

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 4



**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
2019-2020 учебный год**

Выпуск 4

Смоленск

2021

3

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. 4. – Смоленск: 2021. – 124 с.

В текстах сохранены стиль, орфография и пунктуация авторов.

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ П ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ МЕТОДИЧЕСКИХ ЧТЕНИЙ «ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ» 26.10.2020 г.

СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ФОРТЕПИАНО» ТЕМА «ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА XVIII ВЕКА»

- Майская Анна Сахибовна*, концертмейстер 9
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Как прослыть хорошим преподавателем клавесинного аккомпанемента:
музыкальные учебно-методические пособия XVIII века**
- Рогова Светлана Александровна*, преподаватель 17
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Жан Филипп Рамо – французский музыкант-теоретик, автор
«Новой пальцевой методики»
- Потапова Наталья Викторовна*, преподаватель 20
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Стилевые аспекты клавирного творчества Д. Скарлатти
- Маркелова Наталья Витальевна*, преподаватель 25
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Клавирное наследие Г.-Ф. Генделя
- Киреева Елена Ивановна*, преподаватель МБУДО 29
«ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Развитие музыкального мышления в процессе работы
над полифоническими произведениями И.С. Баха**
- Арабханова Елена Юрьевна*, преподаватель 33
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Некоторые аспекты орнаментики К.Ф.Э. Баха
- Андропова Ирина Михайловна*, преподаватель 36
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Основные пианистические трудности фортепианных сонат
М. Клементи**

<i>Карташева Виктория Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	42
Луи Адан – прародитель парижской фортепианной школы и его ученик Фридрих Вильгельм Калькбреннер	
<i>Базенкова Наталья Викторовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	46
Жанр клавирного концерта в творчестве В.А. Моцарта	
<i>СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ОРКЕСТРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» ТЕМА «ПРИЁМЫ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА»</i>	
<i>Медведева Инна Владимировна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	50
Проблемы и их решения на начальном этапе обучения игре на флейте в условиях дистанционного обучения	
<i>ТЕМА «О ВОСПИТАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ КЛАССОВ В ДМШ»</i>	
<i>Попередина Светлана Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	55
Интегральный подход в подготовке к концертному выступлению	
<i>Триняк Мария Васильевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	59
Основы скрипичной аппликатуры	
<i>Доронина Марина Амперовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	63
Коллективное музицирование в классе виолончели	
<i>СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» ТЕМА «ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ НАРОДОВ МИРА»</i>	
<i>Борискова Галина Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	66
Испанские танцы в репертуаре домриста	

- Бурцева Татьяна Александровна**, преподаватель 70
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Особенности работы над произведением для балалайки «Парафраз на тему кубанской казачьей песни «Розпрягайте, хлопці, коней» В. Минцева
- Клименкова Анна Николаевна**, преподаватель 75
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Русская народная песня в обработке современных композиторов в классе домры. Темповые и ритмические особенности
- Бейсенбина Татьяна Александровна**, преподаватель 78
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Джаз в музыкальной культуре Северной и Южной Америки
- СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ»
СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ХОРОВОЕ ПЕНИЕ»
ТЕМА «ТРАДИЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ В ХОРОВОМ КЛАССЕ»**
- Носова Софья Анисовна**, преподаватель 81
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Духовно-нравственное воспитание на уроках хора
- Николаева Екатерина Владимировна**, преподаватель 86
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Распевание и вокальные упражнения в младшем хоре и их роль
- ТЕМА «ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ. ПРОБЛЕМЫ. ОПЫТ. РЕШЕНИЯ»**
- Виницкая Винера Бикбатыровна**, преподаватель 90
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Формирование зачетных требований к итоговым заданиям по предмету «Музыкальная литература» в период дистанционного обучения
- Живуцкая Раиса Николаевна**, преподаватель 93
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Особенности построения тестового материала по предмету «Элементарная теория музыки» для поступающих в средние учебные заведения

**СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР» МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ
«ХОРОВОЕ ПЕНИЕ»
ТЕМА «СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ»**

- Летова Ольга Сергеевна**, преподаватель 97
МБУДО «Кощинская детская школа искусств»
Дистанционное обучение на фольклорном отделении:
проблемы, опыт, решения
- Орлова Елена Олеговна**, преподаватель 100
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Основные принципы работы с детским фольклорным коллективом
- Орлов Александр Николаевич**, концертмейстер 103
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Некоторые аспекты работы концертмейстера с детским
фольклорным ансамблем
- Рогачева Наталья Николаевна**, преподаватель 106
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
К вопросу о существовании образцов традиционного (фольклорного)
материала в исполнительских рамках детских фольклорных
коллективов (на примере обрядово-игровой сцены «Пыдсвадебка»)

**СЕКЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ
«ИНСТРУМЕНТЫ ЭСТРАДНОГО ОРКЕСТРА»
ТЕМА «СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОГО АНСАМБЛЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ
МУЗЫКАНТОВ»**

- Семенов Евгений Валерьевич**, преподаватель 111
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Слушание и слышание музыки в педагогической практике
преподавателя ДМШ, ДШИ
- Медведев Александр Николаевич**, преподаватель 116
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Основы ритмической организации джазового ансамбля
- Новикова Людмила Анатольевна**, преподаватель 120
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Скажи «Привет» джазу!

Майская Анна Сахибовна,
концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

**Как прослыть хорошим преподавателем клавесинного
аккомпанемента: музыкальные учебно-методические пособия XVIII
века**

Вопросы создания методических пособий по дисциплинам музыкального исполнительского обучения, по праву, относят к числу наиболее животрепещущих аспектов современной фортепианной дидактики. В своей структурно-содержательной основе они объективно отражают, как границы эпохальных стилистико-парадигмальных сломов, так и принципиально новые - инновационные вехи и горизонты смелого, а нередко и весьма прогрессивного музыкально-педагогического эмпиризма. Развиваясь по линии возрастания качеств доступности и индивидуализации эстетической содержательности и дидактической целесообразности, методические пособия по клавирной интерпретации отразили весь спектр теоретико-педагогических воззрений и предложили немало устойчивых - актуальных для каждой новой музыкально-стилистической эпохи технико-дидактических инвариантов. Не стал исключением и век XVIII-й, в шуме революционных потрясений подытоживший пламенеющий апогей классического клавесинного исполнительства. Смутный век возрастания и горестного сокрушения многих клавирных карьер, столетие, подытожившее лучшие плоды в творчестве Баха, Генделя, Рамо, Куперена, Парадизи и Чимарозы [1,50], век 18-й стал временем упрочения личного профессионального реноме через создание различных «методов», «лекций», «уроков» и прочих руководств, которые открыли своим создателям двери в высший круг придворной аристократии и, тем самым, облегчили им процесс по преодолению маргинализации профессиональных музыкантов по сословно - имущественному признаку. Какими бы ни были истинные цели создания этих пособий XVIII века, они несут на себе своеобразный - неповторимый отпечаток такой неуловимой педагогической мысли, и являются живым свидетельством - важнейшим источником многообразных сведений о практике повседневного музицирования и преподавания, традициях и методах музыкально-исполнительской дидактики, а также деталях художественно - стилистической интерпретации, освещенной неповторимой индивидуальностью каждого из своих авторов-создателей.

Особого интереса заслуживает знакомство с традициями

методического сопровождения в преподавании различных специализаций по концертмейстерскому мастерству, которое и в наши дни немало нуждается в конкретных методико-дидактических разработках.

Искусство клавесинного и органного аккомпанемента в указанную эпоху уже опирается на длительные традиции повседневного профессионального исполнительства, и на страницах довольно многочисленных пособий предлагает дежурные - давно и хорошо отработанные музыкально-дидактические, структурно содержательные и стилистико-интерпретационные нормы и формулы клавирного сопровождения, равно апеллирующие, как к недавнему наследию молодого клавирного мастерства и инструментария, так и к многовековым, а нередко и многотысячелетним догматам музыкального обучения и исполнительского воспитания, поддержанным и развитым на волне популярности античной музыкальной педагогики в период позднего Средневековья и эпоху Возрождения (упоминание о техниках Пифагора и Аристоксена, [3]).

Проанализированные в ходе беглого дидактического анализа компендиумы и методические пособия по изучению искусства аккомпанирования представляют собой яркие образцы Западно- и Южно-европейской традиции клавирного, клавесинного и органного аккомпанемента (Франция, Португалия).

Точное определение адресата, которому предназначены подобные методические издания можно признать затруднительным. Высказываемые некоторыми авторами заверения в возможности самостоятельного освоения методик и получение различных - описанных в подобных пособиях компетенций также вызывают немало сомнений. Мнимая простота при описании сложных - комплексно-интегрированных и практико-ориентированных элементов при ближайшем рассмотрении оказывается непроходимым лабиринтом для всякого дилетанта, привыкшего опираться на деятельную помощь профессиональных частных наставников из числа клавирных педагогов. Истинный уровень теоретического изложения в подобных клавесинных и органных компендиумах правильнее было бы соотнести с уровнем 1-2-го курса современных средних специальных заведений - училищ, лицеев и техникумов, из чего вытекает настоятельная необходимость дополнительных разъяснений гида-наставника, имеющего фундаментальное профессиональное образование, а также богатый опыт клавирного исполнительства и повседневной музыкально-педагогической практики. Поэтому любые заверения авторов - составителей следует отнести, скорее, к средствам изошрённой саморекламы и попыткам искусного манипулирования сознанием читателя, с целью облегчения продажи

подобных изданий. Вспомним и о том, что публикация сочинений, научных музыкально-теоретических трактатов и, тем более, собственных методик в то время была делом затратным, и некоторым авторам стоила продажи последнего имущества и жилья. Так, заинтересованные в печатном распространении своих методик и сочинений французские композиторы Изуар, Крейцер и другие основывают издание на паях, так как печатать свои творения самостоятельно они не имели никакой возможности. Продажа изданных методик и сочинений также отнюдь не покрывала затрат на типографские услуги, и была способна принести лишь сомнительные выгоды в виде умножения такого спорного, зыбкого и ненадежного репутационного капитала, позволявшего музыканту подтвердить своё реноме изданием собственной методики. В целом типографские публикации подобного рода следует признать большой редкостью.

Совершенно определенным и чётко очерченным представляется содержательный аспект подобных изданий, который позволяет рассматривать многие из подобных учебных пособий в качестве инвариантной основы - структурированно-интегративной дидактической целостности, отдельные дидактико-содержательные сегменты которой могут выступать в рамках практико-ориентированной образовательной парадигмы, сближающей практику занятий с нормами профессиональной исполнительской деятельности цеховых музыкантов.

Главной задачей подобных методов является преодоление разрывов и заполнение лакун в музыкально - теоретических знаниях обучаемых, без чего невозможно успешное осуществление концертмейстерской деятельности. К числу частных задач и вопросов, фундаментально освещенных - поданных сообразно специализированному курсу современных средних специальных заведений в подобных изданиях относятся:

1. Изучение курса элементарной теории музыки;
2. Изучение курса гармонии с акцентом на практико-игровые задания;
3. Частные вопросы стилистической грамотности при исполнении клавесинного, органного, гитарного, лютневого, либо скрипичного аккомпанемента: «Отнюдь не следует пренебрегать правилом октавы, так как именно оно является нашим главным руководством при аккомпанировании: иными словами – это компас аккомпаниатора, которому следует неизменно осознавать, на какой ноте или ступени тональности расположен тот или иной аккорд, и какой ей соответствует, без чего наш «корабль» клавесинного аккомпанемента неизбежно потерпит кораблекрушение» [2];
4. Высказывая жалобы на неумение настраивать клавишные

инструменты, авторы компендиумов единодушно сетуют на то, что клавесин (клавикорд, маникорд), и тем паче, орган в провинциальном аристократическом доме нередко превращается, скорее, в предмет мебели: «Большинство настройщиков клавесина и органа не умеют должным образом ни вставить перья или натянуть струны, ни настроить инструмент должным образом, так что мне кажется смешным, когда играющий на инструменте не умеет привести его в надлежащее состояние; однако не всякий, кто на нем играет, имеет возможность обратиться непосредственно к фабриканту, особенно если живет в провинции. Поэтому – не умея оказать инструменту необходимую помощь, его владелец превращает его в предмет мебели, в утробе которого свой концерт играют лишь крысы; этого легко избежать, если тренироваться в его настройке в течение нескольких месяцев» [3]. Многочисленные способы настройки инструментов - (методы Ж. Вареллы, Зульцера и Рамо) призваны помочь исполнителю в решении подобных задач, для чего некоторые издания сопровождаются кратким экскурсом в вопросы инженерного решения и обслуживания клавирного инструментария [2,3], и снабжаются конкретными рекомендациями относительно покупки струн и организации органных регистров [3]. Желая подготовить музыканта-клавириста к повседневной практике камерного ансамблевого музицирования, авторы нередко приводят и действенные советы по настройке других инструментов - скрипки, ребека, виолы, лютни, гитары, китарроне, флейты и прочих, что способно существенно облегчить практический обиход и повседневную практику домашнего любительского музицирования.

5. Немаловажным аспектом рассмотрения в указанных сборниках являются основы стилистико-композиционной аранжировки, “препарирующих” квази импровизационный аккомпанемент в духе бытующих жанрово-стилистических шаблонов, нередко существенно превышающих масштабы камерно-ансамблевого музицирования (написание аккомпанемента - клавирной партии для клавесина континуо в симфонии или инструментальном концерте) [15].

Однако особым предметом гордости, словно соревнующегося в своей изобретательности, большинства составителей, являются альтернативные методы получения звуковых эффектов методом деления струны, восходящие к учению пифагорейцев и практике монохорда, а также лежащие в основе всех новых базовых методик настройки различных клавишных инструментов (получение дробных пропорций и флажолетов). Особое место в некоторых из методов отводится методикам транспонирования в иные - далекие и близкие тональности, что было не в полной мере осуществимо для клавишного

инструментария с несовершенной равномерной температурой на кому, сведения о размерах и разнообразном применении которой в различных справочниках существенно расходятся, и допускают альтернативные по отношению к современным формулировки правил кварто-квинтового круга.

В фокусе главного стилистико-дидактического интереса подобные издания помещают вопросы освоения господствующей парадигмально-стилистической техники аккомпанирования, представленные различными школами и традициями в исполнении basso continuo и генерал-баса, с опорой на полифоническое изложение и цифрованную запись, нередко предъявляющую сложные задачи даже для опытных профессиональных музыкантов. Четкие теоретические указания по чтению цифровой записи у разных клавирных школ, тем не менее, отнюдь не сопровождались никакими подробными рекомендациями к разрешению аппликатурных и стилистических задач, и словно намеренно обходили фигурой умолчания вопросы практической фактурно-жанровой аранжировки, отдаваемой на откуп личным наставникам читающей публики. Некоторые издания рассматривали эти аспекты более глубоко и предлагали решение вопросов фактурно-гармонического решения, основанного на изучении генерал-баса.

И, тем не менее, указанные методики преподавания аккомпанемента следует признать прогрессивными для своего времени, так как они освещают фундаментальные вопросы фактурно-стилистической перифрастики: игры унисонов в ключах, посредством чего происходило активное обогащение артикуляционно-стилистических приемов клавирного исполнительства через своеобразное цитирование вокально-инструментальных приемов, изначально чуждых клавирному искусству, что следует считать началом «оркестрово-инструментальной» трактовки клавишных инструментов, затем унаследованной и значительно развитой в традициях эстетико-стилистической интерпретации современной фортепианной школы. Прямой запрет на аккомпанирование унисонов в ключах, для исполнения которых клавирист должен был свободно владеть соответствующими навыками чтения с листа, сопровождался и полным запретом на аккомпанемент в момент инструментально-вокальной каденции, что в рамках современной исполнительской традиции всегда четко прописывается в нотном тексте и не допускает никаких двояких толкований.

Туманным представляется и вопрос необходимой технико-исполнительской подготовки тех музыкантов, которые пожелают воспользоваться подобными изданиями. Желая расширить круг своей читательской аудитории, авторы лукаво избегают точных указаний на тот

счет, какой именно должна быть техника начинающих аккомпаниаторов. Автор португальского издания (Жузе Варелла, в монашестве фрате Доминго) лишь вскользь упоминает о желательности навыков игры и наличии предварительного исполнительского сольно-игрового опыта, соответствующего, как минимум, освоению 5-6 клавирных сонат, которые, как хорошо известно всем современным пианистам, отнюдь не так легки, как в техническом, так и в стилистико-интерпретационном отношении, и требуют для своего освоения устойчивых и многообразных - сугубо профессиональных навыков, что в целом, в определенной мере опровергает бытующие мнения о поверхностном исполнительском дилетантизме музыкантов-любителей той эпохи. 5-6 сонат Скарлатти, Моцарта или Гайдна - это весьма респектабельный минимум, который может быть приблизительно соотнесен с предпрофессиональным уровнем подготовки у современных школьников из числа обучаемых ДМШ и ДШИ, что позволяет опосредованно определить и предполагаемый минимальный возраст для гипотетического адресата подобных методов, который в этом случае - за исключением случаев ранней профессиональной подготовленности у музыкантов-вундеркиндов, достигает значения в 13-14 лет [3].

Частные вопросы исполнительской стилистики, в большинстве случаев, сводятся авторами к поверхностно скупому освещению традиции клавирной орнаментики, трактуемой как сокращенная мелодическая запись, и весьма различной, сообразно принадлежности автора к той или иной национальной исполнительской школе. «Музыка, которую разучивает музыкант, должна быть проста, приятна, и принадлежать перу самых лучших авторов. Перед тем, как начать учить какую-либо пьесу следует изучить все знаки, в которых она заключается; затем следует расчислить всю совокупность тактов, на которые она делится, точно установив значение каждой длительности в партии правой и левой руки, определив к какой части такта какая нота относится. Когда музыкант разучивает пьесу, он должен отсчитывать тактовые доли ударами ноги до тех пор, пока этот обучающийся не усвоит себе правильного ритма; затем бывает достаточно отсчитывать ударами только сильные доли. Желаящий посвятить себя музыке, должен также уметь петь в хоре, наиболее распространенным и показательным видом которого выступает сольфеджио, так как, изучая типичные для хора певческие формулы, а также часто прибегая к исполнению по партитуре, музыкант научается читать с листа; ему следует постоянно упражняться в своем умении петь с листа, для того, чтобы научиться чтению при игре. Когда ученик освоит первые четыре-пять сонат, следует приступить к изучению правил гармонии, а затем получить и несколько уроков по

аккомпанированию, а также приблизительно два урока сольного исполнительства, помимо, собственно, аккомпанемента. Когда ученик усвоит себе правила гармонии, учитель должен проиллюстрировать эти правила разбором конкретной новой пьесы, для того чтобы обучаемый понимал, как правильно играть, соотносясь со стилем автора, произведение которого он изучает; именно в этом залог благополучного освоения практического контрапункта. После того, как учитель проанализирует гармонию в какой-либо подобной пьесе, он должен отметить в ней для ученика тему, фразу или мотив, используемый в ней автором и указать на метод, при помощи которого они развертываются или развиваются; имитации, сиречь эллипсы следует отыскать в мелодии, так как они для нее характерны в той же мере, что и гармония; именно такой метод следует признать наилучшим при изучении практической композиции. Когда же ученик научится исполнять музыку с большим вкусом и выражением, а также аккомпанировать оперному пению, будет своевременно, чтобы педагог прошел с ним весь тот материал, который помещен нами в приложении, чтобы ученик, наконец, смог выразить теоретически все то, чему научился в своей игровой практике; усвоив себе все это, он станет настоящим эрудированным музыкантом, достойным звания музыкального философа и имени хорошего артиста», - именно так напутствует ученика автор португальского руководства по обучению искусству клавесинного и органного аккомпанемента монах-бенедиктинец Домингу, в миру, сеньор Жузе Варелла [3, с.9].

Кратко подытоживая все вышесказанное, важно отметить, что создание подобных методов выполняло важную методико-дидактическую функцию, развивало и продвигало актуальные технологии профессионально-исполнительского обучения через создание нередко весьма популярных и востребованных изданий, четко регламентирующих содержание и многие процессуальные стороны в повседневном музицировании клавиристов-любителей. Прогрессивным можно назвать и стремление этих авторов к интегрально-компетентному подходу при подготовке клавирного аккомпаниатора.

К числу слабых сторон рассмотренных изданий следует отнести малую наглядность и доступность содержания для тех, кто посвятил себя самообразованию и изучает искусство клавесинного аккомпанирования без помощи какого-либо профессионального наставника. Особенно сильно подобный дефицит профессиональных знаний и практических умений, по-видимому, ощущался при изучении раздела, посвященного клавесинной аранжировке внутри различных жанров камерного и крупно-ансамблевого клавесинного континуо - создании аккомпанементов к вокальным ариям,

речитативам, инструментальным соло, клавирным партиям в инструментальных концертах и симфониях светского и церковного жанра.

Другим аспектом, который, по-видимому, был традиционно опущен и, как следствие, упущен авторами, является отсутствие какого-либо художественно - иллюстративного материала и нотных образцов, которые помогли бы составить ясное представление о стилистике и художественно - экспрессивной стороне процесса клавесинной импровизации, что резко снижает конкурентный потенциал читающего-любителя по отношению к музыкантам профессионалам, привычно для того времени получающих свои знания непосредственно от наставника «с рук на руки». Этот же аспект создает и некоторые препятствия для изучения традиций клавирного аккомпанемента в исполнительской культуре XVIII-го века, а также методик его преподавания, так как эти издания не могут служить достаточной иллюстрацией для разнообразных сторон стилистической интерпретации при рассмотрении базовых приемов аккомпанирования в указанную эпоху.

Впрочем, подобные издания отнюдь не утратили валидности своего содержательного функционала, и могут быть актуально воспроизведены в практике историко-ориентированных методик по концертмейстерскому мастерству, в целях иллюстративно - компетентностной наглядности. И хотя научно-терминологический аппарат этих изданий следует признать безнадежно устаревшим, так как он порывает с нормами и эталонами современного научно-методического изложения, данный материал все же может быть интересен, и даже полезен широкому кругу узких специалистов, интересующихся историей клавирного исполнительства и музыкальной дидактики прошлого.

Список литературы:

- 1.Алексеев, А.Д., История фортепианного искусства, ч.1-2: учеб. для Вузов/А.Д.Алексеев. – Изд. 2-е, доп. – М.:Музгиз, 1988.
- 2.Corette, M., Le maître de clavecin : Methode theorique et pratique/M/Corette/-1750.
- 3.Fratre Domingo, Varella, J., Compendio de musica, theorica e pratica: compendio/J/Varella, mismo frater Domingo, monge benediction. – Porto: ed. De Antonio Alvarez Ribeiro, 1706.
- 4.Hol, R., Muzicale Vorsielselen: eene voordracht/Richard Hol. – Amsterdam: ed. van Louis Roothaan, 1876.
- 5.Villanis, L.A., L'arte del clavicembalo: monografia/Luigi Alberto Villanis. – Edizione interregionale: Milano-Roma-Firenze. - Torino: ed. Di Fratelli Bocca, 1901.
- 6.Saint-Lambert, Les principes du clavecin: methode/Saint-Lambert. – Amsterdam : ed de E. Roger.

7. Castiglione, B., Il libro del Cortegiano: il libro/Baldassare Castiglione. – Edizione di riferimento. – Torino, 1965.
8. Giunta, F., Il libro del Cortegiano: il libro/F. Giunta. – 1528.
9. Timoteo, M., Il cortegiano, nel quale si tratta di tutti li officii della corte: il libro/Michele Timoteo. – Roma: Edizione di Giacomo Mascardi, 1614.
10. de Guevara, A., Avviso de favoriti e dottrina de cortegiani: il libro/Antonio de Guevara. – 1562.
11. Biondo, M., Augitia cortigiana, de natura del cortegiano: il libro/Michelangelo Biondo. – 1540.
12. Planelli, A., Saggio sull'educazione de' principi del cavaliere: il libro/Antonio Planelli.
13. De Guevara, A., Institutione del prencipe christiano. Tradotto di spagnuolo in lingua Toscana per Mambrino Roseo da Fabriano: il libro/Antonio de Guevara. – Edizione: Francesco Bindoni & Maffeo Pasini. – 1547.
14. De Moraes Pedroso, M., Compendio musico: manual/M.de Moraes Pedroso. - Porto, 1751.
15. Mann, A., The great composer as teacher and student: book/A. Mann.- N.- Y.:Dover publications inc., 1994.

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

**Жан Филипп Рамо – французский музыкант-теоретик, автор
«Новой пальцевой методики»**

Жан Филипп Рамо (годы жизни 25.09.1683-12.09.1764)-один из представителей французской клавесинной школы, композитор, теоретик музыкальной эпохи 18 века-барокко. Своим творчеством обогатил возможности клавесина, привнёс новые веяния и черты, сформулировал в своём педагогическом труде методические принципы двигательных навыков.

Родился Жан в семье органиста, с малых лет обучался музыкальному искусству, в 18 лет отправился совершенствовать свои исполнительские навыки в Италию. По возвращении на Родину выступал скрипачом в оркестре Монпелье, далее работал органистом в разных городах Франции. Наряду с исполнительской практикой создавал пьесы, ансамбли для клавесина. С 1745 года стал придворным композитором.

Наиболее известные пьесы «Тамбурин», «Курица», «Молоточки», «Переключка птиц». В ярких характеристиках пьес присутствует театральность образов. Пьесы Рамо-это эксперименты композитора в области гармонии, ритма, фактуры. Например, пьесы «Дикари» и «Циклопы»

написаны необычайно изобретательно с развёртыванием тонального лада, а «Энгармоническая пьеса» - одна из первых образцов энгармонической модуляции. Рамо стремился к свободной трактовке танцевальных форм, развитой и виртуозной фактуре. В Жиге e-moll присутствуют жанрово-танцевальные черты, используются «альбертиевы басы».

В своих произведениях «Щебечущие птички», «Нежные жалобы», «Венецианка» композитор использует поэтическую изобразительность, кружево мелизмов. В произведении «Цыганка» Ж. Рамо использует ломаные арпеджио не свойственные для рококо. Тематизм Рамо пронизан реальностью народной жизни.

Рамо найдены контрастные тематические отношения в сонатной форме. Фактура Рамо тяготеет к фортепианной звучности, динамике и диапазону, она менее клавесинна. Ударная клавирная техника и постановка руки у Рамо связана с приёмом подкладывания 1-го пальца и его взятия на чёрных клавишах. Тематика произведений Рамо отражает жанрово-изобразительное и лирико-психологическое направление, а также черты рококо, тяготение к миниатюре, утончённость, изысканность.

Ко 2 тетради клавесинных пьес Рамо была приложена «Новая метода пальцевой механики», датируется 1724 годом. Развитие и усовершенствование виртуозной техники исполнения посредством упражнений мышечной системы.

1. Большое внимание уделялось виду исполнителя за инструментом. Слушателю должно казаться, что игра на клавесине-лёгкое занятие, а не труд-удел слуги, простого народа.

2. Одной из задач являлось умение тонко исполнять орнаментику в мелодии. Французские клавесинисты давали точные правила расшифровки орнамента.

3. Разнообразием тембра клавесинисты старались компенсировать однообразие динамики, меняя краски при повторениях припевов рондо, усиливая контрасты между куплетами и припевами.

Умелое использование разных регистров придаёт клавесинным произведениям яркость и большую характеристику образов.

4. Принцип использования «террасообразной» динамики заключался в контрастных сопоставлениях силы звучания.

При исполнении клавесинных миниатюр танцевальная метроритмика придавала пьесам жизненность. Тип метроритма клавесинистов-упругий, активный.

Клавесинисты использовали позиционную мелкую пальцевую технику, в основном все пассажи были в пределах позиции руки, без подкладывания 1 пальца, виртуозность была ограничена. Виртуозы Парижа могли исполнять

трели свободно любыми пальцами. Методические принципы школы французских клавесинистов сформулировал Рамо в своём педагогическом труде.

1. Один из плодотворных принципов Рамо - борьба с вредными мышечными напряжениями.

2. Гибкость запястья необходимо при игре сохранять. Она распространяется на пальцы, делая их свободными и облегчёнными.

3. Упорная, целенаправленная и осознанная работа способна довести развитие пальцев до совершенства, даже наименее «одарённые». Это одна из передовых установок Рамо.

4. Рамо использовал новые аппликатурные принципы: подкладывание 1 пальца, вследствие этого в его произведениях фактура более развита.

Этот приём облегчил преодоление технических трудностей, повлиял на более развитую фактуру произведений. Приём подкладывания 1 пальца закрепился в практике исполнителей.

5. Недостаток воззрений Рамо в том, что он исключал движения руки, сводя процесс упражнений к «механике». Рука нужна для того, чтобы служить для перемещения пальцев в те места клавиатуры, которых не могут сами достигнуть пальцы.

После «постановки» на клавиатуре пальцев Рамо описывает 1 урок-это игра пятипальцевых упражнений диапазона до-соль. Вначале следует каждой рукой отдельно учить, затем двумя руками всевозможными способами, приобретая правильные навыки движений. Для представителей времени Рамо эта система двигательных принципов была передовой. Она связана с клавесинным исполнением и использованием мелкой пальцевой техники в пределах незначительного диапазона инструмента.

В концертных сочинениях Рамо клавесин фигурирует уже как солирующий инструмент с развитой виртуозно-концертирующей своей партией, а не в качестве исполнителя контрапунктирующих полифонических голосов. «Концерты» Рамо более камерны. Наследие Рамо состоит из нескольких десятков книг и ряда статей по вопросам теории музыки, «Трактат о гармонии» был написан в 1722 году и стал новаторским, что принесло Рамо репутацию крупного музыкального теоретика.

В наши дни наиболее популярны его клавирные пьесы. Жан Филипп Рамо стал завершающим звеном в плеяде французских клавесинистов.

Подводя итог, хочется сказать несколько слов об эпохе французских клавесинистов. Их музыка возникла в аристократической среде и для неё предназначалась. Музыка была пронизана духом аристократической культуры, в тематическом материале царил изящество, обилие

орнаментики, лёгкость, утончённость. Предпочитались пьесы-миниатюры. Клавесинисты тяготели к сюите, состоящей из танцевальных и программных миниатюр. Сюиты французских клавесинистов выстроены более свободно. Большинство пьес имеет поэтическое название, которое раскрывает замысел автора.

Французская школа клавесинистов блистала именами: Франсуа Куперен, Жан-Филипп Рамо, Луи Дакен, Франсуа Дандриё. Стиль рококо и все его особенности ярко проявились в творчестве этих композиторов. Мелодия, разукрашенная мелизматикой ярко доминирует над остальными голосами. Характерно, что именно во Франции украшения получили значительное распространение, обвивая мелодические ноты, так группетто было впервые обозначено графически французским музыкантом-Шамбоньером. Большое распространение в музыке Франции получили морденты, трели, форшлагги. В мелодике есть чёткая периодичность, широта дыхания «воздушность», изысканность. Произведения школы французских клавесинистов исполняются в наше время.

Список литературы:

1. Друскин М., Клавирная музыка, Л., 1960
2. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов, сост. М.Ю. Миркин, М.: Советский Композитор, 1968 г.
3. Т. Ливанова "История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" в 2-х тт. Т.1 М., Музыка, 1983
4. Музыкальная энциклопедия.-М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю.В. Келдыша. 1982.

