитательной работы с детьми. Любая, самая серьёзная и «скучная» на первый взгляд тема заиграет новыми красками, но для этого надо подойти к ней творчески.

1. Творческий подход к обучению – основа современной педагогики

Хорошо известно, что любое занятие идёт успешнее при наличии у учащихся интереса и увлечённости. Музыка становится тем ближе и понятнее, чем больше она связывается с другими сторонами их жизни. Немецкий педагог XIX века Адольф Дистервег писал: «Развитие и образование ни одному человеку не могут быть даны или сообщены. Всякий, кто желает к ним приобщиться, должен достигнуть этого собственной деятельностью, собственными силами, собственным напряжением...» [2].

Собственная деятельность, соединенная с интересом и увлечённостью приводит нас к творчеству. А оно, в свою очередь, мотивирует учащихся к дальнейшему познанию, которое становится потребностью, принося радость и эмоциональное обогащение. В творческих заданиях соединяются образное мышление, эмоции и интеллект, чувственное восприятие. Ученые давно заметили, что люди вкусившие творчества, совсем по-другому живут и работают, становятся талантливее во многих других областях. И не важно, чем придётся заниматься ребёнку во взрослой жизни, главное – делать это творчески, т.е. вдохновенно, с фантазией, выдумкой и любовью. Гуманисты всех эпох оценивали роль творчества в формировании личности чрезвычайно высоко. «Раннее вовлечение детей (и не только особо одарённых) в творческую деятельность очень полезно для общего художественного развития, вполне естественно для ребёнка, и вполне отвечает его потребностям и возможностям» - указывал Б.М. Теплов [5].

У младших школьников творческие изыскания тесно связаны с миром детства – страной, наполненной звуками и красками, движением и эмоциями, фантазией. Ещё В.А. Сухомлинский: «Духовная жизнь ребёнка полноценна лишь тогда, когда он живёт в мире игры, сказки, музыки, фантазии, творчества» [4]. И мы непременно должны это учитывать.

В настоящее время в печати можно найти много интересных сборников, предлагающих собственные находки, приемы и методы, которые не только усовершенствуют и модернизируют педагогический процесс, но и дают учащимся пищу для творчества и мотивируют их на обучение. Все мы, в той или иной степени, используем свои творческие наработки или достижения коллег по цеху, если они нам импонируют и отвечают нашим представлениям о сути проблемы.

2. Коллективное творчество как один из принципов мотивации учащихся младших классов.

Хочу остановиться на примере использования коллективного творчества на уроках сольфеджио в младших классах ДШИ и ДМШ. Работа в коллективе для многих учащихся является предпочтительной и желанной. Не каждый ребёнок в силу своих личностных особенностей сможет показать всем индивидуальный продукт своей творческой деятельности. В коллективе, чувствуя поддержку товарищей и ответственность за общее дело, такие учащиеся ведут себя смелее, увереннее и свободнее. Это позволяет им лучше раскрывать свой творческий потенциал и самореализовываться.

В качестве примера для коллективного творчества я использовала музыкальную сказку «Теремок». Её авторы- преподаватели ДМШ № 11 Василеостровского района г. Санкт-Петербурга Жанна Лазаревна Металлиди

(музыка) и Алла Исааковна Перцовская (сценарий). Эти преподаватели хорошо известны всем теоретикам (и не только) нашего города, т.к. являются авторами учебников сольфеджио, по которым учатся все дети наших школ. Ж.Л. Металлиди – член Союза композиторов РФ, заслуженный работник культуры, автор множества песен, хоровых и инструментальных произведений.

3. Музыкальная сказка «Теремок» Ж. Металлиди (музыка) и А. Перцовская (сценарий) в исполнении учащихся 2-го класса.

Сначала мы познакомились со сказкой «Теремок» на уроке слушания музыки на аудиодиске. Ребятам понравились герои сказки, они с удовольствием подпевали им. Понадобилось совсем немного прослушиваний, чтобы ученики выучили партии всех действующих лиц этой миниатюрной детской оперы.

В беседе на тему «Что нашли мы в Теремке?» вместе с учащимися второго класса обнаружили достаточно много известных им понятий и элементов музыкального языка, изученных на уроках сольфеджио:

- партии героев в размерах 2/4 и 3/4,
- начало партий героев не только с сильной доли, но и с затакта,
- тональности ре- мажор, соль- мажор, ре- минор,
- движение мелодии по звукам тонического трезвучия,
- интервалы: прима, секунда, терция, квинта.

И тогда возникла идея самим исполнить эту музыкальную сказку. Распределили роли, определили незамысловатые мизансцены, каждый учащийся смастерил себе дома шапочку героя, нашелся даже у кого- то Теремок. Все были охвачены творчеством, общей идеей: энтузиазм захватил всех. Так как родители и домочадцы моих учащихся были в курсе приготовлений и жаждали увидеть своих детей в деле, мы пригласили их на урок, где и показали сказку «Теремок».

Музыкальную сказку можно исполнить на контрольном последнем уроке четверти (сольфеджио или слушание музыки), на открытом уроке или в конце учебного года. Это может быть костюмированный спектакль. Его можно показать перед детьми других классов или для малышей подготовительной группы, в любое время года на какой- либо праздник с соответствующей доработкой.

Итак, детское коллективное творчество, несомненно, объединяет учащихся, обогащает их духовно и эмоционально, даря всем радость творчества, заряжает их энергией на будущую учебу, служа отличной мотивацией. Скудная учеба превращается в увлекательный процесс познания, в котором вместо «надо выучить» главным становится «хочу это

узнать». При этом учебные задачи решаются легко и непринужденно, не навязчиво, потому что главный акцент смещается на игру, на творчество.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. О музыкально-творческих навыках у детей. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-ое, Л., 1973;
2. Дистервег А. Собр. Соч. в 2 тт, т. 2, М., 1961;
3. Столович Л. Н. Искусство и игра. М., 1980;
4. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям // Избранные пед. Соч. в 2 тт., М., 1979, т. 1;
5. Теплов Б. И. Психологические вопросы художественного восприятия // вопросы художественного воспитания. М., Л., 1987.

Алексеева Олеся Сергеевна,

преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
имени М.И. Глинки»

Бочарникова Валентина Сергеевна,

преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
имени М.И. Глинки»

Интонационные задачи для подготовишек

Статья посвящена проблеме формирования у детей дошкольного возраста навыков пения. Авторы затрагивают следующие вопросы: как научить ребенка чисто петь, и как выстроить этот процесс методически грамотно и увлекательно.

Чистая интонация – залог хорошего пения. Однако в детском саду дети с разными музыкальными данными, и музыкальный руководитель зачастую сталкивается с проблемой неточного интонирования.

В сборнике «Интонационные задачи для подготовишек» предложен материал, который поможет научить ребенка петь.

Пособие выстроено «от простого – к сложному». Это:

- интонирование на одном звуке;
- расширение диапазона до двух звуков в объеме секунды и в объеме терции;
- соединение секунд и терций в мелодии;
- освоение поступенного движения в пределах терции, кварты, от квинты до октавы;
- воспроизведение движения мелодии по звукам тонического трезвучия;

- изучение скачков на кварту, квинту, сексту;
- опевание устойчивых звуков;
- пение секвенций;
- знакомство с размером $\frac{3}{4}$;
- погружение в минор;
- постижение двухголосия – канонов и кводлибетов.

Авторы постарались подобрать наиболее интересные (забавные) по содержанию тексты. Например:



Наш кор - тё - нок ка - шу ку - шал.
На - кор - мил он да - же у - ши.

К Че - бу - раш - ке в чаш - ку плюх - ну - лась бу - каш - ка.

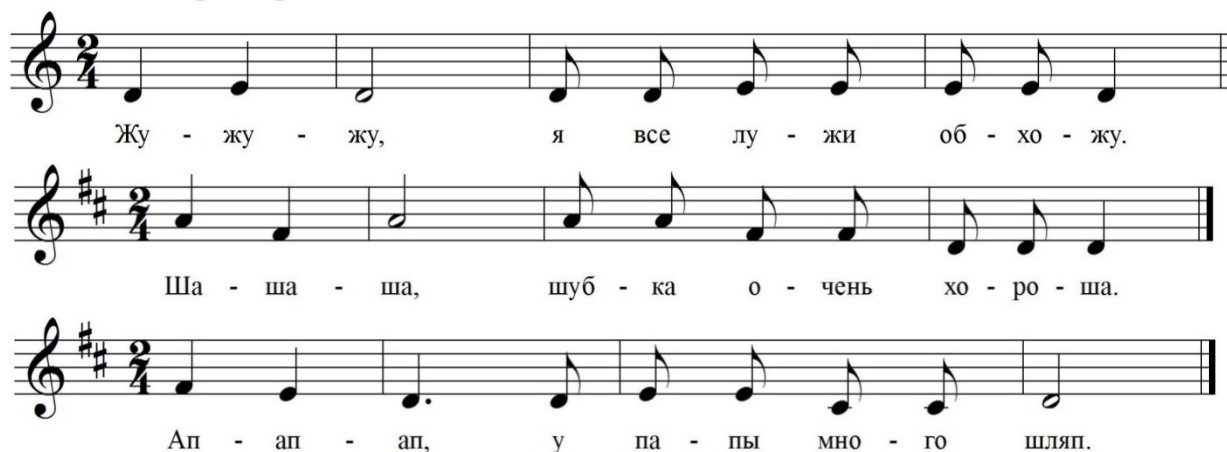
Материал можно использовать разнообразно:

1) в качестве:

- распевок;
- основной песни для разучивания;
- материала для «шумового оркестра»;
- материала для игры на инструменте;
- песни для утренней зарядки;

2) для тематических утренников;

3) в логопедических целях – ряд текстов основан на логопедических стихах. Например:



Жу - жу - жу, я все лу - жи об - хо - жу.

Ша - ша - ша, шуб - ка о - чень хо - ро - ша.

Ап - ап - ап, у па - пы мно - го шляп.

Высшей точкой развития певческих данных станет умение исполнять и слышать двухголосие. Особое внимание здесь следует обратить на каноны и кводлибеты – формы, нечасто используемые в детском возрасте.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами:

Все мы - ша - та - ма - лы - ши лю - бят грызть ка - ран - да - ши.
 Мыш - кам нра - вит - ся зер - но. О - чень вкус - но - е о - но.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что правильно подобранный материал – это формула успеха на музыкальных занятиях.

Маркичева Татьяна Евгеньевна,
 преподаватель ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
 имени М.И. Глинки»

Методическая разработка урока по сольфеджио в подготовительной группе детей 6 лет на тему русской народной сказки «Колобок»

Дети очень любят играть. В играх полнее раскрываются индивидуальность натуры, характеры, творческие задатки. В игре проявляются и развиваются активность, быстрота реакции, смекалка детей, быстрее воспринимается и запоминается учебный материал. Для комплексного развития музыкального слуха, интонации, чувства ритма, музыкального мышления и памяти, воображения мы на уроках сольфеджио часто используем игровые формы работы.

Настоящая методическая разработка ставит своей задачей раннее приобщение детей через мир сказки к миру музыки. Это способствует их общему гармоничному развитию, создает возможность для стимулирования творческих способностей, овладению различными формами работы в процессе урока, закреплению полученных навыков.

Одновременно решаются, как общие развивающие, обучающие, воспитательные, так и специфические задачи музыкального развития детей:

1. Музыкального слуха,
2. Чувства ритма,
3. Музыкальной памяти,
4. Певческих навыков,
5. Музыкально-ритмических движений,
6. Пальчиковой моторики.

Русская народная сказка в сочетании с русской народной музыкой дает прекрасную возможность реализовать все эти задачи в доступной для детей дошкольного возраста форме.

