

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
2021-2022 учебный год

Выпуск 7



Смоленск
2022

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
2021-2022 учебный год

Выпуск 7

Смоленск
2022

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, 2021-2022 учебный год / сост. Н.Г. Еремеева. Вып. 7. – Смоленск: 2022. – 112 с.

В текстах сохранены стиль, орфография и пунктуация авторов.

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ VII ОТКРЫТОЙ ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ И ДШИ НА ТЕМУ:
«СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА»
В РАМКАХ VII ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ПУШКИНСКО-ГЛИНКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ
09.02.2022

СЕКЦИЯ № 1

ТЕМА: «ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ ПОЛИФОНИИ:
КАК ИСПОЛНЯТЬ БАХА. И.С. БАХ ТРЕХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ»

<i>Арабханова Елена Юрьевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Наиболее известные редакции инвенций И.С. Баха: сравнительный анализ	9
<i>Потапова Наталья Юрьевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Работа над полифонией на примере 3-хголосной инвенции ре минор И.С. Баха	13
<i>Макаренкова Жанна Амирановна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Вопросы исполнения полифонии: как исполнять Баха. И.С. Бах 3-х голосная инвенция ми минор	16
<i>Алякринская Татьяна Валентиновна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска И.С. Бах 3-х голосная инвенция фа мажор	20
<i>Грешнова Мария Борисовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска И.С. Бах 3-х голосная инвенция ля минор	24
<i>Лыткина Анжелика Евгеньевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска И.С. Бах 3-х голосная инвенция си минор	25

СЕКЦИЯ № 2

ТЕМА: ПРОБЛЕМЫ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНТЕЛЬСТВА И ПОИСКИ ИХ РЕШЕНИЯ»

<i>Маслякова Наталья Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Эстетический подход к формированию джазовой культуры обучающихся	28
<i>Орлова Илона Валдисовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	32

Методы и приемы работы над ритмом в классе эстрадно-джазового фортепиано

Нестеров Михаил Энгелевич, преподаватель 36
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Роль барабанных рудиментов в обучении игре на барабанах

СЕКЦИЯ № 3

*ТЕМА: ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ ИЗ КУРСА
«СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ», «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА», НА УРОКАХ
СОЛЬФЕДЖИО В ДМШ, ДШИ*

Жирумская Елена Викторовна, преподаватель 41
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Организация работы обучающихся на уроках слушания музыки и музыкальной литературы

СЕКЦИЯ № 4

ТЕМА: «ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА»

Бурцева Татьяна Александровна, преподаватель 44
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Совершенствование техники левой руки балалаечника

Медведева Инна Владимировна, преподаватель 47
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Гамма – как основа развития на духовых инструментах

Триняк Мария Васильевна, преподаватель 52
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Индивидуальный подход в обучении

Попередина Светлана Александровна, преподаватель 56
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Основные тенденции в преподавании игры на струнно-смычковых инструментах (Обзор материалов фестиваля памяти М.С. Глезаровой)

СЕКЦИЯ № 5

ТЕМА: «ПОИСКИ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ»

Ковальчук Наталья Николаевна, преподаватель 59
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Поиски решения проблемы мотивации обучающихся

Андропова Ирина Михайловна, преподаватель 65
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Мотивация как залог успешной деятельности обучающегося	
<i>Мальцева Марина Геннадьевна</i> , преподаватель	69
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
Мотивация и особенности обучения в классе фортепиано	
<i>Рогова Светлана Александровна</i> , преподаватель	73
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
Мотивация один из важных компонентов успешного обучения	

МАТЕРИАЛЫ III ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЧТЕНИЙ
НА ТЕМУ: «ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ КОМФОРТНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ»
В РАМКАХ III ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ФЕСТИВАЛЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ
«ПОД СЕНЬЮ ДРУЖНЫХ МУЗ»
13.04.2022

<i>Борунова Людмила Анатольевна</i> , преподаватель	76
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
О роли оценочных суждений преподавателя музыкальной школы	
<i>Маркелова Наталья Витальевна</i> , преподаватель	79
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
Тема колокольного звона в фортепианной музыке XIX – XX века	
<i>Рогова Светлана Александровна</i> , преподаватель	81
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
Работа над звукоизвлечением в пьесах кантиленного характера	
<i>Смирнова Татьяна Ивановна</i> , преподаватель	86
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
"Озеро в весеннем разливе" (А. Лядов Прелюдия Ре бемоль мажор)	
<i>Базенкова Наталья Викторовна</i> , преподаватель	93
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
Из опыта работы над исполнением «Концертино» ля минор Ю.Полунина	

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА НА ТЕМУ:
«ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСТОКИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»
В РАМКАХ III ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ГЛИНКОВСКИХ ЧТЕНИЙ
20.04.2022

<i>Виницкая Венера Бикбатыровна</i> , преподаватель	96
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска	
Императивная функция отечественной литературы и истории в курсе «Музыкальной литературы» в ДШИ и ДМШ (литературный аспект)	

<i>Живуцкая Раиса Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Императивная функция отечественной литературы и истории в курсе «Музыкальной литературы» в ДШИ и ДМШ» (исторический аспект)	99
<i>Майская Анна Сахибовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска И память страницы былого листа. Письмо Ромена Роллана	102
<i>Рогачева Наталья Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска К вопросу о традиционном музыкальном наследии земли смоленской	108

МАТЕРИАЛЫ VII ОТКРЫТОЙ ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ И ДШИ НА ТЕМУ:
«СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА»
В РАМКАХ VII ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ПУШКИНСКО-ГЛИНКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ
09.02.2022

СЕКЦИЯ № 1

ТЕМА: «ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ ПОЛИФОНИИ:
КАК ИСПОЛНЯТЬ БАХА. И.С. БАХ ТРЕХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ»

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

Наиболее известные редакции инвенций И.С. Баха: сравнительный анализ

Первая дошедшая до нас запись инвенций содержится в клавирной книжечке, которая предназначалась для обучения старшего сына И. С. Баха – Вильгельма Фридемана. Эта тетрадь по уточнённым данным была начата в 1720 году. Она содержала пьесы различной формы и различной степени трудности в том числе, инвенции. Они носили здесь ещё иное название – преамбулы и фантазии, были расположены в другом порядке и отличались от распространённой сейчас версии инвенций целым рядом деталей нотного текста. Некоторые из инвенций в клавирной книжечке записаны рукой Вильгельма Фридемана, но большая часть пьес - самим Иоганном Себастьяном Бахом. В настоящее время этот автограф хранится в библиотеке Школы музыки Йельского университета в Нью-Хейвене, штат Коннектикут (США). До 1932 г. он находился в частном собрании и потому не мог широко использоваться исследователями.

Известна, также, более поздняя версия инвенций и симфоний – это автограф 1723 г., который полностью написан рукой Баха. При жизни композитора не был опубликован ни тот, ни другой вариант. Это было традицией времени. В начале 18 века педагогические сочинения почти никогда не печатались, а распространялись посредством переписки. Данный экземпляр, по-видимому, должен был служить в качестве оригинала для последующего копирования учениками – об этом свидетельствует аккуратность, тщательность, с которой он был написан.

Кроме того, инвенции и симфонии дошли до нас в нескольких копиях, выполненных учениками Баха или членами его семьи. Эти копии иногда помогают понять то, как следует исполнять, например украшения или штрихи в тех случаях, когда запись автографов недостаточно ясна.