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

Стилевые аспекты клавирного творчества Д. Скарлатти

Изучение и исполнение старинной музыки – одно из важных направлений в развитии музыканта - пианиста. Произведения великого мастера итальянского барокко Доменико Скарлатти – шедевры клавирного искусства, и исполнять их чрезвычайно сложно даже зрелому музыканту. Не случайно исполнения его сонат стоят в обязательной программе студентов высших учебных заведений.

Доменико Скарлатти – представитель полифонической эпохи. 1685 год – счастливый год для западно – европейской музыки, в этот родились сразу три гения И.С. Бах, Г.Ф. Гендель и Д. Скарлатти. Доменико родился в семье знаменитого оперного композитора Алессандро Скарлатти. Это тоже очень громкое имя в истории итальянской музыки. Доменико с юности был виртуознейший клавесинист. Когда в Италию приехал уже знаменитый Гендель, итальянцы устроили состязание между Генделем и Скарлатти. Они состязались в игре на клавесине и органе, и не так даже как в игре, а в импровизации. В те времена считалось, что играть по написанному, это не хорошо, это любой может. А вот сесть к инструменту и сымпровизировать – вот это да, действительно показатель одаренности. Гендель и Скарлатти состязались, импровизируя на двух инструментах (органе и клавесине). Что касается игры на клавесине, то победителем был признан Скарлатти, а вот на органе был признан Гендель. Гендель, наверное, играл ослепительно. И это дорогого стоит, если только подумать, какие патриотичные итальянцы, тем более что дело происходило в Риме. Италия-страна музыки. В XVIII веке, именно Италия поставляла музыкантов во всю остальную Европу – в Лиссабон, Петербург, Вену. Всюду работали композиторы-итальянцы. Легенда говорит, что после этого состязания, когда при Доменико Скарлатти вспоминали Генделя, Скарлатти крестился. Или если Доменико Скарлатти случалось слышать уж очень хорошую игру на клавесине, он бросался в толпу крича: «Это играет или Гендель, или сам дьявол!».

И вот этот человек, такой талантливый, сделавший великолепную карьеру, работавший в Риме в соборе святого Петра в качестве органиста, в 35 лет оставляет свою родину Италию и уезжает работать в Португалию, в Лиссабон, ко двору инфанты Марии Барбары. Девушка была одаренная музыкально. Скарлатти учил ее играть на клавесине и писал для неё сонаты. Судя по тому, что сонаты не простые, наверное, Мария Барбара играла прекрасно. Когда Мария Барбара вышла замуж за испанского принца, уехала в Мадрид и стала королевой Испании, Скарлатти переезжает вслед за со своей ученицей, продолжает свою музыкальную деятельность и последние лет 28 проводит в Мадриде.

Скарлатти писал кантаты, оперы, много церковной музыки. Но эти произведения не возвышаются над общим уровнем того времени, а вот сонаты – возвышаются. Именно сонаты обессмертили его имя. В биографии Скарлатти много загадок, например, не понятно, когда именно он писал эти свои многочисленные сонаты, ещё в Италии, или главным образом в Испании, и как они складывались, какой путь от первого чернового наброска до окончательного текста. Это все не известно, потому что автографы не

сохранились. Интересно, что при жизни Скарлатти вышел всего один единственный сборник, в котором было лишь 30 сонат из 555. Сборник снабжён предисловием, в тексте которого мы слышим голос самого композитора. Скарлатти обращаясь к будущему исполнителю своей музыки пишет так: «Читатель, — говорится в нем, — кто бы ты ни был—дилетант или профессионал, не жди в этих композициях глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка, цель которой — воспитать в тебе уверенность в игре на клавичембало. Не корыстные намерения и тщеславие вынудили меня опубликовать их. Быть может, они будут тебе приятны, и тогда я охотно удовлетворю новые просьбы и постараюсь угодить тебе сочинениями еще более легкого и разнообразного стиля. Итак, подойди к этим произведениям как человек, а не как критик, и ты увеличишь свое удовольствие... Будь счастлив!». Сами творцы не всегда адекватно судят о своих произведениях, то, что они считают пустяками - живет потом веками, а что они считают великим – часто забывается уже следующим поколением.

Сонаты Скарлатти написаны для клавесина. Это совсем другой инструмент, он не хуже и не лучше фортепиано. Это просто два разных мира. И композиторы писали именно для того инструмента, которое они имели в свою эпоху. Среди современных исполнителей XX века, есть исполнитель – клавесинист Скотт Росс. Он прожил всего 38 лет и записал все сонаты Скарлатти. Единственный человек! Записывал по две сонаты в день, продолжалось это полтора года. Даже прослушать все 555 сонат не просто, а человек сыграл! И это не единственное! Он сыграл почти всего Ф. Куперена, И.С. Баха, Ж-Ф. Рамо.

Имеется три основных варианта каталогизации сонат Доменико Скарлатти: А. Лонго (L), Р. Киркпатрика (К), Э. Фадини (F). Наиболее полная нумерация всех 555 сонат в хронологическом порядке предложена Р. Киркпатриком в 1953 году. Среди них есть довольно удобные для игры в средних и старших классах ДМШ, а также более сложные виртуозные опусы для одаренных детей, участвующих в конкурсах.

Скарлатти композитор со своим узнаваемым почерком, у него очень узнаваемый голос. Можно бы было ожидать, что у композиторов той эпохи, музыка должна быть похожа, что это один и тот же интонационный словарь. И тем не менее, звёзды первого ранга, великие композиторы (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель) в пределах одного стиля, пишут очень индивидуально.

В творчестве Скарлатти сильны традиции предшествующей полифонической эпохи и, в тоже время, ясно видны особенности, которые станут позже характерными для венских классиков. В сонатную форму Д. Скарлатти вносит много индивидуального. Это сопоставление различных

стилистических свойств можно проследить на протяжении всего творчества автора.

Что касается тематизма и жанра - воздушность, игра, юмор присутствуют в музыкальном тексте сонат великого итальянца. Его мир – это мир беззаботной, жизнерадостной игры, карнавальных экзерсисов, площадных представлений *del`arte*, комедий К. Гольдони и опер-*buffa*, пасторальных сюжетов и тонкого аристократизма галантного стиля.

Можно предложить следующую классификацию клавирных пьес композитора по форме.

1. Жанровые пьесы: «ария», «каприччио», «гавот», 3 «пасторали», 9 «менуэтов».

2. Сонаты-фуги: К 58, К 161, К 417. Для каждой из трех фуг найдено особое композиционное решение.

3. Сонаты-сюиты: К 78, К 89, К 90 и другие (всего – тринадцать). Каждая из таких сонат состоит из нескольких (от двух до четырех) разделов, соответствующих отдельным частям танцевальной сюиты. Так, соната К 89 состоит из аллеманды, небольшой (18 тактов) сарабанды и жиги.

4. Пьесы в старосонатной форме. Таковых в наследии Скарлатти большинство, и для них можно предложить отдельную классификацию по тонально-тематическому признаку:

– сонаты с тональной побочной партией, с расширением и закреплением сферы доминантовой тональности;

– сонаты с самостоятельным тематизмом побочной партии;

– сонаты с самостоятельным тематизмом главной партии, дающим возможность начать репризу с главной партии.

Ряд сонат по характеру интерпретации напоминают двухчастные произведения Баха. Но уже во многих сонатах главная партия в репризе предстает в разработанном виде, поэтому трудно предположить – это повтор главной партии или ее дальнейшее развитие. Для того чтобы понять значение Скарлатти в формировании сонатного *allegro*, достаточно познакомиться с таким образцом его сонат, как *C-dur*'ная К 420. В этой сонате есть три основных раздела: экспозиция, разработка и реприза.

Анализируя фактуру его произведений, то можно увидеть, что важной особенностью стиля Скарлатти является невесомость, прозрачность. Его любимая форма изложения – двухголосие. Однако прозрачная фактура кажется нам полнозвучной. Причина этого в самом характере двух голосов. Редко нижний голос затушевывается. Линия каждого голоса упругая, довольно развитая интонационно, ритмически чеканная, волевая.

Большой интерес представляют собой скачки октавами, двойные ноты, репетиции, - все это новизна для своего времени. Фактурные приемы Скарлатти органично связаны с содержанием музыки. Автор, в сонатах шутливо задорного характера часто применяет скерцозный тип изложения. Острота и энергия музыки часто подчеркиваются быстрыми взлетами гаммообразных пассажей. Скачки выявляют энергию, блеск, размах, свойственные многим сочинениям Скарлатти, указывают о стремлении композитора вырваться за пределы узких рамок традиционного диапазона клавишинных пьес того времени.

В сонатах Скарлатти использует много украшений. Орнамент у Скарлатти усиливает задорный тон музыки, выделяет важные места в мелодии и гармонии (сильные доли, опорные точки). Таким образом, орнамент играет большую роль. Скарлатти применяет украшения типа группетто, форшлаги, трели. Эти художественные задачи требуют и соответствующего исполнения: "... украшения следует играть с большой упругостью, темпераментом и типичным для итальянцев *brío* (с огоньком) ...".

Свое выступление я хотела бы закончить цитатой музыковеда Михаила Казиника «В искусстве нет ни начала, ни конца, нет времени, есть безграничные возможности. В сонате E-dur, которую Вы сейчас услышите, есть и модерн, и шопеновское бьющееся сердце. Здесь можно уловить удивительное движение музыки XX века. А ведь еще все это из глубины веков...!»

Список литературы:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: В 3-х ч. – М.: Музыка, 1982, 1988.
2. Вартанова Е.И. Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Учебное пособие по курсу анализа музыкальных произведений. – Саратов: изд-во Саратовской консерватории, 2003.
3. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1. – М., 1966.
4. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 2003.
5. Мореин К.Н. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 165-170.
6. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю – М.: Музыка, 1994.

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

Клавирное наследие Г.-Ф. Генделя

*«Гендель – величайший композитор,
из когда-либо живших. Мне хотелось
бы обнажить голову и преклонить
колени пред его могилой».*
Людвиг Ван Бетховен.

Эпохой барокко называют период примерно 150 лет, с начала XVII века (1600—1760 г.г.). Слово «барокко» происходит от португальского «barroco» -- так называли жемчужины неправильной формы. Изначально такой термин использовался только для обозначения пышного архитектурного стиля, но позже стали называть и музыкальный стиль того времени. В этот период истинный расцвет переживала не только музыка. В литературе творили Шекспир и Сервантес, в живописи Рембрандт и Рубенс. В это время трудились Галилей и Исаак Ньютон. Эта эпоха породила большое количество композиторов и исполнителей, самыми знаменитыми из которых были Иоганн Себастьян Бах, Антонио Вивальди, Георг Фридрих Гендель, Аллессандро и Доминико Скарлатти.

Для музыкантов этот период особенно выделялся в связи с тем фактом, что влияние и контроль церкви над Европой значительно ослабли, и это позволило композиторам создавать нерелигиозную музыку. В течение периода барокко, считалось, что музыка является мощным средством коммуникации и может вызвать у слушателей сильные эмоции. Сочинение эпохи барокко часто описывали какую-то одну, конкретную эмоцию (ликование, печаль, набожность). Это время часто называют «веком чувств». Музыка должна была максимально приблизиться к слушателю, проникнуться большей чувственностью. Клаудио Монтеверди говорил: «Любая хорошая музыка должна трогать душу».

В связи с этим стали более распространены публичные выступления, увеличилась сложность музыкального исполнения. Композиторы использовали сложные музыкальные «орнаменты», вносили изменения в нотную запись. При этом мелодия и басовая линия были записаны, а гармонический наполнитель указан в виде сокращения. Разрабатывались новые приемы игры. Барочная музыка часто писалась для виртуозных исполнителей и была более сложна для исполнения, чем музыка ренессанса. Почти обязательным стало использование музыкальных украшений, часто

исполнявшихся музыкантом в виде импровизации. Сильное развитие получили такие понятия, как теория музыки, диатоническая тональность.

В эпоху барокко наибольшей популярностью среди музыкальных инструментов пользовались клавикорд и клавесин. У клавикорда звучание нежное, приятное, можно играть певуче, плавно, но очень тихо, слабо, в больших помещениях он был почти не слышен. У клавесина звук более громкий, блестящий, отрывистый. Но громкость почти всегда оставалась одинаковой, крещендо и диминуэндо были исключены. Звучание было мало певучим, легато затруднено. Приверженцы клавесина, подчеркивая его преимущество перед клавикордом, утверждали: «Как орган включил в себя все духовые, так клавесин вобрал струнные: виолу, арфу, лютню». Они считали, что именно на клавесине музыкант (особенно юный) мог развить беглость и гибкость пальцев, добиться отчетливости звучания. Вот как Ф.Э.Бах разграничил назначение каждого из двух инструментов, исходя из их акустических возможностей, определил их достоинства и недостатки: «Играя постоянно на клавикорде, привыкаешь «ласкать» клавиши, если же клавирист постоянно играет только на клавесине, то он привыкает исполнять все в одних красках».

Но вряд ли мы знали бы о клавикорде и клавесине, если бы не те, кто вдохнул в них духовную жизнь -- композиторы, творившие для этих инструментов. Надо было, вероятно, быть настоящими волшебниками, чтобы, не замечая недостатков клавира, создавать для него шедевры. Для клавесина было написано множество великолепных произведений, гораздо больше, чем для какого-либо другого инструмента того времени. Среди композиторов, писавших музыку для клавесина – Георг Фридрих Гендель. Гендель родился в Галле (Германия) в 1685 году, в один год с И. С. Бахом и Д. Скарлатти. Отец наметил сыну карьеру юриста и противился его тяге к музыке, придерживаясь мнения, что музыкант не серьезная профессия, а лишь развлекательная. В возрасте 4 лет он самостоятельно научился играть на клавесине, который находился на чердаке, куда Гендель приходил ночами, когда все спали. В 1692 году, в возрасте 7 лет он с отцом приезжает к двоюродному брату в г. Вайсенфельс, где в его судьбу вмешался случай. Его изумительную игру услышал герцог Иоганн Адольф I. Вельможа порекомендовал отцу дать мальчику музыкальное образование. Отец Генделя не смог послушаться самого герцога и определил сына в обучение органисту Гальской приходской церкви Ф.В. Цахову, ставшему первым и последним его учителем. Закончив обучение в 11 лет, Гендель посетил Берлин, где впервые начал выступать в качестве клавесиниста. В письме к К. А.

Булгакову М. Глинка писал: «Для концертной музыки: Гендель, Гендель, Гендель».

В этих словах заключена высокая оценка и выдающиеся дарования Генделя – виртуоза, особенно как солиста, на органе и клавесине. Его стиль клавесинной игры видимо отличался силой, блеском, пафосом, чистотой звучания. Он избегал сухой резкости удара. Известный английский музыковед Чарльз Берней, слышавший Генделя в концертах, рассказывал: «Его пальцы были согнуты при игре и так мало отходили друг от друга, что нельзя было заметить движения руки и отчасти даже пальцев». Такая постановка руки связана с игрой мягкой, ровной, связной по возможности. Гендель раскрыл богатейшие возможности клавесина. С блеском развернулись пассажи, помчались гаммы, в сверкающие потоки превратились аккорды и арпеджио, басы звучали будто колокола. Половину своей жизни Гендель провел в Германии, тем не менее, его часто называют самым крупным английским композитором. В 1710 году он переезжает в Лондон с целью более близкого изучения творчества другого известного композитора эпохи барокко Персела. Вторую половину своей жизни Гендель провел в Англии, где в 1727 году принял британское гражданство. В конце 1740 годов у Генделя ухудшилось зрение, он перенес неудачную операцию на глазах, которую сделал доктор-шарлатан, после чего он окончательно ослеп и в 1759 году в возрасте 74 лет, скончался. Похоронен в Вестминстерском аббатстве.

Клавирное творчество Генделя представлено большим количеством мелких танцевальных пьес, частично они были опубликованы впервые после смерти Генделя, а многие увидели свет сравнительно недавно, в 1928 году. Клавирные произведения Генделя – сюиты, прелюдии, фуги, фантазии и другие пьесы составляют лишь небольшую часть творческого наследия композитора. Эти произведения обязаны своим происхождением, главным образом, педагогической деятельности композитора: большинство пьес он написал для своих учеников и учениц. Педагогическая направленность первого цикла клавесинных сюит отражена в названии сборника «клавирные уроки».

Основной фонд клавирной музыки Генделя составляют три сборника сюит, куда включены и отдельные произведения других жанров. Первый сборник из восьми сюит был издан в 1720 году под непосредственным руководством самого Генделя, тщательно подготовленный и скорректированный самим автором. Второй сборник появился в 1733 году, а в 1735 году вышел третий сборник, состоящий из разных клавирных пьес.

Естественно, что первый сборник вызывает наибольший интерес. Установленный еще И. Я. Фробергером традиционный порядок частей

сюиты – аллеманда, куранта, сарабанда, жига -- трактуются Генделем очень свободно. Первый сборник из 8 сюит поражает разнообразием построения. Например, в 1 и 8 сюитах отсутствует сарабанда, во 2 и 5 – сарабанда и жига, в 7 – аллеманда и куранта. В 1, 3, 5, 6 и 8 сюитах цикл пьес открывает прелюдия импровизационного характера. Во 2 сюите fuga является последним номером цикла, а в 4 сюите она открывает серию номеров. В 3, 6, 8 сюитах fugи находятся среди других частей. В 3 и 5 сюитах Гендель помещает арии с пятью вариациями, в 7 сюите встречается пассакалия с вариациями в сборнике довольно много пьес не танцевального характера (Ларго, Адажио, Анданте, Аллегро), а во 2 сюите вообще отсутствуют пьесы танцевального жанра.

Для Генделя в сюите важен, прежде всего, основной ее принцип – цикличность, то есть организация разнохарактерного материала в единую целостную композицию. Р. Роллан справедливо замечает, что «...преобладающим впечатлением от столь разнообразных произведений является единство». Все названия частей сюит первого сборника принадлежат Генделю. Остальные обозначения характера исполнения и темпа, принадлежащих автору – всегда оговорены в комментариях, поставленные в скобках словесные указания, лигатура, аппликатура, динамические оттенки принадлежат редактору. В рекомендуемой аппикатуре довольно часто применяется переключивание пальцев – характерный и необходимый при исполнении полифонической музыки прием. Педаль редактором не проставлена. Педализация в полифонических произведениях очень трудно поддается фиксации, тем не менее, не надо совсем отказываться от нее. Надо лишь иметь в виду, что педаль полифонической музыки должна помогать выявлению полифонических голосов, а не затемнять прозрачность музыкальной ткани.

В России имя Г. Ф. Генделя известно уже более двух с половиной столетий. Едва ли не впервые его имя упомянул в 1711 году в своем дневнике русский посол в Лондоне князь Б. И. Куракин. В открытой продаже Генделевские клавирные произведения появились в Москве в 1794 году.

Гендель и его современники ознаменовали своим творчеством расцвет музыки барокко, который приобретает необыкновенную яркость во второй половине XVII века и приведет к истокам классицизма. В наше время музыка барокко составляет основную часть классики. Именно она является неотъемлемой частью программы каждого ученика музыкальных школ и училищ.

Заканчивая доклад, хочется привести слова Г. Ф. Генделя, сказанные им в беседе со своим почитателем: «Мне было бы досадно, если бы я доставлял людям только удовольствия. Моя цель – делать их лучше».

Список литературы:

1. Марк Зильберквит. «Рождение фортепиано», Москва. «Детская литература», 1984.
2. «Ванда Ландовска о музыке». Москва. Радуга. 1991.
3. Полная иллюстрированная энциклопедия «Музыка». АСТ Астрель. Москва. 2008.
4. Л. Ройзман. Вступительная статья к I тому сюит Г. Ф. Генделя. Москва. 1959. Государственное музыкальное издательство.
5. Википедия.

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

Развитие музыкального мышления в процессе работы над полифоническими произведениями И.С. Баха

В древнеславянской азбуке «Кириллице», которая легла в основу русского современного алфавита, буквы «К», «Л», «М», сохранившие своё написание по сей день, читались таким образом: К – како, Л – люди, М – мыслете. Возможно, это буквенное сочетание возникло случайно, а может уже тогда, в IX веке, наши предки понимали главенствующую роль мыслительной деятельности человека.

Что же такое мышление? В «Советском энциклопедическом словаре» мы находим такое определение: мышление – высшая ступень человеческого познания процесса отражения объективной действительности. Позволяет получить знание о таких объектах, свойствах и отношениях реального мира, которые не могут быть непосредственно восприняты на чувственной ступени познания.

Если вспомнить терминологию диалектического материализма, то мышление – это базис, а искусство (в нашем случае музыка) – надстройка, которые несомненно взаимосвязаны и воздействуют друг на друга.

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750) является выдающимся музыкантом и композитором эпохи барокко. Это был музыкант-универсал, в творчестве которого отражены все жанры, кроме оперы: 2-х голосные инвекции, 3-х

голосные инвенции (симфонии), английские и французские сюиты, партиты, 2 тома «Хорошо темперированного клавира», концерты, мессы и т.д.

«Не ручей! – Море должно быть ему имя». Эти слова принадлежат ещё одному гениальному композитору – Л.В.Бетховену.

Творчество И.С.Баха подразделяют на три периода: Веймарский, Кётенский, Лейпцигский. Клавирное творчество композитора развивается именно во второй период. В 1717 году Бах был приглашён в Кётен на должность капельмейстера. Но при дворе князя Кётенского не было органа. Князь хоть и был меломаном, но не признавал использование музыки при богослужении. И по этой причине Бах пишет в этот период клавирную и оркестровую музыку.

Одновременно Бах вошёл в историю музыки не только как создатель своих шедевров и замечательный импровизатор, но и как автор пособий по обучению игре на клавишных инструментах. По утверждению его современников «господин Бах был великий педагог, но не школьный учитель». Он принадлежал к людям аналитического склада, что было характерно для философии XVIII века: вера в человеческий Разум, в силу Мысли.

Его пособия можно выстроить по восходящей степени сложности: «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», куда помимо собственных были включены и произведения его современников; «Маленькие прелюдии», Инвенции 2-х и 3-х голосные, «Хорошо темперированный клавир».

На начальном этапе Бах обучал особому туше. Для этого ученики играли упражнения, следя за чёткостью и чистотой удара. Этот процесс занимал от 6 до 12 месяцев. Разумеется, ученики были далеко не в восторге от этой монотонной работы. И тогда маэстро сочинял небольшие пьесы, в которых эти упражнения объединялись вместе. Так появились «Маленькие прелюдии» для начинающих музыкантов. Это первая ступень баховской полифонической школы. Вторая ступень, более усложнённая, - «Инвенции». Бах писал их прямо во время занятий по просьбе своих учеников. Часто сам проигрывал пьесу от начала до конца и говорил: «Вот как должно звучать». В результате ученик получал не только удовольствие от этой музыки, но и понимал ту степень совершенства, к которой он должен стремиться. А главное, игра становилась осмысленной. Бах категорически настаивал на понимании содержания произведения, которому должна подчиняться техника как средство передачи музыкальной мысли.

Композитор к этим сочинениям приписал объёмное, но очень содержательное заглавие: «Чистосердечное наставление для любителей клавира, особенно для жаждущих на нём обучаться, в котором ясно

излагается, каким путём можно обучиться: 1) не только чисто играть в два голоса, но также при дальнейшем прогрессе 2) правильно и хорошо обращаться с тремя облигатными партиями, при этом одновременно приобрести хорошую *inventiones* и научиться хорошо её выполнять, главным же образом, приобрести манеру игры *cantabile*, а также солидную предварительную подготовку для композиции». И редакторы, и издатели столь обширное предписание композитора опускали, хотя это настоящее педагогическое кредо Баха.

Итальянское слово «облигато» (от лат *obligatus*) переводится как обязательный, непереносимый. В клавирной (фортепианной) музыке мы называем это темой.

Слово «инвенция» во времена Баха означало изобретение (что буквально соответствовало его латинскому значению). И Бах подчёркивал, что его инвенции своего рода творческие опыты в полифонии для приобщения учеников к этому стилю.

Ещё одним ценным нововведением баховской школы является использование подкладывания 1-го пальца при смене позиций. Правда, на первенство этого «открытия» претендуют Ж.Ф.Рамо, Д.Скарлатти. Но музыковеды не исключают, что эти гениальные музыканты пришли к такому выводу одновременно, т.к. клавирная фактура того времени создала предпосылки для этого приёма. Подкладывание 1-го пальца значительно расширило технические возможности исполнителей.

Музыку И.С.Баха часто сравнивают с архитектурой (от греческого – строительное искусство). Поэтому преподаватель в работе с полифоническими произведениями должен неназойливо побуждать ученика к осмыслению этих различной сложности построений. И в результате довольно быстро можно добиться того, что ученик начнёт разбираться в том, что надо сыграть и каким образом.

Маленькая прелюдия, C-dur

Её часто включают в репертуар начинающего пианиста, видимо, покупаясь на небольшой объём и кажущуюся простоту фактуры. Но ребёнку трудно сыграть её цельно, сжато по времени и одновременно развёрнуто по голосоведению, если он не поймёт принципа построения предложений. Цепочку восходящих восьмых первой темы можно разбить на три ступени: 1) движение к ноте «ля», 2) – к ноте «си» и 3) – к тоническому 6/4 аккорду, выписанному половинной нотой. Если ученик знает основные гармонические функции, то он ориентируется по схеме: S – D – T. Движение к цели также зависит от психотипа исполнителя. Флегматик преодолеет этот путь спокойно, сангвиник подвижнее, но в любом случае они достигнут цели, если

предвидят её. Также это видение цели сказывается и на динамическом развитии: по мере приближения к вершине звук немного насыщается, как бы растёт вместе с подъёмом восьмых. Если ученик понял принцип построения первой темы, он без труда исполняет укороченные темы нижнего голоса в Соль-мажоре, а главное – 4-х тактовую тему в сопровождении четвертями нижнего голоса, не теряя при этом ни скорости, ни цельности движения. Последняя тема тоже интересна своим строением. Восьмые движутся вверх, как и в предыдущих темах, к целой ноте – S, но это не конец движения, а только передышка, после которой ноты темы опускаются вниз к T.

Двухголосная инвенция, E-dur

Этот образец архитектоники И.С.Баха исполняется довольно редко, видимо, изза кажущейся сложности фактуры: много знаков, мелких нот (32-е в сочетании с 16-ми). И всё это надо сыграть в довольно подвижном вальсовом темпе. Но если осмыслить её строение, разобрать по «кирпичикам», сложится многоэтажное красивое здание.

Гаммообразная тема инвенции проста и незатейлива. А вот интермедия несёт большую смысловую нагрузку. Именно в ней Бах проявляет свою музыкальную изобретательность. Два мотива верхнего голоса (вопрос – ответ) объединяются одной фразой нижнего голоса, это как бы сумма двух верхних слагаемых. В свою очередь первые две фразы секвенции являются слагаемыми следующего, кульминационного для экспозиции пятитакта. В репризе интермедия представляет собой перевёрнутое, зеркальное отражение экспозиции с разницей в тональностях, что соответствует классическому канону: H –dur в экспозиции и родная тональность E-dur – в репризе. Такую же параллель можно проследить и в заключительных фразах частей: в экспозиции восходящий мотив с вопросительной интонацией Си-мажорного арпеджио разделяется 16-ой паузой с нисходящим арпеджио ответа; в репризе они складываются в одну неделимую фразу, утверждающую главную тональность.

В разработке понять строение и развитие верхнего голоса, насыщенного ритмической фигурой две 32-е 16-ая, помогает опять-таки нижний голос. Первые однотоковые фразки, явно вальсового порхающего характера, расширяются сначала до двух тактов, а затем до семитакта, который требует аккумуляции звука к кульминации на синкопированном до-диезе и мягкое разрешение в gis-moll.

Таким образом, побуждая ученика к осмысленной работе над авторским текстом, будь то маленькая пьеска или же произведение крупного масштаба, можно добиться яркого, цельного, понятного для слушателя

исполнения, в котором сохраняется один из главных принципов диалектики – единство формы и содержания

Подводя итог вышесказанному, хочется ещё раз подчеркнуть, что большинство клавирных полифонических произведений И.С.Баха написаны с педагогической целью. Они являются базисной школой обучения полифонии на разных этапах: от начального до высшего. И одновременно, имея непревзойдённое полифоническое мастерство, несут большое художественное содержание. А подтверждением данному тезису являются стихи поэта Н.Ушакова:

Мне дорог Бах...Ну как бы вам сказать,
Не то, чтоб нынче музыки не стало,
Но вот такого чистого кристалла
Ещё нам не являла благодать.
Какое равновесие страстей,
Какая всеобъемлющая совесть,
Какая удивительная повесть
О брошенной в века душе моей!

Список литературы.

1. Советский энциклопедический словарь
2. Федорович Е.К. История музыкального образования
3. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства, ч.1
4. Википедия. Музыка сквозь века. И.С.Бах
5. И.С.Бах. Маленькие прелюдии и фуги для фортепиано
6. И.С.Бах. Инвенции для фортепиано

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

Некоторые аспекты орнаментики К.Ф.Э. Баха

У Ф.Э. Баха разработана фундаментальная теория мелизмов. Как известно, украшения («манеры») делятся на две группы. Первый тип обозначается специальными символами (значками), второй тип есть фигурации, выписанные мелкими нотами. Именно первый тип вызывает наибольшие проблемы в статье ставится задача выявить их историческую и практическую сущность для нашего времени. А Бейшлаг поясняет «Даже если признать, что доктрины сына могут быть применены к сочинениям отца

лишь в ограниченной степени, они все же сохраняют своё значение хотя бы из-за того большого влияния, которое они оказали на будущее поколение».

И сейчас правила Баха не потеряли практического значения для исполнения музыки XVIII столетия и начала – XIX.

1) Альтерация нот, составляющих фигуру манеры, зависит от указаний в ключе, т.е. в основе расшифровки подразумевается основная тональность, ее диатонический лад. Однако, по мнению Баха, признаки альтерации часто указываются над или под самим значком манеры, иначе говоря, их может быть один или два.

2) Все манеры (украшения) должны сохранить пропорциональность с длительностью ноты, темпом, характером произведения. В связи с этим, Бах предупреждает нежелательность слишком медленного исполнения значка. Вместе с тем призывает не совершать другую крайность исполнять манеры слишком поспешно, когда они перестают быть чёткими и не успевают быть осмысленными.

3) Манеры следует применять преимущественно в медленном и умеренном темпе, чаще на длинных, чем на коротких нотах, так как конечная цель всех манер — связать ноты между собой.

4) Далее следует твердое (даже догматическое) правило украшения, изображенные мелкими нотами, строго субстрагированы и ни в коем случае не должны исполняться за счёт предыдущего времени. Причем эти мелкие ноты исполняются вместе с басом и другими голосами.

5) Бах считает, что в исполнении манер надо соединить блеск и чувство меры французов с ласкающей певучестью итальянцев. В связи с этим можно утверждать, что в практике и в теории Бах рассматривает значки не только как средство расцвечивания «бантиками» и «виньетками» фактуры клавирных сочинений, не только как средство продления клавирного звука, а как усиление выразительности.

6) Известно, что мелизмы применяют чаще в правой руке, но Бах отнюдь не отказывает в праве левой руки на них. Наоборот, он призывает тренировать левую руку в этом отношении, чтобы она приобрела соответствующую ловкость, тем более что в ней могут быть обороты с украшениями, симитированными из правой руки.