Мы стремимся развить заинтересованность, восприимчивость, творческую активность детей, создать жизнерадостную непринужденную атмосферу на уроке, построенном в форме игры.

Весь музыкальный материал урока сольфеджио и задания тесно связаны с сюжетной линией сказки «Колобок» и ее персонажами. Урок начинается с распевок («Мы идем», «Детвора»). Педагог начинает рассказывать сказку. Дети называют персонажей: Дед, Баба, Колобок, Заяц, Волк, Медведь и Лиса. Чтобы выбрать героя в сказке, все встают в круг и поют русскую народную хороводную песню «Ходит Ваня». Ведущий, находящийся в центре круга, выбирает персонажей сказки.

Каждый персонаж имеет яркую музыкальную характеристику. Мелодии небольших песенок-попевок направлены на изучение ступеней звукоряда, интервалов, трезвучия. Они основаны на типовых интонационных формулах, изучаемых в дошкольной группе на уроках сольфеджио и способствуют формированию вокально-интонационных навыков, развитию музыкального слуха и музыкальной памяти:

1. Диапазон до двух звуков в объеме секунды.
2. Поступенное движение в пределах терции, кварты, квинты.
3. Нисходящий скачок на терцию.
4. Движение по звукам тонического трезвучия.
5. Восходящее и нисходящее движение по трезвучию.

Все песенки прорабатываются на лесенке и подбираются на фортепиано от разных звуков [5].

Пальчиковые упражнения, выполняемые на уроке в контексте сказки «Колобок», носят игровой характер и помогают развитию координации движений, а также способствуют умению чисто интонировать мелодию и развивают музыкальную память.

К таким упражнениям можно отнести:

1. «Просеивание» пальчиками через сито муки, приговаривая, «Сею-сею я муку, Колобок я испеку»
2. Ладочки «лепят» воображаемый колобок (круг), повторяя «Лепим-лепим Колобок, круглый, гладкий Колобок».
3. Колобок катится по тропинке, освещаемый ласковым солнышком («Солнышко, солнышко, погуляй у речки»)
4. Вслед за Колобком летят кучерявые облака («Облака, облака, кучерявые бока») [6].

При выполнении пальчиковых упражнений на уроке сольфеджо требуется четкость произнесения слов и слаженность движений. Желаемый результат достигается многократным повторением задания.

Развитие чувства ритма идет в непосредственной связи с сюжетом сказки «Колобок». Работа над метром и ритмом на уроке сольфеджо в дошкольной группе тесно взаимосвязана. Прежде всего – это проговаривание ритмизованных стихотворений под равномерную движущуюся пульсацию, которая является основой всей ритмической работы.

1. Проговаривание и прохлопывание сильных и слабых метрических долей:

«Раз, два, три, четыре, пять,
Колобок пошел гулять,
Покатился, покатился,
И под горкой очутился»

В данном упражнении просчитывание долей сочетается с простыми координационными движениями: хлопок руками – сильная доля, притопы ногой – слабая доля.

2. Прохлопывание и выкладывание карточками ритмического рисунка попевок, характеризующих персонажей сказки (чередование четвертных и восьмых длительностей).

3. Воспроизведение несложного ритмического рисунка в работе над ритмической партитурой – игра «На мельнице». Одновременное исполнение нескольких ритмических формул соответствующим количеством участников с использованием инструментов (ложки, треугольник, бубен).

Ритмическая игра "На мельнице"

Ложки 2/4 Вер-тят-ся ко-лё-са, ру-шит-ся про-со

Треугольник 2/4 что на мель-ни-це слу-чи-лось? Ко-ле-со ос-та-но-ви-лось

Бубен 2/4 тук, тук, тук, тук. Бух! Бух!

По ходу сказки используются разнообразные музыкально-ритмические движения. Двигательные упражнения являются движениями «в образе», то есть подражают походке зверей, сказочных персонажей: шаг (вперевалочку, косолапа – Медведь), бег (мелкий, легкий – Лиса; широкий, с одной ноги на другую – Волк), прыжки (на двух ногах – Заяц).

Музыкально-ритмические движения непосредственно связаны со слушанием музыки. На уроке сольфеджио ему отводится значительное внимание. Слушание музыки учит детей определять музыку разного характера, разного темпа, разного регистра. Для определения характеров персонажей сказки на уроке прослушиваются пьесы из «Детского альбома» П.И. Чайковского, «Альбома для юношества» Р. Шумана, пьесы для детей С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского и В. Ребикова.

Слушание необходимо, чтобы развивать эмоциональный отклик детей, научить их различать их простейшие жанры (вальс, полька, марш, песня), расширять музыкальный кругозор, закрепляя интерес к миру звуков.

Сказка заканчивается счастливым концом. Колобок с помощью детей ловко перехитрил коварную Лису. Все встают хором и исполняют веселую русскую народную плясовую песню «А кто у нас гость большой».

На уроке сольфеджио по сказке Колобок можно продемонстрировать разнообразные игровые приемы в работе с детьми дошкольной группы. Увлекательность занятия, положительный эмоциональный настрой – необходимое условие для достижения нужных результатов.

Игра активизирует деятельность учащихся, способствует лучшему закреплению полученных знаний и стимулирует детей к дальнейшему музыкальному развитию и творчеству.

Список литературы:

1. Франио Г.С. Роль ритмики в эстетическом воспитании детей. Учебное пособие. Москва, «Советский композитор», 1989.
2. Бекина С.И., Ломова Т.П., Соковнина Е.Н. (Авторы-составители). Музыка и движение. (Упражнения, игры и пляски для детей 5-6 лет). Москва, «Просвещение», 1983.
3. Котляревская-Крафт М.А., Москалькова И.И., Батхан Л.Я. Сольфеджио. Учебное пособие для подготовительных отделений ДМШ. Ленинград, «Музыка», 1984.
4. Пилипенко Л.В. Ритм для самых маленьких. Методическая разработка для работы с детьми ясельно-детсадовского возраста. Санкт-Петербург, «Композитор», 2012.

5. Алексеева О.С., Бочарникова В.С. Интонационные задачи для подготовишек. Учебно-методическое пособие по сольфеджио для преподавателей. Санкт-Петербург, «Союз художников», 2019.

6. Сафарова И.Э. Игры для организации пианистических движений (доинструментальный период). Екатеринбург, 1994.

Арабханова Елена Юрьевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

К вопросу освоения аппликатурной теории гамм

Аппликатура гамм всегда вызывает затруднение у начинающих пианистов. Предлагаем методику, значительно облегчающую освоение аппликатур гамм в короткое время. Эта методика проверена на большом количестве обучающихся с разными природными данными.

Обычно, начиная знакомство с гаммами изучают ДО-мажор, то есть гамму без знаков, затем гаммы с одним, двумя, тремя знаками и т.д.

А между тем, как дальше будет показано, наиболее трудной гаммой оказывается СИ-бемоль мажор, в которой всего два знака, а гамма ФА-мажор с одним знаком труднее по аппликатуре, чем ФА-диез мажор с шестью знаками.

Мы в своей работе делим гаммы на три группы, соответственно их аппликатурам.

Первая группа гамм включает в себя одноименные мажоры и миноры от звуков ДО, СОЛЬ, РЕ, ЛЯ, МИ, идущие по квинтовому кругу.

Особенность аппликатуры первой группы состоит в том, что при восходящем движении правая рука подкладывает 1-й палец под третий, а при нисходящем движении это делает левая рука. Характерно, что при игре двумя руками, третьи пальцы совпадают в обеих руках. Эта особенность аппликатуры очень облегчает освоение 1-ой группы гамм.

Переходим к игре двумя руками в параллельном движении, что обычно бывает трудно начинающим, даже при игре в одну октаву. Причина заключается в том, что обучающийся пытается следить за обеими руками, и его внимание рассеивается.

Необходимо нацелить обучающегося, играя двумя руками, следить только за одной, "ведущей" рукой: при игре вверх - за правой, при игре вниз - за левой. Таким образом, внимание будет сосредоточено на выполнении основного правила подкладывании первого пальца под третий в "ведущей" руке. Другая в это время играет пять нот подряд в одной позиции, что сравнительно легко

делать, не глядя на руку. Правда, на первых порах некоторые обучающиеся берут в обеих руках первые пальцы, пропуская второй палец в той руке, на которую предложено не смотреть, но эта ошибка быстро исправляется и в дальнейшем затруднения не вызывает.

Сыграв, не глядя на руку первые 5 нот, ученик перекладывает третий палец, так как такой же палец в это время будет в "ведущей" руке, а мы помним, что третьи пальцы обеих рук должны совпадать. Разучивая гамму таким методом, обучающийся получает возможность спокойно себя контролировать.

При изучении гамм в несколько октав соблюдается тот же принцип – внимательно следить только за одной, "ведущей" рукой. Перед тем, как играть гамму в несколько октав, нужно проиграть ее каждой рукой и при этом показать, что фактически достаточно уметь играть только в одну октаву, а для игры в несколько октав требуется только повторять несколько раз то же самое. При повторении в "ведущей" руке на очередной тонике брать не пятый, а первый палец. Это сделать нетрудно, так как, во-первых, мы внимательно следим за этой рукой ("ведущая"), во-вторых, в другой руке в это время тоже будет первый палец. Рука, которой мы играем, не глядя на нее, при повторении после тоники перекладывает 4-ый палец, берущийся одновременно со 2-м в ведущей руке, это надо хорошо запомнить. Итак, чтобы играть в несколько октав, нужно хорошо понять, где конец каждой отдельной октавы. Не говоря уж о том, что конец (тоника) хорошо улавливается слухом, вспомогательным признаком будет то, что на конце сойдутся первые пальцы рук.

Позднее с той же аппlikатурой изучаются минорные гаммы от тех же звуков: ми-минор, ля-минор, ре-минор, соль-минор и до-минор.

Миноры с 1 - 3 бемолями можно пройти ранее, чем параллельные им мажоры, ознакомив обучающегося с порядком следования бемолей при ключе. Играя друг за другом одноименные мажоры и миноры 1-ой группы, обучающийся, помимо освоения аппlikатуры, лучше запомнит и разницу в звучании мажора и минора

Первая группа гамм для освоения аппlikатуры самая трудная. В частности, только она требует некоторых дополнительных правил для игры в несколько октав. В других группах гамм игра в несколько октав не представляет затруднений.

Схема аппликатуры гамм I группы

Гаммы:	Мажор и минор от ДО, СОЛЬ, РЕ, ЛЯ, МИ
Аппликатура	Правая рука - 1 2 3 1 2 3 4 5
Аппликатура т.д.	Правая - 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 и
Ведущая рука:	В восходящем движении – правая В нисходящем движении - левая

Вторая группа гамм

Самой легкой для освоения аппликатуры является ВТОРАЯ, в которую входят девять гамм: мажор и минор от двух белых клавиш – СИ и ФА, а также мажоры от ДО# (РЕ^б) и ФА# (СОЛЬ^б) и миноры от РЕ# (МИ^б), ЛЯ# (СИ^б) и СОЛЬ# (ЛЯ^б) – натуральный.