Некоторые из них сделаны при жизни Баха. Именно они представляют особую ценность. Анализируя описание автографов инвенций и симфоний Баха, можно предположить, что Бах не закончил свой труд, отсюда неточности и небрежности в нотном тексте. Возможно, что то, что известно нам – лишь один из этапов работы над этим циклом пьес.

Долгое время, практически по сей день, всеми исследователями Баховского творчества обсуждался и обсуждается вопрос о смысле Баховских слов, написанных им на титульном листе тетради 1723 года. Бурные дискуссии велись также и в связи с переименованием пьес в тетради 1720 в инвенции и симфонии.

Термин «инвенция» по отношению к музыке впервые применил Климен Жаннекен в 1555 году по отношению к шансону сложной формы. Затем, ещё ряд композиторов использовали этот же термин, который в целом по отношению к музыке употребляется довольно редко. Так, например, его использовал Ф.А. Бонпорти в цикле пьес «Мир: двухголосные инвенции для скрипки и continuo», 1714. Интересно, что четыре из этих инвенций Бах переписал для себя.

Понятие «Invention» - использовалось в учении об ораторском искусстве, в разделе «Об изобретении». Как пишет М. Лобанова, в инвенции «виделся жанр открытия или нового в старом, или нового задания, или новой техники. Инвенция таила некую загадку, нечто чудесное, забавное, странное и причудливое, а равно - искусное, ловкое, хитроумное, умелое, изощренное и мастерское. Инвенция была частью «поэтики чудесного». В инвенциях ставились задачи и отгадывались загадки, задачи поучительные и загадки забавные. Научить и найти - эти дидактические и занимательные цели, обострявшие природные способности остроумного ума, всячески подчеркивались»^[1].

О том же самом пишет В. Голованов: «Само наименование цикла - инвенции - надо понимать как загадки, которые Бах давал разгадать своим ученикам»^[2]. Ф. Бузони в предисловии к редакции инвенций писал: «Художник в своем творении следовал хорошо продуманному плану... В каждой отдельной комбинации скрыта своя тайна и свой определенный смысл».^[3]

Как бы там ни было, термин «инвенция» хорошо знаком каждому музыканту именно благодаря инвенциям И.С. Баха. И как писал Н. Форкель, первый биограф Баха, инвенция – это «музыкальное построение, написанное таким образом, что из него путем имитации и перестановки голосов можно было произвести целую пьесу»^[4]. Разумеется, что под таким «музыкальным построением» Форкель подразумевает тему полифонического произведения.

Интересно пронаблюдать, как видоизменялся порядок инвенций. В «Нотной тетради Вильгельма Фридемана» первая половина их располагалась на ступенях до мажорной гаммы: C, d, e, F, G, a, затем – по нисходящим и альтерированным ступеням в тональностях второй степени родства: h, B, A, g, f, E, Es, D, c. Порядок трёхголосных инвенций (названных здесь фантазиями) аналогичен. В окончательной редакции Бах располагает их уже по-иному: C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h. Как мы видим, они расположены на этот раз уже независимо от родства тональностей, просто в восходящем последовании с заполнением ряда хроматических ступеней. Повидимому, Бах применил здесь – с необходимыми изменениями – принцип расположения, который он за год до этого (в 1722 году) уже нашёл для «Хорошо темперированного клавира».

В «послании» Баха можно усмотреть три главные задачи, которые он связывал с изучением этих пьес.

- 1) привитие навыков полифонической игры сначала в двух, а затем трёхголосии;
- 2) обучение игре и одновременно навыкам композиции;
- 3) стремление выработать певучую, кантабильную манеру игры на инструменте.

Существует множество редакций инвенций и симфоний И. С. Баха, в которых по-разному освещались проблемы, обозначенные выше. Остановимся на наиболее известных из них.

Редакция К. Черни, - яркого представителя эпохи романтизма, одной из черт которой является расцвет виртуозного искусства. В его редакции инвенций Баха содержится явное преувеличение темпов, волнообразная динамика, увлечение слитной артикуляцией. Вместе с тем, в ней есть и много убедительного. В частности, стремление раскрыть певучие возможности инструмента, что вполне соответствует замыслу автора.

Пожалуй, самой распространенной и широко признанной, является редакция известного музыканта Ф. Бузони. Её бесспорным плюсом являются большие сопроводительные пояснительные тексты, в которых большое внимание уделяется анализу формы и структуре каждого произведения. Редакция Бузони на много подробнее, тщательнее и художественно содержательнее редакции Черни. Он применяет террасообразную динамику, вписывает в текст расшифровки всех украшений, подробно указывает оттенки и аппликатуру, раскрывает характер произведения. Его трактовка отличается мужественностью, энергией, широтой динамики. В целом, она ближе нашим представлениям о стиле Баха. Но, иногда, в своем стремлении раскрыть в творчестве композитора мужественное начало Бузони теряет

чувство меры. Порой он преувеличивает значение *nonlegato*. Не совсем удобно и то, что все украшения вписаны прямо в текст, ведь именно орнаментика – это та область, которая допускает свободу, и одно какое-либо толкование даже крупного специалиста нередко вовсе не является единственно возможным и наилучшим в том или ином конкретном случае.

Широко применяется в учебной практике редакция Л. Ройзмана. Это инструктивная педагогическая редакция. В ней редактор активно выявляет певучее начало, широко использует различную артикуляцию голосов в соответствии с правилами “фанфары” и “восьмой”. В этой редакции прослеживается бережное отношение ко всем сохранившимся баховским обозначениям и пожеланиям.

В редакции А. Гольденвейзера недостаточно учтены возможности учащихся. Слишком сложные в темповом отношении расшифровки украшений, аппликатура не всегда соответствует возможностям детской руки. А. Б. Гольденвейзер прежде всего стремился дать выверенный по первоисточнику авторский текст. Это было важно, поскольку в распространенной редакции Черни содержится ряд текстовых неточностей, вплоть до неверных нот. В этой редакции подробно выписана аппликатура, дана расшифровка украшений. Характер исполнения указан в общих чертах.

6 инвенций отредактировал И.А. Браудо, которые он поместил в “Полифоническую тетрадь И.С. Баха”. Этой тетради предпослана содержательная вступительная статья, интересные комментарии. В целом, это очень хорошая инструктивная редакция. На её основе можно познакомиться с принципами террасообразной, и мелодической динамики. Кроме того, что каждый голос имеет отдельные динамические обозначения буквой, полным словом – по всей ткани обозначена динамика целого раздела. Также, в этой редакции используются специальные обозначения, которые указывают строение мотивов.

В последнее время у нас в стране получает распространение также редакция известного музыканта, клавесиниста, органиста, музыковеда А.Е. Майкапара. Он также подробнейшим образом анализирует форму каждой инвенции, приводит их схемы, сопровождая пьесы интересными комментариями. Баховский текст приведён в чёрном цвете, указания редактора даны красным цветом.

Исполнение полифонической музыки, всегда ставит перед музыкантом особые задачи. Поэтому, перед преподавателем возникает необходимость вдумчивой аналитической работы, которую он должен проделать совместно с обучающимся. Только в этом случае исполнение может стать убедительным или, по крайней мере, грамотным.