Рассуждая о школе орнаментики Ф.Э. Баха, мы ни на минуту не допускаем мысли, "что она может быть воспринята догматически, тем более что французские клавесинисты с одной стороны, а венские классики с другой, по-разному трактуют, скажем, форшлаг и трели. Да и сам Бах на протяжении своей творческой деятельности менял некоторые воззрения на расшифровку ряда украшений. В этом отношении справедливо выглядит

высказывание Розанова: «Обращаем внимание на расшифровку пральтриллеров и праллирующих группетто, столь любимых Ф.Э. Бахом украшений. Вплоть до конца 50-х годов XVIII века композитор рекомендовал при исполнении этих мелизмов обязательное повторение верхнего вспомогательного звука - его не следовало слиговывать с последующей нотой той же высоты. Впоследствии верхний вспомогательный звук мог быть и слигован - продлён, а не повторён.

Поскольку мнения специалистов по этому мнению расходятся, мы предоставляем его решение исполнителю. Даже в рекомендациях современников Ф.Э. Баха встречаются тот и другой способы исполнения», [4, с. 6, II тетр.].

Так в чём значительный исторический вклад Баха в данную теорию и необходимость её глубокого изучения, если может быть столько разночтений?

Действительно перед нами сложная и многоликая материя украшений. Но мы, если и не вдаёмся в слишком глубокие дебри этого вопроса, по оригинальным сочинениям Ф.Э. Баха, по установкам его трактата и по комментариям эрудированных редакторов того или иного издания учимся методологии и честному любознательному отношению к разгадке знаков орнаментики, разбросанных по бесконечному количеству фортепианной литературы разных эпох.

Украшения у Баха выполняли мелодические, гармонические, фактурные и, конечно же, ритмические функции. На первый взгляд может показаться, что испещрённые множеством украшений клавирные сочинения Баха – памятник прежней эпохе. Однако если мы всмотримся в тексты Баха, то убедимся в сознательном и не случайном применении различного орнамента. Так, в изумительном фа-минорном *Larhetto* из сонаты F-dur (1 SKL) есть пример, когда в четвёртом такте выставлен праллирующий допельшлаг, усиливающий отклонение из *es* в *Des* [пример № 1], а один полифонический эпизод этой же части наверняка лишился бы своей трогательной очаровательности при отсутствии группетто [пример № 2].

Фрисландер безоговорочно считает Ф.Э. Баха мастером украшений, с чем трудно не согласиться. Но память не забывает и Бюлова с его осуждением чрезмерного, на его взгляд, употребления Бахом украшений. Мы уже упоминали о радикальности Баха в связи со многими его творческими установками. Думается, что радикальность, в некотором роде, проявилась у выдающегося клавириста и в отношении мелизматике. Поэтому можно сказать о встречающейся, на наш взгляд, некоторой перегруженности украшениями его клавирной музыки.

За примером далеко ходить не надо. В первой части той же сонаты (Fdur из 1 SKL), где сочетаются огромное количество манер с изощрённым ритмом, выражающимся в применении разных видов пунктира, (в том числе ломбардского вкуса), синкоп, да ещё с клавикордным приёмом *Werbung*, то мы ощущаем заметную экзальтированную импульсивность, к счастью не переходящую в полный абсурд.

В связи со всем вышесказанным именно клавирная теория как неотъемлемая часть клавирной школы этого замечательного музыканта представляется нам в высшей степени поучительной. Поэтому мы попытались со своей стороны систематизировать ряд её положений, которые были в разной степени сконцентрированы в главном теоретическом труде, а более в его первой части. Все проблемы, упомянутые нами, обсуждаются (с поправками на наше время, с поправками на более чем двухсотлетний опыт) и сейчас, они не потеряли своей актуальности, не потеряют её и в будущем.

Список литературы:

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке М., 1978.
2. Розанов И. Предисловие к сонатам для фортепиано К.Ф.Э. Баха, тетради 1 и 2, Л., 1988 - 1989.
3. Розанов И. От клавира к фортепиано, из истории клавишных инструментов. «Лань» С-П., 2001.
4. Розанов И. Предисловие к сонатам для фортепиано К.Ф.Э.Баха, тетради 1 и 2, Л., 1988 - 1989.
5. Эмери У. Орнаментика Баха. М., 1996
6. Юровский А. Предисловие к «Избранным фортепианным сочинениям Ф.Э. Баха» М., 1947.
7. Юшкевич Е. Перевод фрагментов трактата К.Ф.Э. Баха в журнале «Музыкальная академия» № 2. 1995
8. Юшкевич Е. К.Ф.Э. Бах и его книга. // В кн.: - К.Ф.Э. Бах. «Опыт истинного искусства клавирной игры». С-П. 2005.

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

Основные пианистические трудности фортепианных сонатин Муцио Клементи

Итальянец Муцио Клементи с 21 года стал заниматься педагогической и концертной деятельностью. С 1766 года жил в Англии, занимался композиторской

деятельностью. Годы жизни: 23.01.1752 - 10.03.1832. Клементи был одним из создателей классической формы фортепианной сонаты, увлекался музыкально-издательской деятельностью, был фабрикантом клавишных инструментов. (Краткая справка из энциклопедии)

Муцио Клементи был основателем лондонской школы пианизма. Его учениками были: И. Крамер, И. Мошелес, Дж. Фильд и другие, все они отличались великолепной пальцевой техникой.

Английское фортепиано имело тугую клавиатуру, соответственно требовало крепкого и чёткого нажима клавишей. Под воздействием услышанной игры Моцарта на венском фортепиано, которое имело певучий звук и лёгкую клавиатуру, Клементи улучшил английское фортепиано. После встречи с Моцартом он придал инструментам певучесть, а также облегчил клавиатуру.

С 1776 году Муцио Клементи прекращает свои сольные выступления, и принимает участие в концертах только как дирижер и ансамблист, после смерти Моцарта за ним прочно укрепилась слава первого в Европе пианиста. Клементи свободно исполнял октавные пассажи, а также моменты написанные двойными нотами. Муции Клементи было сочинено большое количество сонат – 60, а также отдельных два сборника сонатин. В них отразилось влияние Ф.Э. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, его расцвет виртуозного стиля.

В настоящее время обучающиеся сталкиваются с рядом сложностей как пианистических, так и стилистических. При их преодолении обучающиеся приобретают более высокий технический уровень. Для чего же нужны сонатины Клементи в репертуаре музыкальных школ.

При изучении сонатин Клементи в младших классах музыкальных школ необходимо обратить внимание на основные закономерности 1 части сонатного цикла, чаще всего написанной в форме сонатного аллегро. Здесь обучающиеся учатся мышлению, сопоставлению, а также контрастности и умению держать в своей памяти начало. Обучающиеся должны увидеть различие в развитии тем, а также выполнять различные виды работы над техникой, звуком, метроритмом.

Неоценимое значение имеет первоначальное знакомство с нотным текстом, хорошо если обучающийся неплохо читает с листа. Преподавателю легче будет наметить будущую работу над ним, при этом необходима и игра в медленном темпе, с выполнением точного ритма, и целесообразной аппликатуры, которая имеет важное значение. Это и воздействие на ритм, на динамику, на артикуляцию, подчеркнёт выразительность фразы, окраску звучания. И также аппликатура будет содействовать овладению музыкальным материалом, технической уверенности.

При работе над сонатинами трудность представляет артикуляция. Как писал в книге «Артикуляция. О произношении мелодии» Исая Александрович Браудо, под артикуляцией, понимается «искусство исполнять музыку, и прежде всего

мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов legato и staccato».

Обучающиеся могут неаккуратно исполнять короткие лиги, по два звука. Первый звук необходимо брать сверху всей рукой, второй звук пальцем, При этом не нужны дополнительные движения кисти .

Пример 1. Сонатина №2 соч.36 №2



При работе необходимо обратить внимание на лиги. Они не переносятся через тактовую черту. Здесь необходимо успеть приподнять пальцы быстрым движением. Движение должно быть близким к клавиатуре

Пример 2. Сонатина №3 соч.36 №3



При появлении в музыке сонатин материала на non legato и staccato, в исполнении необходимо выполнить артикуляцию одинаково. Руки необходимо опускать на клавиши с хватательным движением пальцев, для хорошего звукоизвлечения. Для ровного звучания нот, их следует брать одинаковым приемом.

Пример 3. Сонатина №3 соч.36 №3



При исполнении кантилены необходимо использовать вес руки, опору на клавиатуру, положение пальца слегка вытянутое, мягкое. При исполнении необходимо эмоциональное отношение к игре, слух обострен и собран.

Пример 4. Сонатина №7 соч.37 №1



Также сложность у обучающихся вызывает окончание лиг. При работе над такими эпизодами необходимо полностью пропеть последнюю ноту.

Ещё одна сложность возникающая при изучении сонатин - двойные ноты (терции). При активной работе мышц в пальцах будет одновременное звучание нот, и при исполнении будет слышно точность созвучия.

Пример 5. Сонатина №11 соч.38 №2



Когда на занятиях проходит работа над пассажами, необходимо прежде всего обратить внимание на удобную аппликатуру, не забывать распределять вес руки в сложных эпизодах. Интонационная выразительность в разных эпизодах может быть разной. Можно привести высказывание Якова Исааковича Мильштейна: «Однообразная интонация – бич многих учеников; она подобна скучной книге и действует усыпляюще». Необходимо порассуждать, чтобы заработало воображение обучающегося, нужно навести на мысль и найти интонации вопроса, ответа. При вопросе в интонации – напряжённость, и ожидание продолжения, при ответе – спад этой напряжённости, завершённость и успокоение.

Клементи часто использовал в сонатинах трели и форшлагги. Он считал, что музыка приобретёт вдумчивость и большую красоту.

При работе над длинными трелями вначале в медленном темпе, без движения предплечья, затем в быстром. Пальцы держатся за клавиши, при этом нет подъёма, это будет сочетаться с вращательным движением предплечья. При работе над короткими трелями должны быть точки внимания, это соответственно начало и конец. Работать в медленном темпе, на одном движении, при этом пальцы без подъёма опираются на клавиатуру.

При исполнении форшлаггов в сонатинах естественно обращать внимание на

перечёркнутые и неперечёркнутые. Исполняются они будут по разному: легко и остро перечёркнутые, а за счёт основной доли – неперечёркнутые.

Очень часто при исполнении сонатин Клементи, у обучающихся отсутствует «воздушная прослойка» между мелодии и аккомпанементом. Присутствует одинаковое звучание. Необходимо рассмотреть силу звучания мелодии и фона.

Аккомпанементы встречаются такого типа:

Пример 6. Сонатина №5 соч.36 №5



Пример 7. Сонатина №11 соч.38 №2



При их исполнении необходимо облегчить тяжеловестность первого пальца. Первый палец лёгкий и самостоятельный. Для этого необходимо перенести опору на нижние пальцы. Естественно учить в медленном темпе, высоко открывая пальцы. Потом играть подвижнее.

Есть аккомпанементы в виде ломанных октав. Можно поучить вначале обычными, затем уже ломанными октавами. Опора при игре на пятый, четвёртый пальцы, на сильные доли такта. Обучающемуся необходимо чувствовать ось вращения руки. Исполнять вращательным движением предплечья, а не как обычно только пальцами.

Пример 8. Сонатина №6 соч.36 №6



При исполнении могут возникать ритмические и темповые трудности.

«Музыку, лишенную ритмического стержня – логики времени и развития во времени, - я воспринимаю только как музыкальный шум, музыкальная речь для меня исковеркана до неузнаваемости, просто утеряна», высказывание Генриха Густавовича Нейгауза.

Пример 9. Сонатина №6 соч.36 №6



В эпоху Клементи «allegro, adagio, andante» обозначали чаще характер, а не темп. У Клементи «allegro» не было таким быстрым, а «adagio» таким медленным, как в настоящее время. При работе с обучающимся необходимо рассмотреть стиль исполняемой сонатины. В фактурах сонатин Клементи чёткое разделение мелодии и аккомпанемента.

В мелодии рисунок изложения ритмически острый, ломкий, с короткими и выразительными фразами. Нередко встречается мелодия певучая, при этом присутствуют изящные пассажи с выразительными интонациями. Аккомпанемент может быть различный. Разнообразная динамика с контрастными переходами. Одинаковая динамика присутствует в разработке и репризе, в этом видна устойчивость формы. Как и Моцарт, Клементи требовал при использовании педали строго ее исполнения. При встрече в сонатинах с обозначением «sf» необходимо учитывать его по разному: как акцент и как почёркивание мелодической вершины фразы, или как синкопа.

Самое трудное в крупной форме – это освоить и донести целое. Сонатная форма учит особому складу мышления. Г. Нейгауз писал: «...чем умнее пианист, тем лучше он справляется с крупной формой, чем глупее – тем хуже. «Длинное мышление» (горизонтальное) в первом и «короткое» во втором».

«Свобода исполнения ученика состоит в том, что исполняемое им он должен ощущать как свое, им воспринимаемое. Ученик должен быть не пассивен по отношению к исполняемому, а активен. Благодаря этой активности ученик делает чужое произведение своим», писал Яков Исаакович Мильштейн. По силе творческого дарования Клементи во многом уступал своим гениальным современникам Гайдну, Моцарту и Бетховену. Но все же Клементи был не только крупнейшим пианистом и педагогом, но и композитором, активно участвовавшим в создании новой фортепианной музыки и лондонской пианистической школы.

Список литературы:

А. Николаев. «Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма», 2010 г.

В. Брянцева «Музыкальная литература зарубежных стран», 2002 г.

Г. Прокофьев. «М. Клементи», 2007 г.

Я. Мильштейн. «Вопросы теории и истории исполнительства», 2007 г.

М. Клементи «Избранные сонаты», ред. А. Николаева 1970 г.

М. Клементи, «Шесть сонатин», соч. 36, ред. Я. Зирянов, 1961 г.

Карташева Виктория Александровна,
Преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Луи Адан - прародитель парижской фортепианной школы и его ученик Фридрих Вильгельм Калькбреннер.

Прежде чем перейти к фортепианной технике, необходимо вспомнить основные моменты и факторы развития фортепианной педагогики, которые повлияли на современные методы обучения игре на фортепиано.

В первой половине XVIII века в западной Европе композиторы должны были сами исполнять свои сочинения, так как исполнительское искусство не было самостоятельным, и поэтому профессиональная музыка исключительно была в аристократической среде.

В то время большой популярностью пользовались клавесин и клавикорды струнные инструменты. В 1709 году Бартоломео Кристофори впервые применил новый принцип звукоизвлечения – молоточковый механизм позволял извлекать звуки, сила ударов которых полностью зависела от силы удара по клавише. Этот новый принцип был принят не сразу. Но вскоре фортепиано снова привлекло к себе внимание и его начали совершенствовать, изменился его внешний вид: появилась чугунная конструкция, струны жил заменили на стальные. В 1880-х годах появился

демпферный механизм, управляемый правой педалью, левая педаль появилась

намного раньше. В конце 18 века фортепиано полностью вытесняет клавесин и клавикорды, и здесь возникает вопрос о создании новой фортепианной техники, в которой упражнения на развитие силы пальцев в различных

вариантах требовали более тугой клавиатуры, чем клавесин и клавикорды.

Итак, нужно было научиться играть ровно, сильно, высоко поднимая пальцы и при этом делая минимум движений кистью и руками. В то же время существует разделение между композиторским искусством и исполнительным. Издаётся огромное количество этюдов на технические приёмы с инструкциями, появляется множество фортепианных школ игры, в частности Парижская, которая сыграла большую роль в формировании европейской культуры.

Париж становится крупнейшим центром виртуозного искусства, всемирную известность приобретает в Париже консерватория – первое в Европе специальное учебное заведение, готовящее профессиональные музыкальные кадры. Во главе консерватории, её прародителем был назван Луи Адан (1758-1848) – знаменитый пианист и педагог. Жан-Луи Адан родился 3 декабря 1758 года в Эльзасе и, чтобы учиться у Жана Фредерика Эдельмана, он в 1775 году переезжает в Париж. В те года он был популярным концертирующим пианистом, написал ряд фортепианных сочинений, однако преимущественную известность получил как музыкальный педагог профессор Парижской консерватории с 1797- 1842 год. Среди его многочисленных учеников следует отметить Fridriha Kalkbrennera, Ferdinanda Gerolda. В 1829 году ему присвоен Орден почётного легиона Франции. Два учебника по фортепиано, опубликованные Аданом (фр. *Méthode ou principe générale du doigt té pour le Forté-piano* (Общий метод или принцип доигрывания для фортепиано); 1798 и фр. *Méthode nouvelle pour le Piano* (Новый метод для фортепиано); 1802), пользовались популярностью, второй из них был переиздан в 1826 году в Вене в переводе Карла Черни. Его новая фортепианная методика - 1802 г. и фортепианная методика для консерваторий - 1805 г. были признаны обязательным учебником для студентов консерваторий, в котором вместе с рекомендованным репертуаром и упражнениями автор сформулировал свои методические принципы, которые раскрывают его прогрессивные взгляды на проблемы исполнительского искусства. Он подчеркнул необходимость общего музыкального развития, чтобы хорошо играть на фортепиано. Для этого нужно развивать и расширять свой кругозор: слушать много хороших певцов, много работать «над выразительностью мелодии и разных пассажей, развивать собственный вкус». Находясь, под эстетическим влиянием взглядов Ф. Э. Баха Адан считал, что главная цель музыки – очаровывать и трогать слушателя. Этого можно достичь только через понимание музыки каждого произведения, его стиля, характера и выразительных характеристик. Луи

Адан подчинил работу по технике звуковым задачам, отказавшись от механической тренировки пальцев, гамм и арпеджио, он посоветовал играть с разной динамикой, добиваясь от учеников мелодичности и выразительности звука. Прибегая к беззвучной смене пальцев с черной клавиши на белую, Л. Адан особое внимание уделил аппликатуре, фразировке и игре легато. Таким образом, фортепианная школа Луи Адама показывает, что он хотел и стремился совместить вопросы игры на фортепиано с художественными задачами и музыкальным развитием учеников. При исполнении Л. Адан советовал «быть непохожим на других и стараться точно воспроизводить текст». По его мнению «музыка подчиняется тем же законам, что и речь и совершенство пианиста заключается в выразительном исполнении. Поэтому первостепенное значение имеет развитие вкуса. Нужно уметь играть мелодию с разными оттенками, много раз повторяя отдельные пассажи». Адам внимательно наблюдает, качественные характеристики звучания фортепиано и создает свое учение о туше. Напомним, что туше (франц. *Toucher* – касаться, трогать, осязать) – характер прикосновения пианиста к клавишам, влияющий на окраску и силу звука. Адам один из первых заметил, что туше – понятие сугубо индивидуальное, это определенная манера нажатия и снятия клавиш. В работе он наглядно, в нотных примерах описывает, как пользоваться демпферной педалью. Применение демпферной педали в фортепиано открыли (и для композиторов, и для пианистов) новые художественные возможности. Демпфер (немецкое слово *Dempfer*) – это глушитель, при нажатии клавиши демпфер отходит от струны и тем самым дает ей возможность свободно звучать; при опускании клавиши демпфер возвращается на место и, прикасаясь к струне, прекращает звук. При употреблении демпферной педали глушители отходят от струн и длительность звучания перестает зависеть от нажатия и опускания клавишей. В «Метод» достаточно представлен инструктивный материал, а также дано около 15 музыкально-художественных произведений. Среди этого учебного репертуара произведения Ф. Э. Баха, Г. Генделя, И. С. Баха, В. Моцарта, М. Клементи и т. д. Как отмечают специалисты, «Метода» Адана заложила теоретический фундамент последующего развития методической мысли. Луи Адам был воспитателем целой плеяды выдающихся французских пианистов. Первые уроки он получил от отца. В 1798 году он поступил в Парижскую консерваторию, где учился у Луи Адама. Фредерик Шопен сотрудничал с Ф. Калькбреннером, который сыграл с ним в четыре руки, но отказался занять место ассистента в его школе; В результате помощником Калькбреннера стал Камиль Стамати, который впоследствии стал очень известным педагогом. Многие произведения Калькбреннера: концерты,

рондо, фантазии, фортепианные и струнные трио, фортепианные сонаты – пользовались большей популярностью. Однако его уроки игры на фортепиано и его упражнения для него имели еще больший отклик. Одним из его учеников и был талантливый ученик Фридрих Вильгельм Калькбреннер (1785-1849), он вошел в историю пианизма как блестящий композитор-виртуоз, педагог и автор серьезного методического труда (Kalkbrenner. Methode pour par prendre le piano a l'aide de Guide-mains, Paris (Метод обучения фортепиано с помощью руководства руки). Творчество пианиста отличалось большой профессиональной целеустремленностью и изобретательностью. Он работал за фортепиано по 10-12 часов в сутки, упорно совершенствовал технику игры, изобрел и пользовался для этого специальным механическим устройством – дактилионом. Это был период, когда (в большинстве случаев) технические проблемы разрешались в отрыве от художественных задач, в отрыве от сознательного контроля над звуковыми проблемами и с 1831 года пользовалось большой популярностью сконструированное им приспособление и названное им «Guide main» - водитель руки.

На клавиатуре была палка со скользящими кольцами, в которую продевалась рука, так чтобы она могла двигаться только параллельно клавиатуре, позволяя пальцам свободно касаться клавиш.

Используя этот аппарат в своих объяснениях к «Методике», Ф. Калькбреннер рекомендовал: читать книгу во время упражнений, чтобы осознанность не мешала пальцам в работе. Также в Париже были популярны групповые занятия, на них обучали технике игры на фортепиано, во время которых студенты развивали пальцы на немых клавиатурах. Но все сводилось к чисто техническим задачам, чтобы развить беглость и силу пальцев с помощью часов тренировок.

Таким образом, от педагогической школы клавесина до фортепианной школы можно сделать некоторые выводы: в эпоху клавесинов - клавесин и клавикорды, с их механикой и качеством звука, давали начало легкому прикосновению подвижными пальцами без активного движения всей руки.

По мере того, как клавиатура становилась все плотнее, качество, сила и тембр звука полностью зависели от глубокого нажатия клавиш. И это изменило представление о самой технике игры с молоточковой механикой нового инструмента. Это дало толчок к вовлечению всей руки в активные игровые действия и привело к новым техникам игры. А фортепианные школы в большей мере связаны с дальнейшим совершенствованием

путей и определённых традиций, как в исполнительстве, так и в педагогике.

Список литературы:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства 1-3 часть М. ,1982
2. Авазашвили М. Специфика подготовки в структуре музыкальной культуры Тбилиси, 1987
3. Геника Рост. Из летописей фортепиано Спб. , 1905
4. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции М., 1976
5. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства М., 1983
6. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма М. , 1990
7. Трифонов Л. Теория и практика фортепианной педагогики Самара, пединститут, 1992
8. Фейнберг С. Пианизм как искусство М. :Музыка, 2003
9. Штейнпресс Б. Музыка XIX века. Ч. 1. – М. , 1968.
10. Щербакова А. Философия музыки и музыкального образования. В 2-х частях: учеб. пособие. – М. : ООО Учебно-методический издательский центр Граф-Пресс, 2008.

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

Жанр клавирного концерта в творчестве В.А. Моцарта

В.А.Моцарт является представителем венской классической школы, одним из основоположников классического стиля в музыке XVIII века. В его произведениях строгость и ясность форм соединились с глубокой эмоциональностью. Взволнованность и страстность также характерны для музыки Моцарта, как выдержка и воля, высокая организованность. В музыке Моцарта присутствует изящество галантного стиля.

Обращение к творческому наследию Моцарта уже в силу его художественного совершенства является непреходяще актуальным . Великий композитор оставил человечеству огромное творческое наследие в различных жанрах. Особое место в творчестве В.А. Моцарта принадлежит жанру клавирного концерта.

"Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!". Так выразил А.С.Пушкин сущность гениального искусства Моцарта. Солнечно ясным и непостижимо загадочным, простым и безмерно сложным, глубоко

человечным и вселенским, космическим предстает мир моцартовской музыки.

Творчество В.А.Моцарта стало для многих последующих поколений олицетворением музыки вообще, ее способности воссоздать все стороны человеческого бытия, представляя их в прекрасной и совершенной гармонии, наполненной внутренними контрастами и противоречиями.

Моцарт стал одним из создателей жанра классического концерта, где состязание солиста и оркестра подчинено строгой логике. Композитор написал 27 концертов для фортепьяно с оркестром. Свой первый концерт для клавира Моцарт написал в четыре года, причём такой сложный, что не всякий виртуоз мог бы его сыграть.

Значительное место не только в творчестве самого композитора, но и в истории жанра занимают концерты Моцарта для различных инструментов в сопровождении оркестра. Можно утверждать, что не было почти ни одного инструмента, игравшего в ту пору самостоятельную роль в сольной концертно-виртуозной практике, для которого Моцарт не писал бы концертов. Обогащение виртуозных и выразительных возможностей инструментов сочетается в них с глубиной и драматизмом содержания. Их отличает действительное соревнование солиста с оркестром, выступающим в полном блеске, особенно в моментах *tutti*. В многочисленных концертах для скрипки, флейты, кларнета и других инструментов, клавирных концертах Моцарт синтезировал элементы барочного сольного концерта с масштабностью и логичностью формы классической симфонии.

Жизнь Моцарта пришлась на тот период, когда были распространены одновременно и клавесин, и клавикорд, и пиано-форте. И если по отношению к раннему творчеству Моцарта принято говорить о клавирном стиле, то с конца 1770-х годов композитор писал, несомненно, для фортепиано. В клавирной музыке Моцарта отражены черты нового исполнительского стиля, связанного с переходом от клавесина к фортепьяно.

Драматургия моцартовских концертов основана на контрастном противопоставлении трех частей: драматического или лирико-драматического сонатного *allegro*, медленной, певучей, лирической средней части и рондообразного финала, часто претворяющего жанровые элементы. Но и внутри отдельных частей обычно был заключен контраст: между главной и побочной партией первой части, между рефреном и эпизодами в финале и т. д. Каждый концерт, как было принято в жанре классического концерта, содержит две экспозиции: экспозиция для оркестра, предваряющая вступление солиста и излагающая основной тематический материал, и экспозиция в партии солирующего инструмента. Сольная партия отличается

виртуозностью, нигде не приобретающей самодовлеющего значения, а подчиненной образному содержанию музыки. Свободная виртуозная каденция солиста, вступающая после кадансового квартсектаккорда перед кодой в первой части (а иногда и в финале), была рассчитана на импровизацию солиста — так полагалось в эпоху Моцарта. Лишь в XIX веке каденции стали сочиняться самими композиторами.

Целостность, ясность и светоносность сочетаются в музыке Моцарта с глубоким драматизмом. В музыке Моцарта есть такие *allegretto*, трио - тонкие, лёгкие, воздушные, упоительно-прелестные, бесконечно поэтические, в то же время с космизмом, ощущением вселенной. Эти образы показывают, насколько выше Моцарт играющего XVIII века. Начиная с 17 лет у Моцарта часто прорываются безумная скорбь, безграничное отчаяние, в последние же 5 лет скорбь делается устойчивым элементом его творчества. Грандиозный фортепианный концерт *c-moll* - страдание, и не одного человека, а целого мира.

В год смерти был написан концерт *B-dur* – в нем одновременно глубокая скорбь и безнадежность, а в *Largetto* - как будто яркое солнце, всё неподвижно в сиянии, и чувствуется присутствие смерти. Кантилена, песня любви и страсти будто всплывает и тут же гаснет в отчаянии. Такой пессимизм характерен для последнего периода творчества Моцарта. Очень похожий всплеск ужаса и скорби в очаровательной кантилене в Романсе концерта *d-moll*.

Концерт №20 *d-moll* написан через некоторое время после "Дон Жуана". В музыке Моцарта появились трагические ноты, сильные контрасты, диссонирующие звучности. В "Дон Жуане" и после него Моцарт - не просто молодой человек, умеющий радоваться жизни, но зрелый ум, размышляющий о жизни и смерти, о границах свободы и расплате за то, что "все позволено". Инструментальным отражением Дон Жуана был концерт для фортепиано *ре минор*. Здесь та же тональность *ре минор*, те же контрасты, та же жажда любви и та же светлая печаль.

В концерте есть две экспозиции (одну играет оркестр, во вторую вступает солист), две каденции, на которые приходится кульминации (в конце 1 и 3 части). Во время Моцарта, каденции не записывались и импровизировались, лишь некоторые были записаны учеником Моцарта – Гуммелем. Существуют каденции Брамса, Шнитке, Сен-Санса к Моцартовским концертам. Бетховен настолько ценил концерты Моцарта, что писал к ним каденции. Он с блеском исполнял *ре минорный* концерт, (это единственное «чужое» сочинение, включенное Бетховеном в свои

концертные программы), написав к первой и третьей частям великолепные каденции (каденции Моцарта не сохранились).

Каждый концерт Моцарта обладает своей образной сферой, эмоциональной окраской. В одних концертах он подчеркивает монументально-торжественное начало, в других — мягкую лиричность, в третьих — жанровость и скерцозность, в четвертых — драматическую экспрессию. К последним относится концерт № 20 ре минор (1785 г) KV 466, одно из самых замечательных творений композитора, трагический пафос этого произведения словно предвещает страницы «Дон Жуана», а напряженность и динамичность делают его подлинной симфонией. Фортепианный концерт d-moll по значительности и глубине образов, а также по масштабности и динамике развития не уступает лучшим симфониям Моцарта.

Полна драматической экспрессии главная партия первой части концерта, звучащая вначале в оркестровой экспозиции, а затем сопровождающая в оркестре игру солиста; тираты и синкопированный ритм сообщают музыке взволнованный, возбужденный характер:

Тема главной партии (как, впрочем, и в других концертах Моцарта) включает еще один элемент, впервые появляющийся в момент вступления солиста. Это — лирически-песенный образ, несколько меланхолический, заключающий интонацию, характерную для бытовой музыки (ход через октаву на вводный тон с последующим задержанием и разрешением). Эта тема составляет интонационную основу произведения, благодаря чему создается единство и целостность всего цикла: подобная интонация лежит в основе темы связующей партии первой части; нечто родственное имеется и в теме побочной партии, где восходящий ход на сексту с заполнением в нисходящем движении также связан с бытовой музыкой. Вариантом этой же темы является один из эпизодов финала, написанного в форме рондо.

Основная тема финала, многократно повторяющаяся и получающая интенсивное симфоническое развитие, еще больше усиливает ту драматическую взволнованность, которая была заключена в теме главной партии первой части.

Моцарт назвал среднюю часть концерта «Romanza». Это название в инструментальной музыке XVIII века не было принято, — оно появляется позже, лишь в XIX веке, у романтиков.

В оркестре Моцарта основную функцию исполняет струнная группа, при этом мелодический материал поручается первым скрипкам, контрабасы обычно удваивают партию виолончелей октавой ниже, лишь изредка отделяясь от них. Деревянная группа, состоящая из двух флейт (в симфонии

g-moll одна флейта), двух гобоев и двух фаготов, используется как для исполнения тематического материала, так и для подчеркивания гармонии и ритма. В соответствии с характером музыкальных образов Моцарт больше использует экспрессивные свойства инструментов, особенно струнных, их выразительную певучесть.