Рассмотрим сначала три диезные мажорные гаммы, идущие по квинтовому кругу: СИ-мажор, ФА#-мажор и ДО#-мажор. Характерной особенностью аппликатуры второй группы гамм является зависимость закономерности переключивания четвертого пальца от количества черных клавиш клавиатуры фортепиано. Группа из трех черных клавиш требует переключивания четвертого пальца, а группа из двух черных - третьего пальца. На белые клавиши, которых в каждой из этих гамм по две, будет приходиться первый палец в каждой руке. "Ведущей" рукой при игре вверх будет левая, при игре вниз - правая. Установив начальные пальцы для левой руки, просим обучающегося подобрать гамму левой рукой (можно сразу в несколько октав), ориентируясь по черным клавишам. При этом обучающемуся сразу станет ясна аппликатура этой группы. Подбирая гамму, ученик должен хорошо понять и запомнить, какие белые клавиши будут в каждой гамме, т.к., поскольку черные клавиши во всех трех гаммах одни и те же, ошибки могут быть из-за белых клавиш. Конечно такие ошибки, искажая мотив гаммы, легко улавливаются слухом, но лучше предотвращать их заранее, зная, какие белые клавиши в данной гамме.

Устанавливаем начальные пальцы обеих рук, (при некоторой сообразительности обучающийся может сам их установить, исходя из того, что на белую клавишу должен прийти первый палец). После этого обучающийся без особого затруднения может сыграть эти гаммы в несколько октав. Таким образом, мы видим, что количество знаков совсем не

отражается на трудности аппликатуры. Кстати, и в Первой группе самой легкой для усвоения является МИ-мажор, в котором четыре диеза.

Схема аппликатуры гамм II группы

Гаммы:	Мажор от	СИ	ФА#	ДО#	ФА	Минор от	СИ	ФА	СИ ^ь	МИ ^ь	ЛЯ ^ь
Знаки:		5#	6#	7#	1 ^ь		2#	4 ^ь	5 ^ь	6 ^ь	7 ^ь
Начальные пальцы	Правая рука	1	2	2	1	Прав. рука	1	1	3	3	3
	Левая рука	4	4	3	5	Лев. рука	4	5	2	2	3
Ведущая рука:		В восходящем движении - левая В нисходящем движении - правая									
Аппликатура:		Вверх - левая рука по черным клавишам Вниз - правая рука по черным клавишам <i>Первые пальцы обеих рук сходятся на белых клавишах В Фа - мажоре и Фа - миноре первые пальцы - на Фа и До</i>									

Третья группа гамм

В третьей группе гамм - СИ^ь, МИ^ь, ЛЯ^ь - мажоры и СОЛЬ# (ЛЯ^ь) - минор гармонический и мелодический, самой трудной является гамма СИ^ь-мажор, хотя в ней всего два знака. Особенности аппликатуры этих гамм делают при восходящем движении "ведущей" левую руку, а при нисходящем - правую.

Начальные пальцы в обеих руках будут третьи, (нетрудно запомнить - третья группа - третий палец). В левой руке при движении вверх в середине гаммы на черную клавишу переключается 4-й палец, что и будет входить в основное правило, и зачем мы будем следить, уделяя все внимание левой руке. Правая рука, играя гамму вверх, все время подкладывает первый палец под последнюю черную клавишу на белую, что нетрудно делать, не глядя на руку, так как по левой руке видно, когда появляется необходимость подкладывания первого пальца в правой руке. В нисходящем движении следим за правой рукой, которая играет, ориентируясь на черные клавиши (как во 2-ой группе), а в левой мы, не глядя на нее, подкладываем 1-ый палец под последнюю черную клавишу на белую. Выучив аппликатуру третьей группы на гаммах МИ^ь и ЛЯ^ь- мажор, более легких, возьмемся за СИ^ь-мажор. Гамма СИ^ь-мажор несколько выпадает из замеченных закономерностей аппликатуры. При игре в несколько октав, в конце каждой из них, в правой руке на СИ^ь попадает ЧЕТВЕРТЫЙ палец вместе с третьим в левой руке. Это обычно сбивает обучающегося. Здесь особенно требуется полное внимание к одной левой руке ("ведущей"), тогда правая быстро привыкает брать нужный палец, тем более, что он сам появляется на СИ-бемоль в процессе движения гаммы вверх. Нисходящее движение идет по

общему правилу. Из минорных гамм к третьей группе относится только СОЛЬ#(ЛЯЬ)-минор мелодический и гармонический, он играется аппликатурой одноименного мажора.

Схема аппликатуры гамм III группы

	<i>силь-</i>	<i>миль-</i>	<i>ляь-мажор</i>	<i>ляь(соль#) минор</i>
<i>знаки</i>	2ь	3ь	4ь	7ь (5#)
начальные:	В обеих руках – 3			
аппликатура:	ВВЕРХ: Правая подкладывает 1-й палец под крайнюю черную, Левая- на 1-ю ступень 3-й палец, а на 4-ю ступень – 4-й ВНИЗ: Правая рука - по черным клавишам, Левая рука подкладывает 1-й палец под крайнюю черную			
ведущая рука:	В восходящем движении – левая В нисходящем движении - правая			

В перечисленные три аппликатурные группы вошли все мажорные и минорные гаммы, кроме ФА#- и ДО#-минора. В этих двух гаммах аппликатура чуть сложнее. При движении вверх "ведет" левая рука, она идет по черным" (2 группа). Правая же рука подкладывает 1-й палец под последнюю черную на белую. При движении вниз, "ведет" правая, выполняя аппликатуру параллельного мажора (I группа), левая же подкладывает 1-й палец под последнюю черную на белую. В этих двух гаммах есть еще одна особенность: на последней, верхней тонике в правой руке берется 3-й палец, об этом надо помнить, играя мелодический минор.

Основным преимуществом описанной методики является то, что обучающийся, следя при игре двумя руками только за одной, может сосредоточить свое внимание на выполнении несложных правил, которые довольно быстро усваиваются. Быстрое усвоение аппликатур позволяет освободить внимание для качественной отработки звучания гамм, что, собственно говоря, и является конечной целью работы над гаммами.

Бурцева Татьяна Александровна,
 преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
 г. Смоленска

Развитие техники некоторых приемов правой руки балалаечника

Для успешного развития исполнительского мастерства балалаечника необходимо совершенствование исполнительского аппарата, достижение высокой культуры игровых движений. Эти задачи — одни из сложнейших проблем музыкальной педагогики. Педагогу приходится формировать у

своего ученика тончайшую по своим внутренним импульсам систему двигательных приемов и навыков. Качество звучания зависит от постановки рук, поэтому основными задачами педагога в работе с детьми являются формирование правильных двигательно-игровых навыков, воспитание свободы движения рук и пальцев. Работа над игровыми приёмами представляет собой детальное изучение всех применяемых на практике механизмов игры. От движений правой руки зависят тончайшие нюансы, штрихи, темп и характер исполняемого произведения. Поэтому с первых же шагов обучения следует тщательно вникать в смысл работы над овладением принципами звукоизвлечения.

Каждому приему игры на балалайке соответствует определенный способ звукоизвлечения. Удар – извлечение звука при помощи замаха и броска кисти. Щипок – извлечение звука пальцем (без броска кисти). Большое влияние на качество звука оказывает степень захода пальца в струны в момент удара и площадь его соприкосновения со струной. Удар должен производиться под небольшим углом к струнам, с уклоном к первой струне, краем ногтя, ноготь не должен погружаться в струны больше чем наполовину, иначе звук получается грубее, со слышным стуком пальца о струны. При игре вибрато звук извлекается движением указательного пальца сверху струны вниз, в направлении деки, щипок нужно производить в виде мягкого толчка струны, а не в виде скольжения, максимально ограничивая время соприкосновения пальца со струной - такое исполнение помогает добиться красивого, выразительного звука. При двойном пиццикато если звук извлекать неверно (характерная ошибка учащихся: исполнение поочередно щипками большим и указательным пальцами, двигая ими) - то звучание получается неровным, или тихим.

Работая над качеством звука нужно следить за тем, как извлечен звук. Способы атаки, ведения, снятия и соединения звуков составляют основу технических приемов звукоизвлечения, из которых произрастает техника исполнения штрихов.

- звукообразование (атака звука). В игре на балалайке используются три атаки звука (туше, начальный момент звука, характер прикосновения к струне): мягкая – нажим, щипок; твердая – толчок; острая (резкая) – удар.

- звуковедение. Атаку сменяет следующая фаза звукообразования, его основная часть - ведение звука. Вся палитра громкостно-динамических оттенков и тембровых красок зависит от характера звуковедения. За исключением некоторых вариантов, рассматриваемая фаза обуславливается специфическими особенностями ведения звука правой рукой. При звукоизвлечении важно правильно использовать массу всей правой руки и ее

частей. Возможны различные способы развития на стадии звуковедения, основными из которых являются следующие: отсутствие заметных изменений громкости и тембра на протяжении звука; постепенное увеличение громкости от начала звука к его окончанию; аналогичный спад громкости после акцентированной атаки; громкостно - динамическая волна, объединяющая нарастание и спад.

- окончание (снятие) звука. Процесс окончания звука связан с прерыванием колебаний струны. Характер окончания звука предопределяется спецификой постепенного или моментального затухания. Технический прием окончания звука характеризуется: способом снятия пальца со струн; способом остановки пальцев на струнах (глушение звука). Основные способы окончания звука: а) снятие-освобождение; б) снятие-отдергивание. Типы снятия звука: затухающее, связанное с постепенной остановкой звука; «эхо», возникающее в результате резкой остановки звука; мягкое, достигается при помощи медленного освобождения пальца левой руки и эластичной остановки правой (напоминающее окончание дыхания (фразы)); резкое, за счет отдергивания пальцев в левой и моментальной остановки в правой.

- артикуляция (произношение) - соединение или различение единичных тонов (звуков), а также переход от звука к паузе. Артикуляционные качества тонов формируются за счет их временной продолжительности, громкостной динамики, высоты, тембра. Четкая, ясная артикуляция, правильное формирование произношения звука, являются одним из важнейших выразительных средств балалаечника, особенно при игре тремолируемых нот, где большое значение имеет формообразование звука (атака, ведение и окончание звука). При игре тремоло непрерывно льющийся звук можно усиливать, ослаблять, филировать, чего не скажешь об ударе по струне, после которого дальнейшее влияние на конкретный звук невозможно.

Все названные характеристики формы и процессов, протекающих внутри звука, будут непосредственно зависеть от штрихов. Штриховая артикуляция обладает едва ли не самыми богатыми выразительными возможностями. Переходя к рассмотрению штрихов на балалайке, нужно, прежде всего, отметить, что толкование штриха является одним из самых запутанных разделов в исполнительских методиках. Встречаются разные определения понятия «штрих» и у балалаечников: «выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения» (прием игры); «способ звукоподачи, связанный с типом движения правой руки» (направление движений правой руки (вниз или вверх)); «принцип произнесения звуков на инструменте, и, следовательно, штрихи должны рассматриваться как явление артикуляции» (способ звуковедения, связанный со специфическим приемом

воздействия правой рукой на струну). В данном случае штрихом будет называться звуковой результат определенного сочетания приемов атаки, ведения, снятия и соединения звуков. Штрихи - как способы извлечения звука, обусловленные различными приемами нажатия пальцами струн, движения кисти, правой руки, т. е. артикуляцией. Правильно подобранные штрихи способствуют правильному дыханию, артикуляции фразы, а, следовательно, ее выразительности. Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации различных штрихов, становится ясным, что разнообразию и выразительности их нет предела.

Блинов Е. Г. в своих «Методических рекомендациях к курсу обучения игре на балалайке» делит штрихи на две категории, учитывая специфику звукоизвлечения и возможности звукообразования при игре тремоло и ударом: 1. Штрихи при тремолировании звука. 2. Штрихи при игре не тремолируемых звуков.