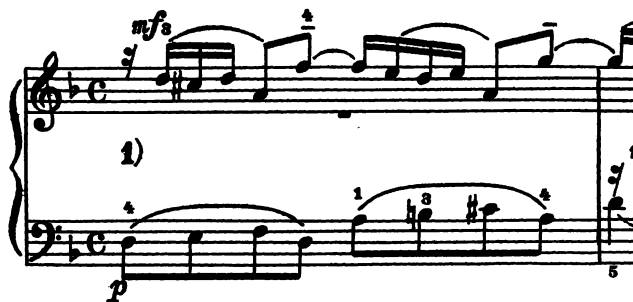
Потапова Наталья Юрьевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Работа над полифонией на примере 3-хголосной инвенции ре минор
И.С. Баха

Развитие полноценного восприятия полифонии немислимо без музыки И.С. Баха. В младших классах обучающиеся знакомятся с контрастной и подголосочной полифонией на примере танцев из «Нотной тетради А.М. Бах», на «Маленьких прелюдиях» - с элементами имитационной полифонией. В старших классах углубляют представление об имитации, изучая двух – и трехголосные инвенции.

В самом начале знакомства с трехголосной инвенцией № 4 ре минор обучающийся должен понять форму произведения. Ф. Бузони в своей редакции этому уделяет большое внимание, в нотной записи показывает границы каждой части двойной чертой. Трехголосную инвенцию d-moll можно представить, как двухчастно-симметричную фугу, в основе которой лежит старинная двухчастная форма (первая часть ведет к доминанте, вторая — к тонике). Но также можно предположить, что в данной инвенции 3 основные части (экспозиция, разработка и реприза), где разработочная часть распадается на два раздела, из которой первый начинается в параллельной тональности, второй – в доминантовой. Таким образом, инвенция совмещает черты двухчастно-симметричной и трехчастной форм (последнее сближает ее с тонально развивающейся фугой).

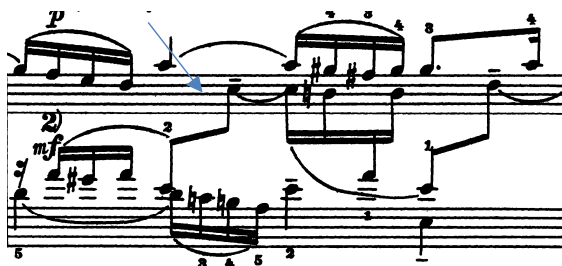
Теме инвенции свойственно спокойное и плавное движение в сочетании с напряженностью и драматизмом интонаций — есть широкие интервальные ходы, мелодия подчеркивается синкопами и скачками. Трудность исполнения состоит в том, что все это сковывается медленным темпом, мерной и волевой поступью восьмых в басовом голосе.



Поэтому подобным баховским темам нельзя придавать преувеличенно-эмоциональный характер, так же недопустима и сухая, механическая игра. Особое внимание при разборе темы нужно обратить на верную фразировку.

Здесь главное не нарушить мотивную структуру: движение шестнадцатых к синкопе (фа — в первом мотиве, соль — во втором) не должно обрываться на первой восьмой (ля). Чтобы первая восьмая темы не была короче или длиннее, можно предложить услышать в восьмой четкую пульсацию двух шестнадцатых, а то и просто посчитать по шестнадцатым. Так же важно сделать небольшую цезуру между мотивами. Оба мотива должны играть «на одном дыхании», но не слитно, а отдельно.

Самое трудное изложение темы – это ее проведение в среднем голосе. Сложность заключается в том, что оно разделено между двумя руками и средний голос обрамлен сверху и снизу голосами, в предельно ярких и сочных регистрах, какими являются сопрано и бас. К тому же здесь прибавляется и аппликатурная трудность. Первый мотив темы не вызывает затруднений — все редакторы передают в правую руку последнюю восьмую мотива.



По поводу исполнения второго мотива существуют разные точки зрения. Ф. Бузони и А. Гольденвейзер предлагают такое распределение - средняя шестнадцатая в левой руке. «Спеть» его слитно одними первыми пальцами поочередно — достаточно трудно. Это достигается тщательной ежедневной работой. Вначале ее следует играть одной рукой, затем двумя — с соответствующим распределением. Чтобы вступление проведения второй темы было значительным, его надо начать с едва заметным опозданием, чуть увеличив ту цезуру, которая обозначена композитором (шестнадцатая пауза).

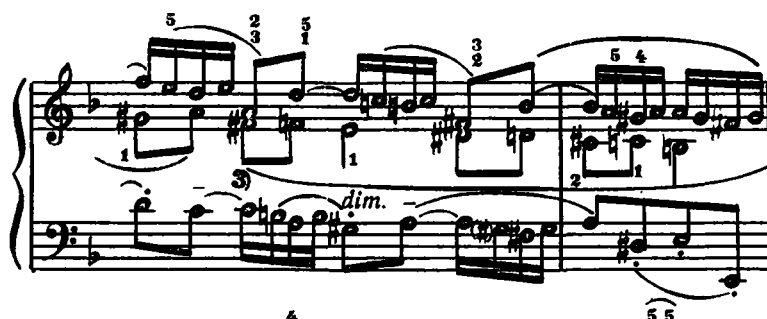
Первая интермедия (т. 3) находится между вторым и третьим проведением темы; ее составляют сопрано и альт, которые развивают секвенционно один и тот же мотив темы.

После проведения темы в басовом голосе звучит вторая интермедия. Она приводит кадансу. Построена она очень интересно (т. 5-8). В двух верхних голосах каноническая секвенция передает очень значительный и активный диалог (т. 5), в то время как басовый голос в простой секвенции развивает первый мотив противосложения к ответу (т. 2). В тактах 6-7 диалог

верхних голосов теряет свою значительность, а бас развивает основной мотив темы, где все три звена секвенции содержат скачок на септиму.

Динамический план интермедий различен. Первую интермедию в данной симфонии следует исполнять менее ярким звуком (т. 3). Часто в интермедиях, особенно перед кадансом, осуществляется динамическое нарастание до кульминации, как мы видим на примере этой инвенции во второй и третьей интермедиях.

Во второй части (т. 8) скорбный характер темы просветляется, становится более спокойным и нежным. Это выражено в «диалоге» между альтом и сопрано (т. 8-10). Но внезапно вступает басовый голос (т. 10). Он повторяется трижды в нисходящей секвенции, подчеркнутый синкопированным ходом мелодии на октаву вверх. Здесь басовому голосу в этот момент принадлежит ведущая роль; диалог верхних голосов отступает на второй план. На фоне секвенционного развития темы в сопрано средний голос излагает «мотив скорби», построенный на нисходящей хроматической гамме.



Трудность этого места в исполнении двух мелодии правой рукой с разными штрихами: легато в среднем голосе, а в верхнем необходимо выполнения всех цезур. Учить этот фрагмент следует двумя руками, меняя динамику: один из голосов — forte, другой — piano.

Определяя динамику инвенции, надо исходить из плотности или разреженности полифонической ткани: в кадансах и предшествующих им кульминациях композитор сгущает ткань, вслед за которым наступает разрядка, спад напряжения, достигаемый уменьшением голосов, прозрачностью редяющей фактуры. Но заключительный каданс (после кульминации, в т. 3 от конца) требует иной трактовки. Фактура здесь остается плотной. «Мотив скорби», который проходил раньше в среднем голосе, теперь звучит в самом звонком регистре верхнего голоса, но печаль и скорбь у композитора носят всегда мужественный, волевой характер.