В клавирных концертах Моцарта отражены черты нового исполнительского стиля, связанного с переходом от клавесина к фортепиано. Одна из стилевых особенностей концертов Моцарта – многотемность. Главная заслуга Моцарта в клавирных сочинениях в том, что Моцарт заставил инструмент «петь». Сочинения для клавира, дают представление об исполнительском искусстве самого Моцарта с присущей ему блестящей виртуозностью и вместе с тем одухотворённостью, поэтичностью и изяществом.

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

Проблемы и их решения на начальном этапе обучения игре на флейте в условиях дистанционного обучения

2019-2020 учебный год выдался непростым для всех: преподавателей, детей и родителей. Пандемия заставила по-новому взглянуть на процесс обучения и воспитания детей. Новой реальностью для всех стало дистанционное обучение.

Дистанционное обучение (ДО) — взаимодействие учителя и учащихся между собой на расстоянии, реализуемое специфическими средствами Интернет-технологий или другими средствами, предусматривающими интерактивность. Это самостоятельная форма обучения: информационные технологии в дистанционном обучении являются ведущим средством, а актуальными становятся простые и понятные задания, а также неожиданные и интересные задания.

В дистанционном обучении учеников одно из главных условий – заинтересовать не только ребенка, но и родителей. Ведь, когда нет личного контакта «педагог + ребенок + родитель», организовать творческое взаимодействие в дистанционных условиях крайне сложно. У меня много на тот момент было родителей, которые очень сильно «эмоционировали», по поводу дистанционного обучения, даже были предложения встречаться дома

у себя, но мне удалось их отговорить, ссылаясь на невозможность в рамках закона, что мы несём ответственность за своих детей.

Но занятия проводить по «гаджетам» очень и очень сложно, Все мы столкнулись с определёнными проблемами, технического плана, не у всех оказались, у детей компьютеры, и продвинутые «гаджеты». Пришлось в срочном порядке их приобретать. Но и это не совсем оправдало себя. Так как качество звука не совершенно и связи тоже, но и целый день сидеть за компьютером это - давление на глаза и головные боли...

Так как у меня были ученики, которые перешли на большие инструменты и их занятия на флейте нужно было постоянно контролировать, мне пришло в голову объединить мои методические советы в одно целое, чтобы ребёнок мог постоянно слышать мои советы. Смотреть рекомендации, как «настольную книгу». Я решила их записать, но столкнулась сама с проблемой, большие файлы у меня на «гаджете» не отправлялись. Но не смотря на это мне удалось сократить свои рассказы и выделить самое главное.

Всемирная организация здравоохранения давала на тот период времени рекомендации по самолечению от короновируса и одно из них: «Помогут сохранить спокойствие в это тревожное время медитация, глубокие вдохи и выдохи».

Вот подумала я, то чем мы и занимаемся на уроках при игре на флейте. Мои первые методические рекомендации выложены на сайте школы и в ютубе.

Методические рекомендации. ДМШ. Дистанционное обучение.

Часть 1.1. <https://youtu.be/yYUnw4bVaEs> Методические рекомендации.

Часть 1.2. <https://youtu.be/H7UbnMtU-PI> Методические рекомендации.

Часть 1.3. <https://youtu.be/emt7aMosngA> Методические рекомендации.

Начальный период обучения игре на флейте, без сомнения, является одним из самых важных этапов в воспитании музыканта.

В это время, закладываются основные навыки игры на инструменте и на преподавателе лежит большая ответственность за то, чтобы навыки эти были правильными и перед молодым музыкантом возникло бы в будущем как можно меньше проблем, связанных с техникой исполнения.

Контроль – важная часть в обучении, во время дистанционного обучения ребёнок находится далеко от преподавателя, нагрузка психологическая очень большая, и преподаватель, и ребёнок находятся в напряжении всего урока.

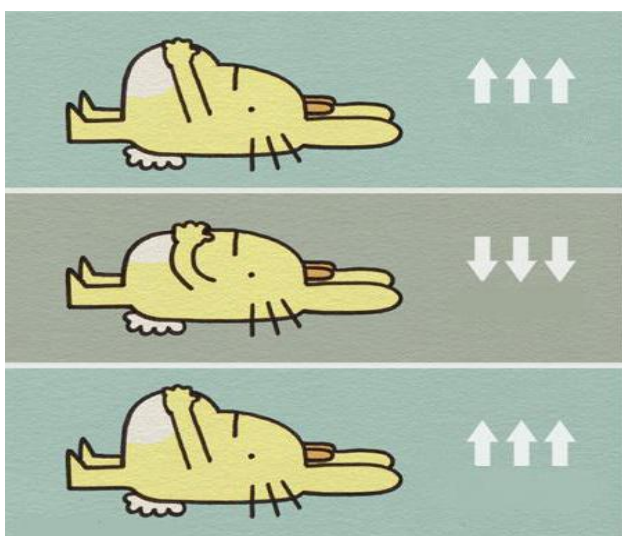
Приходится повторять свои требования несколько раз, чтобы он услышал, надо не забывать, что лишний раз нужно похвалить ученика несмотря на его промахи или ошибки, поддержать его словом.

Опираясь на собственный педагогический опыт, можно сказать, что главный стимул для ребёнка в занятиях-это интерес. Причём, основную роль играет интерес к общению с педагогом как с человеком, а затем уже возникает интерес к инструменту. Во время дистанционного обучения, в воспитании интереса к занятиям так же помогает прослушивание записей известных флейтистов или можно предложить запись ученика из своего класса.

Очень важно проявлять терпение и доброжелательность, чтобы быть для ученика не только требовательным преподавателем, но и просто другом, интересным человеком с которым познавательно общаться и которого не стоит бояться.

Одно из главных условий успеха обучения игре на музыкальных инструментах-уверенность юного музыканта в своих силах и спокойный рабочий настрой.

Технологические проблемы - это проблемы, связанные с постановкой и проблемы, возникающие непосредственно при игре на инструменте. Под «постановкой» принято понимать положение корпуса исполнителя, способ держания инструмента, приёмы извлечения звука и характер исполнительских движений.



Блокфлейта и флейта изредка помогает избавиться от респираторных заболеваний, так как игра связана с ровным дыханием.

На основании своего опыта и наблюдений во время обучения в условиях дистанционной работы с учеником были выявлены главные проблемы и

решения этих проблем на начальном этапе обучения ребёнка на флейте; как в условиях дистанционного обучения с ними справиться.

Описаны упражнения и даны рекомендации.

Правильное положение корпуса самое важное условие для хорошего контроля над дыханием, оно является основой правильной постановки, имеет большое влияние на все области звукоизвлечения. Сюда можно отнести и положение головы, ни в коем случае нельзя опускать голову вниз, и опускание инструмента вниз, и аппликатурные особенности, такие как в правой руке 5 палец в «подвиснутом» состоянии, и смещение головки вправо.

При игре на всех духовых инструментах исполнитель должен пользоваться грудобрюшным дыханием. Только при смешанном дыхании возможно максимальное использование всех дыхательных мышц. Неправильная работа мышц влияет на звук и его ведение.

Губы являются важнейшим исполнительским органом при игре на флейте. От правильной постановки амбушюра зависит тембр инструмента, полнота, глубина звучания.

Артикуляция являются: ту, та, те, ти, ду, да, дю, де, так называемая «атака языка». На начальном этапе лучше использовать ту и та.

При постановке рук - главная задача преподавателя внимательно следить за пальцами, чтобы ученик не давил их на клапаны и не зажимал руки. Это бывает не всегда легко, т.к удерживать инструмент ему тяжело в одном положении. Но если ученик выполняет все требования преподавателя правильно и положение корпуса, шеи, головы и рук находятся в балансе, флейта не будет соскальзывать с подбородка, и пальцы будут оставаться свободными.

В ходе работы в условиях дистанционного обучения были выявлены проблемы:

1. Не качественный звук
2. постановка корпуса (руки, пальцы, локти, положение головы)
3. аппликатура
4. опускание вниз инструмента
5. интонация
6. не совершенная связь «гаджитов»

В ходе дистанционной работы с учеником выяснились и положительные качества у ребёнка:

1. Развитие в ученике самостоятельности, более ответственное отношение к занятиям.

Решение проблем:

1. Запись на видео.

Только с помощью записи, с качественными колонками можно отследить на компьютере, все выше, указанные проблемы, возникающие при дистанционном обучении.

Представленный материал содержит лишь часть того, что можно выполнить, для воспитания и развития обучающихся по классу флейты. Путь обучения игре на инструменте долгий и не легкий, требует повседневного упорного труда в области мысленной и творческой работы, прежде всего самого преподавателя.

Есть такая прописная истина – «в каждом ребёнке есть творческое зёрнышко, которое мы, преподаватели музыки обязаны развить. Каждый ребёнок – талантлив, каждый ребёнок – вселенная, и мы, учителя, в ответе за каждого маленького человека, пришедшего к нам».

Пусть наш ученик не станет профессиональным музыкантом, но если он будет творчески и интеллектуально развитым, востребованным в современном обществе гражданином – значит мы, как преподаватели, достигли главной цели в своей работе.

Список литературы:

1. Бучнев А.А. Особенности использования технических средств при игре на духовых инструментах. Автореф. канд. дис. – М., 2002.
2. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте // Вопросы музыкальной педагогики. - Вып. 10. - М.: Музыка, 1991. С. 29 – 41.
3. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста // Вопросы музыкальной педагогики. - Вып. 4. М.: Музыка, 1983. С. 14-23.
4. Новикова М.М. Основной музыкальный инструмент (флейта). Дыхание, артикуляция, штрихи. К методике обучения игре на флейте. Учебно-методическое пособие. – Спб.: издательство РГПУ им. Герцена, 2010. – 41 с.
5. Образовательная программа дополнительного образования детей «Флейта». Сост. Ю. Должиков. Электронные источники, режим доступа: http://grieg.music.mos.ru/upload/medialibrary/c52/fleyta_5_let.pdf
6. Платонов Н. Школа игры на флейте. – М.: Музыка, 1999. – 159 с.

Интегральный подход в подготовке к концертному выступлению

В настоящее время мы отмечаем тенденцию ускорения многих процессов социальной жизни: лавинообразно увеличивается объем поступающей информации, возрастают требования к эффективности деятельности, к динамике развития способностей, обучения, что воздействует на сознание человека угнетающе, нарастает напряжение, усталость. Возникает необходимость пересмотра подходов и нахождения новых, которые позволят при интенсификации общей нагрузки реализовать высокий творческий результат и при этом разгрузить нервную систему.

Подготовка к концертному выступлению, безусловно, индивидуальна. Кто-то интуитивно находит в себе необходимые ресурсы для успешной деятельности на сцене, а кому-то приходится выстраивать эту подготовку, ориентируясь на исследования психологов, опыт педагогов, собственный личный опыт. Автором был разработан подход, на основе решения четырех выявленных основных проблем, причин, которые «мешают» успешной творческой реализации на сцене. Это: навык публичного выступления, навык выучивания текста, свобода исполнительского аппарата, настрой (психологический, физический).

Формирование навыка публичного выступления (визуализация, обыгрывание на менее значимых сценах) = должна равняться подготовке концертной программы по времени	Постановка исполнительского аппарата (понятия мышечных зажимов, свободы аппарата)
Текст учить через все каналы восприятия (аудиальный, визуальный, кинестетический, дигитальный)	Настрой (психологический, физический)

Первая проблема заключается в том, что обеспечивая в той или иной мере профессионально-исполнительскую (техническую) готовность музыканта упускается из вида следующее: навык концертного, публичного выступления не осознается как отдельный навык и не формируется в той степени, в которой необходимо. То есть необходимо практически параллельно формировать два навыка: навык игры на инструменте и навык выступления перед публикой. Каким образом этого можно достичь? Ежедневно обыгрывать подготавливаемую программу (фрагменты), во-первых, через мысленное представление выступления

перед публикой – прием визуализации (мозг не улавливает разницу между воображаемым и реальным), во-вторых, через выступления перед реальной публикой – в объеме времени, не менее затрачиваемого на репетиционную работу. В идеале прием визуализации предполагает, что музыкант может внутренним взглядом увидеть себя играющим в предполагаемом зале с публикой и внутренним слухом услышать от первой до последней ноты исполняемое произведение с мельчайшими подробностями в исполнении (штрихами, аппликатурой и т.д.). В начале практики визуализации возможна некоторая фрагментарность в воображаемом выступлении, как со стороны слуховых представлений, так и визуальных, но со временем при постоянной практике эти фрагменты постепенно восстановятся до целостного визуально-слухового представления, сформируется навык. В практике визуализации также тренируется концентрация внимания, необходимая для концертного выступления.

Вторая проблема заключается в страхе забыть текст. Некоторые исследователи утверждают, что программа должна быть сделана «на совесть». Юный музыкант, прочитав такую рекомендацию, может заниматься часами, «вбивая» текст в мышцы, но, не имея его «в голове», будет бояться забыть текст, что создаст напряжение. Необходимо уточнить, что означает «на совесть»? На взгляд автора, это означает, что программу необходимо проработать через все каналы восприятия: аудиальный, визуальный, кинестетический, дигитальный (смысловой). В музыкальной педагогике есть опыт М.В. Карасевой, которая применяет методику развития музыкального слуха через все каналы восприятия [3]. Или можно проработать текст через все виды памяти: слуховую, зрительную, моторную, тактильную, эмоциональную, ассоциативную, в случае, если один вид памяти подведет, то другие поддержат. Так, например, Л. Маккиннон в исполнительской практике задействует четыре вида памяти: слуховую, зрительную, тактильную, моторную [4; 20]. Но к этим четырем видам памяти необходимо добавить осмысление. Известно, что выдающийся пианист Вальтер Гизекинг не прикасался к клавиатуре, прежде чем осмысленно не выучивал наизусть новое для себя произведение [2]. Осмысленное изучение текста (дигитальный канал восприятия) включает в себя: анализ формы, гармонический анализ, анализ звуковысотной и метроритмической организации, анализ фразировки, динамики, штрихов, аппликатуры, возникающих ассоциаций. Рекомендуется сначала по нотам, а потом, когда текст будет выучен, этот анализ очень подробно проговорить, выразительно продекламировать при необходимости, записать по памяти на нотной бумаге с аккомпанементом (при наличии такового). Тщательный анализ текста произведения способствует его последующему успешному

запоминанию. Текст проговаривать подробно, например: «Начинается произведение от тоники в III позиции legato на соль струне вверх смычком в ре мажоре восходящим пассажем и т.д.». Выученный текст можно проверить на другом инструменте, например, скрипачу сыграть на фортепиано, либо сыграть с транспонированием в другие тональности. Необходимо запоминать текст также через визуальную память, фотографическую память, то есть помнить расположение текста на странице. Навык подбора по слуху, навык импровизации также освобождают от страха забыть текст.

Есть некоторые приемы в подготовке, которые возможно применить только с учащимися старших классов, взрослыми обучающимися. Для активизации кинестетического канала и проверки текста «в голове» струнникам рекомендуется поиграть намыленным смычком с закрытыми глазами, с сурдиной и наушниками в ушах, из которых звучит другая музыка, при этом сделать видеозапись, чтобы потом прослушать и проанализировать ошибки. Этот синтез дигитального и кинестетического каналов при «выключении» аудиального и визуального каналов позволяет максимально «включить» ощущения в руках, более тонкое управление. А пианистам рекомендуется в подобном эксперименте поиграть на беззвучной клавиатуре электропиано.

Третья проблема – 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], [5], [6], [7]. 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.

Каждую проблему необходимо прорабатывать отдельно, все составляющие интегрального подхода (навык публичного выступления, навык выучивания текста, свобода исполнительского аппарата, настрой психологический, физический) в конечном итоге должны быть в неразрывном единстве.

Если исключить из проработки хотя бы одну составляющую, например, – психологический настрой, то, неуверенность в себе, негативное отношение к собственному творчеству задаст соответствующий тон всей подготовительной работе, это уже будет эмоциональный зажим, а значит и физический. Необходимо понимать разницу между диагностикой исполнительского уровня, его компонентов, например, «я знаю, что надо доработать штрих, он еще не стабилен...» и психологическим настроем «у меня все получается, я высочайшего уровня музыкант».

Выучивание текста должно быть окончено за две недели до выступления. Перед выступлением необходима свежесть сил, но и здесь все индивидуально, необходим поиск своего индивидуального стиля проживания дня до концерта. После выступления необходимо с помощью приема наблюдения за дыханием успокоить возбужденную нервную систему, либо сделать выдох и досчитать медленно до 20 столько раз, сколько необходимо.

Этот подход необходимо применять на всем протяжении периода подготовки к концертному выступлению, он должен стать органичной

частью длительного, многокомпонентного процесса становления музыканта-исполнителя.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. М.: Классика-XXI, 2006. 156 с.
2. Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекинг. М.: Классика-XXI, 2009. 113 с.
3. Карасёва, М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. М.: Композитор, 2009. 360 с.
4. Маккинон, Л. Игра наизусть / Л. Маккинон. – М.: Классика-XXI, 2006. 152 с.
5. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей. М.: Гуманитарно - издательский центр Владос, 1997. 384 с.
6. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 368 с.
7. Цыпин, Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. М.: Музыка, 2010. 128 с.

Триняк Мария Васильевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Основы скрипичной аппликатуры

Обозначение способа и порядка чередования пальцев при игре на скрипке называется аппlikатурой. С самого начала скрипичного искусства и до наших дней аппlikатура дошла до нас в том виде, как мы привыкли её видеть. Есть несколько принципов выбора аппlikатуры.

Основные из них это:

1. музыкальная фраза и её строение
2. анатомия строения рук
3. удобство при исполнении музыкального произведения

Абрам Ильич Ямпольский в своей цитате сказал, что: «Аппlikатура - это одно из наиболее существенных исполнительских средств скрипача. Её выбор является важным компонентом художественного мастерства. Выбор аппlikатуры может облегчить скрипачу овладение технической трудностью, открыть новые художественные горизонты. Но он может и отрицательно сказаться на качестве игры, если скрипач не осознал до конца целесообразность использования той или иной аппlikатуры в соответствии со стоящей перед ним технической и художественной задачей».

Если музыканты хотят большей выразительности исполнения, то удобная аппликатура не всегда может оказаться правильной. Поэтому появляются трудности и неудобные места. Часто композиторы писали свои произведения не зная технических сложностей скрипача и для конкретного исполнителя. Это и приводит к сложностям. В процессе обучения учеников сложности возникают при исполнении двойных нот, аккордов и флажолетов. Не менее важным элементом является аппликатура в кантилене. Основой техники левой руки скрипача (при применении любой аппликатуры) является правильное использование принципа оставления, подготовки и перемещения пальцев на грифе.

Рассмотрим наиболее сложное.

Флажолет (франц.)- свирель, маленькая флейта. Это звуки особого тембра, широко применяемые в практике скрипичной игры. Существует 3 вида флажолетов:

1. натуральные
2. искусственные
3. двойные

Натуральным флажолетом называется частичный тон колеблющейся струны путем легкого прикосновения к ней. Деля струну на части можно извлечь натуральные флажолеты на любом её отрезке.

Искусственными флажолетами называются звуки, извлекаемые путем прижатия струны к грифу пальцем и одновременного легкого касания оставшейся колеблющейся части этой же струны вышележащим пальцем. При игре искусственными флажолетами возможно применение вибрации.

Двойные флажолеты впервые применил в практике скрипичной игры Н.Паганини в своих произведениях, но он нигде не указал способов их исполнения. Это очень затрудняет исполнение произведений Паганини, требуя огромного труда от скрипача. Специального методического материала для изучения двойных флажолетов немного, так как они редко употребляются и требуют предрасположенных от природы рук и пальцев.

Двойные ноты

Для того, чтобы укрепить пальцы и одновременно придать им гибкость, ученик должен перейти к гаммам двойными нотами, однако не пренебрегая простыми гаммами. Есть несколько видов двойных нот. В процессе обучения игры на скрипке в музыкальной школе чаще всего встречаются: октавы, сексты терции.

Октавы.

При исполнении октав в основном используется 1-4 палец, которые скользят по грифу. Основным пальцем является бас. Надо упражняться в

октавах таким образом ,что хотя оба пальца (1 и 4) стоят на месте , смычок касается только нижней струны (1 палец), и в то время как 4 палец движется беззвучно, он в точности повторяет действия первого. Движение обоих пальцев должно производиться быстро .Октавы часто встречаются в музыкальных произведениях, поэтому упражнения октавами является неотделимой частью скрипичной техники.

Сексты

Существует 2 вида аппликатур в секстах:1-3 2-3, так называемое быстрое исполнение, и 1-2 2-3 3-4 – для разработки ловкости пальцев. Аппликатурой 1-2 2-3 3-4 играют в качестве тренировки, т. к . 3-4 палец менее подвижны и устойчивы, поэтому трудно в быстром темпе.

Терции.

Терции исполняются 1-3 и 2-4 пальцами. Редко используется 2 и открытая струна , так как открытая струна всегда звучит громче. Опорный палец (3) скользит по струне и не поднимается для ощущения позиции. Важно ,чтобы при игре терциями смена позиций была неслышной. Играть терции и учить гаммы терциями следует в нисходящем и восходящем порядке для улучшения интонации.

Аккорды.

Есть 2 основных вида аккордовых последовательностей:

а) аккорды с общим одним, двумя или тремя звуками или с квинтой.

При использовании этого вида аккордов можно использовать подготовку и перемещение пальцев.

б) аккорды не имеющие общих звуков.

При исполнении этого вида аккордов возможно перемещение пальцев и перебрасывание их через струны.

Важным является техника правой руки при игре аккордами. Начинать аккорд нужно от кисти, употребляя $\frac{3}{4}$ поверхности смычка, нажимать легко и играть между подставкой и грифом, всегда играть 2 ноты одновременно.

Аппликатура в кантилене

Звук скрипки - это звук ее струн .Каждая из четырех струн, обладая особым, присущим ей тембром имеет ещё и разнообразные его оттенки в различных регистрах. Вопрос, в какой мере аппликатурные приемы могут быть использованы как средство к достижению выразительной игры на скрипке, тесно связан с одним из наиболее сложных вопросов скрипичной педагогики- о художественном значении приема глиссандо . Непосредственно глиссандо- это быстрое и незаметное скольжение при переходе из позиции в позицию. А портаменто- это выразительное, более замедленное скольжение (в кантилене).

Для певучего соединения звуков используются разные способы исполнения портаменто.

Крейслер использовал портаменто в кантилене скольжением одного и того же пальца, каждый раз подчеркивая нажимом пальца левой руки и акцентом смычка на звуке, к которому направлено скольжение. Совершенно иной характер имеют портаменто Ойстраха - это плавные нисходящие портаменто в кантилене. Они придают задушевный и лирический характер звучанию. При повторении одной и той же мелодической фразы особое значение имеет изменение аппликатуры, выражающейся большей частью в перемене струны, на которой исполняется повторяющаяся фраза. Также для мелодической фразы важно сохранение единства тембра по возможности исполнять на одной струне. Рассматривая тенденцию развития приемов скрипичной аппликатуры с точки зрения упрощений техники игры, к которым они приводят, можно отметить, что упрощения, сводящиеся к уничтожению лишних движений в левой руке, обусловлены такого рода техническими приемами, которые не получали достаточного развития в скрипичной педагогике, это:

- суженное расположение пальцев, приводящее к максимальному применению четвертого пальца и полу-позиции,
- использование квартово-квинтового объема позиции,
- использование четных позиций.

Основанная на этих приемах рациональная аппликатура является новым, важным ресурсом техники левой руки, характерным для современного этапа развития скрипичного искусства.

Если элементы звуковой и штриховой динамики исполнения на скрипке тесно связаны с техникой правой руки, то тембровая динамика исполнения в основном заложена в технике левой руки, это:

- манера вибрато,
- прием портаменто,
- позиции, связанные с выбором аппликатуры.

Аппликатура как элемент художественного исполнения неотделима от звучания; поэтому различная аппликатура означает различное звучание. Раскрытие идейно-эмоционального содержания музыкального произведения, выявление всего богатства звучания скрипки является одной из главнейших задач, стоящих перед скрипачом-исполнителем.

Список литературы

- 1.И. Ямпольский. Основы скрипичной аппликатуры. М., 1977
- 2.К. Флеш. Искусство скрипичной игры. М, «Музыка», 1964

3.К. Мострас. Интонация на скрипке, М-Л., «ГМИ», 1947

4.Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Л., «Тритон», 1933

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

Коллективное музицирование в классе виолончели

Не все дети, обучающиеся в детских музыкальных школах выберут музыку своей профессией, большинство выпускников – это музыканты любители. Поэтому целью учреждений дополнительного образования является воспитание гармонично развитого человека с профессиональными творческими навыками, способного самостоятельно разобрать нотный текст, уметь быстро читать с листа, отличать ведущую партию от аккомпанемента, иметь достаточный объем базовых навыков игры на инструменте.

Коллективная ансамблевая игра окружает маленького струнника с первых уроков, сначала ученик играет несложную партию на открытых струнах, а мелодию исполняет преподаватель или концертмейстер. Поэтому участвовать в коллективном музицировании можно на любом этапе обучения на виолончели. Проблемы начального обучения и творческого развития ученика решает ансамблевая игра с доступным нотным материалом.

Заинтересовать ребенка музыкой легче именно при коллективном музицировании, так как нотный текст у начинающего несложен, вся мелодическая линия звучит у преподавателя или концертмейстера.

Даже обучающиеся первого года обучения прекрасно справляются с несложными пьесками. Ансамблевое музицирование помогает раскрыть художественный смысл исполняемого произведения, учит работать в коллективе, ощущать себя частью целого коллектива (один за всех и все за одного).

Дети, играющие в ансамбле имеют возможность даже на начальном этапе обучения выступать на различных школьных мероприятиях и концертах.

Ансамблевая игра развивает такие профессиональные навыки как: умение ощущать темп произведения, придерживаться точного ритмического рисунка, развивает различные виды звуковысотного восприятия, воспитывает уверенность в себе и учит стабильности в исполнении произведения.

Ансамбль развивает музыкальное мышление, учит понимать партнера и вести с ним диалог, т.е. вовремя выступить со своей мелодической линией и при необходимости уступить другому ребенку.

Слабые обучающиеся незаметно для себя, начинают подтягиваться до уровня подвинутых, совершенствуются в технике чтения нот с листа, овладевают различными исполнительскими навыками звукоизвлечения на виолончели.

Коллективное музицирование несомненно приносит больше творческого удовлетворения у обучающихся, чем сольное выступление, так как в ансамбле ребенок чувствует себя намного увереннее, что несомненно приносит большую пользу в овладении навыками игры на инструменте.

Более старшие обучающиеся, подростки, уже имеющие начальные навыки игры на виолончели охотнее исполняют популярную музыку из классики, различных кинофильмов, а так же переложения для виолончели эстрадной музыки. Текст популярных песен помогает освоить навыки штриховой артикуляции (деташе, легато, стаккато и их комбинирование) и совершенствовать навык вибрато - средство выразительности.

Дети стремятся разобрать и выучить понравившуюся популярную мелодию намного быстрее, невзирая на сложности текста и технические трудности, что несомненно повышает интерес к занятиям музыкой в целом и в частности на виолончели. Даже выпускники после окончания школы с удовольствием участвуют в ансамбле, не желая расставаться с коллективным творчеством.

Главная задача в ансамбле — это ощущение метра и ритма. Метроритм помогает обучающимся играть как единый музыкальный организм, чтобы создавалось впечатление будто играет один человек.

Метроритм — это своеобразный дирижер в ансамбле, каждый ученик должен ощущать сильные и слабые доли и ритмическую определенность.

Ритмическая определенность создает более уверенное и надежное исполнение произведения, можно сказать, что метроритм – это фундамент ансамбля, без которого снижается художественный замысел и рушится ансамбль.

В ансамбле обязательно должны быть ритмически устойчивые обучающиеся, чтобы более слабые подтягивались до необходимого уровня исполнения.

Развитие чувства ритма это одна из важнейших задач преподавателя, и ансамблевое музицирование прекрасно решает эту проблему.

Игра в ансамбле учит детей в грамотном использовании динамических средств, исполнению партий в различных динамических диапазонах, где

солирующий голос должен звучать громче, а остальные тише и гибко реагировать на изменение динамики.

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля.

Для решения проблемы синхронного исполнения нужно выделить три момента: как начать пьесу вместе, как играть вместе и как закончить произведение вместе. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функции дирижера, он обязан иногда показывать вступления, снятия, замедления.

Сигнал к вступлению - небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем – четкого, довольно резкого (раз) движения вниз, что служит сигналом к вступлению. На репетиции можно просчитывать пустой такт, могут быть слова: «Внимание, приготовиться, начали» или «раз, два, три, четыре» после должна быть естественная пауза (как бы вдох). В достижении синхронности ансамблевого звучания многое зависит от характера музыки. Исполнение в унисон требует абсолютного единства – в метроритме, динамике, штрихах, фразировке. С этой точки зрения унисон является самой сложной формой ансамбля. Доказательством абсолютного единства при исполнении в унисон является ощущение, что во время игры вместе с другими учащимися ваша партия не прослушивается как самостоятельная. Между тем в унисоне формируются прочные навыки ансамбля, к тому же унисон интересен зрительно и в сценическом отношении.

Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей, авторов, различные переложения оперной и симфонической музыки. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует художественное воображение. Игра в ансамбле способствует развитию музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, тембро-динамического).

Роль ансамблевой игры для развития обучающегося.

1. Ансамблевое музицирование способствует более быстрому развитию музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического).

2. Игра в ансамбле развивает чувство ритма. Она помогает заложить как элементарные основы ритма, так и овладеть более сложными метроритмическими комбинациями.
3. Коллективное музицирование способствует развитию памяти.
4. Ансамбль интенсивно развивает образное мышление обучающихся.
5. Ансамблевая игра оказывает положительный эффект на процесс развития навыков игры на виолончели.
6. Ансамблевая игра может быть включена в различные виды деятельности учащихся в классе виолончели.
7. Ансамблевое музицирование представляет форму сотрудничества ученика и учителя. Позволяет учесть возрастные и индивидуальные особенности учащихся. Выступает как коллективный вид деятельности.

Список литературы:

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - Ленинград: Мир, 1986г.
2. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле. - М.: Музыка, 1986г.
3. Сапожников Р. Методика обучения игре на виолончели. - М.: Музыка, 1995г.

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

Испанские танцы в репертуаре домриста

Процесс воспитания и развития музыканта-исполнителя весьма сложен и многогранен. Включение в исполнительский репертуар музыки разных народов обогащает его новыми красками, тембрами, ритмами, спецификой музыкального языка и выразительных средств, значительно расширяет кругозор обучающихся, знакомит их с музыкальной культурой этих стран.

В репертуаре домриста испанская народная музыка занимает не столь большое место, как в репертуаре гитариста. Наиболее часто исполняемые произведения на домре – это переложения произведений для балалайки, скрипки, фортепиано. Часто исполняются домристами испанские танцы Василия Андреева, Евгения Дербенко, М. де Фалья, Морица Мошковского, Василенко С. (для дуэта домр), Испанский танец П. Суареса в транскрипции Федорова С.

Испания является одной из старейших музыкальных стран Европы. Удивительное своеобразие песенных жанров, инструментальной музыки,

танцевального искусства обусловлено историческими особенностями этой земли. Лучшие испанские инструменталисты умели раскрыть в своих произведениях богатейшие мелодические и ритмические возможности национальной танцевальной музыки. Именно благодаря им в общеевропейскую композиторскую практику проникли сарабанда, чакона, фолія, пасакалья и др. испанские формы.