Штрихи при тремолировании звука: *Detache* – мягкий штрих. Характерен мягкой атакой звука, который независимо от заданной силы всегда начинается «pp» и мгновенно доводится до необходимой силы звучания, указывается черточками над нотами «-».¹ *Marcato* – твердый штрих. В отличие от «деташе» характерен твердой атакой звука, который на всем протяжении ровной силы. Обозначается знаком «^»². *Legato* – между звуками нет перерывов, каждый звук как бы вливается в другой. Обозначается лигой. Важным условием является представление исполняемых звуков в виде единой линии, при этом возникает и нужная динамика крещендо или диминуэндо (помнить нужно, что абсолютно ровный по силе звука ряд – не дает *legato*). На короткий момент между фразами тремоло прерывается, а пока тянется фраза, правая рука создает непрерывно льющееся звучание. *Non legato* – не легато, не связно. Исполнение предусматривает обязательное наличие цезур между нотами. *Portato* – выделение нот в «легато». При «портато» ряд звуков исполняется «легато», но конец каждого звука значительно тише, чем это предусмотрено общим звучанием; полной остановки, перерыва между звуками нет, а сохраняется минимальное по силе звучание предыдущего звука. По сути «портато», это соединение нот легато штрихов «деташе», «маркато». Штрихом «портато» можно исполнить несколько одноименных нот, не сливая их в один звук и, вместе с тем, не делая перерывов в звучании. Обозначается «портато» лигой

¹ Знаком « - », обозначается также агогический оттенок «*tenuto*» (*ten*), указывающий, что данную ноту необходимо выдержать точно по времени её длительности.

² Следует избегать обозначения штриха «маркато» знаком « > » (акцент), т.к. «акцент» подразумевает не только усиление громкости звука, но и различные формы его образования.

с черточками, либо лигой со знаком «деташе», «маркато». Для разделения повторяющихся нот *portato* при тремолировании иногда используется замена одного пальца другим на одном и том же ладу, тем самым исполнитель добивается минимальной паузы между повторяющимися звуками, которую нельзя выдержать остановками в тремолировании. *Portamento* – выразительное соединение разновысотных звуков путем быстрого скольжения пальца (пальцев) по грифу от одной ноты к другой.

Штрихи при игре не тремолируемых звуков: *Staccato*. Штрих характерен активной атакой и укороченностью звучания ноты. После извлечения звука происходит искусственное глушение струны пальцами левой или правой руки (иногда одновременно). В зависимости от характера музыки «стаккато» может быть выполнено различными способами атаки звука («нажим», «толчок», «удар»). *Martele* – акцентированное стаккато. Исполняется теми же приемами, что и «стаккато», но способом «удар», т. е. резкой атакой звука. Обозначается знаком - «V». *Detache* – штрих характерен мягкой атакой звука. Одинарные ноты исполняются приемом «пиццикато Б.п.» (способ – «нажим»), двойные ноты и аккорды – приемом «гитарное пиццикато». Обозначается как и при тремоло, черточки над нотой. *Marcato* – твердая атака звука. Одинарные ноты исполняются приемами «пиццикато Б.п.» или «двойным пиццикато» (способом «толчок»). Двойные ноты и аккорды – приемами «бряцание» (ударами вниз), и «гитарным». Обозначается знаком – «^». *Legato* может выполняться различными приемами и способами игры. Звукоизвлечение возможно «нажимом», «толчком», а иногда и «ударом», в зависимости от характера музыки. При «легато» рекомендуется применять прием «вibrато», что сделает звук более продолжительным и певучим. *Portamento*. Техника выполнения штриха такая же, как и при тремоло. После звукоизвлечения палец (пальцы) левой руки, плотно прижимая струну (ны) к ладу, быстро скользят по грифу к необходимому ладу. Звукоизвлечение осуществляется приемами «пиццикато Б.п.». Двойные ноты – «гитарным приемом». Обозначается «портаменто» линией между цифрами, обозначающими аппликатуру пальцев левой руки.

У Блинова Е. Г. схематично указана форма звукообразования каждого штриха, кстати очень удобная система. В обучении описание штриха не всегда запоминается, зато визуальное восприятие проще (звукообразование схематично представлено в виде разных прямоугольников). Отработать разнообразные штрихи, приемы можно в игре гамм, гамм двойными нотами (в терцию и сексту). Примеры взяты из статьи Ш. С. Амирова «Некоторые вопросы развития балалаечной техники» (из опыта работы в классе профессора Е. Г. Блинова). Например, в тремоло штрихи разнообразятся так:

1. Легато



2. Деташе



3. Маркато



4. Портато



В одной гамме можно сочетать в оощей динамике различные штрихи

Сочетание легато и стаккато:



Изучение многообразия различных способов извлечения звука требует длительной работы на протяжении всего периода обучения. Следует изучать не все их сразу, а в определенной очередности, соответствующей подготовке ученика. Развитие штрихового мастерства как одного из основополагающих факторов культуры звука балалаечника неотделимо от глубокой, разносторонней работы над выразительной фразировкой и нюансирования мелодии.

Список литературы:

1. Блинов Е. Г. Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке. – Екатеринбург, 2008. — 24 с.

Интернет-ресурсы:

1. Амиров Ш. С. Некоторые вопросы развития балалаечной техники (из опыта работы в классе профессора Е. Г. Блинова). URL: http://balalaechka-perm.narod.ru/books/amirov_1.html (дата обращения: 02.11.2020).

Потапова Наталья Викторовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Некоторые аспекты работы над произведениями крупной формы

В музыкально-педагогической деятельности индивидуальная работа с обучающимися является основной формой обучения, которая имеет свои особенности: учет способностей ребёнка, индивидуальный подход к выбору музыкальных произведений, соответствующих учебному плану. В период обучения ученик, приобретает знания, умения, навыки, опыт творческой деятельности, развивает личностные качества. Очень важным профессиональным качеством будущего музыканта будет стилевая грамотность, основывающаяся на умении понимать смысл и содержание музыкального материала.

Преподавательская работа требует от педагога большой любви к своей профессии и постоянному самосовершенствованию. На уроках специального фортепиано, приступая к разбору нового произведения, необходимо вместе с обучающимся понять содержание и смысл, который был вложен композитором в ту или иную пьесу, анализируя при этом форму, мелодику, гармоническую составляющую. Задача педагога-музыканта научить его мыслить самостоятельно, привить навыки творческой работы, развить стилевую грамотность. Изучая музыкальные стили, формируется и развивается умение, позволяющее ребёнку правильно трактовать замысел композитора.

В творческой деятельности основным методом работы над стилем является исторический контекст. С помощью этого метода ученик приобретает знания, которые освещают конкретную эпоху, особенности направлений в искусстве и творческой деятельности композиторов. Используя эти знания, ученик должен научиться правильно интерпретировать авторский текст, учитывать те средства музыкальной выразительности, которые были доступны на тот момент времени. В этом помогает работа над произведениями крупной формы. Этот музыкальный материал всегда будет востребованным для воспитания юных музыкантов.

Приступая к изучению нотного материала эпохи классицизма, педагогу необходимо с учеником беседовать о мировоззрении и образе человека того времени, об особенностях в искусстве, научных достижениях, которые повлияли на дальнейшее развитие западноевропейской музыки. Классицизм в музыке во многом отличается от классицизма в живописи, архитектуре,

литературе или театре. Для искусства представителей венской классической школы характерны универсальность художественного мышления, логичность, ясность художественной формулы.

Работая в классе, приоритетом является применение трёх приёмов: анализ формы, аккомпанемента, наличие сквозных тем. Очень часто изучаемое в музыкальной школе сонатное *allegro*, это основной тип музыкального мышления и развития, которое требует понятия единства формы и содержания. На уроке нужно учиться осмысливать трёхчастную форму (экспозиция, разработка, реприза), анализировать контуры и характеристики образов основных партий их контрастность. Огромное внимание следует уделять развитию сквозной линии «горизонтальной», так как невнимательность в данном направлении может привести к темпо – ритмической неустойчивости. Не менее важным является необходимость ярко и убедительно передать динамический подъём, который усиливает напряжённость и драматизм в разработке. Главное, о чём нужно помнить, играя репризу – это не повтор экспозиции, а совершенно новые стороны художественного замысла, иная ладовая окраска тем побочной и заключительной партии. Исполняя классические сонаты обучающийся должен научиться отчётливо ощущать сильные доли такта, паузы, длительности нот, ощущать фразировку и как следствие – выдерживать единый темп.

Так, в зависимости от условий и целей урока, педагогу нужно акцентировать внимание на сходстве и различии черт стилей музыки, выявлять закономерности музыкального языка, формообразования, гармонических оборотов, фактуры и т. д. Например: басовая партия в произведениях венских классиков в значительной степени выполняет функцию сопровождения, которому присущи характерные фактурные формулы и гармонические функции. К таким формулам относятся так называемые «альбертиевы» и «маркизовы» басы. Все они требуют чрезвычайно тонкого исполнения. Такое сопровождение не должно звучать механически, а помогать мелодии, нужно уметь оттенить каждую смену гармонии.

В ходе повседневных занятий часто возникает проблема интерпретации штрихов, т.к. в произведениях венских классиков их выбор обусловлен особенностями устройства инструмента. Так И. Гайдн писал в клавесинной технике и поэтому, у него нет такого разнообразия, как у В.А. Моцарта, который, стремился преодолеть отрывистость клавесина, пытался достичь певучести. Не случайно сочинения В.А. Моцарта отличаются большим разнообразием технических приёмов. В эпоху Л.В. Бетховена фортепиано

ещё более совершенствовалось, что открыло огромный простор для новых средств выразительности.

Существует ещё немаловажная проблема – единство темпа, основой которого должна быть пульсация, т.к. время играет важную роль в драматургии музыкальной формы.

При разборе произведений обучающегося ожидают трудности по расшифровке мелизмов. При исполнении украшений надо всегда помнить о том, что они не должны затемнять мелодическую линию. Нужно проиграть ее без орнаментики, чтобы понять, что она собой представляет, и потом, добавляя украшения, играть их так, чтобы мелодия всегда оставалась основой. Гайдн и Моцарт оставили очень мало правил трактовки группетто, мордентов, трелей, форшлагов. Эта проблема одна из наиболее сложных в работе над сонатным *allegro*.

Перед юными музыкантами стоит разрешение вопроса правильной педализации. По наблюдению А. Гондельвейзера «педаль должна быть прозрачной и абсолютно чистой». Педаль тесно связана со звуком, динамикой, служит для выделения опорных точек, акцентов. На аккордах берется короткая педаль. Паузы в мелодии ни в коем случае не должны быть затушеваны. Без педали следует играть все гаммообразные пассажи, а также арпеджио по разложенным трезвучиям. Из-за педали не должна нарушаться прозрачность фактуры.

При проведении совместного анализа с обучающимися сонат И. Гайдна, В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена нужно заострять внимание на различии в динамике и характере артикуляции. В расстановке лиг композиторы опирались на движение смычка струнных инструментов. В своей монографии «Интерпретация Моцарта» Ева и Пауль Бадур-Скода отмечают, что «обозначенные автором лиги выполняют волнообразное строение мелодии и содержащееся в ней танцевальное начало». Некоторые редакторы ошибочно объединяют всю фразу одной линией.

Тембральность – ещё одно характерное средство выразительности для композиторов венской школы. Сонаты И. Гайдна связаны с тембром клавесина. В творчестве В.А. Моцарта более гибкая и подвижная динамика, особенно в лирических темах. Совершенствования механики фортепиано привели к большим динамическим сдвигам в творчестве Л.В. Бетховена, звучание приобретает масштаб полного состава симфонического оркестра. С детства следует изучать особенности окраски инструментов симфонического оркестра, чтобы эти звуки жили в слуховом представлении юного музыканта, чтобы приблизить звучание рояля к оркестровому тембру. Основа грамотного стилизованного исполнения лежит в правильности звукоизвлечения.