В трех- и четырехголосных произведениях основной акцент в изучении голосоведения падает уже не на каждый голос отдельно, а на каждую пару голосов (средний – верхний, средний - нижний). Ученик обычно хорошо

слышит верхний голос и почти не слышит, как самостоятельные мелодические линии средний или нижний голоса. В такой ситуации полезно дома играть верхний голос выразительно и forte, а средний piano и очень ровным звуком. А затем - наоборот. Теперь ученик ясно слышит оба голоса: средний, поскольку он звучит ярко и сочно, и верхний — потому что он уже хорошо знаком ему. Этот же способ помогает и быстрому запоминанию наизусть, а также на последнем этапе работы — при соединении всех трех голосов вместе: сначала громко играется, скажем, средний голос, а остальные два — очень тихо. Затем меняется динамика в голосах. Так ежедневно прорабатываются все интермедии до тех пор, пока ученик не будет прослушивать мелодию каждого голоса в сочетании всех трех.

Неважно, на каких пьесах поймут ученики творческий стиль И.С. Баха, важно, чтобы они прониклись им, заинтересовались бы самой музыкой. Желательно, чтобы обучающийся выбрал сам одну из нескольких пьес такого рода. Яркая, стилистически уверенная игра не может не найти эмоционального отклика. Сверх того, само прослушивание полифонических пьес развивает его слух и мышление в нужном направлении. И только когда ученик увидит сам, что музыка И.С. Баха прекрасна и совсем не так трудна, можно постепенно усложнить его репертуар, дойдя до «Хорошо темперированного клавира». Но лишь основательное и подробное изучение инвенций дает педагогу право обратиться к последнему инструктивному сборнику Баха.

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

Вопросы исполнения полифонии: как исполнять Баха.
И.С. Бах 3-х голосная инвенция ми минор

1. Методика преодоления трудностей в работе с трехголосной инвенцией И.С. Баха ми минор.

Важнейшим в музыкальном воспитании является формирование и развитие полифонического мышления и полифонического слуха. Для этого необходимо изучать полифонические произведения.

Полифония значительно требует и влияет на воспитание дисциплины в фортепианном исполнительстве, в ее основе лежат устойчивые традиции и строгая система музыкальных законов и правил, ей не свойственен произвольный контраст, динамические преувеличения, ритмические вольности и т.п.. Исполнение полифонических произведений требует

постоянного внимания и контроля исполнителя, чуткого отношения к исполняемому произведению.

Поскольку полифония (поли - много, фон-звук) – род музыкального искусства, художественный смысл которого выявляется средствами полифонического склада, рассмотрим его виды: подголосочный, имитационный, контрастный.

В основе первого - развитие главного голоса, остальные возникают как его ответвления и обладают определенной самостоятельностью, иногда лишь повторяя с малыми изменениями основную мелодию и развиваясь относительно нее параллельно.

Контрастный основан на развитии независимых линий. Такая полифония характеризуется переменной концентрацией мелодического начала в различных голосах. В большинстве прелюдий Баха один голос выступает на первый план.

В имитационной полифонии происходит последовательное проведение в различных голосах: 1) одной и той же мелодической линии (канон); 2) одного мелодического отрывка темы (фуга).

Важнейшим признаком полифонии является имитация («подражание»). Это такой прием, при котором каждый голос, будто запаздывая, повторяет, или в точности или с небольшими изменениями, одну мелодию. Познакомить обучающихся с имитационным видом полифонии рационально на примере инвенций И.С. Баха.

Перед исполнителем при работе над полифонией возникают следующие задачи:

изучение инвенции; определение художественного образа; определение аппликатуры; определение темпоритма и метроритма; выбор интонирования, а также фразировки; определение голосоведения; определение артикуляции; определение динамики; проведение расшифровки мелизмов; определение тембродинамики; определение педализации; выучивание произведения для игры на память; подготовленность к сцене. Работу над полифоническим произведением начинается с анализа его формы. Как правило, полифоническое произведение состоит из экспозиции, разработки и репризы. В экспозиции тема проходит в голосах поочередно. Одновременно с темой против нее в другом голосе проходит противосложение. Между проведениями темы могут быть интермедии, как промежуточные эпизоды, связывающие и подготавливающие эти проведения. Особое внимание следует уделять Основной теме необходимо уделять главное внимание, как основополагающему компоненту музыкального произведения, раскрывающему художественный образ.

Существуют такие виды полифонического развития тем: когда тема проведена в других тональностях; когда тема проходит в уменьшении или увеличении; когда тема дана в обращении; когда тема воспроизводится от конца к началу (обратный ход); когда развитие темы проходит фрагментами; когда одно проведение темы накладывается на другое, характерно для кульминации (стретта).

В работе над полифонией пианисту необходимо обладать полифоническим слухом, слышать движение одновременно нескольких голосов. Развивать полифонический слух можно следующим образом: поочерёдно проигрывать каждый голос; проигрывать два голоса вместе; играть один голос, а петь другой; 4) исполнять ансамблем.

Способность переживать настроения и чувства в музыкальном произведении - есть музыкальное восприятие. Исполнителю необходимо понимать особенности строения различных произведений и выразительные средства музыкального языка.

В работе над полифонией важна музыкальная память. Известно несколько видов такой памяти: двигательная; зрительная; слуховая; логическая и эмоциональная. Основными являются зрительная, двигательная и слуховая память.

Также необходимо обладать и музыкальным мышлением. Известны такие его виды: наглядно-образное; (характерное для слушателя); наглядно-действенное (характерное для исполнителя); абстрактно-логическое (характерное для композитора).

До сих пор в области изучения прочтения музыки Баха не существует одинакового подхода, что приводит к проблемам в области интонирования, голосоведения и дифференцированности фактуры, фразировки, артикуляции, правильного выбора темпа и аппликатуры, динамики и многим другим.

Особенность баховской полифонии является динамика, без сентиментальности, динамических нагнетаний, динамических преувеличений в нарастании или убывании силы звучания. Внезапная смена динамических оттенков происходит в конце разделов произведения.

Кратко по вопросу об артикуляции. Артикуляция в старинной музыке – важнейшее средство выразительности. очень важно понимать, что означают Баховские *legato* и *staccato* уместнее играть его *non legato*.

2. Работа над полифонией на примере инвенции ми минор И.С. Баха.

В первую очередь нужно определить характер темы и ее эмоциональное настроение, уяснить интонационный характер и строение, далее определить её имитации на протяжении произведения. Аналогична схема изучения противосложения. С начальных тактов необходимо придерживаться строгой

дифференциации голосов, а потому наряду с ансамблевым проигрыванием следует разучивать произведение отдельно каждой рукой и по каждому голосу.

Затем нужно правильно расшифровать мелизмы, учитывая что у Баха: мелизмы исполняются за счёт длительности основного звука; начинаются с верхней вспомогательной ноты (за исключением перечёркнутого мордента); вспомогательные звуки мелизмов исполняются на ступенях диатонической гаммы.

Также важно правильно подобрать аппликатуру, т.к. она одно из средств, создающих звуковые образы. Часто приходится использовать неудобные подмены, переключивания и скольжение пальцев, чаще с черной на белую клавишу, а это трудно сделать ученику, поэтому целесообразно обсуждать аппликатуру преподавателю и ученику совместно.

Заучить на память полифоническое произведение всегда трудно. Педагог должен выявить трудные для ученика места, по голосам разобрать их, и рекомендовать ученику выучить их по отдельности, затем по два голоса и в конечном итоге все три голоса.

При определении темпа нужно исходить из возможностей ученика, не рекомендуется форсировать темп, лучше играть медленнее, но при этом осознанно. Итальянские обозначения темпов во времена Баха редко проставлялись, они обозначали не столько скорость движения, характер произведения.