Испанский танец делится на два типа: испанский классический танец и фламенко (цыганский). Фламенко – это целый пласт музыкальной культуры, который в конце 20 века начинает впитывать в себя кубинские мелодии, джазовые мотивы, элементы классического балета. Танцевальная культура фламенко объединяет под одним названием несколько различных музыкальных рисунков. Характерной чертой испанского стиля является обязательный элемент импровизации, позволяющий создавать совершенно уникальные произведения танцевального искусства. Культура фламенко больше присуща для репертуара гитариста. В репертуаре домриста присутствует очень техничное, яркое произведение «Фламенко» Виктора Козлова в дуэте с гитарой.

Исключительное богатство, красота и выразительность испанской народной музыки привлекли к ней внимание многих композиторов разных стран (из русских, помимо Глинки, Балакирев, А. Рубинштейн, Римский-Корсаков, Глазунов; среди французов — Лало, Шабрие, Дебюсси, Равель). Это богатство обусловлено разнообразием областных проявлений народной художественной культуры Испании.

М.И. Глинка, поставивший себе задачу изучить национальные особенности испанской музыки в совершенстве овладел этой задачей: оркестровые увертюры-фантазии Глинки («Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде») сделали испанский фольклор достоянием европейской музыки. Домристы младших классов часто исполняют «Андалузский танец» М.И. Глинки.

В том, что лучшая испанская музыка — танцевальная, не сомневается уже никто. Характерной особенностью испанской народной музыки являются мелодичные инструментальные наигрыши.

Лучшая испанская музыка представлена следующими основными танцевальными композициями:

- § Хота - это лучшая испанская музыка провинции Арагон. Хота очень разнообразна и непредсказуема, исполнители могут неожиданно изменить скорость, фигуры, шаги, подъем ног, руки во время танца практически не используются.

- § Чакона – старинный испанский танец 16 века трехдольного размера, первоначально исполняемый в быстром темпе, с 17 века в медленном и плавном темпе, величественного характера в сопровождении пения и звуков кастаньет. Пьеса, близкая пассакалье. Музыкальная форма в форме вариаций. В репертуаре домристов произведение «Чакона» Дюрана.
- § Падеспань – парный бальный танец на $\frac{3}{4}$, умеренно быстрого темпа, состоит из элементов характерно-сценического испанского танца. (А. Цыганков «Падеспань» для домры)
- § Болеро – танец благородного стиля испанских идалго. Во время исполнения у зрителей создается ощущение, что танцоры парят в воздухе, поэтому произошло и название болеро от испанского «парить». В репертуаре домристов Болеро «Толедо» Меццакапо, Испанское болеро «Гордая прелесть осанки» Чиара.

Испанская музыка настолько своеобразна, темпераментна, жизнерадостна, что ее невозможно не узнать, даже среди большого потока музыкальной информации.

Хочется коснуться творчества М. Мошковского.

Мориц Мошковский (Moritz Moszkowski, 1854–1925) — немецкий пианист, педагог, дирижер и композитор польско-еврейского происхождения. Композитор был известен главным образом виртуозными, внешне эффектными салонными концертными пьесами, среди которых наиболее популярны стилизованные в национальном духе "Испанские танцы".

В ранних сочинениях М. Мошковского прослеживается влияние Шопена, Мендельсона и, в особенности, Шумана, однако позднее композитор сформировал собственный стиль, который, не отличаясь особой оригинальностью, тем не менее, явно показывал тонкое авторское чувство. В течение многих лет произведения М. Мошковского были забыты, практически не исполнялись, и лишь в последние годы наблюдается возрождение интереса к творчеству композитора.

Его славянское происхождение отразилось в его композициях, в особенном колорите, в их «огне» и «блеске». Произведения Мошковского изобилуют красивыми и изящными мелодиями, яркими и привлекательными ритмами. Отличаются совершенством мелодического обрамления. Каждая страница его сочинений наполнена фантазией, а форма всегда настолько ясна, стройна и понятна, что его музыка легко находит путь к сердцу слушателей.

В репертуаре моей ученицы «Испанский танец» № 1 М. Мошковского.

Музыка отличается четким ритмом, мелодическим разнообразием танцевальных композиций, необычайной эмоциональностью. Основная тема звучит в мажоре, торжественно, изобилует форшлагами, хроматическими ходами, что подчеркивает танцевальность, текучесть мелодической линии. В произведении четкое деление на фразы, использование кадансов в конце построения.

Основную тему танца сменяет короткая контрастная лирическая тема в форме периода в соль мажоре с четкой пульсацией в фортепианной партии. Форма произведения: А-В-А-С-А

Еще одна контрастная тема - изящная, легкая, на стакато у солиста и фортепиано, в нюансе пиано, что создает ощущение легкости, полетности. Во втором проведении тема набирает силу, звучит переключки в разных регистрах, усиливается звук, как будто танец захватывает всех. Настойчивые акценты приводят к кульминационному проведению торжественной основной темы. Музыка М. Мошковского романтична по замыслу, трогает и вызывает интерес слушателя. Отсюда его большая популярность. В чем сложность исполнения этого произведения? Конечно быстрый темп, яркий звук, контрастные темы.

Ритм – один из основополагающих элементов музыки. Будучи одним из выразительных средств, ритм отражает эмоциональное содержание музыки, ее образно-поэтическую сущность. Живость и гибкость ритма принадлежат к числу характерных особенностей испанского стиля. Ученик учится ощущать ритмический стиль музыки. Работа над этим произведением приучает обучающегося добиваться четкости, упругости, энергичности метроритмической пульсации, быстрого переключения на разноплановые темы, яркости и плотности звука.

Все фрагменты произведения должны быть наполнены единством ритмической пульсации, драматургией целостной формы. К числу методических приемов, активно способствующих устранению темповой разрозненности, следует отнести сопоставление отдельных фрагментов пьесы с ее начальными тактами.

В целом, для танцевальной музыки присущи: ясность музыкальной формы (обычно малые формы (период, простая двух- и трехчастная форма), периодическая расчлененность мелодических фраз, регулярные метрические акценты, черты общей четкости и определенности, использование мелодий широкого дыхания, периодичность в ритме, мелодии, гармонии, форме.

В репертуар необходимо включать разнообразные штриховые элементы и приемы звукоизвлечения. Выбор произведения определяется также

возможностью исполнения его в правильном темпе, причем требования к техническим возможностям должны быть выше, чем к художественным.

Ученик должен слышать характер звучания, градацию силы звука, его певучесть, красоту, плавные переходы от одного звука к другому, слышать фразировку как в ее малых звеньях, так и в крупных построениях.

Лучшая испанская музыка настолько своеобразна, темпераментна, жизнерадостна, что ее невозможно не узнать, даже среди большого потока музыкальной информации.

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс – М., 1977 г.
2. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка – М., 1978 г.
3. Вопросы фортепианной педагогики вып.2 – М., 1967 г.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры – М., 1961 г.
5. Холопова В.Н. Музыкальный ритм – М., 1980 г.
6. Spain-media.ru

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

Особенности работы над произведением для балалайки
«Парафраз на тему кубанской казачьей песни
«Розпрягайте, хлопці, коней» В. Минцева

Произведение для балалайки «Парафраз на тему кубанской казачьей песни «Розпрягайте, хлопці, коней» написано талантливым музыкантом, известным в России исполнителем на балалайке, ярчайшим педагогом и композитором В. Минцевым. Валерий Петрович Минцев окончил консерваторию по классу балалайки у народного артиста России Е.Г. Блинова. Концертные вариации В. Минцева, парафразы и фантазии широко известны в кругах музыкантов-народников. «Розпрягайте, хлопці, коней» В. Минцева исполняется на Всероссийских и Международных конкурсах, в концертных программах ведущих исполнителей нашей страны, профессиональных оркестров и ансамблей русских народных инструментов [1].

Сама песня «Розпрягайте, хлопці, коней» больше известна как кубанская казачья или украинская народная. В народном песенном исполнении заимствование либо мелодии, либо текста встречается очень часто. С текстом «Розпрягайте, хлопці, коней» есть разные варианты

мотивов: один из них - это мелодия песни времен гражданской войны «По долинам и по взгорьям» из фильма «Трактористы», другой - в исполнении Кубанского казачьего хора «Маруся раз, два, три калина». Интересно, что краевед В. Яланский в своей книге, изданной в 1999 году, «Нестор и Галина, рассказывают фотографии» приводит рассказ жены Нестора Махно Галины Кузьменко, что автором произведения является махновец с Полтавщины Иван Негребицкий, украинец [2]. Песня была официальным маршем войска Нестора Махно. А Негребецкого за эту песню потом и сослали в Магадан. В советские времена было запрещено называть имя автора текста и музыки сельского учителя-полтавчанина И. Я. Негребецкого. Поэтому ее все считали народной песней. В быту еще есть название этой песни «Маруся».

Более двух столетий назад кубанский край заселили черноморские казаки, бывшие запорожцы, выходцы с Украины, и донские казаки - потомки беглых русских крестьян. Поэтому во многих песнях кубанских казаков заметно влияние украинского фольклора. В казачьей песне преобладала мужская традиция, уникальная многоголосая фактура. Многие кубанские песни - это варианты украинских песен, видоизменённых и получивших на Кубани новую жизнь, новую эмоциональность. Причём эта новая эмоциональность, кажется, придаёт им большую особенность, чем собственно текстовые изменения. В отличие от украинской версии «Розпрягайте, хлопці, коней» в кубанскую песню добавлен припев, трудно поддающийся объяснению, ибо основное его предназначение - темпераментность и эмоциональность: «Маруся раз, два, три калина. Чернявая дивчина в саду ягоды рвала». Этого припева нет в украинской песне. Точнее сказать, теперь есть, так как, эту песню теперь уже везде поют с этим припевом, приобретённым на Кубани. Казаки говорили: «песни не поют, а играют». Это изречение наиболее точно передаёт своеобразие и поэтичность казачьих песен, эмоциональный настрой казаков.

Включение произведения для балалайки «Парафраз на тему кубанской казачьей песни «Розпрягайте, хлопці, коней» В. Минцева в репертуар обучающегося музыкальной школы должно быть подготовлено как технически, так и художественно-музыкально. Произведение вызывает сильный эмоциональный отклик. В работе с данной пьесой возникают те же проблемы, как и в работе над любым музыкальным произведением: фактурная насыщенность; звуковая культура, соответствующая музыкальному образу; фразировка и дыхание.

«Парафраз на тему кубанской казачьей песни «Розпрягайте, хлопці, коней» В. Минцева написан в форме вариаций. Слово «парафраз» в музыке –

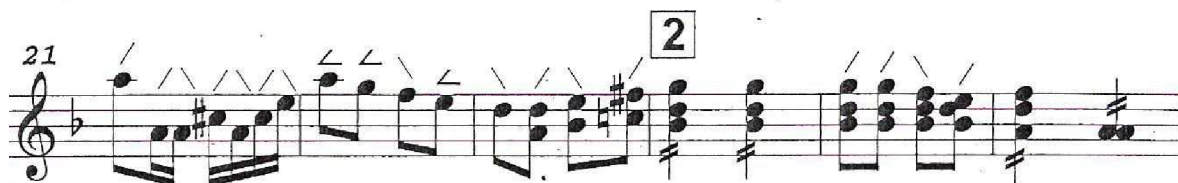
это переложение чужих музыкальных тем с самостоятельными вариациями и украшениями [3]. В произведении есть вступление. Концертмейстеру требуется четко и точно задать нужный импульс для последующей игры, а исполнителю вступить в нужном темпе. Размашистый ритм темы, энергичное подчеркивание сильной доли, маршевость, подвижная, устремленная мелодия переключаются с эмоциональной открытостью напева:

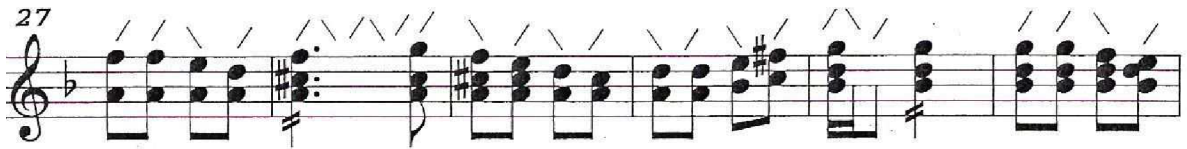


За счет смены приемов игры (в 1-ой цифре начало – бряцание, затем vibrato) создается динамический контраст. Vibrato pizzicato в двухголосии нужно научиться исполнять ровно, одновременно двумя пальцами правой руки. В мелодике кубанских песен очень часто встречаются кварто-квинтовые интонации, которые придают мелодии дух молодости, удалства. Начало песен почти всегда с сильной доли, в военных и походных часто применяется пунктирный ритм. «Розпрягайте, хлопці, коней» начинается с пунктира. В лирических темах отсутствие пунктиров и постепенное движение. Отсутствие крупных длительностей и пауз в песнях придают непринужденность и подвижность исполнению на одном дыхании.

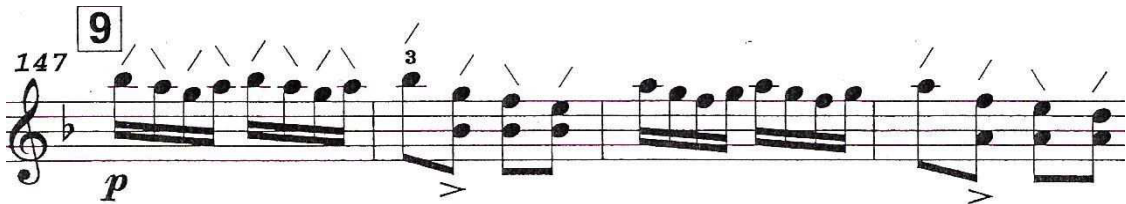
Исполнение пунктира. От продолжительности точки зависит характер пьесы. Если характер произведения энергичный, то следующая нота должна звучать активно, остро. В нашем случае это создается сменой балалаечных штрихов-ударов (пример выше - 1-ая цифра 1-ый такт).

В припеве акцентирование слабых долей воспроизводится за счет смены штрихов-ударов:





Акцентированные аккорды следует играть на бряцание ударами сверху. За счет смены штрихов мы можем подчеркнуть слабые доли:

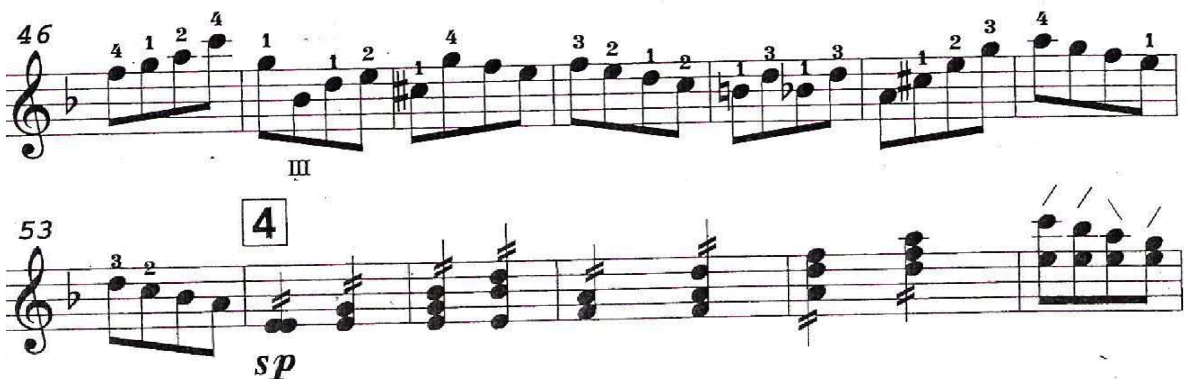


При разборе произведений с использованием не только одних переменных штрихов-ударов, ученики часто допускают недочеты в области артикуляции, а также метра и ритма.

Наличие дробей в произведении подчеркивает энергичный характер:



Очень важен точный переход с 3-ей цифры от pizzicato vibrato на бряцание в 4-ой цифре:

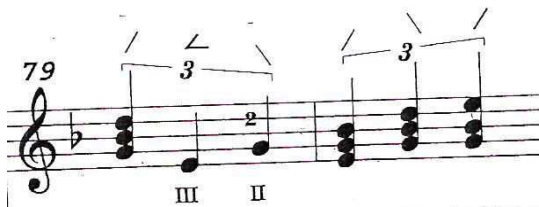


Такая смена приемов игры зачастую приводит к потере прежнего темпа.

Дубль штрих по одной струне в 5-ой цифре должен быть предельно ровным, качественным по звуку и предварительно отработанным на различных упражнениях:

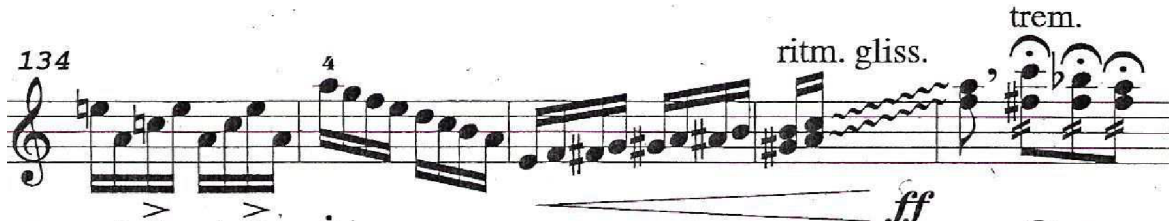


Далее в 5-ой цифре встречается триольный ритм. Следует исполнить этот эпизод на легато. Кстати переменные штрихи и говорят о легатности:

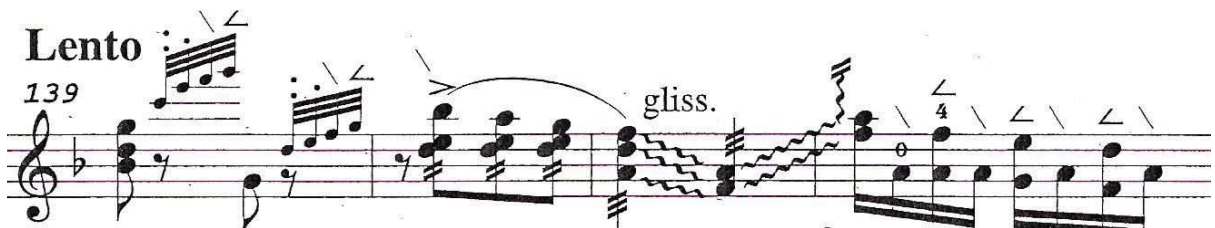


8 цифра – это вариация шестнадцатыми в другой тональности. Здесь конечно могут быть технические трудности как в левой руке, так и в координации обеих рук.

Совместное исполнение солистом и концертмейстером трёх фермат нужно отработать:



Начальный эпизод Lento рекомендую исполнить с использованием гитарного приема, а не так как написано в нотах:



В произведении есть смена темпов. Так, например, в цифре 8 появляется Lento, с постепенным ускорением в code до prestissimo. Coda требует динамического и темпового нарастания к концу произведения. Не осознав до конца темп и ритм произведения, учащийся может менять темп без всяких для этого музыкальных оснований, играть что «получается», а не то, что указано композитором. Выдерживать темп, добиться единого ритмического пульса, а также научиться переходить из одного темпа в другой логично – задача исполнителя. Учащемуся нужно накопить слуховые примеры. Могут помочь простукивание ритмических фигур, темповых переходов, игра ритмических упражнений.

Внимательное отношение к аппликатуре и штрихам, доведение всех движений до автоматизма - вот та база, которая поможет ученику исполнить произведение без технических «помех». В завершении работы над произведением обращаем внимание ученика на общую концепцию произведения, характер, общую динамику, темпы. Исполнение казачьей песни может вызвать подлинный интерес, а, как известно, мотивация является мощным стимулом в обучении.

Список литературы:

1. Варавва И.Ф. Песни казаков Кубани. - Краснодар, 1966 - 326 с.

Электронные ресурсы:

1. По жизни - с балалайкой: Ставропольские ведомости: информационный портал 05.05.2006 г. URL: <http://st-vedomosti.ru/articles/2006/05/05/по-жизни-с-балалайкой> (дата обращения: 25.08.2020).

2. Википедия - свободная энциклопедия: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Розпрягайте,_хлопці,_коні#cite_note-Кінько-1 (дата обращения: 25.08.2020).

3. Википедия - свободная энциклопедия: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Парафраз> (дата обращения: 25.08.2020).

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

Русская народная песня в обработке современных композиторов в классе домры. Темповые и ритмические особенности

Д.Б. Кабалевский сказал, что «Народная песня, как сказочный источник живой воды, давала композиторам силу и вдохновение, учила их красоте и мастерству, учила любить жизнь и человека». Русская народная песня — сокровищница песенного творчества, «образец правды и красоты», бесценное достояние русского народа, являющегося представителем России, а значит выразителем её интересов, истории и культуры. Русская народная песня — это исповедь славянского народа о России, ее великом прошлом, настоящем и будущем. Народными напевами питалась и русская музыкальная классика. На творчество русских композиторов народные лирические песни оказали сильное влияние. Композиторы широко пользовались мелодиями, бытовавшими народных песен, обрабатывали их. Русские композиторы любили русскую народную песню, учились у неё, воспевали её красоту в своих шедеврах.

Традиция создания произведений на основе народных песен и танцев родилась достаточно давно, но соединение ее с академическими приемами письма произошло в нашей стране около трех столетий назад. Первые образцы сочинений подобного рода появляются на рубеже XVIII – XIX вв. Композиторы часто обращаются к старинным и русским народным песням. Каждый автор индивидуален, имеет собственное отношение. Но есть и

общие черты характерные для современной народной музыки. Русская народная музыка имеет вокально - речевую интонацию. Пение со словами придаёт музыке особую выразительность своеобразное дыхание во фразах. Легко узнаваемые интонации народной музыки, где обнаруживается сближение жанров, взаимообогащение, расширение образной сферы. Говоря о драматургическом развитии произведений нельзя не коснуться композиционных средств выразительности: динамики, ритма, гармонии, агогики. Современная народная музыка отличается неожиданной сменой динамики, регистра, тональности, резких акцентов, применением частых синкоп, усложняется ладово-гармонический язык, что проявляется в неограниченной свободе гармонического и мелодического развития. Музыкальная форма сочетает в себе черты новаторства. Это происходит путём обновления музыкального языка переосмысления традиционного содержания жанров.

Наша жизнь стремительно несётся вперёд, мы живем в век информации и удивительных научных открытий. Современного ребенка с самого рождения окружает заманчивый мир разнообразных гаджетов, компьютеров, высокоскоростного интернета и цифровых технологий.

В мировоззрении современных детей также происходят кардинальные изменения: меняются их музыкальные вкусы и пристрастия, меняется вся звуковая атмосфера, в которой растут дети. У нынешних детей и подростков появилось гораздо больше возможностей для раскрытия своих способностей и самореализации, нежели у их сверстников 15-20 лет.

В этих условиях одной из задач уникальной системы отечественного музыкального образования, воспитавшей великое множество выдающихся музыкантов и композиторов мирового уровня, предложить ребенку альтернативу: не менее интересный и захватывающий мир – мир музыки и искусства.

Одной из важных составляющих в этой миссии, является репертуар, который мы используем в работе со своими учениками. О его огромной значимости в формировании личности юного музыканта, воспитании его музыкально-эстетического вкуса сказано и написано достаточно ведущими отечественными и зарубежными педагогами и музыкантами.

Как заметил в своей книге «Индивидуальность ученика и искусство педагога» *известный* исследователь в области музыкального обучения и воспитания *М.Э. Фейгин* «программа каждого ученика – музыкальная пища растущего организма и она, соответственно, должна быть разнообразной».

Ищущий равнодушный педагог тратит значительную массу времени в поисках необходимого репертуарного материала, который бы учитывал индивидуальные особенности каждого из учеников.

Ещё лет 30 назад преподаватель в ДМШ вполне мог обойтись теми сборниками и пособиями, которые имелись в школьной библиотеке и выпускались государственными издательствами, и иной раз учащиеся начинали и заканчивали обучение по одной из популярных «Школ».

С течением времени, репертуарный багаж, который преподаватели использовали в своей работе, в большей своей части безнадежно устарел, и педагоги на протяжении довольно длительного времени испытывали дефицит нового репертуара, отвечающего мировосприятию современных детей и подростков.

В настоящее время педагогический репертуар для ДМШ стал гораздо обширнее и педагог имеет значительно большую возможность выбора. Музыкальные издательства предлагают немалое количество сборников и пособий, как уже известных авторов: В.Власов, Е.Дербенко, А.Доренский, Р.Бажилин, и др., создавших внушительное количество яркой, самобытной и качественной музыки для детей, серьезно обогатив репертуар для народных инструментов, так и менее известных педагогов-композиторов, непосредственно работающих с детьми, подростками, молодежью, прекрасно знающих их запросы и интересы.

В настоящее время профессиональное умение сделать стандартную песенно-танцевальную обработку требуется от всех музыкантов, получающих образование на вузовских факультетах народных инструментов. Сложился даже стереотип ее создания. Так, в одном из учебных пособий для средних и высших учебных заведений мы встречаем схематичное изложение приемов развития материала и выстраивания композиции в сочинениях данного жанра. Правила формулируются следующим образом: варьирование тематического материала, красочные тональные сопоставления, образование новых элементов оркестровой фактуры (например, педальные звуки, подголоски), гармонические изменения, использование особых выразительных приемов игры. Столь же детализированы и этапы работы: от распределения тематического материала по горизонтали, разработки фактуры для каждого проведения темы в соответствии с драматургией (введение дополнительных элементов: органнй пункт, педаль, контрапунктирующие голоса) до «разметки» местоположения динамической кульминации (она может быть усилена постепенным включением инструментов, в том числе ударных, аккордовым дублированием темы). Унифицированы способы противопоставления насыщенной оркестровой звучности в кульминации с

фрагментом с прозрачной инструментовкой материала, определены способы их объединения (например, посредством выдержанных звуков)... В качестве схемы перечисленные параметры не вызывают противоречий. Придерживаясь стандарта, ремесленник может создать добротную, а иногда и весьма эффектную инструментальную обработку. А если эту задачу решает Мастер?

По словам композитора А. Бызова, – «песня должна задевать струны души композитора, на нее должно откликаться сердце. Если ты чувствуешь, что обработка пишется легко, на едином дыхании, тогда она имеет право на жизнь – достойна внимания исполнителей и слушателей».

Народная музыка в обработках современных авторов требует внимательного отношения к штрихам, имеющим решающее значение в правильном понимании и образа в целом, и произнесении каждой отдельной интонации во фразировке. Таким же точным должно быть исполнение динамики, быстро сменяющейся, самостоятельной в отдельных звуках и резко контрастной. Проникновенное интонирование, выразительность речевых оборотов и светлая мелодическая линия свойственны для народных мелодий. Почувствовать живое дыхание фраз, понимать смысл и эмоциональное состояние музыкальной речи, при этом внимательно вслушиваясь в выразительность каждого мотива, составляющего мелодию, уметь добиваться гибкого, выразительного интонирования. Создание образа ставит перед исполнителями определённые задачи: умение слышать фактуру подобную оркестровой, совмещение гармонических красок. Всё это требует развитого музыкального слуха и вкуса. Использование такого рода произведений в учебном процессе обогатит музыкальные представления учащихся, пополнит репертуар, будет способствовать развитию творческой инициативы, расширению кругозора, повышению технического мастерства, исполнительского уровня учащихся.

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

Джаз в музыкальной культуре Северной и Южной Америки

Уникальный и самобытный характер музыкальной культуры на территории Северной и Южной Америки формировался в условиях смешения множества культур под воздействием исторических, социальных и политических факторов. Так, на территории США, в начале XX века

появляется джаз, как новое весьма специфическое направление музыки. Джазовая культура, как результат синтеза музыкальных традиций народов африканского континента и европейских народов, впитала в себя все те особенности, которые приобретали люди и государство в целом, в ходе своего исторического развития. Сложные, порой драматичные исторические и политические события, социальные противоречия, которые разворачивались в процессе становления государственности, со времен основания английских колоний, обретения независимости и развития новой американской демократии (поначалу с сохранением рабства), наряду со смешением различных культур, в конечном итоге, оказали стимулирующее воздействие на развитие музыкальной культуры в США. Иначе говоря, трансформационные процессы в ходе становления американской государственности стали благодатной почвой для появления новой музыкальной культуры.

Исследование генезиса джазовой культуры позволяет говорить о том, что родиной джаза является Новый Орлеан, где на начальном этапе зарождения этого направления появился новый вид коллективной импровизации, когда на фоне аккомпанемента в ритме марша, исполняемого медным оркестровым басом и ударными инструментами, солирующий трубач, кларнетист и тромбонист исполняют свою импровизацию одной и той же мелодии. 26 февраля 1917 года американский джазовый оркестр «Ориджинал диксиленд джаз-банд» (Original Dixieland Jazz Band) в Нью-Йорке записывает свою первую граммпластинку, после чего, джаз очень быстро приобретает массовую популярность.

Начало XX века стало временем формирования основных джазовых стилей. Появляется свинговая музыка, как одна из форм джазовой музыки. При этом, «свинг», как понятие, стали употреблять с 1911 года. Английским словом «swing» (раскачивать) стали называть танец, где танцор раскручивает свою партнершу (танец «Техасский Томми»). При этом, когда одного из родоначальников классического свинга Луи Армстронга, в самый разгар эпохи свинга (период с 1934 по 1946 годы) спросили о том, что собой представляет свинговая музыка он ответил: «Ах, свинг, ну хорошо. Раньше мы называли это рэгтаймом, потом блюзом, затем джазом. Теперь это свинг. Белые люди — вот кто вносит путаницу!»

В 1912 году американский скрипач и дирижер из Оклахома-Сити Харт Анкер Уорт публикует первую в истории блюзовую композицию «Даллас Блюз». ¹[1,с.30] Характерные черты классического блюза

¹Blues Fiddling Classics by [Craig Duncan](#) // MEL BAY PUBN Incorporated, 2015, page 30.

(двенадцатитактовый блюзовый квадрат, характерное гармоническое сопровождение) получают свое оформление уже в 20-х годах, с появлением множества исполнителей. В 1920 году американская певица Мэми Смит с группой «Джазовые гончие» записывает на граммпластинку песню «Безумный блюз» (CrazyBlues), написанной Перри Брэдфордом, и первоначально называвшейся «HarlemBlues» (Гарлем Блюз). Песня имела большой успех и с этого времени начинается период, названный исследователями «блюзовый бум».

В свою очередь, на территории Южной Америки можно наблюдать синтез испанской, португальской, африканской и индейской музыкальных культур. Несмотря на то, что в каждой латиноамериканской стране имеются свои уникальные особенности, тем не менее, условно, можно говорить о выделении следующих направлений в музыке: андская (музыка и песни народов кечуа, аймара и др.), центральноамериканская (музыка народов, населяющих территорию Центральной Америки), карибская (синтез музыкальных культур африканских, европейских, индийских и местных народов), аргентинская (синтез местных индейских музыкальных традиций и европейской музыкальной культуры), мексиканская (синтез музыкального наследия древних ацтеков и испанской музыкальной культуры), бразильская (смешение музыкальных традиций африканских народов и португальской музыкальной культуры).