Атака звука будет отличаться в эпизодах, предназначенных для деревянных и медных групп духовых инструментов, а также воплощение звука смычковых инструментов. Г. Нейгауз пишет: «раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью исполнителя является работа над звуком».

Исполнение классических сонат – это целый пласт музыкального искусства, который отмечен особым стилем и манерой исполнения. Задача педагога состоит в том, чтобы научить юного исполнителя находить соответствующие каждому из композиторов индивидуальные пианистические и стилевые особенности. Изучая произведения крупной формы, расширяется музыкальный кругозор обучающегося, приобретает навык чтения текста, работы над качеством звука, аппликатурой, педалью, а так же анализ сонатного *allegro*. Творчество композиторов венской школы, это ценнейший материал для исполнения произведений написанных композиторами различных периодов исторического развития, вплоть до современных авторов.

Список литература:

1. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1973. – 698 с.
2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л.: Музыка, 1973. – 350 с.
3. Голубовская П.И. Искусство педализации. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1974. – 240 с.
4. Гондельвейзер. А.Б. 32 сонаты Бетховена. – М.: Музыка, 1966. – 542 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – 6-е изд. – М.: XXI, 1999. – 232 с.

Мальцева Марина Геннадьевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Анализ вариаций. Л. Бетховен Шесть вариаций на тему оперы Дж. Паизиелло «Мельничиха»

В репертуарном списке вариации Бетховена рекомендованы для изучения в старших классах ДМШ и ДШИ. Данный вариационный цикл относится к ранним произведениям Л. Бетховена. Анализ цикла определяет его как строгие вариации, каждая следующая вариация оказывается сложнее предыдущей. Этим вариациям характерно сквозное развитие. Для укрупнения формы важное значение имеет группировка вариаций.

Первая группа включает в себе три вариации и дает первую волну нарастания движения. Вторая группа - следующие три вариации, приводит к

новому подъему и главной кульминации. В четвертой вариации используется одноименный минор. В следующих вариациях используется принцип применения различной структуры, что также создает контрастность между вариациями. Шестая вариация имеет завершающее и обобщающее значение. В этой вариации заключена главная кульминация всего цикла.

Тема написана в двухчастной форме с сокращенной репризой. Трехдольный размер придает черты танцевальности. Контрастность внутри темы обуславливается сменой тонального плана и появлением пунктирного ритма в окончаниях первых двух фраз. Появление сокращенной репризы придает теме завершенность. Одна из главных задач при исполнении темы состоит в том, чтобы мелодия не распадалась на части, а сохраняла свою широкую линию.



Для воспитания слухового ощущения динамических и кульминационных вершин в каждой фразе полезно поиграть тему правой рукой, то есть поработать над интонированием мелодии темы. Необходимо выяснить, где находится кульминационная точка каждой мелодической волны и «вести» к ней все развитие. Перед учащимся встает очень важная задача: не допустить искажения мелодической линии при добавлении к ней сопровождения; важен слуховой контроль и организация игровых движений аккомпанемента для достижения ровности всех длительностей.

Исполняя тему двумя руками, следует добиться связной линии движения музыкальной ткани. Такое слышание поможет достижению крупного плана фразировки.



Исполнение второй части темы поставит перед учащимся новые задачи: умение исполнять пунктирный ритм на фоне мерно движущегося аккомпанемента; постепенного подхода к кульминации с плавным переходом в репризу. Необходимо в каждой вариации найти черты интонационного, ритмического, гармонического и фактурного сходства или различия с ней. Мелодия темы распевна, создает ровную мелодическую линию.



При переходе к игре двумя руками следует учитывать, что сопровождение остается подчиненным по отношению к мелодии и выполняет роль «дирижера». В работе над сопровождением важно добиться слышания линии басового голоса.

Призывные интонации первой вариации в виде восходящих интервалов приобретают новый характер во второй вариации. Мелодия темы представлена как бы в обращении. Нисходящие интонации темы переходят здесь в вопросительные восходящие секстовые и квинтовые, которые затем сменяются нисходящими «на выдохе».



Исполнение второй части вариации потребует навык координации. Надо внимательно следить, чтобы мелодическая линия не влияла на партию сопровождения, которая должна звучать теперь тише.

В третьей вариации разрабатывается фактура и мелодия. Мелодическая линия темы переходит из одной руки в другую на фоне гармонических фигураций. Сначала эти обороты объединялись в аккорды, позволяя яснее услышать мелодию на фоне гармонических структур, звуки которой распределялись между правой и левой руками.



Кульминация этой вариации на репризу. Таким образом, завершается первая волна нарастания движения.

Четвертая вариация обуславливается сменой мажорного лада на минорный. Особая роль отведена слышанию полифонии.

Минорный лад, синкопированный ритм мелодии темы на фоне гармонической фактуры придают этой вариации черты хорала. Танцевальный характер темы приобретает жалобный, скорбный характер. Этому способствуют нисходящие секундовые интонации.

W14 (Minore)

Var. IV

Только услышав фразировку каждого голоса, почувствовав динамическую вершину каждого из них, возможно скоординировать голоса, и только тогда появится диалог, полифоничность, исполнительская свобода и выразительность «произнесения». Такой диалог, смена тонального плана и переход в аккордовую фактуру приведет к кульминации всей вариации на доминантной функции.

В пятой вариации тема, близкая к первоначальному звучанию, проходит в основном в партии левой руки в интервальном движении. Здесь важно обратить внимание на доминирование верхнего голоса.

(Maggiore)

Var. V

С... няются.

Грамотному исполнению в партии правой руки помогает правильный выбор аппликатуры и ощущение пульса по восьмым. Перемещение руки, собирание пальцев избавит от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движений рук и пальцев. При согласовании партий обеих рук следует следить за ровностью всех шестнадцатых, исполняя их на одном «дыхании», что придаст этой вариации стремительный, но в то же время грациозный характер.

Шестая вариация является заключительной, обобщающей, кульминационной вариацией всего цикла. Масштабы ее расширены за счет введения коды. При сохранении гармонии темы очень отчетливы изменения фактуры. Сама же тема «завуалирована» каскадом шестнадцатых нот.

Взаимодействие пальцев и всей руки является необходимым условием в работе над фактурой, требует вращательного движения рук. Этот способ игры облегчает переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, как бы уходят «внутрь». На поверхности остается крупное движение руки.

Var. VI

При соединении рук важно обратить внимание, чтобы: мелодическая фраза не разрушилась под влиянием мелких нот сопровождения и ритмический пульс оставался ровным.

Работая над каждой вариацией, не следует забывать, что она является только частью цикла и подчиняется общему замыслу.

Необходимо помнить о значении цезуры между вариациями, которая должна позволить дослушать отзвучавшую вариацию и переключиться на следующую. Целостности исполнения цикла способствует порядок расположения вариаций. Изучение данного вариационного цикла потребует от учащегося владения разнообразным звуком; необходима соответствующая подготовка двигательного-технического аппарата. Следует учитывать уровень развития игрового аппарата, его реальные возможности. Аппарат учащегося должен отвечать определенным требованиям силы, скорости и выносливости.

Большую роль в работе над вариационным циклом играет правильная педализация. Густая педализация не соответствует содержанию и стилю данного произведения. Пользоваться педалью следует разумно. Исполнение темы связано, в основном, с использованием запаздывающей педали с постоянным слуховым контролем. Во второй, третьей, четвертой и пятой вариациях педаль будет очень экономичной; в основном это прямая педаль, подчеркивающая гармоническую основу темы. В четвертой вариации педаль должна помочь подчеркнуть певучесть, тембровую окраску и гармоническую основу мелодии, представленную в виде трехголосия. Исполнение финальной вариации, благодаря гармонизации фактуры, позволяет использовать более густую педаль, в основном связующую. Надо помнить, что художественная педаль неотделима от звукового образа, и поэтому, говоря о педализации учащегося, необходимо прибегать все время к живому показу на фортепиано и воспитанию слухового контроля со стороны учащегося.

Следует заметить, так как данный вариационный цикл относится к ранним произведениям Л. Бетховена, то тематические и динамические контрасты, характерные зрелому творчеству этого композитора, еще слабо выражены.

Список литературы:

- 1.Н. Любомудрова. Методика обучения игре на фортепиано. Москва, «Музыка», 1982
- 2.Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Москва, «Классика-XXI», 2003
- 3.И. Способин. Музыкальная форма. Москва, «Музыка», 1984

Худенцова Надежда Михайловна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Основание методы работы над полифонией на начальном этапе обучения

Немецкую музыку из хоралов создал И.С. Бах. В полифониях И.С. Баха надо сравнивать звучность с органом.

Некоторые динамические особенности органа определялись в клавирной музыке. Маленькие и большие клавесины (чембало) имели большей частью не одну, а две клавиатуры, которые отличились друг от друга по силе звучания. Различные регистры приданы каждой органной клавиатуре, на одной нежные и мягкие, а на другой клавиатуре сосредоточены мощные, сильные регистры. Контрастное противопоставление звучности – является основным принципом органной и клавирной динамики.

Для современников И.С. Баха и его музыки характерна внезапная смена форте и пиано, чем обилие коротких диминуэндо или крещендо. Мощное звучание к тихому и наоборот – есть контрастный переход, который осуществляется в местах каденции, где обычно при игре на старых клавирных инструментах и происходит переход с одной клавиатуры на другую.

Учащиеся ДМШ должны с начальных классов знакомится со всеми видами полифонического письма – подголосным, контрастным и имитационным, овладеть элементарными навыками 2-х, а затем 3-х контрастных голосов в легких полифонических произведениях различного характера. Пьесу полифонического характера как и всякое другое музыкальное произведение надо представлять в виде музыкального целого и работа над деталями – это лишь средство необходимое для воплощения и осуществления задуманного музыкального образа.

Я считаю, что изначально надо пройти каждый голос отдельно по нотам, потом наизусть, уметь концентрировать внимание ученика не только на выполнение подробностей нотного текста: аппликатура, штрихи, метрические длительности, но главное – на пропевание мелодии.

В первую очередь в 2-х, 3-х, 4-х голосном исполнении надо выучить по нотам каждый голос отдельно с точной аппликатурой, только потом надо приступать к соединению парных голосов (I+II, I+III, II+III, II+IV), только тогда все соединения, которые выучены верными пальцами, должны звучать как дуэты 2-х певческих голосов. Хорошо если ученик выучит наизусть

каждую партию голосов, но если вдруг средний голос незаметно заканчивается в партии левой руки и переходит в партию правой руки, то все равно надо голосоведение довести до конца.

Очень полезно изучаемое произведение разить на ряд небольших отрезков, можно обозначать их цифрами или буквами. Ученик должен уметь с любого места начинать учить наизусть двумя руками вместе и по отдельности. Разучивание пьесы полифонического характера от одной стадии к последующей возможен только после овладения предыдущей стадией.

Для развития полифонического мышления большое значение имеет народная полифония. Танеев писал «не следует забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе». У народов запада любое искусство было национальным, прежде чем слиться в общее русло. Свои сочинения на народные песни писали нидерландцы, мелодии грегориан, основаны на некоторых сочинениях итальянцев, были прежде народными мелодиями.

Как я уже говорила, И.С. Бах создал немецкую музыку из хорала, а русские композиторы полифоническое творчество основали на своей народной песни. Обыкновенным запевом начинается русская народная песня или унисоном, который может переходить в многоголосие, а потом возвращается периодически к унисону. От основной мелодии в подголоске составляют отклонения к основному мотиву, они служат аккомпанементом, как голоса второстепенного плана в современной музыке, но представляют развитие основной идеи. Пропетый отдельно каждый голос дает понятие о главной мелодии. Основную мелодию ведет запевала, а потом к нему присоединяется хор, сообразно своему личному вкусу и воображению, каждый член хора разрабатывает ту же мелодию, то отделяясь от запевалы, то снова сливаясь с ним. Музыкант, при работе над полифонией должен проникнуться чувством, которое выражено в песни, играть так, точно пальцы поют партию участника хора, ведут основной голос и подголоски.