В старинной музыке важнейшим средством музыкальной выразительности вместе с артикуляцией является ритм, который должен быть точным, активным, сосредоточенным.

Своеобразие фразировки произведений И.С. Баха отличается тем, что почти все темы и мотивы носят затактовый характер, т.е. начинаются не на сильной, а на слабой доле. С вопросом о фразировке тесно связана акцентировка. У И.С. Баха безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Следовательно, нужно акцентировать не сильные доли такта, а ударные по смыслу фразировки.

В работе с инвенциями И.С. Баха педагог должен объяснять ученику особенности клавишных инструментов – клавесина и клавикорда, для которых они были написаны.

Алякринская Татьяна Валентиновна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
И.С. Бах 3-х голосная инвенция фа мажор

«Изучайте Баха, вникайте, углубляйтесь в него и пусть он будет для вас наставником. Когда вам и драматическая, и мрачная, и романтическая музыка надоест, обратитесь к Баху: в нем найдете отраду и утешение. Так в знойный день, когда вы бродите, измученные и утомленные, по городским улицам, раскаленным солнцем, зайдите в готический собор. Он стар и почернел от времени, но в нем вы найдете освежение, успокоение и страсти ваши утихнут» (А. Рубинштейн)

«Мы играем не на том инструменте. Надо или на органе или на клавесине. Фортепиано - трагедия для Баха. На органе не надо думать, как звук кончается, он за нас делается, а здесь на нашем инструменте надо звук создавать. Нужно быть верным Баху, но верным и нашему инструменту. Мы, пианисты, должны все время лавировать» (Г. Нейгауз)

Вот уже более 300 лет музыка Иоганна Себастьяна Баха является неисчерпаемым источником вдохновения для музыкантов. Ее изучение - верный путь к совершенствованию в исполнительском мастерстве.

Известно, что И.С. Бах был необычайно грамотным человеком своего времени, владел содержанием Библии на 2-х языках - немецком и латинском. В библиотеке Баха находились многотомные собрания сочинений религиозно-философского содержания и насчитывалось более 5 тысяч хоралов. Появившиеся в 1723 г. инвенции Баха являются подлинными шедеврами музыкального искусства. В них сочетаются полифоническое мастерство, стройности формы с глубиной содержания, богатством фантазии и разнообразием жанровых оттенков.

Несмотря на то, что накоплен громадный опыт в работе над 2-х и 3-х голосными инвенциями, прелюдиями и фугами Баха, сложились устоявшиеся исполнительские традиции, но внутренняя суть музыки Баха часто бывает от нас закрыта. Нам достался в наследство от прошлых веков интуитивный подход к его музыке. Заложено в ней глубочайшее духовное содержание всеми ощущается, но конкретно на уровне ясных смысловых и образных представлений не проявляется!

. В своих рукописях Бах ограничивался записью нот и украшений и не оставил почти никаких указаний относительно динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровки украшений. Сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках. Много в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительским традициям того времени

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

Целесообразным считаю остановить свой выбор на редакции Феруччо Бузони, и мы сегодня разбираем 3-х голосную инвенцию Фа мажор. Сразу определяем характер темы как жизнерадостный, с оттенками танцевальности, ритмичный, грациозный. Среди 3х голосных инвенций Баха схожесть тематизма можно найти в инвенциях Ре мажор, Ля мажор. Интонационная близость есть и в Фа мажорной маленькой прелюдии, Итальянском концерте. Светлая, украшенная короткими мордентами, состоящая из шестнадцатых и стаккатируемых восьмых, тема начинается со слабой доли такта в среднем голосе. В теме присутствует метрическая упорядоченность. Ей сразу же противостоит по характеру противосложение – синкопированный октавный тонический ход, VII ступень и разрешение в тонику - «Да будет так!». Мелодии Баха и отдельные мотивы часто несут большой заряд энергии и ритма. Затем тема проходит в тональности доминанты в верхнем голосе и в основной тональности в басу. Перед звучанием каданса проходит короткая интермедия на восходящем вверх материале танцевального элемента темы и приводит нас в До мажор. Начинается новый разработочный раздел инвенции. Очень важно с учеником заниматься аналитическим разбором, изучением произведения с карандашом в руках, приучая ребенка мыслить и соображать, слушать и познавать музыку. Интересно поразмышлять и представить звучание этой инвенции на различных инструментах – клавесине или органе. Звучащая музыка этой инвенции на органе (можно заменить его игрой на цифровом фортепиано), уносит нас к готическим соборам эпохи барокко. К сожалению, мы не представляем, как звучит клавикорд, но знаем что И.С.Бах имел у себя дома 5 различных клавесинов, клавикорд, много других инструментов оркестров того времени и был всю свою жизнь прекрасным исполнителем на органе.

Разработка инвенции (2часть) открывается последовательной цепочкой стретт, длящихся 3 такта и спорящих, взволнованных проведений темы в Си бемоль мажоре и ре миноре. Интересную окраску приобретает во 2 части противосложение – оно звучит строгим, сдерживающим растущую

импульсивность главной темы. Зчасть начинается ищущими короткими мотивами, наперебой звучащими во всех голосах и приводящие нас в тональность Си бемоль мажор, где тема звучит фанфарно на задержанном басу и в густом параллельном 3х голосии. Интермедия на восходящих мотивах темы окончательно ведет к завершающему звучанию темы в основной тональности в басовом голосе и жизнеутверждающей коде, прославляющего характера.

На начальном этапе работы первым делом важно понять характер главной темы-вождя. Определив настроение, мы направляем внимание ученика на различие мелодий верхнего и нижнего голосов, на их самостоятельность и независимость друг от друга, словно исполняют их два разных инструмента. Затем переходим к показу фразировки и связанной с ней артикуляцией каждого голоса отдельно.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонической пьесы, основной продолжает оставаться работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса.

Самостоятельность голосов – неременное требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Поэтому важно показать ученику, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

- в различном характере голосоведения («инструментовка»);
- в различной, почти нигде не совпадающей фразировке;
- в несовпадении штрихов: в верхнем голосе – legato, в нижнем – non legato и наоборот;
- в несовпадении кульминаций в обоих голосах;
- в разном ритмическом характере голосов (нижний – четверти и половинные, а верхний голос – восьмые);
- в несовпадении динамического развития: верхний голос – крещендо, нижний голос – диминуэндо).

Как бы уверенно не играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день! Работая над мелодической линией каждого голоса, слушаем протяженность длинных нот. Направляя работу ученика, говорим, что три голоса в инвенции напоминают беседу, в которую вступают мелодии – голоса с разными высказываниями. Каждый голос имеет свое “лицо”, характер, окраску. Ученику следует добиваться нужного туше: более звонкого, открытого звука в верхнем голосе; чуть матового звучания среднего голоса; более густого, основательного, солидного и благородного звука в басу. Работа по голосам должна вестись тщательно. От качества знания голосов очень многое будет зависеть в дальнейшей работе. Для того

чтобы ученик не терял из виду целое, необходимо, чтобы он постоянно слышал пьесу целиком, в трехголосном звучании в исполнении педагога.

Полезно поиграть в ансамбле: ученик играет один голос, педагог – остальные два, и наоборот.

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

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

Играем голоса по-разному, попеременно выделяя то один, то другой. Сначала учим по парам голосов: верхний – нижний, средний – верхний, нижний – средний. Затем проигрываем все три голоса, выделяя какой-то один. Можно на протяжении всей инвенции несколько раз менять выделяемый голос.