Довольно заметным явлением на территории Южной Америки стало распространение такого направления в музыкальной культуре, как «босса-нова»(bossanova), что в переводе с бразильского может означать «новый стиль». Эта ритмичная, чувственно-страстная музыка, зародившаяся в 50-х годах XX века в Рио-де-Жанейро, в процессе развития джазовых импровизаций, которые были составлены из местных традиционных мелодических рисунков. Босса-нова, изначально существовавшая, как музыка для богатых слоев общества, достаточно быстро вышла на улицы бразильских городов и завоевала всеобщую популярность.

Основоположником нового музыкального направления «босса-нова», по мнению многих исследователей, является бразильский певец, композитор и поэт Антонио Карлос Жобим. Первой песней в стиле босса-нова, которая стала хитом была «Девушка из Ипанемы». Авторами песни, написанной в 1962 году, стали Антонио Карлос Жобим и Винисиуши Моравиш. Впервые эту песню, исполнила бразильская и американская эстрадная певица Аструд Жилберту. В 1960-х годах эта песня стала классикой жанра и исполнялась многими знаменитыми звездами эстрады (Элла Фицджеральд, Фрэнк Синатра, Стэн Гетц и др.).

Вместе с этим, по мнению многих исследователей, первой песней в этом стиле, которая была записана на грампластинку стала «Chegade Saudade» (Довольно грустить), которую исполнили Жуан Жилберту и Аструд Эванжелина Вайнерт (Жилберту). Эту песню также написал Антонио Карлос Жобим в 1958 году. Середина и конец XXвека стали периодом высокой популярности стиля «босса-нова». Наибольшую популярность получили такие песни, как «Безголосый» (Desafinado), «Нелепость» (Insensatez), «Доллар» (Corcovado). Наиболее популярными авторами и исполнителями в стиле «босса-нова» стали бразильский гитарист и композитор Луис Бонфа, бразильские певицы Гал Кошта и Элис Режиана, бразильский певец Карлуш Лира.

Список литературы:

1. Blues Fiddling Classics by Craig Duncan// MEL BAY PUBN Incorporated, 2015, page 30.
2. Grandt J. E. Kinds of Blue: The Jazz Aesthetic in African American Narrative. The Ohio State University Press, Columbus, 2004.

Носова Софья Анисовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Духовно-нравственное воспитание на уроках хора

Искусство - необходимая часть жизни человека. Искусство – это его душа. Воспитание нравственной личности является острейшей проблемой современности, ищем пути решения этой проблемы в правильном воспитании ребёнка с самого детства. Каждый год в первый класс ДМШ приходят совершенно другие дети, другое поколение. Мыслят всё быстрее, информации всё больше. Вот только удивляются всё меньше, меньше восхищаются. Однообразны интересы: компьютеры, сотовые телефоны, интернет. Тенденция к равнодушию страшна. Налицо жестокость, эгоизм, замкнутость в себе. Педагоги призывают сегодня обратить внимание на роль душевного, эмоционального фактора в обучении и воспитании. Как разбудить в наших детях интерес к самим себе? Как объяснить им, что самое интересное скрыто в них, а не в компьютерах. В современном мире на первый план выходит всестороннее владение информацией. Но больше знать - не значит глубже чувствовать, острее переживать, уметь удивляться и восхищаться, адекватно реагировать на окружающий мир. Объём и качество знаний - не показатель развития полноценной, духовно богатой, нравственно

прекрасной личности. Возрождение культурных традиций как передача духовного опыта прошлых поколений, с целью развития духовно – нравственного воспитания ребёнка. Этот процесс реализуется в системе начального музыкального образования, а именно на уроках хорового пения.

Пение – удивительное искусство. Песня пробуждает в человеке лучшее, заставляет звучать самые тонкие и нежные струны сердца. Когда человек поёт, он весь преображается, в нём пробуждается желание любить, творить добро, быть мужественным, смелым. Пение оказывает воздействие на сознание учеников, их волю, воображение, эстетические чувства, а значит, хоровая музыка служит и помогает затронуть самые сокровенные стороны души ребёнка, пришедшего учиться петь. По словам Платона, хоровое пение есть «божественное и небесное занятие, укрепляющее всё хорошее и благородное в человеке», это один из элементов образования, и слово «необразованный» трактовали, как «неумеющий петь в хоре».

В дореволюционной России пели все от мала до велика. Все обряды: рождения, венчания, погребения сопровождалось пением. На всех праздниках народ пел. В каждой приходской школе, реальном училище, гимназии, институте - в любом учебном заведении любили и умели петь красиво на несколько голосов. Россия славилась своей музыкальной культурой, многоголосным хоровым пением, своими удивительными талантливыми певцами, композиторами, музыкантами. Хорошо известно, что хоровое пение - это верный показатель нравственного и духовного здоровья нации. Говоря о детях школьного возраста, надо иметь в виду, что в силу естественного психологического развития настоящий нравственный уровень достигается лишь к 16 годам. В условиях современного учреждения дополнительного образования нравственное воспитание - сложнейшая задача.

Обучение музыке, по-нашему мнению, является той областью образования, которая содержит мощный потенциал для развития лучших качеств ребёнка. Как исторически сложившаяся форма духовной культуры, музыка, как никакое другое искусство воздействует на внутренний мир чувств ребёнка, учит красоте, доброте, любви к истории своей Родине, способствует обогащению и накоплению жизненного опыта и вызывает такие формы сопереживания как соучастие, сострадание, дружество. Особое значение в ряду музыкально - учебных дисциплин имеет хоровое пение, как незаменимая основа всей музыкальной культуры в прошлом и в наши дни. Оно всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, важным фактором формирования духовного и творческого потенциала общества. Хоровое пение с его

многовековыми традициями обладает огромным воздействием на эмоциональный, нравственный характер, как исполнителей, так и слушателей. Духовное чувство является основой выдающихся произведений хорового искусства. Это позволяет говорить о его индивидуальности, которая, в свою очередь, ведёт к духовному единению тех, кто соприкасается с этим видом искусства.

Хоровое пение как исполнительское искусство наиболее доступный и любимый вид детского творчества. Занятия в хоре не только повышают музыкальную культуру, но и способствует всестороннему развитию детей, формирует их мировоззрение, воспитывают их нравственно и духовно. Исполняя музыкальное произведение, ребёнок не только приобщается к музыкальной культуре, но и сам является создателем художественных ценностей.

Хоровое пение это учебная дисциплина, которая способствует развитию певческой культуры детей, их общему и музыкальному развитию, становлению мировоззрения, воспитанию духовного мира личности ребёнка. Уникальность хорового искусства в его инструменте - человеческом голосе.

Это самый совершенный музыкальный инструмент, которым наградила человека природа. Одним из основных элементов, определяющих уникальное своеобразие и неповторимость человеческого голоса, является тембр. Соединение различных тембровых оттенков множества голосов в хоровом пении образуют огромную силу воздействия, как на самих исполнителей, так и на слушателей.

Важной особенностью хорового пения является взаимосвязь музыки и слова. Синтез музыкального и литературного начала расширяет духовный мир ребёнка. Через него в наибольшей мере и осуществляется приспособление речевой артикуляции к музыкальному исполнению и восприятию вокальной музыки. Исследователь уникальности хорового искусства и его места в системе музыкального образования О. Козьменко подчёркивает, что на уровне музыкального мышления учащихся синтез слова и музыки осуществляется через единство эмоционального и рационального. Такая особенность хоровой музыки способствует формированию духовно-нравственной структуры личности ребёнка и его музыкального мышления.

Огромный духовный потенциал хоровой музыки в рамках музыкальной школы может быть реализован только в определённой системе и требует правильно организованной учебной работы. Большое значение имеет строгая дисциплина, связанная, прежде всего, с контролем посещаемости. Важно добиться такого положения, когда дети сами стремятся к активному творческому порядку в работе на уроках хора. Этому

способствует качественная организационная работа с чётким, конкретным планом, куда входят учебно-воспитательные, общественно-полезные и культурно-массовые мероприятия. Важное значение для формирования учащихся, имеет изучаемый материал и конечно, главная роль принадлежит репертуару. Репертуар должен осваиваться в определённой последовательности и быть непременно художественным, содержащим в себе богатую и выразительную мелодию и гармонию. Опираясь на уровень подготовки вокально-хорового развития детей, преподаватель выбирает музыкальные произведения доступные для данного хорового коллектива. В тоже время репертуар должен способствовать художественно-исполнительскому росту хора, воспитанию и развитию голоса, закреплению уже полученных вокально-хоровых навыков и освоению новых, более сложных. Нужно помнить, что решение задач музыкального воспитания возможно только при условии достижения детьми художественного исполнения музыкального произведения.

В репертуар хора я обязательно включаю народные песни, которые воспитывают добро, уважение к старшим, человеколюбие, справедливость, мужество.

Например «Весной», «На зелёном лугу», «Ах, улица широкая», «Песня про качели», «Дятлова кузница» над которыми я работала на уроках своего хорового коллектива. Без сомнения, музыка этих произведений нравятся учащимся своими выразительными и красивыми мелодиями.

При подборе репертуара я стремлюсь к тому, чтобы каждое произведение оставило в душах детей хороший, добрый след. Важнейшим моментом в своей работе считаю воспитание чувство патриотизма, как одного из лучших черт настоящего человека и включаю песни патриотического содержания. Например: со старшим хором мы разучивали произведение Н.Писаренко «Песня о Смоленске», которая учит любить свою Родину, свой город, вызывает радостное ощущение его красоты и величия. Особое значение я придаю разучиванию произведений о Великой Отечественной войне, воспевающих подвиг нашего народа и стараюсь научить ребят вдумываться в каждое слово. Это произведение Е.Плотникова «О той весне», Я. Дубравина «А ты говоришь». Учащиеся эти произведения исполняют очень трогательно, проникновенно, с душой, они им очень нравятся.

Когда мы смотрим на бессмертные полотна Рафаэля «Сикстинская Мадонна», Рублёва «Троица», Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», Микеланджио «Святое семейство» мы учимся добру, вере в светлые и позитивные начала, мы очищаемся и нравственно совершенствуемся. То же

самое происходит, когда мы слушаем духовную музыку, полные страдания и призыва к человечности.

Для учащихся младшего хора я включаю произведения советских композиторов, знакомя с композиторами, которые очень много песен пишут для детей. Эти песни близки и понятны детям, рассказывают о школьной дружбе, о природе, о родине. Учащиеся младшего хора очень тонко чувствуют хорошие во всех смыслах произведения.

Работа хора предусматривает определённую перспективу с учётом возможностей данного коллектива.

Исполнительско - художественный уровень коллектива зависит и от каждого исполнителя. Поэтому большое значение имеет индивидуальный подход. В разговоре с каждым учеником я наблюдаю, насколько глубоко тот чувствует общее настроение произведения и может в нескольких выразительных словах описать музыкальный образ.

Особое место работы в хоре занимают выступления перед школьниками, так как задача пропаганды музыкального искусства перед сверстниками является основополагающей. В этих концертах хор показывает свои новые программы и исполняет уже известные детям произведения. Обязательно планируется участие коллектива в городских хоровых фестивалях, конкурсах. Определяющее значение имеет благоприятная атмосфера урока, которую создают руководитель хора и концертмейстер. Педагогам необходимо владеть элементами профессионального артистизма ведения занятий, обладать способностью к внутреннему перевоплощению, быть с учащимися на одной волне.

Изучая исторический путь развития музыкального просветительства, возникла потребность в организации концертно-просветительской работе хоров детских музыкальных школ. Участие обучающихся в концертно-просветительской деятельности в школах, вносят неоценимый вклад в собственное эстетическое и культурное развитие, а также духовно - нравственно развивают своих слушателей.

Детям нужно преподносить истинные художественные ценности. Обязательно в концертные выступления включать разные хоровые произведения - это народная, классическая, и духовная музыка, а также современные произведения, опирающиеся на искусство, продолжающие традиции русского и зарубежного классического наследия. Составленные программы концертов должны содержать произведения доступные восприятию детей и подростков с учётом возрастных особенностей, требуют большого мастерства, чуткости и опыта. Положительную роль в процессе концертной деятельности играет тесный контакт педагога с родителями

учащихся общеобразовательной школы. Важно заинтересовать родителей перспективой дальнейшего музыкального воспитания детей. Цель такой деятельности направлена на развитие творческих способностей, приобретение навыков «домашнего» музицирования, привлечение младших школьников к поступлению в музыкальную школу.

Моё глубокое убеждение - именно музыкальное образование на уровне всеобща - это один из основных путей возрождения национальной духовности, нравственности и достижения высокого уровня общей культуры и образованности народа.

Хоровое пение даёт возможность ощутить единение и ответственность за общее дело, поддержку тех ребят, которые наиболее одарённые в области пения, ощутить личную ответственность в процессе пения, радость от полученного конечного результата. Есть мнение, что пение, особенно хоровое - признак здоровья нации.

Список литературы:

1. Горюнова Л. «Музыка-язык общения»
2. Гольштейн М. «Дети говорят о музыке» Музыка детям. Вып.4
3. Свешников А. «Хоровое пение-искусство истинно народное»
4. Струве Г. «Музыка для всех»
5. Сухомлинский В. «О воспитании» М.1973г.
6. Тельчарова Г. «Уроки музыкальной культуры»
7. Юдина И. «Мой первый учебник по музыке и творчеству»

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

Распевание и вокальные упражнения в младшем хоре и их роль

Распевание на уроках хора является одним из важнейших видов деятельности, направленных на развитие певческих навыков у обучающихся на начальном этапе обучения. В младшем хоре закладывается фундамент музыкально-певческого образования, поэтому распевание в нем не должно являть собой лишь формальное исполнение вокальных упражнений. Формальное распевание без четко поставленной цели не только не приносит никакой пользы, но и может вредно отражаться на детских голосах, так как способствует закреплению неправильных навыков пения, утомляет детские голоса и внимание обучающихся, а также снижает их интерес к певческому

искусству в целом. Грамотно построенная работа по распеванию способствует овладению обучающимися техническими основами вокального искусства, формированию у хора единой манеры звукообразования, а также помогает обучающимся раскрыться эмоционально.

Работа по распеванию в младшем хоре строится на основе специальных вокальных упражнений, подобранных соответственно возрасту обучающихся и уровню их музыкального развития, а также в соответствии с поставленными педагогом целями и задачами. Материал для распевания должен включать в себя технические упражнения на различные гласные и отдельные слоги, фрагменты звукоряда, песенные отрывки со словами (например, из простейших народных песен), а также небольшие фрагменты из изучаемых в данный момент произведений, работе над которыми нужно уделить особое внимание (например, фрагменты со скачками, а также другими интонационными или дикционными трудностями). Однако задача педагога в распевании – не перегружать обучающихся большим объемом упражнений. Распевание должно быть небольшим по продолжительности (8-10 минут), емким по содержанию и технически взаимосвязанным с изучаемым в данный момент репертуаром.

В распевании необходимо следить за тем, чтобы дети не пели крикливо, так как такое пение не только не является красивым, но и может нанести вред их голосам. Исполнение упражнений должно быть не слишком громким, не форсированным, но и не чрезмерно тихим и вялым. Исполнять упражнения необходимо активно. Также одной из задач педагога является нахождение даже к самым простым упражнениям различных ассоциаций для того, чтобы исполнение обучающихся было эмоционально наполненным и прочувствованным.

Одни и те же вокальные упражнения не должны постоянно повторяться из урока в урок в неизменном виде, так как это способствует ослаблению внимания обучающихся, и упражнения начинают исполняться обучающимися по инерции. Для того чтобы увлечь детей, внести элемент творчества, импровизации, а также чтобы обучающиеся овладели новыми техническими навыками, педагог может помимо включения новых упражнений варьировать ритм уже изученных вокальных упражнений, их мелодическую структуру, штрих исполнения, делать неожиданные остановки-ферматы, а также изменять эмоциональную окрашенность (попросить спеть нежно, мужественно, вопросительно, восторженно, игриво и т.д.). Однако все эти варьирования должны находиться в рамках решаемых в данный момент педагогических и технических задач.

Разберем основные этапы распевания в младшем хоре.

Одной из самых существенных и важных задач является овладение обучающимися навыками правильного певческого вдоха и выдоха. Для этого необходимо объяснить основные правила певческого дыхания:

1. Вдох необходимо делать быстро, легко и незаметно (на начальном этапе педагог должен следить за тем, чтобы дети при вдохе не поднимали плечи).
2. После вдоха перед началом пения необходимо на короткое время задержать дыхание (для дальнейшего одновременного вступления).
3. Выдох производить равномерно и постепенно.

Отработка этих навыков возможна вначале без пения по жесту педагога. Однако затягивать дыхательные упражнения не следует, так как эти навыки продолжают отрабатываться в каждом из вокальных упражнений и непосредственно на певческом материале изучаемых произведений.

Как в вокальных упражнениях, так и в процессе работы над певческим репертуаром педагогу необходимо уделять особое внимание моментам вступлений и окончаний музыкальных фраз и предложений. Нельзя допускать небрежности вступлений и окончаний, нестройности звучания, неточности ритма, неправильности произношения и т.д. Необходимо стремиться к достижению совершенства исполнения. Требовательность слуха педагога-дирижера и слуха обучающихся в вокальных упражнениях распевания должна быть максимальной. А навык внимательного отношения к каждому исполняемому звуку необходимо воспитывать с самых первых хоровых занятий.

Для овладения обучающимися навыками связного, красивого пения применяются вокальные упражнения на гласные («а», «о», «у», «э», «и»), а также – на сочетания гласных с различными согласными. Такие упражнения включаются с постепенным усложнением: вначале – на 1-2 звуках, затем – более широкие по диапазону музыкальные фразы (по мере развития у обучающихся певческих навыков). Однако не следует переходить к более сложным упражнениям, не добившись интонационной, ритмической и дикционной точности на более простом материале.

Педагог должен следить за тем, чтобы мелодическое звено упражнения исполнялось на одном дыхании. Это необходимо для того, чтобы дети учились распределять дыхание на все более длинные фразы, сохраняя при этом ровность звука и свободу певческого аппарата.

Также хотелось бы отметить, что согласные звуки оказывают большое влияние на характер атаки звука. Например, согласный «д» в сочетании с гласным «а» («да») способствует твердой атаке, а согласный «л» в сочетании с гласными «ё», «я» («лё», «ля») способствует мягкой атаке звука. Таким

образом, можно учитывать этот момент при пении детей слишком «жестким» звуком, который можно смягчить используя слоги с согласным «л» («лѐ», «ля», «лю»), или при звуковой вялости обучающихся, которую можно исправить за счет активизации певческого аппарата пением слогов с согласным «д» («да», «до», «ду»).

Применение в распевании небольших песенных отрывков (например, таких общеизвестных, как «У кота-воркота...», «Высоко на дубу...», «Дудочка», «Слышишь песню у ворот» и многие другие) способствует развитию не только слуховых и певческих навыков у обучающихся, но и раскрытию их эмоциональности в виду наличия в данных коротких песнях-попевках определенных художественных образов.

Вокальные упражнения полезно исполнять не только всем хором, но и отдельными группами хора, например, только первый ряд, только второй ряд, по несколько человек или индивидуально, особое внимание уделяя неточно интонирующим детям. Также полезным может быть исполнение упражнений или их небольших фрагментов без сопровождения фортепиано, что способствует активизации слуха обучающихся.

Очень важным навыком в хоре является прием цепного дыхания. Обучающимся младшего хора необходимо объяснить, что хор может исполнять очень протяженные музыкальные фразы без общехорового дыхания и тянуть звук бесконечно за счет того, что участники хора аккуратно и в разное время незаметно возобновляют дыхание. Прием цепного дыхания на начальном этапе обучения удобно отрабатывать на концах музыкальных фраз вокальных упражнений за счет остановки-ферматы, на которой обучающиеся тренируют навык незаметной подмены дыхания при общем звучании. Также навыком цепного дыхания обучающиеся постепенно овладевают непосредственно на материале репертуара.

Таким образом, распевание в младшем хоре решает как технические задачи – достижение интонационно чистого качества звука, совершенствование дыхания и дикции, достижение единообразия звукообразования в хоре, гибкое реагирование на различные музыкальные тонкости, передаваемые за счет дирижерского жеста, так и способствует развитию музыкальной выразительности и эмоциональной отзывчивости у обучающихся.

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

Формирование зачетных требований к итоговым заданиям по предмету «Музыкальная литература» в период дистанционного обучения

Занятия в дистанционном режиме - форма новая и еще не апробированная. Поиски решений, варианты заданий находятся и оттачиваются в процессе работы. Вполне возможны какие-то ошибки или неудачные моменты, но, тем не менее, жизнь показала, что надо быть готовым к подобным практикам.

Преподаватели музыкально-теоретических дисциплин, как правило, дают дополнительные занятия отстающим, неуспевающим, болевшим детям. Но это разовые, единичные варианты работы на уроках сольфеджио, музыкальной литературы, элементарной теории музыки, слушания музыки, музыкальной грамоты. Они сводятся к вычленению какой-либо одной темы или раздела и, конечно же, учитывают самостоятельную работу ребенка дома (учебную литературу, дополнительную литературу, интернет ресурсы).

Как правило, преподаватель проверяет только узкое конкретное задание и осмысленность его выполнения. Например, М.И. Глинка, опера «Иван Сусанин», 2 действие, польский акт:

- а) исторический источник;
- б) традиции русской песенной школы, оказавшие влияние на творчество Глинки;
- в) традиции польской национальной культуры;
- г) особенности танцевальных жанров, использованных во 2-м действии.

Обычно работа учащихся сводится к перечислению, пересказу, переписыванию разделов учебника музыкальной литературы. Тем не менее, преподаватель отмечает целесообразность, конкретность выполнения дополнительного задания. Оценка бывает нестрогой и даже поощрительной, учитывая небольшой багаж знаний ученика и недостаточный опыт раскрытия конкретных тем.

Дистанционное обучение - это сумма заданий, которая ставит своей целью не только ознакомление с материалом, но и углубленную работу по теме.

Таким образом, преподавателю следует суметь творчески сочетать как возможности ребенка, так и сложность ознакомления и недостаточные навыки аналитической работы над материалом. Все задания должны быть

ясными, ярко оформленными, дозированными, доступными для выполнения учащимися самостоятельно.

Музыкальная литература – предмет с одной стороны увлекательный, имеющий много общего с литературой, изучаемой в общеобразовательной школе. С другой стороны, это сложный музыкальный текст, который надо уметь «видеть», анализировать и делать соответствующие выводы.

Если с первым делом обстоит более-менее благополучно, то умение анализировать явно недостаточно и, в лучшем случае, сводится к перечислению характеристик мелодии, ритма, лада и т.д.

Для того чтобы научить ученика грамотно и соответственно своему возрасту и классу излагать материал, преподаватель должен дать ему план, в котором поэтапно разбираются элементы и разделы предложенной темы. Например, Людвиг ван Бетховен, 5 симфония, 1 часть:

- а) характеристика симфонического творчества Бетховена;
- б) принцип контраста в построении частей симфонии;
- в) разбор и анализ первой части:
 - § Значение темы судьбы;
 - § Тональный план ГП и ПП;
 - § Способы развития музыкального материала;
 - § Сравнение экспозиции и разработки;
 - § Выводы.

При формировании зачетных требований можно предложить подобный план. Но следует учитывать ограничение литературного и словарного запаса детей разных возрастов, т.е. у учащихся младших и средних классов план должен быть более коротким, конкретным и не очень сложным, а учащимся 6-8 классов, уже имеющим определенные запасы интеллекта, эрудиции, умения логически мыслить, можно предложить более развернутый и сложный анализ материала.

При формировании домашних заданий надо учитывать, что музыкальный материал достаточно сложный для детей, а потому преподаватель должен разбить его на несколько тем, разделов, частей.

Тем не менее, при получении преподавателем готовых, выполненных работ, приходится сталкиваться со следующими недостатками:

- а) маленький объем ответа на поставленный вопрос. Иногда это связано с незнанием, но чаще с неумением выразить свою мысль;
- б) учащийся допускает грубые ошибки в характеристике частей произведения, тональном плане или в перечислении интервалов, составляющих мелодию. В этом случае надо исправить ошибки и подсказать ребенку несколько оборотов, выражений часто используемых в

аналитической литературе. Например: ученик: « В симфонии № 40 Моцарта используется тональность соль минор. Она грустная и звучит жалобно; преподаватель: «симфония № 40 – это одно из самых замечательных лирических высказываний композитора. Тональность соль минор звучит здесь мягко, трепетно, что особенно подчеркивается нежным звучанием струнных и т.д.

Особое значение нужно обратить на темы общегуманитарного значения.

Например: «Характеристика отечественной музыки начала XX века». В данной теме полезно обратить внимание на знаковые моменты в истории государства и как следствие их – на преобладание отдельных жанров в советской музыкальной литературе (песня, симфония, опера).

Песня - это своеобразная летопись исторического периода нашего государства, а потому можно обратить внимание на разновидности песенного народного творчества (колыбельные, былины, исторические, лирические протяжные, частушки, плачи).

При характеристике симфонического жанра очень важно отметить видоизменения жанра как в сторону расширения, так и в сторону сужения сонатно-симфонического цикла (первая симфония Н.Я. Мясковского).

Жанр советской оперы также необычен и своеобразен благодаря тому, что следуя традициям русской классической оперы, композиторы особое внимание обращают на литературный источник, песенный материал (наличие подлинных народных цитат), обобщенно-собираательные характеристики главных персонажей (С.С. Прокофьев, опера «Семен Котко»).

В оценке качества работы учащихся следует прежде всего отметить положительную сторону: объем материала, интересные факты, даже если они сводятся к перечислению, констатации, описательности. Очень важно заострить внимание ученика на аналитическом материале, подсказав что еще можно сделать, на что обратить внимание, как красочнее и эффектнее выполнить работу.

Некоторые хитрецы вносят в свою работу большое количество иллюстраций, которые конкретно украшают ее, особенно если выполнены на цветном принтере или содержат цветные вклейки. Но сама работа примитивна, не интересна и попросту «вынута» из интернета.

Таким образом, при формировании зачетных требований к заданиям при дистанционной форме обучения:

1) надо дать конкретный план разбора творчества, жанра, произведения, части или раздела музыкального сочинения (в зависимости от класса и возраста);

2) следует ограничить число абзацев, страниц используемых в работе (младшие классы 1 страница, средние - 2-3 страницы, старшие – 4-5). Следует заметить, что фотографии, иллюстрации, вклейки должны быть в приложении к работе (особенно в старших классах). В средних и старших классах обязательно указать литературу и источники, к которым они обращались.

Для стимуляции слуховых впечатлений и знакомства с произведениями не лишним является напоминание о музыкальной викторине, которая в любом случае будет проведена по окончании дистанционного обучения. Можно заранее дать полный список на одну четверть или полугодие, а можно ограничиться списком тех произведений, с которыми знакомится ученик при прохождении творчества композитора.

Обязательным фактом являются рекомендация - прослушать музыкальное произведение, тем более что иногда в погоне за временем, объемом, исполнением ребенок понятия не имеет как звучит музыкальный материал, а основной целью заданий, учебы, совершенствования знаний является знакомство и качественная работа по формированию слуховых, эмоциональных, творческих и познавательных компетенций.

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

**Особенности построения тестового материала по предмету
«Элементарная теория музыки» для поступающих
в средние учебные заведения**

Определение профессии и желание поступить в среднее профессиональное учебное заведение накладывает на учащихся восьмых классов определенные сложности. Пробелы по теоретическим предметам и внутреннее ощущение неготовности к экзаменам часто тормозят не только факт поступления, но и желание и умение заниматься на последнем этапе учебы в музыкальной школе. Как правило, это связано с пробелом в сложных теоретических темах, записи и слушания музыкального материала, умения выполнять творческую неординарную работу (коллоквиум).

Восьмой класс – это не только подведение итогов музыкальной школы, но и время подчищения всех огрехов, недоработок на всем этапе обучения с

1 по 8 классы. Самая большая проблема – это неумение мыслить, думать, активизировать имеющиеся знания и как итог – ощущение собственного бессилия и неготовности.

Весь курс элементарной теории музыки можно условно разделить на следующие темы:

- Лад;
- Интервалы;
- Аккорды;
- Ритм

В каждой из этих тем находятся сложные «камни преткновения», многие из которых появились еще в младших классах.

Например: в теме «Лад» учащиеся хорошо знают схему построения мажора, но иногда не умеют практически применить ее (количество диэзов и бемолей в мажорных и особенно в минорных тональностях).

Работа над материалом рабочей тетради часто сводится к механической записи по образцу и как итог – не запоминание, неумение вычлнить нужный оборот, элемент, понятие.

Так, понятие «устойчивые и неустойчивые звуки и их разрешение» из программы 1-го класса, проявляется в работе над темами 7-8 классов. Имеются ввиду нормативы и исключения, в которых путаются дети. Например: IV ступень обычно разрешается в III, но может разрешаться в V ступень при изменении тяготений (IV#).

Очень важно, мягко, доброжелательно поинтересоваться у ученика какие темы для него являются проблемными, что он не знает или не понимает.

Обычно дети честно рассказывают о том материале, который им не знаком, представляет сложность или непонятен. Они видят в преподавателе того человека, который научит их преодолеть трудности, подскажет, придаст уверенности, а в итоге – поможет поступить в среднее учебное заведение.

Я предпочитаю выделить обложку нотной тетради в качестве определенной «музыкальной шпаргалки», в которой графически или очень коротко выписываются все схемы движений, разрешений, исключений.

Очень интересным является элемент игры, спектакля, провокаций при задавании какого-либо вопроса. Например: сколько знаков в тональности Ми мажор. Когда дети отвечают 4, преподаватель может сказать: «Ничего подобного – 5 и перечислить эти 5 диэзов, сознательно допуская ошибку, но делая это убедительно и уверенно. Интересно наблюдать неуверенность и шаткость знаний, тем более что тон каким это преподносится уверенный и

убедительный. Тогда-то и начинается самое интересное, выясняется схема образования ключевых знаков, формула мажорного лада и правильность ответа – 4 диеза.

При прохождении сложных тем (например: особые семиступенные лады, хроматическая гамма или энгармонически равные тональности) очень важно каждому ученику дать конкретное задание, но чтобы все присутствовавшие внимательно слушали и отмечали правильность или неправильность ответа. Например: учащиеся получают готовый вариант решения хроматической гаммы с ошибкой. Сложность в том, что он должен не только найти ошибку, но и обобщить схему построения лада, этапы и правильность решения.

Тема «интервалы» с одной стороны довольно понятна, в рамках программы ДМШ материал излагается от простого к сложному довольно последовательно. Но сложность в том, что знания по ЭТМ будут использоваться по сольфеджио в пении, основах слухового анализа, диктанте. Как и в теме «Лад» в теме «Интервалы» очень убедительны задания на нахождение ошибки в предложенном преподавателем варианте. Задания должны ограничиваться определенным временем и соответственно оцениваться: 1 минута – 5, 2 минуты – 4, 3 минуты – 3.

Очень важно на первых занятиях научить детей в темпе строить простые созвучия, постепенно вводя усложненные понятия, знаки, символы (дубль диезы, дубль бемоли, сочетания диезов и бемолей в одном интервале, которые запрещались в младших и средних классах). В этом случае очень полезны интервальные цепочки, в которых ученики могут сами определить ошибку по последнему звуку, так как преподаватель, сочиняя цепочку, обязательным условием ставит одну ноту на начало и на конец цепочки.