Особый характер имеет каждый подголосок, который вносит что-то новое в раскрытие содержания произведения. И.С. Бах мыслил: «Голоса как тесный круг лиц, беседующих друг с другом, говорить или рекомендовать лишь в тех случаях, когда они могли прибавить к ранее сказанному что-то существенное, если было 3 голоса, то каждый из них мог помолчать, прислушиваясь с другим, пока не наступит его очередь, высказать нечто важное». Течение мелодии может быть не только плавным и мягким, но и бурным, четким, легким, извилистым – это зависит от характера музыкального произведения. При работе над народной песней необходимо во всех случаях добиваться непрерывного развития мелодии.

Значительную часть педагогического репертуара на начальном этапе обучения составляют народные песни в легкой обработке. Когда ученик разучивает каждый голос отдельно, он знакомится с особенностями подголосков в русской народной песни с их самостоятельностью и вместе тем общностью. Можно взять как пример полифонические пьесы М.И. Глинка «Полифоническая пьеса», Салютринская «Русская песня», русская народная песня «А мы просто сеяли».

При разучивании канонических обработок народных песен ученик встретится с иными исполнительскими задачами. Пример Шевченко «Канон на тему украинской народной песни», Сигмейстер «Вниз по Миссисипе», исполнение таких трудных пьес заключается в том, что имитируется не та или иная фраза, а почти вся пьеса целиком, что бы преодолеть эти трудности, облегчить ученику задачу, а главное, приучить его полифонически мыслить, рекомендуется учить пьесы, подобные начинать с простых имитаций и только после этого переходить к канону. Артикуляционные и динамические обозначения надо соблюдать во всех случаях. Для каждого голоса, это важно, надо ясно слышать каноническое строение пьесы, что бы сочетание голосов получилось рельефным. На основе слухового представления ученик должен установить где вступает имитация, как она сочетается с имитируемой фразой, как с концом первой имитации сочетается начало новой фразы.

Для начального обучения хороши в работе легкие пьесы 2-х голосных танцев. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах, посвященная жене И. С. Баха, прекрасной певицы, является лучшим материалом для работы с учащимися. Самые разнообразные по жанру пьесы содержит нотная тетрадь – клавирные, хоровые, вокальные произведения. И.С. Бах находит в рамках 2 голоса возможность продемонстрировать гармонию во всей её полноте, что способствует развитию у начинающего ученика гармонические чувства.

И.С. Бах «Менуэт» - ре минор, эта пьеса лирического характера, своей мелодичностью напоминает больше песню, чем танец, при игре таких пьес надо добиваться музыкальной певучести, как будто их исполняют 2 певческих голоса или 2 разных инструмента, но ритм танца не изменяется.

И.С. Бах «Соль мажор» - галантный, оживленно-танцевальный, ритмичность – основа особенностей, это хорошо отражается на характере полифонии, в этом менуэте содержится много ритмических имитаций.

К работе над прелюдиями можно переходить после игры менуэтов. Во времена Баха прелюдиями называли произведения, которые исполнялись обычно органистами перед певческими номерами и определённым образом настраивали публику.

И.С. Бах «Прелюдия № 6» - ре минор имеет выразительную, яркую тему, которая проходит во всех 4 голосах. После этого раздела идет такой же по величине 2 раздел, который основан на развитии отдельных мотивов темы, он проходит шестнадцатыми, построенными с применением комплементарного ритма.

И.С. Бах говорил: «Мне пришлось много трудиться. Тот, кто будет так же трудолюбив, добьётся такого же успеха».

Алякринская Татьяна Валентиновна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Работа над трехголосными инвенциями И.С. Баха в старших классах

Несмотря на то, что накоплен громадный педагогический опыт в работе в отношении двух- и трехголосных инвенций и прелюдий и фуг "Хорошо темперированного клавира,»И.С.Баха и сложились устоявшиеся исполнительские традиции, часто внутренняя суть этой музыки бывает от нас закрыта. " Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой," –писал А.Швейцер.

Нам достался в наследство от XIX века весьма интуитивный подход к инструментальной музыке И.С.Баха. Заложено в ней глубочайшее духовное содержание всеми ощущается, но конкретно на уровне ясных смысловых и образных представлений - НЕ ПРОЯВЛЯЕТСЯ!. Оказался забытым пласт музыкальной культуры барокко, включающий лексикон эпохи и выражаемый им психически-умственный мир человека того времени.

А ведь современниками Баха его музыка читалась как понятная речь, ее смысл проявлялся в устойчивых мелодических оборотах, связанных с выражением душевных движений или с мелодиями и текстами протестантских хоралов (церковных песен-молитв) и через них с мыслями, образами и сюжетами Священного Писания.

В те времена люди слушали музыку иначе, чем теперь. Они слушали привычные для них мелодии, которые знали наизусть и моментально вспоминали словесный текст и образы текста. В основе музыки Баха как раз и заложены эти устойчивые мелодические интонации - символы, выражающие определенные образы и эмоции. Только зная музыкальную символику можно постичь смысл музыки великого композитора. Символы объединились в целую систему, которая опирается на такие основы

музыкальной культуры эпохи барокко, как музыкальная риторика и протестантский хор.

Жизнь и творчество Баха тесно связано с протестантским хоралом и по его деятельности как церковного музыканта и по его вероисповеданию. Люди Германии пели мелодии хоралов наизусть.

С XVII века понимание музыки утверждалось выразительностью языка, способного передавать самые различные чувства и представления. За определенными музыкальными оборотами закрепились устойчивые значения для выражения какого-либо аффекта (движения души) или понятия. По аналогии с классическим ораторским искусством, эти звуковые формулы получили название музыкально-риторических фигур.

Интересно, что в вокальной музыке часть нагрузки брал текст, то в инструментальной - в первую очередь композиторские мотивы--фигуры - восхождение мелодии и нисхождение, фигуры - вращения, мотивы подражали интонациям человеческой речи - вопрос (восходящая секунда) - восклицание (восходящая секста). Особенно привлекали композиторов выразительные фигуры, передающие аффект, такие как вздох, или хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания. музыкальные фигуры превратились в "знаки", эмблемы определенных чувств или понятий. Нисходящие мелодии употреблялись для символики печали, умирания, положения во гроб; восходящие звукоряды прочно связаны с символикой воскресения. Паузы во всех голосах применялись для "изображения" смерти; паузы, рассекающие мелодию - передавали чувства страха, ужаса! Знание риторики, и в том числе системы музыкально-риторических фигур, было необходимо для церковного музыканта. Органист выполнял важную роль в немецком протестантском богослужении, произнося своего рода "музыкальную проповедь" Богу. Все мы знаем что 60 лет жизни И.С.Бах великий немецкий композитор, педагог, органист служил при церкви, большую часть музыки писал для церкви, сам был набожным человеком, обладал обширными познаниями в богословии и богослужении.

Он прекрасно знал Священное писание, церковные тексты, традиции культовых обрядов и их суть. Все, что Бах творил, он творил "во имя Господа", его рукописи полны слов "Иисус, помоги" и "Единому Богу Слава"!! Музыка И.С. Баха есть величайший концерт Всевышнему.

И.С. Бах владел содержанием Библии на 2-х языках немецком и латинском. В библиотеке Баха находились многотомные собрания сочинений религиозно-философского содержания и насчитывалось более 5тысяч хоралов.

В 1723 г. появляется окончательный вариант сборника: 15 двухголосных инвенций и 15 симфоний. Несмотря на свое изначально педагогическое назначение инвенции Баха являются подлинными шедеврами музыкального искусства. Их отличает сочетание высокого полифонического мастерства, стройности формы с глубиной содержания, богатством фантазии и разнообразием жанровых оттенков. В своих рукописях Бах ограничивался записью нот и украшений и не оставил почти никаких указаний относительно динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровки украшений.

Сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках.

Многое в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительским традициям того времени (барокко). Важным шагом на этом пути надо считать знакомство ученика с реальным звучанием тех инструментов (клавесин, клавикорд), для которых Бах писал свои клавирные сочинения. Устройство клавикорда позволяло исполнителю передать любые тончайшие динамические оттенки, предоставляло возможность исполнять пьесы, требующие очень певучей, связной игры. Звукоизвлечение на клавесине достигалось задеванием струны перышком или металлическим стержнем. Клавесин обладает звуком острым, блестящим, немного отрывистым. На этом инструменте великолепно звучат быстрые, отчетливые пьесы токкатного плана.

Целесообразным считаю остановить свой выбор на редакции Ф. Бузони, и мы сегодня разбираем 3-х голосную инвенцию До минор. Характер темы спокойный, исполнение требует певучего легато-на повторяющемся звуке надо научиться ловко подменивать палец и контролировать слухом-за счет этого достигаем ровного звучания восьмых. Чтобы почувствовать выразительность интервалов – их надо проинтонировать. . По уровню трудности данная инвенция может быть одной из первых трехголосных инвенций Баха, изучаемых учеником.

Очень важно понять форму пьесы и здесь особенностью является наличие 2-ой экспозиции. Знакомимся с темой, противосложением, проведением темы во всех голосах . В инвенциях Баха – тема является ядром всего произведения, именно она и ее дальнейшее развитие определяют характер и образный строй всего произведения. В инвенции До минор очень важна 1-ая интермедия , т.к. из движения шестнадцатых вырастает практически **вся разработка**. Разработка инвенции начинается с 19 такта.

Движение 16-ми встречается все чаще, динамика нарастает, звучат более острые напряженные интервалы. Это кульминация всей инвенции, и перед учеником возникают две основные проблемы – дослушивание длинных нот и хорошая озвученность шестнадцатых. В конце разработки слушаем

переключку движения шестнадцатыми во всех голосах (25-26 такты). Слух ученика должен быть прикован к прослушиванию этого выразительного движения. С 28 такта повторяется материал экспозиции, но уже без темы и ответа. Возвращается первоначальное тихое просветленное настроение. Заключение играем расчлененной артикуляцией, более значительно, торжественно.

Получилось всего 4 проведения темы-2 в до миноре и 2 в соль миноре. Обязательно анализируем звучание каждой темы, сопоставляем ее с другими проведениями. Необходима тщательная работа над линией каждого голоса. Объясняем и показываем, как играется трель: пальцы должны быть очень активны, как бы перешагивать с клавиши на клавишу, при этом помогаем чуть заметным боковым покачиванием кисти. Шестнадцатые играют ровно и тихо. Учить их надо расчлененной артикуляцией, добиваясь точного прикосновения к клавишам.

Требует особого внимания исполнение мелодии среднего голоса. При распределении ее между руками нужно следить, чтобы не было выталкиваний и неровностей. Работая над мелодической линией каждого голоса, слушаем протяженность длинных нот. Направляя работу ученика, говорим, что три голоса в инвенции напоминают беседу, в которую вступают мелодии – голоса с разными высказываниями. Каждый голос имеет свое “лицо”, характер, окраску. Ученику следует добиваться нужного туше: более звонкого, открытого звука в верхнем голосе; чуть матового звучания среднего голоса; более густого, основательного, солидного и благородного звука в басу. Работа по голосам должна вестись тщательно. От качества знания голосов очень многое будет зависеть в дальнейшей работе. Для того чтобы ученик не терял из виду целое, необходимо, чтобы он постоянно слышал пьесу целиком, в трехголосном звучании в исполнении педагога. Полезно поиграть в ансамбле.