При игре всех голосов один из них петь. Ученик играет все голоса негромко, а какой-то один ведет внутренним слухом.

Итак, в работе над трёхголосными инвенциями важны следующие этапы работы:

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

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

И.С. Бах 3-х голосная инвенция ля минор

Трехголосная инвенция ля минор - одна из самых глубоких, серьёзных по своему содержанию и исполнительским задачам. В ней 3 крупных раздела. Тема суровая по своему характеру, можно сказать, «рыцарская» (имеется в виду рыцари тамплиеры или средневековые монахи). Это не русская народная песня (ни в коем случае не надо делать излишнее крещендо и диминуэндо внутри темы), а суровое пение средневековых монахов-рыцарей. Поют они об одном из самых скорбных библейском сюжете – «Христос лежал в пелюхах смерти». Тема ступенчатая. Мы все слышали про «террасообразную» динамику. И здесь как раз случай террасообразной мелодики. Каждую ступень в теме мы как бы «завоевываем». Тема заканчивается на первой ноте «ля» второго такта. Противосложение представляет собой тихие «шаги». Тема и противосложение должны отличаться как по штрихам, так и по динамике. Противосложение играет не legato, а non legato, уместно даже и staccato (по крайней мере поучить противосложение на остром staccato вместе с легатной темой будет очень полезно). Хорошо перед началом инвенции 1 такт пустой пропульсировать про себя шестнадцатыми., т.к. пульсация во всей инвенции именно этими длительностями, а не восьмыми. Со второй шестнадцатой второго такта мы «переходим на вторую клавиатуру». Так было бы на клавесине, а на рояле мы уходим в верхнем голосе с «mf» на «р». Далее в среднем голосе звучит тема. Теперь всё усложняется – одной рукой играет и тема, и противосложение. Тема по-прежнему суровая, мужественная (средний голос) играет на «mf», а противосложение («тихие шаги») на «р». Как и при первом проведении по штрихам также сохранится различие в теме и противосложении, Полезно поучить тему на legato, а противосложение – на staccatissimo. Шестнадцатые в верхнем голосе в правой руке играют на «р», даже на «pp». Их не нужно играть вязким, весовым legato и ни в коем случае не следует делать волнообразную динамику. Здесь пальцы ходят «ходят» на одном уровне. В конце вторая тема переходит в правую руку, верхний голос должен сохранить оттенок «р». Чем контрастнее динамика в голосах, тем лучше, отчётливее мы слышим. Если всю музыкальную ткань играть в одной динамике и одними штрихами, то всё сомкнется в одно пространство, и полифония будет условной. На 1-ой шестнадцатой 6-го такта заканчивается вторая тема. Со 2-ой шестнадцатой начинается интермедия и сразу на «р». Она вся идёт на очень тихом звучании. Шестнадцатые не «замазанные»,

опять «ходим» пальчиками. Обязательно при работе услышать все образующиеся интервалы между голосами. Интермедия вся идёт на «р», она приводит к третьей теме в нижнем голосе. С 13-го такта вновь вступает мужественный григорианский хорал (тема). Противосложение опять распределено между руками. Когда оно переходит в левую руку – 5 пальцы играют тему на «f», а 1-е на «р». После проведения третьей темы идёт небольшая связка (следует сразу же переключиться на «р»), она подводит к среднему разделу. В верхних голосах необходимо вслушаться во все интервалы и в образующийся «кластер», очень типичный для Баха.

Далее начинается 2-ой раздел. Меняется окраска с появлением До мажора, одновременно и светлого, и жизнеутверждающего. Первые две темы светлые Темы звучат и в верхнем и в среднем голосе одновременно. Затем тема звучит в верхнем голосе, а все остальные голоса в это время играют тише. Далее два трагичных проведения темы. Окончание 2-ой трагичной темы нужно играть тихо, чтобы услышать секунду. Она звучит мгновение, но её нужно услышать. Далее голоса солируют по очереди: сначала по среднему, потом по верхнему, потом опять по среднему, затем снова по верхнему. Получается своеобразный диалог. Далее звучит изумительный хор – стретто. Сначала басы, затем тенора вступают мощно. Они не стоят на месте, а идут и поют под пение ангелов (противосложение). Каждый шаг важен. Всё играет без педали, но достигается максимальная связность. И вновь необходимо послушать образующийся кластер. Далее кульминация всей инвенции. Обязательно разная артикуляция в левой руке: мощно звучат суровая тема - монахи поют истово, *Credo in unum Deum* («Верую в единого Бога»). Затем кода в верхнем голосе, где важно слушать секунды. Последнее проведение – это уже не «суровость», а ощущение того, что Христос уходит из мира людей, каждая нота интонируется с болью. В конце послушать потрясающий диссонанс. В других автографах есть задержание – как бы просветление перед ликом смерти.

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

И.С. Бах 3-х голосная инвенция си минор

3-хголосная инвенция си минор стоит последним произведением в сборнике инвенций И.С. Баха. Первой проблемой является определение темпа инвенции. В Уртексте нет обозначенного И.С. Бахом темпа пьесы. В редакции Ф. Бузони стоит два обозначения на итальянском и пояснительное на немецком: *Moderato non troppo* и на немецком- *Nicht zu massig bewegt* (Не

слишком сдерживая движение). Кроме того Ф. Бузони в своих дополнениях пишет: «Для выбора темпа, который должен быть довольно бодрым, решающим является третий такт и производные от него фигура 32-х не должна быть ритмически монотонной но, с другой стороны, и не должна звучать слишком бравурно». В редакции А. Гольденвейзера стоит указание: *Andantino* (Подвижно). Л. Ройзман предполагает играть инвенцию в темпе *Aj Jegretto cantabile*. Для учащихся наиболее рациональным является решение Ф. Бузони определять темп по 32-м, чтобы они звучали отчетливо в исполнении юных музыкантов. В редакции Ф. Бузони есть много пояснений, четкий анализ формы, наиболее близкие к стилистике И.С. Баха штрихи и динамика. Это делает её наиболее удобной в изучении с учениками детских музыкальных школ. В штрихах Бузони использует принципы И.А. Браудо: правило восьмой и правило фанфары. Правило восьмой определяет, что если один голос изложен четвертями, а другой восьмыми, то более длинные длительности играютя расчленённо, а короткие связно. Правило фанфары предполагает, если в мелодии появляется скачок, а не поступенное движение, то скачок играют другой артикуляцией. Ф. Бузони как и И.А. Браудо мыслит легато более расчлененное, чем в кантиленных пьесах романтического периода. Также использует такие штрихи как *non legato*, *partamento*, *staccato*. В динамическом плане Ф. Бузони использует терассообразную динамику. У него нет нюансовой пестроты. Есть длительные нарастания, яркие кульминации, сопоставление разделов с различной тембровой окраской. У Л. Ройзмана и А. Гольденвейзера тоже нет динамической пестроты в редакции этой инвенции, но проставленные динамические оттенки очень скупы. У Ф. Бузони более четко выписаны все оттенки. Встречается *subito p* на гранях частей инвенции. Бузони первую тему предполагает играть на форте, а Ройзман и Гольденвейзер на пиано. Соответственно 32-е у Ф. Бузони *pjn troppo legato*, у Ройзмана и Гольденвейзера пианисимо и *leggiero*. У А. Гольденвейзера почти нет штриховых рекомендаций. В главной первой теме А. Гольденвейзер предлагает играть две первые ноты триоли на легато. Особое внимание уделяет чтобы третья 16-я и следующая первая нота триоли не были связаны. Интересно, что во втором издании Ф. Бузони меняет штрихи главной темы и предлагает соединить лигой последнюю ноту триоли с двумя нотами следующей триоли. Скорее всего имеется ввиду не штриховое, а интонационное легато. Тему противосложения Л. Ройзман группирует полностью на легато, Ф. Бузони ставит более мелкие интонационные лиги. У А. Гольденвейзера нет штриховых указаний.