Темы «тритоны» и «характерные интервалы» требуют обязательных уточнений. Это самые сложные темы не только для ДМШ, но и для средних учебных заведений, например, все уменьшенные интервалы связаны с VII # ступенью, а увеличенные – с VI пониженной ступенью. И самое главное: они не должны путать наличие ув.4 и ум.4, ув.5 и ум.5 в характерных интервалах и тритонах.

Аккорды – наиболее сложный материал, так как подытоживает лад и интервалы в своем составе. Т.е. SII7 может быть MM7, Mум.7 в зависимости от разновидности лада. В До мажоре - MM7, в До мажоре гармоническом Mум.7, а в до миноре Mум.7.

Чрезвычайно важной является схема построения всех видов аккордов:

$$5/3=3+3$$

$$6 =3=4;$$

$6/4=4+3$;
 $7=3+3+3$;
 $6/5=3+3+2$;
 $4/3=3+2+3$;
 $2=2+3+3$.

Важно обратить внимание, что все септаккорды, не зависимо от знаков, основывается на этих схемах.

Преподаватели обязательно обращают внимание на построение аккордов на ступенях лада, давая полную картину всех проходящих в ДМШ видов.

I ст. - T5/3, S6/4, SII2

II ст. – D6/4, D4/3, SII7

III ст. – T6

IV ст. – S5/3, D2, SII6/5

V ст. – T6/4, D4/3, D7

VI ст. – S6, SII4/3

VII ст. – D6, D6/5, VII 7

В работе с аккордовыми оборотами и последовательностями обязательным является фиксация внимания на нижнем голосе, отражающим как функциональную характеристики, так и особенности построения. В рекомендациях к игре на фортепиано можно предлагать играть нижний голос левой рукой, чтобы ярче выделять его, а оставшиеся голоса правой. Кстати, то же самое рекомендуется и в интервальных цепочках при построении по ступеням. Это связано с тем, что на сольфеджио на слуховом анализе ученики должны сами вычленить нижний голос, хотя преподаватель, провоцируя их, играет аккорды, выделяя ведущий верхний голос.

Например:

а) ч.5 м.7 ум.7 м.6 ч.5

I VII VII VII I

б) T6-MII7-УмII7- D43-T53

Очень интересным заданием являются комбинированные творческие формы. Например: построить от звука усложненный лад, в котором нижний тетракорд фригийский, а верхний – дорийский, или - МБ7 с повышенной квинтой.

Это связано с последующим пением на уроке сольфеджио, а потому обязательны скорость построения и умение быстро включаться в задание.

Ритм. В ДМШ ритмические группы выстроены от простого к сложному и ограничиваются пунктирами и синкопами. Полезным является простукивание ритмических групп и группировка, т.е. основные правила

деления ритмического материала. Можно предложить чтение длительностей с дирижированием (опять же, это будет связано с сольфеджио). Можно использовать образцы из музыкальной литературы для анализа ритмических групп, обязательно связав это с жанрами. Таким образом, вспоминаются сведения по музыкальной литературе, слушанию музыки, занятия в специальном классе. Например: М.И. Глинка. «Вальс» и «Краковяк» из 2 действия оперы «Иван Сусанин».

Для поступающих очень полезна такая форма как коллоквиум, в котором задаются обязательные вопросы. Предлагаются несложные задания «с листа» и даже провоцируются какие-либо темы. Это связано с тем, что на экзамене по специальности преподаватели могут задать вопрос по исполняемому произведению. Если даже учащийся не проходил или преподаватель не обращал на это внимание, надо научить зафиксировать, вычленив самое главное и ответить на заданные вопросы.

Тестовые задания – это обычно итоговое задание по окончании темы, раздела, этапа учебы (четверть, полугодие и т.д.). Весь материал делится на 3-4 части по темам: лад, интервалы, аккорды, ритм.

Задания формируются по среднему уровню, исходя из того, что проходило, на что обращалось внимание и отдельные элементы усложнений. Например: 1) ум. 4 – тритон? характерный интервал? составной интервал?

2) как можно назвать D7 – MM7, MB7, Був7?

В итоге, работа оценивается как «удовлетворительно», «хорошо», «отлично» или просто «зачтено».

При самостоятельной работе (при подготовке к поступлению) можно адресовать учащихся к конкурсным заданиям по ЭТМ, которых великое множество в интернете. Степень оценки самим учащимся и свидетельствует о его готовности к поступлению и умею вести себя и самореализоваться в сложных условиях.

Летова Ольга Сергеевна,
преподаватель МБУДО «Кощинская детская школа искусств»

Дистанционное обучение на фольклорном отделении: проблемы, опыт, решения

1. Введение.

В связи с обстановкой в современном мире практически всё образование переходит в дистанционную форму. Наиболее затруднительное положение

попала отрасль дополнительного образования. Потому что именно в этой сфере очень важна взаимосвязь ученика с педагогом в режиме офлайн.

Поэтому перед педагогами стоит сложная задача, донести посредством интернета знания и навыки согласно учебным планам. Что бы процесс дистанционного обучения не был столь затруднительным, по мере возможного к нему надо подходить заранее, и будучи еще в работе в обычном режиме, постепенно внедрять элементы дистанционного образования.

Благодаря такому методу работы Дистанционное образование выходит на качественно новый уровень передачи информации. Оно дополняет очное обучение и улучшает ее качество.

Давайте рассмотрим все шаги Дистанционного обучения.

II. Шаги подготовки к дистанционному обучению.

1. Провести мониторинг готовности детей к ДО.

§ Выяснить наличие устройств, интернета. Выявить тех, кто не сможет получать информацию и взаимодействовать онлайн. Продумать форму работы с такими учащимися и родителями.

§ Возможность установить необходимых приложений. К сожалению, не каждая семья имеет возможность обеспечить своего ребенка хорошими и качественными электронными средствами, образовательный процесс обучения желательно проводить на тех платформах, которыми пользуется образовательная школа.

§ Разработка рекомендаций и памятка по их использованию.

2. Наладить дистанционную связь с учениками.

§ познакомить учащихся с приложениями:
«Абсолютный слух», «Учимся петь», « Google класс»

§ дать инструкции по установке на телефон.

§ настройки параметров.

§ дать инструкции по работе с программами.

3. Организовать дополнительный обучающий контент для учащихся посредством общения в мессенджерах.

§ организовать группу в мессенджерах (Viber или WhatsApp)

§ помимо выставления в группе слов песен, видео выступлений разных исполнителей, разработать дополнительный план публикаций в группе.

§ Достаточно выставлять полезный 2-3 раза в неделю. (Например: народный календарь; образцы выступлений как взрослых, так и детских коллективов; опрос)

Обязательно побуждать учащихся к действиям:

§ Посмотрели видео, поставили лайк.

Можно внедрить элемент игры.

Например: Кто первый выполнит задание в течение недели, тому скину ноты саундтрека из любимого фильма.

§ Взаимодействие с родителями.

§ Провести инструктаж, раздать памятки о подготовке рабочего места на ДО и создание благоприятной атмосферы дома.

§ Обсудить режим и методы занятий при дистанционном обучении.

§ Пассивным родителям донести всю важность этого процесса.

5. Составление расписания на ДО. Этот этап важен в период карантина. Расписание может немного измениться в связи с тем, что дети больше проводят времени за учебой в интернете и им необходим периодический отдых от экранов гаджетов.

III. Психологическая адаптация учащихся и педагогов на дистанционном обучении.

1. Памятка для родителей организации обучения детей дома.

§ Поддерживать благоприятную, спокойную, доброжелательную атмосферу дома

§ Чаще разговаривать с ребенком откровенно. Приводить примеры из жизни о преодолении трудностей как своих, так и близких, друзей, знакомых, знаменитостей, классиков.

§ Устраивать чаще ребенку смену деятельности. Составить расписание дня ребенку так, что бы умственная работа периодически сменялась физической. (Уборка в доме, танцы, спорт, пение). Поощрять ребенка за активность.

§ Стимулировать творческий ручной труд.

§ Поощрять заботу о ближнем.

§ Поддерживать семейные традиции.

§ Режим дня. Правильное питание.

§ Личное время.

2. Советы педагогам по организации благоприятного психологического климата на уроках. Педагогу необходимо создать социально – психологический климат на дистанционном уроке. Трудно отследить эмоциональное состояние обучающегося, отслеживать моменты беспокойства или непонимания и оперативно реагировать на потребности участников.

Так же использовать метод повышения мотивации учащихся. Особо подходит модель американского исследователя Джона Келлера. Состоящая из четырех компонентов – внимание, значимость, уверенность и удовлетворенность.

1. Внимание обучающихся поддерживается с помощью вариативности заданий и разнообразных типов представления материала, смены видов деятельности.

2. Содержание уроков должно представлять практическую ценность для учащегося, соотноситься с его личными целями.

3. Важно укреплять уверенность учащихся в том, что они успешно овладевает материалом и справляется с поставленными задачами.

4. Следует всячески поощрять качественное выполнение заданий в рамках обучения, отмечать достижения. Соответствие результатов обучения ожиданиям учащегося формирует ощущение удовлетворенности. В заключении хочется отметить, что нет правильных решений и идеальных алгоритмов. Учителям придется быстро и много учиться друг у друга и самостоятельно. Правильным решением будет организовать взаимодействие между межшкольного сотрудничества.

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

Основные принципы работы с детским фольклорным коллективом

В современном мире проблема сохранения фольклорных традиций является одной из основных проблем, стоящих перед исследователями народного фольклора.

Фольклорный ансамбль для детей – целостная образовательная среда. Занятия включают разные виды художественной и творческой деятельности: пение, движение, игра на музыкальных инструментах, импровизация. Знакомство с музыкальными интонациями, национально характерной пластикой и поэтическими образами происходит в прямой связи с развитием комплекса знаний о традициях, обычаях, обрядах, быте и нравственных идеалах коренных народов, что способствует эстетическому развитию и творческому самовыражению.

Работа с фольклорным ансамблем начинается с объявления о приеме певцов в коллектив, беседы о народном творчестве с детьми и их родителями, а также агитации желающих петь с помощью взрослых певцов – участников других фольклорных ансамблей. Во время прослушивания важно создать среду, в которой можно полностью раскрыть потенциал ребенка. Необходимо выяснить уровень знаний детей в области народного творчества; определить степень развития музыкального слуха и голоса, стремление к естественному звукообразованию на народно-песенном материале. Важен отбор детей, играющих на традиционных народных инструментах и владеющих элементами народного танца.

Отобранных певцов необходимо разделить по возрастным группам. Важным условием стабильного развития коллектива являются

систематические занятия на протяжении всего года, периодичность занятий в течение недели, планирование и четкий распорядок каждого занятия, наличие перерывов для отдыха.

Отдельное внимание руководителю ансамбля нужно уделить подбору репертуара. Его основу, как правило, составляют произведения детского фольклора: хороводные игры, потешки, считалки, песни календарного цикла и др. Эти жанры имеют ярко выраженное игровое начало, интересны и понятны детям и доступны их возрастным навыкам. Именно они постепенно, но целенаправленно обеспечивают всестороннее развитие личности каждого ребенка. Особенно любимы детьми музыкальные сказки, постановки бытовых сцен и обрядовых действий, фольклорных праздников. «Проживание» определенных ролей и различных ситуаций – способствует интуитивному и художественно-творческому развитию основных элементов национальной культуры, развивает ассоциативное мышление, воображение ребенка.

Важно развивать характерные черты народной манеры пения у детей – естественное звукоизвлечение, разговорный посыл звука, чёткое и открытое произношение текста. Необходимо усвоение наиболее устойчивых особенностей произношения и приемов исполнения. Приветствуется ознакомление с особенностями местного диалекта.

Особое место в работе с народно-певческим коллективом занимает распевание. Ему отводится роль организующего момента вокально-слуховой настройки и особого раздела работы по овладению певческими приемами народного исполнения, навыками качественного пения в ансамбле. Распевание связано с практическими задачами коллектива, оно является своеобразным введением детей в круг народно-песенных интонаций. Использование попевочного материала различной степени сложности, а также исполнение упражнений а'capella, является залогом успешного обучения. Комплекс вокально-хоровых упражнений должен подбираться руководителем в зависимости от поставленных им задач: проговаривание текста; пение на одном звуке для выявления естественных тембров, свободного резонирования; проговаривание нараспев и пение отдельных слов, и попевок с сохранением интонаций разговорной речи с определенным эмоциональным отношением; выравнивание гласных в различных сочетаниях, начиная от нахождения близко и естественно звучащего гласного звука; проговаривание слов и пение в разных темпах для достижения ритмического ансамбля; упражнения с хоровой «педалью» при переходе к двухголосному пению.

Выработка унисона, достижение характерного народного звучания, чистоты интонирования партитур различной степени сложности – первоочередная задача певческого коллектива. Также важно развивать умение слушать пение других участников ансамбля, постепенно «припеваться» друг к другу, использовать момент имитационной полифонии при работе с начинающими – это обеспечит последовательность в освоении навыков многоголосного пения. Использование на первоначальном этапе песен с элементами двухголосия, с бурдоном, а также канонов и раздельная работа с партиями позволят развивать внутренний слух.

Помимо создания партитуры для работы с детьми, необходимо решить следующие задачи: составить план работы над произведением с коллективом; ознакомить коллектив с произведением в исполнении руководителя или в записи; провести краткое разъяснение содержания песни, её жанровых и стилевых особенностей, разучить отдельные хоровых партий, свести их вместе, также необходимо поработать над сбалансированным звучанием сольных запевов и звучания ансамбля в целом. Совершенствование исполнения и создание художественных образов завершает работу над конкретным произведением.

Таким образом, систематическая работа по приобщению детей к традициям народной культуры и творческой деятельности на основе детского фольклора направлена на содействие духовно-нравственному воспитанию подрастающего поколения и обеспечение исторической преемственности национальных культурных традиций.

Список литературы:

1. Бахтин В.С. От былины до считалки. - Л., 1988
2. Блинова Г. Русские традиции и народная культура (история и современность): лекции. – М.: МГУКИ, 2000.
3. Школа русского фольклора. Обучение в младших классах / Под общ. ред. М. Картавцевой. – М.: МГИК, 1994.
4. Щуров В. Стилиевые основы русской народной музыки. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1998.
5. Школа русского фольклора. Обучение в младших классах / Под общ. ред. М. Картавцевой. – М.: МГИК, 1994. С.4-12.

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

Некоторые аспекты работы концертмейстера с детским фольклорным ансамблем

Опираясь на достижения мировой педагогики, наша школа баянистов за весьма короткий срок сделала большие успехи в области музыкального исполнительства. Технические и исполнительские возможности инструмента простираются от воспроизведения словно созданных для него задушевных или задорных русских песен и танцев до сложнейших классических произведений, от простого аккомпанеента до сольных концертов и участия в больших и малых ансамблях. Певучесть, красивый мягкий тембр выдвинули его в ряд первоклассных музыкальных инструментов.

Баянисты соприкасаются в повседневной педагогической и исполнительской практике со многими сторонами музыкального творчества. Ныне баянист, помимо тонкого художественного вкуса и высокого исполнительского мастерства, должен иметь обширные знания, умения и навыки, позволяющие ему работать с различными музыкальными коллективами. Одним из показателей высокой квалификации баяниста является умение подбирать по слуху и транспонировать музыкальные произведения.

Вообще, музыкальный слух – это совокупность способностей, необходимых для сочинения, исполнения и активного восприятия музыки. Он подразумевает высокую тонкость восприятия как отдельных музыкальных элементов или качества музыкальных звуков (высоты, громкости, тембра), так и функциональных связей между ними в музыкальных произведениях (ладовое чувство, чувство ритма, мелодический, гармонический и другие виды слуха). Среди различных видов музыкального слуха, выделяемых по разным признакам, важнейшими являются: абсолютный слух – способность определять абсолютную высоту музыкальных звуков, не сравнивая их с эталоном (камертоном). Относительный слух – способность определять и воспроизводить звуковысотные отношения в мелодии, аккордах, интервалах и т. д. Внутренний слух – способность к ясному мысленному представлению (например, по нотной записи или по памяти) отдельных звуков, мелодических и гармонических построений, целых музыкальных пьес. Развитием музыкального слуха занимается специальная дисциплина –

сольфеджио, однако активно музыкальный слух развивается, прежде всего в процессе музыкальной деятельности. Различные проявления музыкального слуха изучаются в музыкальной психологии, музыкальной акустике, психофизиологии звука. Музыкальный слух диалектично связан с общей музыкальностью, выражающейся в высокой степени эмоциональной восприимчивости музыкальных явлений, в силе и яркости вызванных ими образных представлений и переживаний.

Часто пользуются транспонированием во время работы с фольклорным ансамблем. Если хоровое произведение написано несколько высоко, то его бывает целесообразно учить ниже и наоборот. Это делается для того, чтобы на репетициях певцы не перенапрягали голосовые связки.

Небольшой отрывок танцевальной музыки, которым сопровождается урок фольклорной хореографии, будет звучать более свежо, если во время его исполнения умело произвести смену тональности. Таким образом, транспонирование – один из элементов импровизации.

Безусловно, навыки подбора по слуху являются одними из основополагающих в работе музыканта-концертмейстера.

Маленькие дети, зачастую, не знают нот, да и преподаватель по фольклорному ансамблю, как правило, не имеет нот для концертмейстера. Вот здесь то и выходит на первый план умение подобрать знакомую – или не очень – мелодию. А иногда и совсем не знакомую. Хорошо если ребёнок интонирует чисто, в противном случае процесс поиска нужной мелодии превращается в «аттракцион».

Даже если ноты есть, они не всегда попадают к концертмейстеру вовремя, то есть заранее. Или фактура нотного материала бывает плотной и (или) сложной, и аккомпаниатор не успевает выучить её с должным качеством. Но всё равно это не гарантирует того, что не поменяется тональность. Ведь бывает, что одни и те же произведения исполняют разные солисты, и им нужны разные тональности.

Конечно, в последнем случае речь идёт, скорее, о транспонировании, но мы-то понимаем, что эти два понятия – транспонирование и подбор по слуху – в этом случае связаны между собой как никогда. Недостаток качества своего транспонирования (если таковой имеется) мы заменяем качественным подбором по слуху. Причём основополагающей здесь может быть как партия правой, так и партия левой руки, всё зависит от того, какой слух больше развит у музыканта-аккомпаниатора – мелодический или гармонический.

В первом случае, поскольку в партии правой руки чаще всего звучит мелодия, все усилия концертмейстера направлены, прежде всего, на поиск нужного мотива. Во втором случае, аккомпаниатор изначально даёт

гармонию, а на неё уже «нанизывает» всё остальное. Этот способ представляется более прогрессивным, так как позволяет разнообразить фактуру, наполнять её новыми подголосками.

Да и сама гармонизация может иметь несколько вариантов. Практически любую мелодию можно гармонизовать довольно примитивно, с помощью двух – трёх аккордов, без применения отклонений в параллельные и другие тональности. А можно найти очень интересные, красочные версии. Художественное исполнение аккомпанемента в соответствии с принципами ансамбля, умение мыслить «певчески» (при работе с вокалистами либо с хором) и одновременно «оркестрово» обязательно для концертмейстера-профессионала.

Кроме технической оснащённости, игра аккомпаниатора предполагает повышенную артикуляционную чёткость, иначе аккомпанемент не «пробьётся» сквозь характерный тембр голоса или инструмента, не сумеет гармонически и ритмически поддержать солиста, не донесёт до слушателя всей полноты содержания музыкального произведения.

Концертмейстеру повседневно приходится иметь дело с большим количеством литературы самых разнообразных стилей и жанров. Вот почему так важны для него знания, умения и навыки чтения с листа. Секрет быстрой ориентации в нотном тексте – в комплексном восприятии всех видов связей (гармонических, мелодических, структурных, аппликатурных и других). В процессе чтения нужно уметь «облегчать» текст (без искажения его смысла). При этом поправки и тем более остановки недопустимы.

Указания на уроке педагогу следует давать по возможности обобщённо. Замечания должны быть лаконичны, логически обоснованы и образны. Не обязательно предлагать конкретную программу для того или иного произведения. Иногда бывает достаточно одной удачно найденной детали или образного сравнения, чтобы зажечь воображение молодого музыканта, помочь ему самому принять то или иное творческое решение. Как правило, начинающие аккомпаниаторы, испытавшие радость первооткрывателей, занимаются с большим увлечением.

Список литературы:

1. Басурманов А. Справочник баяниста. – М., 1987.
2. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002.
3. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
4. Рахманинов С. Литературное наследие: Воспоминания, статьи, интервью, письма. – М., 1978.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М., 1994

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

К вопросу о существовании образцов традиционного (фольклорного) материала в исполнительских рамках детских фольклорных коллективов (на примере обрядово-игровой сцены «Пыдсвадебка»)

На сегодняшний день я занимаюсь изучением Смоленской традиционной культуры уже более двадцати лет, и более десяти лет стараюсь быть достойным проводником в удивительный и загадочный мир фольклора для детей, студентов и актёров – моих учеников.

Для меня, как для педагога этномузыкологии, выбор материала является вопросом первостепенной значимости, который неминуемо влечёт за собою разрешение следующих двух параметров «что» (непосредственно какой первичный образец ляжет в основу вторичного исполнения) и «для кого» (возрастная граница вторичных исполнителей).

Итак, первый параметр «что». Ни для кого не секрет, что в настоящее время существует множество тех или иных сборников фольклорного материала в достаточно свободном доступе. Многие из них вызывают истинное уважение. Однако, я стараюсь избегать обращения к вышеназванным источникам, предпочитая нотным и вербальным нотациям аудиальное звучание. Основной сокровищницей-кладовой для выбора того или иного образца народного творчества для меня являются собственные традиционные экспедиционные архивы.

При рассмотрении второго возрастного параметра «для кого» в предлагаемой статье сознательно суживаю рамки до детской исполнительской аудитории. На первый взгляд может показаться, что, учитывая историческую достоверность, едва ли ни единственными жанрами, бытование которых маркируется детской средой, являются весенние заклички и святочные колядования. Действительно, даже в историческом бытовании таких жанровых пластов, как потешки, сказки, колыбельные и так далее, дети выступали в роли не иначе как слушательской либо зрительской аудитории, в то время как исполнителями являлась взрослая часть населения. Неминуемо возникает вопрос, так что же исполнять детям? Неужели же дети не могут оправданно исполнять свадебные, календарные, колыбельные, лирические и многие другие песни. Конечно могут! И исполняли! Но, в контексте игры.

Во избежание голословности, в рамках предлагаемой статьи, остановлюсь более подробно на примере обрядово-игровой сцены «Подсвадебка».

Надо отметить, что изначально в 2000 году от аутентичного ансамбля «Сударушка» города Ельни Смоленской области мною был записан достаточно обширный фрагмент свадебного действия. Впоследствии «переосмыслить» изначально обрядовое назначение до обрядово-игровой формы мне помогла в 2002 году одна из моих информанток, Настоящих Носителей Традиционного Искусства, Ефросинья Захаровна Максименкова 1914 года рождения, жительница деревни Утехово Рославльского района Смоленской области, которая рассказывала: «*Да, весёлая тогда была жизнь! Молодые да старые свадьбы по правилам гуляют, а детишкам-то своя забава: бегать да в окошки подглядывать. Вот так вот и было, наперёд – свадьба, а опосля – подсвадебка! Подсвадебка это что ж? Это вот когда детишки свои свадьбы гуляли. И резвились, и одним делом – учились, потому как дюже много правил свадебного хода было. Так им в игре-то ловчей учиться было! Раньше же было как – как свадьбу сгуляешь – такова у молодых и жизнь будет!*».

Таким образом, тон «переосмысления» обрядовой сцены до обрядово-игровой, задаваясь уже изначально – с первого появления детей в рамках сценического пространства: «*А давайте мы зараз в сей же час всем миром подсвадебку тута-тька и разыграем*» (Максименкова Е. З.), продолжается и далее, когда, например, в роли жениха выступает швабра, ряженая в рубаху. Дети откровенно высмеивают «собственную выдумку» текстом:
– *Гляди-ка, Раечка (невеста)! Нравится тебе такой жених?!*
– *Да как-то не очень! Ростиком-то маловат да худой дюже в обхват!*
– *Ну, ничего, ничего! Сгодится и такой! Коли других – покрасивши да поупитанней не водится* (Максименкова Е. З.).

Подобного рода решение существования детей, казалось бы, во взрослом обрядовом действе вполне оправданно и, вместе с тем, нисколько не умоляет возможность изучения с последующим воспроизведением традиционного наследия.

Далее остановлюсь более подробно на разборе одной из сцен свадебного (в нашем случае – подсвадебного) обрядового (в нашем случае – обрядово-игрового) действия, а именно – на сцене «выкупа».

Важно отметить, что «выкуп» («перебранка», «перябрёх» в народной терминологии) являлся постоянным (входящим в обрядовый минимум в противовес мобильным, дополнительным) начальным этапом брачных обрядов общинного характера. Поэтому знание и «изучение» сцены

«выкупа» в рамках игры подсвадебного обрядово-игрового действия было весьма актуальным.

Действительно, уже остались позади сватовство, «заручины», обряд «сборной субботы», утро первого свадебного дня с последними раздельными приготовлениями в домах жениха и невесты, «посад» с расплетанием косы и голошениями. Впереди молодых ждало венчание, переезд в дом жениха, встреча со «свекром и свекровью», застолье, непосредственно брачный обряд и множество других стабильных и мобильных обрядов. И именно сцена «выкупа» в такой богатейшей палитре свадебного обрядового действия, представляя собою самодостаточную и динамически выдержанную часть, являлась кульминационной точкой «столкновения» двух родов, с одной стороны, окрашенной юмором, с другой – несущей в себе весьма определенный семантический смысл – «*Кто лучше будет брехать, того голова и править станет*» (Максименкова Е. З.).

«Перебрѣх» представляет собою действие, в котором сквозное динамическое развитие реализуется в удивительной по своей цельности и структурированности форме, единство которой достигается некоторым комплексом явлений музыкального, хореографического, речевого и условно сценического толка, вполне отвечая известному представлению о том, что свадьба – это народная опера. Дабы не быть голословной, наделяя сцену «выкупа» драматургическим смыслом, мне бы хотелось несколько подробнее рассмотреть различные уровни реализации данной идеи, а именно – композиционно-драматургический, пространственный, временной, ладово-интонационный и фактурный.

Композиционно-драматургический уровень. В сцене «выкупа» информантами – представителями двух родов, были пропеты 10 песен, которые прерывались или же просто обрамлялись репликами, диалогами, традиционными высказываниями вербального плана. Цельность, значимость формы на композиционно-драматургическом уровне придают 2 и 8 песни этой композиции, которые идентичны, за исключением обращения к сватам.

Эти песни исполняются «родней невесты» «родственникам жениха». И если в начале у певцов не нашлось иного слова для свах как «*квочечки*» (простите за дозволенную народную грубость), то результатом сцены становится обращение к ним как к «пташечкам».

Лезця, сватушкі, за столля (родня "невесты")

Приложение №2

1. Лез - ця, сва - туш - кі, за стол - ля.
2. Слов - на, кво - чеч - кі, за морь - я.

Лез - ця, сва - туш - кі, за стол - ля.
Слов - на, кво - чеч - кі, за морь - я.

Лезця, сватушкі, за столля (родня "невесты")

Приложение №8

1. Лез - ця, сва - туш - кі, за стол - ля.
2. Слов - на, пта - шеч - кі, за морь - я.

Лез - ця, сва - туш - кі, за стол - ля.
Слов - на, пта - шеч - кі, за морь - я.

Такого рода внешняя метаморфоза. Внутреннее же переосмысление нового возвращения уже пропетой песни выполняет функцию условно «коды», за счет последовательного уменьшения числа действующих лиц (совсем как в Неоконченной симфонии Шуберта), прерванности формы и постепенного «исключения» участников из певческой акции, а также преломления уже ставшего привычным в восприятии окружающих течение времени, отведенного для данной ритмоформулы, паузой, которая одновременно подчеркивает и значимость ключевого для всей сцены «выкупа», и значимого в данном контексте слова – «пташечки».

Пространственный уровень. Как ни странно, главная кульминация сцены приходится на точку «золотого сечения» – на песню № 7 «Наша Раечка что пава плывет». Подготовка кульминации начинается уже в песне № 6 «Гляньте, девочки, в оконца», посредством активизации факторов полиметрии, которая возникает на уровне совмещения музыкально-поэтического и вербального текстов (одновременно говорят и поют). Апогеем же становится песня № 7, благодаря очевидному темповому сдвигу (со 168 до 174).

Временной уровень. Важную роль в композиции и динамизации рассматриваемой сцены играют особенности метрической организации

напевов двух типов. Напевы, принадлежащие к типу В, отличаются своей ритмической «жесткостью», тенденцией к сохранению заданного формулой музыкального времени. Это обусловлено их внутрижанровой функциональностью, а именно, их связью с движением, не танцевальным, но наделенным обрядовой значимостью. Например, песню № 1 «*А здоровья вам*» родня жениха поет, «*когда заходят в дом*»; в песне № 7 «*Наша Раечка что пава плывет*» описывается движение. Совсем иначе обстоит дело с напевами типа А, связанными с текстами описательного плана. В них уже не ощущается одинаковость времени, отведенного каждой мелострофе и, соответственно, мелостиху, так как в сознании народного певца отношения между краткой и долгой ритмоединицей не являются математически выверенными, но вместе с тем регулируются в определенных границах (например, песня № 6 «*Гляньте, девочки, в оконца*»).

В качестве еще одного дополнительного слоя динамизации сцены на временном уровне становится привнесение в музыкальную ткань хлопков в ладоши, своеобразного перкуссионного приема, пробуждающего внимание как слушательской аудитории, так и исполнительской.

Ладово-интонационный уровень. Говоря о ладово-интонационной структуре напевов сцены «выкупа» нельзя не отметить разное претворение одного и того же лада, в основе которого лежит пентахорд (c-d-e-f-g). Однако, хочется подчеркнуть, что при определенном мастерстве моделирования песенных напевов принадлежность всех 10 песен сцены к одному и тому же ладу ни на одно мгновение не заставит грустить своего слушателя.

Также обращает на себя внимание единичное, разовое появление секстового тона «а» в песне № 5 «*Ни положитя златова*», которое неожиданно поднимает верхнюю границу привычного диапазона напева, тем самым, привлекая внимание на происходящие события. И неслучайно – ведь в этот момент свахи требуют выкуп за невесту.

Фактурный уровень. В сцене «выкупа» преобладает гетерофонно-унисонным вид совместного пения. В данном контексте необычно звучит приём микро-имитации, возникший за счет запаздывания одного из голосов, в песне № 5 «*Ни положитя златова*», так же заметно динамизирующий музыкальную форму сцены. Столь же своеобразным является разрушение уже ставшей привычной схемы (сольный запев – общий подхват), когда в этой же песне вместо ожидаемого продолжения совместного гетерофонного звучания мы слышим солирующий голос.

Таким образом, ознакомление детской ученической аудитории со столь богатейшим образцом традиционного музыкально-этнографического

наследия (как единичный пример, и как один – из великого множества) представляется мне действительно возможным в условиях инвариантного взгляда на вторичное исполнение детьми разного рода жанров традиционного искусства, а именно – существования ребёнка в рамках игры .