Большую трудностью для ученика является сочетание двух голосов в одной руке. Объясняем, что в таких случаях основной голос играется весом всей руки, более глубоким звуком, а сопровождающий голос – одними только пальцами. Оба голоса учатся различной динамикой.

В эпизоде с трелью объясняем, что здесь опора на средний голос, а верхний играется легкими, свободными пальцами. Все эти места отмечаем как наиболее трудные и стараемся уделить им больше внимания.

Когда ученик играет инвенцию целиком, в работу будут включаться новые музыкальные задачи. Одна из них – поиск нужного соотношения всех голосов в их одновременном звучании. Что мы делаем?

1. Играем голоса по-разному, попеременно выделяя то один, то другой. Сначала учим по парам голосов: верхний – нижний, средний – верхний, нижний – средний. Затем проигрываем все три голоса, выделяя какой-то один. Можно на протяжении всей инвенции несколько раз менять выделяемый голос.
2. При игре всех голосов один из них петь. Ученик играет все голоса негромко, а какой-то один ведет внутренним слухом.

Ровность движения 3-х голосной инвенции До минор очень зависит от пульсации шестнадцатых. Она придает размеренность и устойчивость темпу и сообщает движению напевность и текучесть. Большую роль будет играть осознание учеником всех кульминаций. Главной задачей заключительного этапа работы над инвенцией становится передача содержания музыки, ее основного характера – очень спокойного, светлого, с оттенком печали. Итак, в работе над трёхголосными инвенциями важны следующие этапы работы:

1. Выучивание линии каждого голоса
2. Мышление длинными построениями.
3. Нахождение темпа, соответствующего характеру музыки.
4. Ясное представление структуры пьесы.
5. Гибкость и пластичность голосоведения и избегание метричности
6. Исполнение мелизмов - важнейших баховских средств выразительности, входящих в ткань музыки, не меняющих её, а украшающих
7. Оттачивание моментов ведения двух голосов в одной руке и перехода среднего голоса из руки в руку.
8. Разное прикосновение к клавишам, дающее разную тембровую окраску
9. Гибкость и пластичность в объединении линий голосов.
10. Подбор аппликатуры для легатного исполнения мелодий..
11. Построение динамической драматургии.

Семенов Евгений Валерьевич,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Решение аппликатурных трудностей в процессе работы над произведениями разных жанров в классе электрогитары

Введение

Электрогитара относится к тем разновидностям музыкальных инструментов, на которых возможно сыграть одну и ту же ноту в разных позициях на разных струнах. Этой спецификой обладают струнные и

духовые инструменты, в отличие от клавишных инструментов. Выбор аппликатурных моделей и игровых позиций на подобных инструментах становится иногда увлекательнейшим делом, подобным разгадыванию головоломок. От того, насколько удачно подобрана аппликатура, будет зависеть и удобство исполнения и качество звука и тембральные особенности. Удачная аппликатура позволяет незаметно менять позиции, даже в случаях с большими мелодическими скачками, позволяет избегать лишних движений левой руки на грифе.

Для того чтобы определить удобные позиции для какого-либо материала, нужно мыслить в перспективе, иметь представление об аппликатурных формах аккордов, гамм, арпеджио. Движение мелодии укладывается в логику либо гаммообразного движения, либо движения по нотам аккорда, либо скачкообразного движения, но с опорой на все те же аппликатурные модели гамм и аккордов. Поэтому задача педагога – увидеть и подсказать обучающемуся самые лучшие решения любой аппликатурной задачи. А задачи могут быть разными. Зачастую пассаж или какой-либо мотив нужно совместить со звучанием открытых струн. В этом случае приходится жертвовать удобством игры в пользу звуковой красочности и полноты тембра. А в другой раз использование открытых струн необходимо, чтобы сделать удобный переход в другую позицию или соединить ноты пассажа максимально связно. Выходит, что решение аппликатурных задач – это поиск компромиссов между удобством игры и богатством тембра. А на начальном этапе обучения это еще и открытие неизведанных ранее областей грифа, куда еще не ступала... рука обучающегося!

ВЫБОР АППЛИКАТУРЫ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Главные отправные точки выбора аппликатуры практически в любой ситуации – это аппликатура аккорда, аппликатура гаммы, перспектива развития мелодии. Классическое произведение (фрагмент), которое мы разберем – знаменитый полонез Михаила Огинского в тональности ля минор.

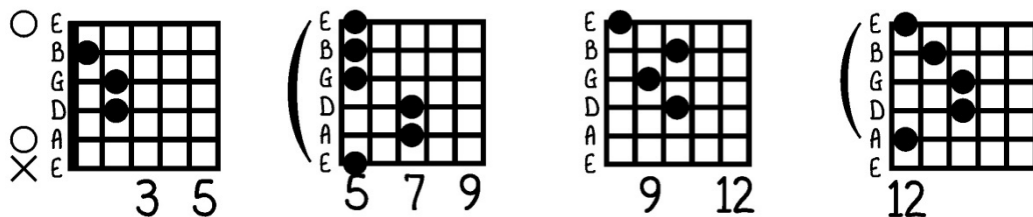
Moderato

①



Первое, что необходимо сделать - определить возможные позиции для ля минорного трезвучия и его обращений:

Am Am Am/C Am



В мелодии преобладает гаммообразное движение, есть фрагменты с арпеджио, небольшие хроматические мотивы. Теперь определим аппликатурные модели гаммы ля минор в различных позициях:

ГАММА ЛЯ МИНОР ОТКРЫТАЯ ПОЗИЦИЯ



ГАММА ЛЯ МИНОР V ПОЗИЦИЯ



ГАММА ЛЯ МИНОР IX ПОЗИЦИЯ



Так как открытая позиция не подходит для этого примера, ведь мелодия достаточно стремительно поднимается в третью октаву, а пятая позиция оказывается также далеко от верхних нот мелодии, то самым удобным вариантом является IX позиция как отправная точка. Также, в этой позиции мелодия будет звучать достаточно округло и насыщенно, все переходы между струнами тембрально оправданы. Удобными оказываются и

легатные связки шестнадцатых, которые делают пассажи более плавными и легкими.

Еще один пример из следующей части Полонеза:



Здесь призывный мотив, с которого начинается развитие мелодии, можно исполнить, используя глиссандо на 4 струне, также это обозначит удобную смену позиций – фрагмент нисходящей гаммы ля минор от ноты фа, а далее арпеджио ми мажора, что удобно исполнять в VII и VI позициях соответственно. Во второй строчке секвенционное движение 16-тых, которое может вызвать затруднение, но если верно распределить смену позиций, исполняется пассаж довольно легко. Начинаем на 4 струне в VI позиции, далее – скольжение в IX, а во втором такте на соль-диез приходим в XII позицию, где и заканчиваем пассаж.

ВЫБОР АППЛИКАТУРЫ ДЛЯ ДЖАЗОВОЙ ПЬЕСЫ

Совсем с другими интонациями и аппликатурными решениями мы сталкиваемся в джазовой музыке. Здесь нам встретится множество хроматизмов, угловатых гаммообразных движений, альтерированных арпеджио. Следующий пример – фрагмент импровизации Джо Пасса на тему Джорджа Гершвина «Я чувствую ритм».



Джазовый материал опирается на обыгрывании гармонических схем, поэтому необходимо проанализировать конкретные аккордовые последовательности, лучше сыграть аккомпанемент перед тем, как подбирать позиции для импровизационного материала. Так мы и настроим наш слух и нащупаем удобные позиции. Тональность си бемоль мажор подразумевает сразу ориентир на VI позицию, тонический аккорд. Первое движение и начинается в этой позиции, Джо Пасс здесь использует минорную блюзовую гамму, чтобы оттенить мажорную тональность и добавить тяготения к мажорным ступеням (второй такт). Далее начинается блуждание по соседним позициям, обоснованное как раз обыгрыванием каждого аккорда. В середине второй строчки – мелодическая вершина данного фрагмента, приходится сместиться в соседнюю VII позицию во время обыгрывания уменьшенного септаккорда, но далее следуют скачки на сексту вниз, потом вверх и снова вниз. Эти движения очень удобно играют в данных позициях. В следующем восьмитакте - “A2”, после коротких мотивов в VIII-IX позициях, возвращение в VI позицию, более удобную для си бемоль мажора. Явно импровизационный материал, создававшийся на джазовой гитаре логично укладывается в аппликатурные схемы джазовых гармонических прогрессий. Все-таки у легенды джазовой гитары - Джо Пасса все под пальцами и он свободно себя ощущает во время игры любого джазового стандарта. Предложенные автором рекомендаций аппликатуры этого фрагмента могут не соответствовать аппликатурам самого автора импровизации, но с высокой долей вероятности Джо Пасс исполнил это именно так.

ВЫБОР АППЛИКАТУРЫ ДЛЯ БЛЮЗОВОЙ ПЬЕСЫ

Третий пример – гитарная аранжировка популярного американского джазового стандарта – «Джорджия в моих мыслях» Хоги Кармайкла. Это достаточно блюзовый материал, здесь в большей степени мы будем опираться на позиции пентатоники и блюзовой гаммы. В мажорном блюзе возможно использование мажорной и минорной пентатоники и соответственных блюзовых гамм.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то разнообразие жанров и стилей, с которым можно столкнуться в педагогической практике, решение аппликатурных задач опирается всегда на одну и ту же логику – перспектива развития мелодии, ее диапазон, аппликатурные формы гамм, аккордов, арпеджио. Обучающиеся, регулярно исполняющие технический репертуар – гаммы, этюды быстрее начинают самостоятельно выстраивать удобные аппликатурные модели. Также не стоит забывать и об индивидуальных особенностях – длине и гибкости пальцев, размере кисти. Все это необходимо помнить, продумывая вместе с обучающимся аппликатуру очередной пьесы.

Список литературы:

1. Манилов В.А., Молотков В.А. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре // Киев: «Музична Україна» - 1979. – 96 с.: ил
2. Молотков В.А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре // Минск: «Хагакурэ» - 2001. – 112 с.:ил
3. Попов С. Музыкальное и аппликатурное мышление гитариста (учебный курс «Базис») // М.: «Guitar College», 2003. – 128 с.: ил

Бачин Владимир Германович,
концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Опыт написания простых переложений для фортепианного дуэта (2-3 классы)

В процессе работы в классе ансамбля возникла необходимость написания переложений, доступных для исполнения учащимися 2-го года обучения. Казалось бы, в сети есть великое множество литературы для фортепианного дуэта, но нужны были произведения, подходящие для решения конкретных задач.

1) Найти компромисс между простотой фактуры и по возможности усложненной гармонизацией. Для этого приходится жертвовать полнотой фактуры и оставлять четырех-, максимум пятиголосное изложение, при этом распределяя голоса между партиями.

2) Рассматривать ансамбль не как соло плюс аккомпанемент, а как дуэт, в котором обе партии равноценны. В некоторых случаях ученики могут по ходу пьесы поменяться ролями: сначала один ведет тему, другой сопровождение, потом наоборот.

3) Развивать зачатки полифонического мышления. В чем это выражается? Обычно в пьесе или песне три элемента музыкальной фактуры: мелодия, бас и аккорды, т.е. у дуэта заняты три руки; чем занять четвертую руку? Надо дать ей контрапункт к основной мелодии, плюс это помогает развить координацию.

4) Прививать вкус к необычным гармониям, например гармонизация простой мелодии параллельным движением интервалов.