В редакции Ф. Бузони инвенция четко разделена на три асти: 13+12+(7вставная каденция)6 тактов. Л. Ройзман говорит о 3-х темах

образах. Это 1-ая в нашем понятии основная тема, 2-ая тема-образ –это противосложение, и 3-я тема- это небольшая интермедия, состоящая из 32-х нот. Детям удобнее объяснять в привычном для нас порядке строения инвенции. Главная тема, проходящая сразу двухголосно, в сочетании с противосложением. При втором проведении темы в нижнем голосе в основной тональности, противосложение повторяется полностью как и в первый раз тоже в основной тональности. Такое противосложение называется удержанным. Третье проведение темы в среднем голосе звучит не полностью. Маленькая интермедия приводит ко второй части, где тема звучит сначала в Ре мажоре, затем в ля мажоре и позже в ми миноре. Третья часть начинается в основной тональности си минор. В ней полностью тема не появляется, развиваются её отдельные обороты, мотивы противосложения и интермедии. Ф. Бузони первые 7 тактов третьей части называет своего рода «вставной каденцией», которая полностью соответствует характеру пьесы. Поэтому Ф. Бузони называет последнюю инвенцию «случайно симпровизированную постлюдию, перекликающуюся с первой трехголосной инвенцией».

По содержанию 3-хголосная инвенция си минора похожа на две арии из "Страстей по Матфею" И. С. Баха. По мелодике инвенция похожа на вторую фразу из Арии Альта фа диез минор. Содержание Арии: женщина проливает драгоценное благовонное масло на Иисуса, и ученики корят ее за расточительность. Иисус заметив это, сказал им: "Что смущаете женщину? ... Вылив благовоние на тело Мое, она сделала это для Моего погребения." По тональности и мелодике инвенция похожа на Арию сопрано си минор №8 (12). В Арии говорится о предательстве Христа Иудой Искаротом за тридцать серебряников.

Говоря о методических рекомендациях нельзя не упомянуть известные всем этапы работы над полифоническим произведением: изучение каждого голоса отдельно; знакомство со строением инвенцией; определение темпа; расставление аппликатуры; изучение голосов по 2: верхний- нижний; верхний- средний; средний – нижний. Сначала разными руками, затем как написано; игра всех тем и противосложений без 32-х (интермедий) и наоборот все интермедии без тем; трудное место в третьей части, где руки меняются местами можно переложить голоса в разные руки (Об этом говорит Ф Бузони в своих пояснениях); умение без игры проследить динамическое развитие.

Все это поможет в дальнейшем сыграть инвенции вдумчиво, слушая полифонию.

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

Эстетический подход к формированию джазовой культуры обучающихся

Ни для кого не секрет, что преобладающая часть современной популярной музыки, к сожалению, не отличается ни высоким качеством музыкального материала, ни содержательностью исполняемых певцами тестов, что, разумеется, достаточно негативно сказывается на уровне культурно-эстетического развития подрастающего поколения. Многие исследователи сходятся на том, что одним из выходов из сложившейся ситуации может стать приобщение обучающихся к эстрадно-джазовому репертуару, занимающему «промежуточное» положение между эстрадной музыкой и академической музыкальной традицией, и потому вызывающему особый интерес со стороны учеников. И данная статья посвящена особенностям экстраполирования элементов джазовой эстетики на музыкально-педагогическую деятельность.

Прежде всего, необходимо остановиться на историческом аспекте данного вопроса. Следует отметить, что, несмотря на всю парадоксальность данной ситуации, до сих пор не существует общепринятого определения понятия «джаз», что является следствием интенсивного развития джаза, сопровождаемого частой сменой его стилистического облика и эстетических систем [1]. В «Музыкальной энциклопедии» понятие «Джаз» (англ. «jazz») рассматривается как род музыкального искусства, сложившийся в южных штатах США на рубеже 19-20 вв. в результате синтеза двух культур – европейской и африканской. В основе джаза лежат западноевропейская гармония, западноафриканский ритм и евро-африканская мелодия. Джаз – это, прежде всего, импровизационная музыка, главная отличительная особенность которой заключается в спонтанном музицировании, тесно связанном со специфическим джазовым типом мышления, которое выражено в особенностях его фразировки (так называемой «музыкальной речи»).

Многие исследователи сходятся на том, что в истории джаза можно выделить три основных направления, которые закономерно развивались в сторону углубления художественного мышления, расширения содержательной емкости музыки. Это, прежде всего, традиционное направление джаза (новоорлеанский джаз и все его варианты – диксиленд, чикагский и т.д.). К этому направлению также относится и стиль «свинг»,

который отличается от диксиленда спецификой передачи старых художественных представлений с помощью новой формы. Второе – это современное направление джаза, включающее в себя стили бибоп, кул, прогрессив, хард-боп, калифорнийскую школу. Третье направление джаза носит название «авангард» или свободный джаз («фри-джаз») которое охватывает целый ряд течений: модальный джаз, свободная импровизация.

Общеизвестно, что импровизация, свинг, характерный метроритм и специфическое звукоизвлечение являются основополагающими элементами традиционного джаза и джазового мейнстрима; при этом говоря о традиционном джазе нельзя не отметить его ярких представителей – Джелли Ролл Мортон и Бадди Болдона, которые осуществили переход народной африканской музыки в первоначальные джазовые формы. Изначально джаз представлял собой сочетание регтайма с элементами блюза. Как известно, название стиля «Регтайм» переводится как «разорванное время», а термин «гаг» означает звуки, появляющиеся между долями такта. Основой тематического материала регтаймов стали европейские танцевальные мелодии: вальсы, кадрили, мазурки, менуэты, польки. Что же касается формы, то для регтайма характерен принцип классического периода с его квадратностью (выдающимся представителем этого стиля является Скотт Джоуплин – автор 44 регтаймов, наиболее известный из которых – «Артист эстрады» – «The Entertainer»).

Блюз вошел в мировую культуру одновременно с ранним джазом. В переводе с английского «blue» означает не только «синий» или «голубой цвет», но и одновременно является синонимом меланхолического настроения. Не случайно Дюк Эллингтон назвал одно из своих произведений «Moon Indigo», обращаясь к самому темному оттенку синего и подчеркивая тем самым его неповторимую мрачность. Что же касается общепринятого выражения «блюзовые тона» («blue notes»), то оно отсылает нас к свойственному джазу понижению третьей, пятой, седьмой, а иногда и шестой ступеней мажорной гаммы.

Оркестровый стиль джаза «Свинг» вылился непосредственно из чикагской школы и исполнялся биг-бендами (Бенни Гудмен, Дюк Эллингтон, Флетчер Хендерсон). Отличительной чертой этого стиля стало взаимодействие ритм-секции с мелодическими инструментами. В эпоху свинга особую популярность получила специфическая форма исполнения на фортепиано под названием «буги-вуги», для которого характерно сочетание «шагающего» баса, в партии левой руки и импровизации на блюзовую гармонию в партии правой руки.