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

Слушание и слышание музыки в педагогической практике преподавателя ДМШ, ДШИ

Как известно, главным инструментом музыканта является слух. Слух – это сложный психофизический процесс, который формируется исключительно на основе внешних раздражителей – шумов немusикальных и музыкальных. В определенный момент человек начинает слышать музыку внутри себя и мы называем это внутренним музыкальным слухом. Для музыканта это явление является неотъемлемым условием его музыкальной деятельности. Можно привести несколько примеров композиторов, потерявших слух, но продолжавших свою музыкальную карьеру – это Л.В. Бетховен, Б. Сметана и советский композитор А.А. Касьянов. Но представить себе композитора или исполнителя без внутреннего слуха невозможно, ведь предслышание того, что должно прозвучать, музыкальный образ, который нужно воплотить в колебании струны или колебании воздушного столба в духовом инструменте рождается именно в сознании музыканта, с помощью его внутреннего слуха. Чтобы настроить этот тонкий инструмент, необходимо накопить большой слушательский багаж, пропустить через себя немало хорошей музыки, научиться внутренне откликаться на произведения разных музыкальных эпох и направлений. Но если вопрос настройки слуха на академическую традицию может быть решен на уроках слушания музыки и музыкальной литературы, то с учащимися эстрадно-джазовых направлений дело обстоит несколько сложнее, так как данные предметы не включают в себя изучение тех стилей, которые составляют основу репертуара эстрадного музыканта. Этот пробел в музыкальном воспитании следует восполнить преподавателю специальности. Особенный акцент стоит сделать на учащихся предпрофессиональных программ, так как они предусматривают несколько академических часов специальности в неделю, основы импровизации и сочинения и ансамбль. Этого учебного времени достаточно, чтобы успевать

выполнить все программные требования, а также заниматься развитием музыкального кругозора - совместным прослушиванием и обсуждением музыки.

Глава I
Знакомство с основными направлениями
эстрадно-джазовой музыки
1-8 классы

Подход основан на законе перехода количественных изменений в качественные и не предполагает качественной проработки каждого музыкального примера. Какие-то исполнители оставят учащегося равнодушным, а какие-то могут оказаться даже ошеломляющими.

Начиная с первого года обучения начинается знакомство с основными условными направлениями эстрадно-джазовой музыки. Это будут джаз, блюз, рок и поп-музыка. В каждом направлении в течение учебного года нужно запомнить по одному исполнителю. Лучше предложить выбор учащемуся, с какого направления начинать и кто из этого направления нравится больше. Как правило, в процессе такого выбора, преподаватель приходит к пониманию, к чему больше склоняется учащийся, как правильно подойти к составлению его репертуарного плана.

Знания закрепляются в течение учебного года «угадайками» из различных музыкальных примеров, которые нужно отнести к одному из 4 направлений. Хорошо, если это будет подкрепляться игрой произведений (упрощенных транскрипций) этих исполнителей. Далее развитие выглядит следующим образом: каждый год добавляется одно направление и по одному исполнителю к уже имеющимся. Возможный прогресс представлен в таблице 1.

Класс Стиль	1	2	3	4	5	6	7	8
Jazz	Louise Armstrong	Kenny Burrell	Django Reinhardt	Wes Montgomery	Joe Pass	George Benson	Jim Hall	Herb Ellis
Blues	B.B. King	Albert King	Muddy Waters	Robert Johnson	Buddy Guy	Eric Clapton	Stevie Ray Vaughan	Joe Bonamassa
Rock	The Beatles	Pink Floyd	Queen	Deep Purple	Led Zeppelin	AC/DC	Jimi Hendrix	Metallica
Pop	ABBA	Sting	Michael Jackson	Elvis Presley	Elton John	Michael Bolton	Phil Collins	Celine Dion
Country		Eagles	Ricky Nelson	The Byrds	Dire Straits	Johnny Cash	Bob Dylan	Albert Lee

Regtime			Scott Joplin	James Scott	Joseph Lamb	Artie Matthews	Jelly Roll Morton	James P. Johnson
Latino				A.C. Jobim	Paquito D’Rivera	Chucho Valdes	Arturo Sandoval	Michel Camilo
Boogie					Jay McShann	Albert Ammons	Earl Hines	Bob Zurke
Reggae						Bob Marley	Jimmy Cliff	Peter Tosh
Tango							Astor Piazzolla	Carlos Gardel
Funk								Al McKay

Таблица 1. Стили эстрадно-джазовой музыки и соответствующие им исполнители для каждого года обучения.

Глава II

Знакомство с тремя музыкальными практиками.

4-8 классы

Во времена Клаудио Монтеверди появляется понятие старой и новой музыкальной практики. Творческие поиски этого композитора привели не только к появлению новой оперной школы и становлению оперного жанра, но и к созданию нового музыкального языка, нового композиторского инструментария. Тем самым, условно европейская музыкальная история разделилась на домонтевердиевскую и постмонтевердиевскую эпохи. Следующим важным переломом в музыкальном историческом процессе стало 20 столетие нашей эры, когда многие композиторы начинают искать нетональные принципы организации музыки. В первую очередь следует упомянуть создателя додекафонной системы Арнольда Шенберга. Существовали предпосылки и в творчестве других, более ранних композиторов, но именно Шенберг пошел на радикальные шаги в сторону атональности, поиска новых музыкальных красок и создания своей двенадцатитоновой техники. Эту новую эпоху можно назвать «третьей музыкальной практикой». Название предложено современным композитором и музыковедом Григорием Зайцевым. Предлагается привести учащимся музыкальные примеры из каждой музыкальной практики, с целью определения, к какой именно относится данный пример. Далее кратко поговорить о композиторе, создавшем это произведение и эпохе, к которой относится его творчество. Особенно интересными примерами могут оказаться те, которые находятся на стыке «музыкальных практик», которые по своему содержанию, форме и музыкальному языку можно отнести и к более ранней и к более поздней эпохам. Например, творчество А.Н. Скрябина, И.Ф. Стравинского, А.Г. Шнитке. Возможные музыкальные

примеры для определения «музыкальной практики» представлены в таблице 2.

Класс	1 музыкальная практика	2 музыкальная практика	3 музыкальная практика
4	Гийом де Машо «Месса Нотр-Дам»	А. Вивальди «Времена года»	А.Шенберг. Вариации op.31
5	О. Лассо «Пророчества сивилл»	Г. Перселл «Дидона и Эней»	А.Шенберг. «Уцелевший из Варшавы»
6	Дж. Палестрина «Месса Папы Марцелло»	Л.В. Бетховен Симфония №5	А. Веберн. Вариации для оркестра
7	Жоскен Дебре «Вооруженный человек»	Э. Григ «Пер Гюнт»	А.Г. Шнитке. Соната №1
8	Й. Окегем «Реквием»	Д.Д. Шостакович Джазовые сюиты	С.А. Губайдулина. Концерт для фортепиано с оркестром

Таблица 2. Музыкальные примеры из различных «музыкальных практик» для каждого года обучения.

Глава III

Закрепление знаний об академической музыке

Знакомство учащихся с музыкальными практиками можно совместить с закреплением знаний, полученных на уроках слушания музыки и музыкальной литературе. Учащийся должен уверенно ориентироваться в музыкальных эпохах и соотносить звучащий музыкальный пример к той или иной эпохе. Важным элементом этого этапа также является обсуждение предлагаемого примера и анализ логики учащегося. Следует обратить внимание на развитие инструментария, музыкальный язык, эмоциональность, музыкальную образность предлагаемых примеров. Возможные музыкальные примеры из различных эпох представлены в таблице 3

Средневековье	Ренессанс	Барокко	Классицизм	Романтизм	Модернизм
1. Григорианские хоралы 2. Леонин, Перотин Органумы; 3. Гийом де Машо «Месса Нотр-Дам» 4. Филипп де Витри. Мотеты 5. Хильдегарда Бингенская. Гимны 6. Й. Окегем «Реквием» 7. Жоскен Дебре «Вооруженный человек»	1. О. Лассо «Пророчества сивилл» 2. Д.Палестрина «Месса Папы Марцелло» 3. К.Монтеверди «Вечерня Пресвятой Девы» 4. У. Бёрд Мотеты 5. А. Габриели. Канцоны 6. Ганс Сакс «Титурель»	1. И.С. Бах «Скерцо» из Сюиты №2, Бранденбургские концерты 2. Г.Ф.Гендель «Сарабанда» из Сюиты №4 3. А. Вивальди «Времена года» 4. Г. Перселл «Дидона и Эней» 5. Г.Ф. Телеман «Страсти по Матфею»	1. Й. Гайдн «Прощальная симфония» 2. В.А. Моцарт Симфония №40 3. Л.В. Бетховен Симфония №5 4. К.Ф.Э.Бах Концерт До минор 5. А. Сальери «Данаиды» 6. К.В. Глюк «Орфей»	1.Ф.Мендельсон «Сон в летнюю ночь» 2. Ф. Шопен Ноктюрн №2, Вальс №6 3. Р. Шуман «Грезы» 4. Э. Григ «Пер Гюнт» 5. И. Штраус Вальсы 6. А. Дворжак Славянские танцы	1. К. Дебюсси «Лунный свет» 2. Эрик Сати «Три гимнопедии» 3. М. Равель «Болеро» 4. И.Ф. Стравинский «Весна священная» 5. С.С. Прокофьев «Ромео и Джульетта» 6. Ф. Пуленк «Глория» 7. Д.Д. Шостакович Джазовые сюиты

Табл. 3. Музыкальные примеры из различных музыкальных эпох.

Глава IV

Эстетический анализ музыки

по словарю эстетических эмоций В.Г. Ражникова

Этап перехода количественных изменений в качественные основан на принципе возникновения объекта в момент возникновения лексического определения объекта. До того момента, пока мы не определяем языковыми средствами ту или иную эмоцию, вызванную музыкальным примером, этой эмоции не существует как объекта. Музыка может вызвать некоторые ощущения, но разобраться в этом ощущении человек вряд ли способен. Необходимо накопить соответствующий эмоциональный тезаурус для самоанализа и определения эмоционального состояния. Часто подобный анализ начинается с очень простых классификаций – музыка веселая или грустная, светлая или мрачная, но в процессе занятий учащийся запоминает все больше и больше определений эмоциональных состояний и лучше в них ориентируется. Для подобных занятий необходимо использовать словарь эстетических эмоций В.Г. Ражникова. Учащемуся предлагается музыкальный пример, который необходимо соотнести с несколькими эмоциональными состояниями из словаря. Лучше применять для этого карточки, на одной стороне которых написана группа эмоций, а на другой более тонкие оттенки этой эмоции. Карточки также могут быть разного цвета, например красный – взволнованно, оранжевый – радостно, желтый – энергично, зеленый – спокойно, синий – сосредоточенно, фиолетовый – взволнованно.

Заключение

Преподавателю для использования этих методов необходимо составить свою фонотеку, разбитую на категории. Предпочтительно на ранних этапах использовать наиболее яркую и известную музыку, постепенно усложняя музыкальный материал. Для эффективного усвоения следует использовать таблички с направлениями и именами авторов и исполнителей. Таблички можно сделать разных цветов. Структура табличек должна повторять структуру фонотеки. Также следует собрать фотографии тех композиторов и исполнителей, который будут изучаться, учащийся должен сопоставить звучащий материал с изображением. Это может быть как печатная версия, так и электронная. То есть схема может быть следующей: преподаватель включает музыкальный фрагмент, учащийся выбирает фотографию, выбирает табличку и имя. Далее происходит обсуждение предложенного варианта.

Применяя такой подход, получится воспитать гармонично развитого музыканта. А музыкант это тот человек, который воплощает музыкальный образ, задуманный композитором, на том или ином музыкальном

инструменте, воплощает для того, чтобы передать этот образ слушателю, тем самым устанавливая связь между идеей, родившейся в сознании автора и слушателем, стремящимся сделать эту идею своей. Все, кто задействован в этой цепочке передачи музыкального образа, должны обладать правильно сформированным внутренним музыкальным слухом. Поэтому одна из задач музыканта-педагога научиться правильно настраивать этот «главный инструмент» музыканта. И даже не важно, кого удастся нам воспитать – любителя музыки или музыканта-профессионала. Важно, чтобы и тот и другой получили прививку от некачественной, низкопробной музыки, которой сегодня особенно много, чтобы и тот и другой научились слушать и слышать прекрасное, погружаться в богатый музыкальный мир, который в тяжелый времена способен исцелять человека духовно и придавать сил.

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

Основы ритмической организации джазового ансамбля

Целью данной статьи является рассмотрение и выявление механизмов ритмической организации, структуры и особенностей джазового ансамбля. В качестве введения рассмотрим основные понятия, касающиеся данной статьи.

Ансамбль (от фр. *ensemble* вместе, множество) совместное исполнение музыкального произведения несколькими участниками и само музыкальное произведение для небольшого состава исполнителей.

Джаз - вид проф. муз. искусства. Возник на юге США в конце 19 - начале 20 вв. в результате взаимодействия африканских и европейских музыкальных культур.

Джазу свойственны неакадемические способы звукоизвлечения и интонирования, импровизированность изложения мелодии и ее разработки, регулярная ритмич. пульсация, повышенная эмоциональность.

Традиционный джаз, развивавшийся в первую половину 20 века, включает новоорлеанский и чикагский стили, представленные небольшими ансамблями (5-8 музыкантов), опирающимися на коллективную импровизацию, а также свинг, связанный с деятельностью Биг-бэндов.

Свинг(английское swing качание, колебание), особое выразительное средство в джазе, тип метроритмической пульсации, основанный на постоянных отклонениях (опережающих или запаздывающих) от опорных метрических долей. Создает эффект неустойчивого равновесия.

В современных реалиях наблюдается значительный интерес к ансамблевому исполнительству. Такая тенденция проявляется и на нашем методическом отделении, при обучении игре на различных музыкальных инструментах. Это создаёт необходимость более глубокого разъяснения процессов обучения ансамблевому исполнительству, методов, а также детального изучения самой специфики джазового ансамбля как одной из составляющих музыкальной культуры.

Применительно к понятию музыкального ансамбля известный исследователь А.Готлиб в своей статье писал следующее: «совместная игра отличается от сольной, прежде всего тем, что общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуют они их объединёнными усилиями».

Множество музыкальных педагогов распознавали в джазовом жанре огромное влияние на музыкальное и техническое развитие учащихся, призванное обеспечить, прежде всего, функцию непрерывного роста и подъёма навыков. Игра в джазовом ансамбле столь многогранна, что затрагивает эмоциональную отзывчивость, богатство воображения, гибкость исполнительского мастерства, индивидуальные навыки каждого учащегося в отдельности, развитие уровня импровизации, а также умение слышать и слушать друг друга в рамках исполняемой композиции.

Совместная игра учащихся обеспечивает реализацию общего плана и всех деталей совместными усилиями исполнителей, что говорит о развитии творческой инициативы каждого участника ансамбля в отдельности. При внедрении совместно созданной интерпретации понятие «исполнительское переживание» переходит в схожее понятие – «творческое сопереживание» исполнителей. Сопереживание возникает как следствие контакта учащихся, играющих в ансамбле, их прозрачного взаимодействия и общения в результате исполнения музыкальных композиций. Причиной такого общения является повседневная деятельность исполнителей, общая работа во время репетиций и концертного исполнения. Ребята не только находят друг с другом контакты в плане обычного общения, но и продолжением их коммуникации является общение на инструментальном уровне, где каждый может добавить и выразить своё мнение в общую картину музыкального виденья.

Навык совместной игры, обусловленный технически точно и чётко, предполагает синхронное звучание нотных текстов. Под синхронностью ансамблевого звучания мы понимаем предельно точную совместимость мельчайших деталей исполнения. Но она должна быть, безусловно, органичной в общей картине музыкального сопереживания, а также стилистике исполняемой композиции. Совместную организованность необходимо проявлять всем участникам джазового ансамбля, соблюдение чёткого понимания ответственности и единение темпов и ритмических рисунков должны подчиняться целям музыкального творчества.

Динамическая смена в исполнении джазового ансамбля целиком и полностью является следствием слухового контроля. Музыкальные тексты, написанные непосредственно для джазового ансамбля, должны выявлять все особенности данного направления.

То, как развито у исполнителей умение слушать себя и коллегу, говорит об успешном исполнении произведения всем составом. Вплетаясь в музыкальную ткань джазовых композиций, учащиеся должны найти такое звучание, которое станет оптимальным для той или иной композиции.

Одной из особенностей исполнения знакомых всем и популярных мелодий именно в джазовой обработке является смена темпа, определённые приёмы игры, используемые в джазе, характерные для этого направления музыкальные инструменты, ритмическая структура, например - свинг, вставки импровизации отдельных инструментов, определённая работа инструментов, как солирующих, так и ритм-секции. Создание определённой динамики является обязательным условием для технически правильной совместной игры в ансамбле.

Работа над отдельными музыкальными фразами и предложениями в джазовом произведении достигает результатов благодаря навыку чтения с листа и внятного исполнения на своём инструменте штрихов. В джазовом ансамбле сложность исполнения штрихов заключается в совместной отработке единого звучания участников, отвечающего поставленным целям при проигрывании музыкального произведения.

Немаловажным фактором при игре в ансамбле является и внимательное, вдумчивое прочтение нотного текста, установление единых исполнительских особенностей.

Для качественного исполнения всем составом нужен определённый фундамент и ориентир, который состоит из, так называемой, ритм-секции. Чаще всего в это понятие входят ударные инструменты, бас-гитара, ритм-гитары. Хотя базой для исполнения могут выступать и другие различные инструменты, например фортепиано.

В том или ином моменте исполнения произведения ориентиром может послужить и сольная партия кого-либо из участников ансамбля. Таким примером может быть саксофон, который отступая от единого темпа исполнения и уходя в импровизацию или свою отдельную сольную тему, мелодией даёт определённые сигналы и подсказки для остальных исполнителей. Поэтому на репетициях так важно внимание всех учащих к партиям друг друга. Ответственность ложится не только за исполнение своей партии, но и за чуткую поддержку и помощь другим музыкантам при игре.

Конечно, отдельные фрагменты своего соло каждый из участников ансамбля должен разбирать самостоятельно. Но на общей репетиции важно показать результат своей работы над текстом и исполнением каждому из коллектива, т.к., на индивидуальном умении каждого в отдельности будет строиться общий музыкальный фон.

Для развития техники чтения нот с листа нужно обратить внимание на следующие моменты.

Воспроизводимый музыкальный текст должен быть доступен для исполнения и не связан с техническими трудностями.

Перед исполнением произведения учащиеся должны зрительно познакомиться с ним заранее, обращая внимание на темпы, наличие пауз, главной темы, аккомпанирующих элементов, типа изложения музыкального материала. Стоит обратить внимание и на расстановку нотных партий, так как в различных печатных источниках они могут быть размещены по-разному – одна партия под другой или на разных листах. Это имеет немаловажное значение, так как учащиеся должны видеть произведение целиком. Для отработки данного момента нужна серьёзная подготовка и необходимые навыки, которыми обязан поделиться преподаватель, при этом разъяснив все нюансы данной работы.

У каждого из направлений в джазовой музыке есть свои ритмические особенности, как и любых других жанрах. Поэтому исполнение композиции должно быть выдержано в характерном для нее ритмическом стиле. Если произведение в оригинале не имеет отношения к джазу, то исполнение его в обработке должно показать стилистику именно джазовой музыки. Хоть оно и должно остаться узнаваемым для слушателя. В основном узнаваемость при отклонении от оригинального исполнения в джаз отличается тем, что сама мелодия остаётся узнаваемой, хоть и может иметь другую пульсацию и изменённый ритмический рисунок. Ритм-секция же может несколько не быть похожей на оригинал, она как раз подчёркивает стилистику именно джазового исполнения.

Уделить внимание стоит и работе над звучанием каждого и силе звучания всего ансамбля. Игра в джазовом ансамбле воплощается исходя из динамических возможностей наиболее слабого инструмента. Для исполнителей это звучание слабейшего служит как бы эталоном, по которому остальные участники ансамбля должны соизмерять силу звучания своих партий. Звук ведущей партии должен быть более интенсивным, нежели звук сопровождения, при котором в прозрачной фактуре он будет не таким, а нежнее, чем при плотной.

Заключение. Подводя итог, хотелось бы сказать, что главное в процессе обучения игре на музыкальных инструментах – это заинтересованность. Причем не только со стороны обучающегося, но и со стороны педагога. А успешное исполнение в ансамбле – это общая оценка деятельности учащихся вместе с преподавателем. Мир джазовой музыки богат на историю, события, имена. Он включает в себя огромный пласт музыкальных сочинений, идей, открытий. Но в тоже время джазовая музыка требует развития навыков игры, а платит учащемуся повышением своего уровня и бесценным опытом. Умение играть в составе ансамбля требует ещё больших усилий от педагога и учащихся. Джаз прекрасен разнообразием и привлекает возможностью проявить себя буквально каждому участнику ансамбля. Любому, а тем более юному музыканту необходимо быть ритмичным и иметь большой багаж игры в различных стилях. А помогут этому только ежедневные занятия, практика и концертная деятельность.

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

Скажи «Привет» джазу!

Методические рекомендации к уроку джазового фортепиано

В качестве вступления - несколько слов о сольном фортепианном искусстве - одном из важных направлений в джазе, которое активно существует наряду с главной формой джаза – ансамблевым музицированием. По моим наблюдениям, пианисты, играющие джаз, привлекают особое внимание, именно они занимают лидерские позиции в джазовом музицировании, они часто и активно выступают в сольных концертах. Наряду с концертирующими и очень известными мастерами – Х. Хэнкоком, Ч. Кория, М. Тайнером ярко заявило о себе молодое поколение талантливых музыкантов - Э. Джангиров, Х. Уехара, Б. Гочиашвили, Т. Амаян, В. Айер,

А. Л. Нусса, Р. Гласпер и многие другие. Музыкальная жизнь джазовых пианистов - это сольные концерты, сольные номинации в конкурсах и фестивалях, записи сольных альбомов, саунд-треков, участие в концертных шоу. Очевидно, что сольные фортепианные джазовые композиции сегодня широко представлены на концертной сцене и в записи альбомов. Мы видим, как востребованные на мировой сцене академические пианисты-виртуозы охотно и успешно импровизируют, играют джазовый репертуар, выступают в «смешанных» презентациях. Джазовые пианисты тоже исполняют академический репертуар, демонстрируя разнообразные аранжировки классики от Баха до Булеза и Штокхаузена. То есть всё взаимодействует, образуя явления, которые теоретики джаза называют «world music», «contemporary jazz».

Данные методические рекомендации – это результат многолетнего преподавания джаза, том числе в детской музыкальной школе, обобщение не только своего личного исполнительского джазового опыта, но и опыта других джазовых музыкантов, отечественных и зарубежных. Возможно, рекомендации станут полезными преподавателям, которые начинают делать первые шаги в обучении детей джазовому фортепиано, помогут им овладеть рядом специфических приёмов, джазовой штриховой культурой и развить у детей начальные навыки исполнения произведений эстрадно-джазовой стилистики. Обосновывая важность существующих методик разных авторов и обобщая их, хочется подчеркнуть, что все без исключения авторы сходятся во мнении о том, что разработка специальных курсов джазового обучения является на текущий момент необходимым компонентом обучения учащихся музыкальных школ.

Не могу утверждать, что обучение джазовому фортепиано на сегодняшний день получило достаточное и обстоятельное теоретическое освещение, хотя интернет переполнен обучающими аудио- и видео- уроками, пособиями, курсами и нотными сборниками. Не получили, например, обстоятельное теоретическое освещение записи джазовых гармоний (аккордов), формообразование и стили импровизаций для начинающих. Но из этого не следует делать вывод, что джазу учить детей не нужно, наоборот, нужно и чрезвычайно полезно в любом возрасте и в любой стадии музыкальной подготовки, хоть с нуля.

Какие же стороны, свойства и методики обучения детей джазовому фортепиано могут положительно повлиять на ход их музыкального развития и расширить круг их музыкальных интересов. Начну с того, чего *не следует* делать. На мой взгляд, специфика работы с детьми заставляет преподавателя отказаться от теоретической «загрузки» ребёнка. Начинающему юному

джазмену порой трудно бывает вместить в себя теоретическое обоснование джазовой гармонии или ритма, которые предлагают ему отечественные или зарубежные пособия. В начале обучения целесообразно предлагать необходимый практический материал в доступной игровой, лучше всего в ансамблевой форме. Убеждена, что большая часть секретов любого исполнительского искусства передаётся педагогом ученику через непосредственное совместное музицирование, что принято называть «с рук». Замечательно, когда у ученика есть поддержка в лице знающего и умеющего играть преподавателя. Но очень часто первыми, кто может познакомить детей с джазом, являются преподаватели музыкальной школы, воспитанные на академической музыке, которые не совсем точно представляют себе особенности джазовой музыки. Отнюдь не умаляя значение нашего отечественного музыкального образования, наоборот, считая его одним из лучших в мире, и, тем более, не обижая уважаемых педагогов, нужно признать, что времена сильно изменились. Джаз, который когда-то был под запретом, сейчас звучит отовсюду, он является частью мировой музыкальной культуры, и задача педагога – помочь ученику разобраться в этом наследии, дать ему некий «ключик», с помощью которого он научится открывать для себя и оценивать всё то лучшее, что находится в этой огромной музыкальной сокровищнице. Давая ученику для разучивания те или иные джазовые композиции, очень желательно, чтобы преподаватель сначала сам «пропустил через себя» весь музыкальный материал, чтобы затем смог помочь ученику понять поставленную задачу.

Для некоторых преподавателей вопрос, чем именно обучение исполнению джазовых композиций на фортепиано отличается от обучения игре произведений классического репертуара может доставить вполне понятное затруднение, ведь джазовые пьесы давно и успешно записываются при помощи вполне традиционной (классической) нотации. Так в чём же секрет исполнения джазовых пьес на фортепиано? Давайте разбираться. Самое популярное клише – джаз звучит иначе классической музыки, джазовая мелодия невозможна без «блюзовых нот» и что джаз – это свинг, импровизация, сложный ритм и т. д. Не буду спорить ни по одному пункту, поскольку всё перечисленное является «визитной карточкой» джаза. На собственном опыте убедилась, что объяснять ребёнку суть джаза на словах – дело очень неблагодарное и бесперспективное, поэтому для начала лучше всего просто послушать с учеником джазовую музыку, попробовать проникнуться её неповторимым духом, а потом во время урока не стесняться воспроизвести интонации услышанного в собственной интерпретации. Обучая детей исполнению джазовых пьес, преподаватель должен отлично

понимать, что специфический язык джаза – это очень разнообразная, непростая ритмика, необычная, диссонирующая гармония, джазовая фразировка, специфическая артикуляция, ритмические смещения, перенос акцентов («блуждающие акценты»), особая манера подачи звука, «презумпция импровизации», нестандартное фактурное изложение, своеобразное звукоизвлечение (туше), особенные штрихи. Для академических пианистов джаз – это иностранный язык. Изучая иностранный язык, нельзя изменять грамматику, лексику, синтаксис, их нужно учить такими, какие они есть. Разучивание и исполнение учащимися лёгких пьес в джазовом стиле считаю наилучшим способом приобщения детей к джазу. В них практика джазового музицирования отражена не в чистом виде, а в сплаве с более привычными для пианистов формами, фактурными приёмами и другими элементами музыкального языка. Тем не менее черты джаза проступают в музыкальном материале этих миниатюр со всей определённой: они пронизаны джазовой мелодикой, джазовыми гармоническими оборотами и, главное, той неотделимой от джаза (и, увы, плохо поддающейся словесным разъяснениям) ритмической стихией, которая получает должное воплощение в реальном звучании лишь при условии, что исполнитель обладает тем, что принято называть чувством свинга. Пьесы и этюды, представленные в современных нотных сборниках, в строгом понимании джазом не являются. Однако в них авторы используют всю привлекательность и обаятельность ритмических, гармонических и интонационных оборотов джазовой музыки, цель которых – служить дополнительным учебным материалом для выработки и закрепления у учащихся определённых навыков фортепианного исполнительства произведений эстрадно-джазовой стилистики. Преподаватель должен помнить важный постулат: если в классической музыке главным считается интонация, то в джазовой музыке главное – ритм. Поэтому обучение джазу нужно начинать с изучения ударных инструментов. Игру на ударных может довольно успешно заменить ритм-блок в синтезаторе, но если в классе его нет, то удобнее всего использовать в качестве имитации ударных инструментов ноги и руки. С помощью нехитрых хлопков можно развивать ритмические навыки, создавать ритмические упражнения. Если в классической музыке топанье во время игры категорически запрещается, то в джазе всё наоборот. На начальном периоде обучения имитация ударных является неременным условием, для старших классов, в программе которых джаз-вальсы, босса-новы, специальные ритмические упражнения так же очень полезны. Кроме того, применение ритмических упражнений развивают координацию и являются необходимым звеном в ансамблевой игре.

Существует глубоко ошибочное суждение, что джазовому пианисту ноты не нужны, он должен уметь импровизировать. Действительно, без импровизации в джазе делать нечего. Но и без нот тоже не обойтись, однако нужно знать, что джазовые ноты сильно отличаются от классических. Во-первых, джазовый ритм всегда интерпретируется – ноты, записанные ровными восьмыми, «свингуются», т.е. вместо ровных восьмых играет триольный ритм. Во-вторых, крайне редко в нотах записывается точно то, что должно быть сыграно – обычно даются только общие контуры, идея, которую исполнитель реализовывает соответственно своему вкусу и техническим возможностям. Отображение всех ритмических нюансов в нотах будет совершенно не нужной работой, поскольку все эти штрихи в джазовых композициях носят импровизационный характер. Каждое новое исполнение предполагает новую интерпретацию, когда все мелочи записаны в нотах, это означает фиксацию всего лишь одного из многих вариантов исполнения. Визуально нет никакой разницы между записью мелодии джазовой темы и, скажем, классической – точно такие же ноты, оттенки, штрихи и проч. Разница – на уровне исполнительской трактовки. В классическом произведении необходимо как можно более точно воспроизвести все элементы нотной записи от начала и до конца произведения. Джазовая пьеса обычно записывается один раз как тема, но для джазового пианиста неприемлемо сыграть эту тему одинаково дважды, в процессе исполнения она должна звучать иначе. Поэтому тема звучит один раз как представление, затем на основе неизменной гармонической сетки она звучит каждый раз в варьированном виде. Если выступает джазовый ансамбль, то число таких проведений равняется числу участников ансамбля, каждому по соло, и лишь последнее проведение – как резюмирующее, т.е. тема должна вернуться в узнаваемом виде. Если пианист играет один, то число проведений темы (импровизаций) зависит уже от него самого. Встречаются случаи, когда произведение записывается целиком нотами со всеми импровизациями, но это уже относится к трактовкам известных джазовых пианистов, чьи соло записываются специально и специально разучиваются по нотам, как классику.

Ещё один важный момент, который нужно объяснить ученику. В отличие от классической музыки, джаз – это искусство импровизации, которое потребовало специальную систему записи гармонии. В джазовой музыке аккорды имеют буквенно-цифровое обозначение, поэтому хорошо иметь под рукой таблицу обозначений аккордов.

Смоленск, 2021