Таким образом, учащиеся приобретают разнообразные навыки ансамблевой игры, развивают гармоническое и полифоническое мышление, учатся быть солистом и аккомпаниатором.

Медведев Александр Николаевич,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Рудименты. Их возникновение и приемы игры на малом барабане

Джазовая музыка давно стала популярна и востребована во всём мире. Очень много известных имён стали воплощением этого музыкального направления. А сама культура джазового исполнительства вмещает в себя огромное разнообразие различных течений и направлений. Вокруг всё развивается сумасшедшими темпами и в этом плане музыкальное мастерство не отстаёт от других видов деятельности. Современный музыкант и исполнитель должен быть большим мастером своего дела. В различных музыкальных коллективах, как и в джазовом, очень многое зависит от барабанщика. Современный барабанщик должен владеть различными стилями игры. Джазовая музыка требует от ударника виртуозного владения скоростной игрой, а также точности исполнения, безукоризненного владения приёмами выразительности.

В данной статье мы не будем подробно останавливаться и заострять внимание на каждом из рудиментов, но определим принципы их разбора и приобретения правильных навыков при их изучении.

Для подготовки барабанщика используются различные методики и техники. Каждая из них нацелена на приобретение музыкантом навыков и

достижения высокого уровня в том или ином виде игры. Существует и много разной литературы для развития техники. Но на Западе давно уже появилась крепкая основа для развития ударника и стала неотъемлемой частью подготовки специалиста, а также мерилom для определения уровня техники игры барабанщиков. Таким фундаментом стали рудименты.

Из Википедии: «Рудименты – специальные приёмы игры, используемые барабанщиками для тренировки и непосредственно в игре. Представляют собой определённые последовательности различных аппликатур. В стандартном списке рудиментов насчитывается 26, в более поздней расширенной версии их уже 40».

Постоянное изучение барабанных рудиментов является основой формирования базовых навыков и развития техники. Данные упражнения позволяют наработать мышечную память и добиться точности в передаче ритмической структуры. Некоторые барабанщики считают, что рудименты – это лишь вспомогательные средства для самовыражения, развития мышления и поиска своих новых идей. Другие же барабанщики строят практически всю свою игру на ударных с помощью широчайшего набора рудиментов и основанных на этой базе фраз и прогрессивных рудиментов.

Барабанные рудименты [Источник – сайт funkydrummer.ru] – один из наиболее важных аспектов игры на ударной установке. Они являются основой перкуSSIONной практики, и игнорировать их было бы большой ошибкой.

Барабанщик должен владеть всеми ключевыми рисунками и набором рудиментов и быть готовым без колебаний исполнить их на ударной установке. Не отдавая должного усердия освоению практики рудиментов, вы весомо ограничиваете свой объём навыков и возможности для самосовершенствования.

Освоение рудиментов для барабанщика чем-то напоминает тренировки профессионального спортсмена в спортзале. Например, футболист должен тренироваться и развивать мускулатуру, чтобы бегать быстрее, увереннее владеть мячом, быть точнее и сильнее. То же самое справедливо и для всех музыкантов, для барабанщика в частности – мы должны тренировать наши мышцы, чтобы удар был более выразительным, хлестким, а игра более точной и быстрой. Вот здесь нам на помощь и приходят рудименты. От барабанщика не требуется каких бы то ни было сверхусилий, нужно только упражняться в совершенствовании техники и добиваться точных и эффективных движений при игре палочками. Зачастую ударники при таких однообразных упражнениях за ударной установкой становятся невнимательными, утрачивая бесценное время, которое могло

быть посвящено непосредственно практическим занятиям. Здесь нужно понимать, что освоение рудиментов положительно отражается на приобретении навыков игры за барабанной установкой, позволяя исполнять партии гораздо техничнее и в целом быть более разносторонним в своих возможностях.

Из истории возникновения рудиментов [источник – Википедия]: «Существует легенда, согласно, которой однажды, примерно в [XVIII веке](#), один из английских королей удивился, что барабанщики королевской армии все играют по-разному и приказал им всем играть одинаково: так и вынуждены были английские барабанщики разработать систему рудиментов. Но документального подтверждения этому нет. Факты же говорят следующее:

- В 1588 г. была издана книга «Оркестрография» Туано Арбо (Thoinot Arbeau) из Диона (Франция). В ней Арбо описал «Швейцарский Удар» (Swiss Stroke) и «Швейцарский стремительный удар» (Swiss Storm Stroke). Эти удары были представлены в различных комбинациях, однако аппликатура для них не указывалась.
- К 1778 г., когда барабаны уже хорошо были интегрированы в военную систему, барон Фридрих фон Штойбен (Friedrich von Steuben) из Филадельфии написал руководство по использованию барабанов, через сигналы (ритмы) которого должны были отдаваться соответствующие приказы.
- Первым человеком, употребившим термин «рудимент», был Чарльз Стюарт Эшворт (Charles Stewart Ashworth). В 1812 г. Чарльз Стюарт Эшворт опубликовал своё учебное пособие «Новая, полезная и полная система игры на барабанах», где использовал этот термин, чтобы классифицировать группу барабанных рудиментов. Себя же он позиционировал (и по праву таковым считается) как отца рудиментальной теории.
- В 1886 г. руководитель оркестра морской пехоты США, Джон Филипп Суза (John Philip Sousa), написал свою дидактическую работу «Trumpet and Drum» — книга инструкций для полевой трубы и барабана. Будучи пособием для военных барабанщиков, она также получила и широкое распространение в среде гражданских, так как содержала полный по тем временам набор рудиментов.
- С 1933 г. берёт своё начало Национальная ассоциация рудиментальных барабанщиков («The National Association of Rudimental Drummers», сокр. NARD). Эта организация была создана для продвижения рудиментов и внедрения их в систему обучения. NARD приняла решение о

позиционировании 26 основных рудиментов, поделённых на две таблицы, в каждую из которых входило по 13 рудиментов.

Ныне NARD не активна. На сегодняшний день всеми вопросами, касающимися рудиментов, занимается Сообщество барабанно-перкуSSIONного искусства («Percussive Arts Society», сокр. PAS). К основному, исторически сложившемуся перечню из 26-ти рудиментов, PAS добавила ещё 14, что в целом составляет 40 рудиментов. Откорректированы некоторые названия рудиментов и разделены на четыре группы: роллы, диддлы, флэмы, дрэги.

Барабанные рудименты были очень широко распространены среди военных барабанщиков США в начале XX века, что сыграло большую роль как для развития мастерства барабанщиков, так и для популяризации барабанной культуры на Западе.

Проводя аналогию с азбукой, рудименты складываются в более сложные составные, из которых и получаются фразы и предложения. Из этих фраз состоят брейки, переходы, заполнения туттийных фрагментов, с выделением синкоп, вариативное обыгрывание какого-либо ритмического рисунка, или риффа.

К примеру, в чередовании двойных и одиночных ударов в парадиддлах, есть и легато и стаккато. Двойные удары, исполняемые одной рукой звучат более нейтрально, нежели два удара наносимые двумя руками поочередно. К тому же они заметно тише одиночных ударов, что делает игру динамичнее, за счёт эффекта, который усиливается ещё и акцентированными ударами. А если к этим выразительным средствам добавить и тембральные составляющие ударной установки, то мы получим неограниченные возможности для самовыражения.

Аппликатура, динамика и штрихи, это ещё не всё, что необходимо для правильного исполнения рудиментов. Есть очень важная особенность, о которой никто никогда не говорит и это нигде не освещается. Здесь имеется в виду способ нанесения ударов под разным углом и с разных положений, то есть комбинационное исполнение, при котором в исполнении рудиментов одновременно задействованы два хвата: немецкий и французский.

Прежде всего, ставя руки учащемуся, мы раз за разом стараемся отработать с ним одиночные удары, делая акцент на фазах нанесения этого удара - правильном замахе, траектории руки во время удара, самого удара и возвращения в исходную точку. При правильном нанесении удара с учащимся уже можно начинать осваивать рудименты, которые построены на одиночном, попеременном ударе. Тем самым ученик будет закреплять свои

навыки правильного исполнения и постановки рук, а также сможет развивать скорость.

Изучение каждого рудимента должно контролироваться преподавателем. Ученику необходимо продемонстрировать на своём примере технику исполнения, показать фазы и сам принцип в игре того или иного рудимента. Для правильного и грамотного освоения необходимо заниматься под метроном. И начинать изучение нужно исключительно с медленных темпов. Не следует гнаться за скоростью, как бы того ни хотелось ученику, ведь важен сам результат – правильность исполнения, а скоростного эффекта можно добиться только при правильном исполнении. Учащемуся нужно объяснить, что во время отработки рудимента в медленном темпе работает его мышечная память, руки запоминают движения. И от того, насколько эти движения будут правильными, естественными и не принуждёнными зависит в дальнейшем и наработка скоростного качества.

По мере освоения техники и обретения навыков мы с учащимся двигаемся дальше по изучению рудиментов, прибавляя актуальные для него, на данном этапе обучения.

Что касается изучения двоек и построенных на этом элементе рудиментов, нужно, естественно, в начале, освоить сам принцип исполнения этого технического приёма. С совершенствованием техники исполнения учащимся, всё больше открывается разновидностей рудиментов, но и они становятся всё более сложными для восприятия.

Отдельный аспект обучения – это перенос уже освоенных на пэде и малом барабане рудиментов на использование при игре на установке. У учащегося меняется восприятие, для него открываются безграничные возможности в отработке навыков, а также богатый мир заполнения на любой вкус. Но т.к., к мышечной памяти рук добавляется ещё и полная координация четырёх конечностей юного музыканта, то это создаёт и новые трудности в обучении. Плюсом является то, что рудименты, переложённые на ударную установку, помогают переосмыслить ранее изученное, развивая и мышление и координацию.

Навык исполнения нужно постоянно оттачивать и совершенствовать. Ежедневные занятия, пусть и небольшие, сделают видимый результат, нежели, редкие, но долгие и усиленные занятия. Процесс закрепления изучаемого рудимента можно легко сочетать с проведением домашнего досуга и отдыхом на диване, допустим, за просмотром любимого фильма. При наработке рудимента голова «отключается», работают руки и мышечная память. Только заложив в эту память чёткую основу, учащийся сможет применять рудимент на практике.

Для изучения рудиментов дома можно обойтись и без наличия ударной установки или барабана, что является большим плюсом для бюджета и нервов родителей, соседей и окружающих. Достаточно иметь в наличии тренировочный резиновый пэд и барабанные палочки.

Изучая какой-либо рудимент я на своих уроках пользуюсь методом наглядности и предоставляю учащемуся картинку с изображением разбираемого рудимента. Изначально трудно держать в голове комбинации и очерёдность ударов, тем более, пока мышечная память ещё не задействована и учащийся только приступил к изучению. С наглядной основой рудименты запоминаются гораздо легче, пока руки ещё не запомнили все необходимые движения.

При игре под метроном и нарабатывании скорости исполнения нужно медленно увеличивать темп, чтобы для учащегося он был посильным. Игра в комфортном для него темпе тоже даёт определённый толчок и свои результаты. Увеличивается общая выносливость рук. Немаловажно следить за тем, чтобы учащийся не испытывал боли и зажимов.

Чтобы учащийся имел представление о применимости рудиментов, а не просто считал их отдельными, ни к чему не приводящими упражнениями, нужно демонстрировать применимость в игре на установке, а также в многочисленных маршевых барабанных соло.

В заключение хотелось бы добавить, что рудименты – неотъемлемая часть барабанного искусства, у них есть своя история, а также прослеживается развитие и по сей день. Благодаря изучению рудиментов наша игра становится разнообразней и техничнее, открывая новые горизонты.

Смоленск, 2021