Что же касается стиля «босса-нова», его основоположниками являются Жуан Жилберту и Антонио Карлос Жобим. Происхождение названия «bossa-nova» (буквально «bossa» – «шишка», «nova» – «новый») связывают с модным бразильским словечком «bossa», означающим примерно тоже, что и русское словечко «фишка»: «особенность», «яркая черта» (таким образом, название жанра следует понимать, как новая «фишка», «новый стиль»).

Переходя непосредственно к особенностям экстраполирования элементов джазовой эстетики на музыкально-педагогическую деятельность, прежде всего, следует отметить, что, как мы упоминали выше, джаз возник в результате синтеза двух культур – европейской и африканской, и, следовательно, нет ничего удивительного в том, что это «синтетическое» начало, стремление к взаимодействию с эстетикой других культурных традиций прослеживается на протяжении всей дальнейшей истории развития джазовой музыки. Следовательно, одной из главных задач педагога является формирование у обучающихся целостного, системного мышления. Знакомство с джазом не только значительно расширяет музыкальный кругозор обучающихся, но также стимулирует интерес к гармоническому анализу музыкальных произведений (как джазовых, так и классических), поскольку исполнение джазового репертуара предполагает определенную степень владения основами импровизации. Вопрос состоит в том, чья это должна быть импровизация? На мой взгляд, прежде, чем, приступить к сочинению собственной импровизации, следует познакомиться с уже существующими образцами, выписанными в нотах известными аранжировщиками. В данном случае можно обратиться к известным аранжировкам Г. Фиртича, чьи джазовые обработки классических произведений часто исполняются учениками, как на концертах, так и на конкурсах. Показательным примером является импровизация на тему «Маленькая елочка», где первая импровизация написана на одной ноте в заданном ритме, и ученику нужно только правильно почувствовать и воспроизвести синкопированный ритм [2]. Далее следует несколько простейшие вариации на эту тему, и как продолжение, можно попросить каждого ученика придумать свою импровизацию. На одном из «Джем-сейшен» (от англ. «jam session»), обучающиеся нашего класса исполнили свои заранее подготовленные импровизации собственного сочинения, что стало своеобразным подарком для слушателей к новогодним праздникам.

Далее, поскольку характерной особенностью джаза является определенная исполнительская свобода (всевозможные ритмические смещения, синкопирование, *rubato*), преломление этой эстетической особенности джаза в контексте музыкально-педагогике может

способствовать повышению эффективности образовательного процесса. Работа над джазовым репертуаром не только стимулирует интерес обучающихся к творческому самовыражению посредством музыкального искусства, но и оказывает положительное воздействие на психологическую атмосферу в классе фортепиано. Согласно последним исследованиям в данной области, джаз может поднять настроение, вдохновить, дать выход радости, рассеять печаль, повысить общительность, а также снизить вероятность профессионального выгорания педагога-музыканта.

Более того, нельзя не согласиться с тем, что успешность педагогического процесса во многом определяется тем, насколько грамотно выстраивается эстетика взаимодействия между его участниками (педагогами, обучающимися, их родителями). «Диалогичная» природа джаза, его стремление включить в себя многовековой культурно-эстетический опыт человечества, не только отвечает «диалогичности» нашего мышления как такового и активизирует интеллектуальное развитие личности, но и способствует формированию толерантности, умения поддерживать диалогические отношения с педагогом, другими обучающимися и с самим собой.

Кроме того, успешная многолетняя практика показала, что включение в репертуар обучающихся джазовых композиций значительно снижает уровень тревожности во время концертных выступлений. Благодаря технической простоте переложений, ученики с удовольствием играют те любимые мелодии, которые в оригинальном варианте им сыграть не под силу. Например, одним из любимых и часто исполняемых на концертах произведений большинства учеников является аранжировка Г. Фиртича: «Бетховен – К Элизе», «Чайковский – Ромео и Джульетта», «Дворжак – Мелодия» и др. Данное положение может быть применимо и к так называемым онлайн-выступлениям, приобретающим особую популярность в современном мире. С одной стороны, онлайн-формат является более комфортным для ученика, поскольку позволяет записывать конкурсную программу неограниченное количество раз и представлять на суд аудитории лучший из возможных вариантов исполнения. Однако, излишняя расслабленность ученика может негативно сказаться на качестве исполнения, и несмотря на то, что во время «офлайн» концертов справиться с эстрадным волнением бывает достаточно непросто, именно это волнение помогает обучающимся более ответственно подходить к репетиционному периоду и выступать более ярко и эмоционально.

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что экстраполирование элементов джазовой эстетики на музыкально-

педагогическую деятельность может не только способствовать формированию эстетической культуры обучающихся, но также стимулировать интерес учеников к музыкальным занятиям как таковым. Кроме того, ознакомление с эстрадно-джазовыми композициями будет способствовать оптимизации психоэмоционального состояния обучающихся, расширению их кругозора и, следовательно, может повысить успешность их самореализации в дальнейшей жизнедеятельности.

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

Методы и приемы работы над ритмом в классе эстрадно-джазового фортепиано

Ритм является одним из важнейших элементов в музыке, так как он распределяет звуки во времени и определяет их закономерность. Музыкальный ритм – это та способность, которая помогает воспринимать, понимать, исполнять и создавать ритмические стороны образов в музыке.

Сформировать ритмическое чувство у обучающегося – сложная и необходимая задача музыканта-педагога. Ни восприятие музыки, ни игра или песня, ни сочинение музыки невозможно без чувства ритма. По словам А. Б. Гольденвейзера обучающиеся, у которых было слабое чувство ритма, благодаря огромному труду становились полноценными с точки зрения ритма. [7] А известный советский психолог Б.М. Теплов считает музыкально – ритмическое чувство формирующейся способностью, которая поддается педагогическому воздействию. В природе нет неразвивающихся способностей. [6]

Попробуем разобраться, насколько возможно и возможно ли вообще развитие чувства музыкального ритма? На этот вопрос будет однозначно положительный ответ, несмотря на большие трудности воспитания ритма в музыке. Понятие способности — понятие «развивающееся».

Развить чувство музыкального ритма возможно. Насколько оно может быть развито? Какова степень его развития? Каковы методы и приемы работы педагога в работе над развитием ритма у обучающегося в классе эстрадного фортепиано?

Раз ритмическое чувство в музыке является формирующейся способностью, педагог может и должен принимать активное участие в работе над развитием этого навыка. Исполнение преподавателем музыкальных образцов в классе для прослушивания их учеником благотворно влияет на

развитие этих способностей. Это как один из вариантов развития ритма у обучающихся. [2]

В эстрадно-джазовой музыке ритм является приоритетным над мелодией и гармонией. Для музыкантов ритмика в джазе - комплексная музыкальная способность. В нее входит как исполнение, так и восприятие, понимание, созидание ритма.

«Понимание и восприятие ритмической сложности джаза – это только вопрос тренировки и обучения. В противовес довольно распространенному мнению я считаю, что никто не рождается с готовым, прекрасным чувством ритма – люди просто учатся этому, порой даже бессознательно» (Маршалл Стернс). [4]

Давайте рассмотрим приемы и методы для развития ритма у обучающихся при работе в классе эстрадного фортепиано:

- 1) Необходимо просчитать произведение, которое исполняется. Это поможет разобраться в структуре ритма той музыки, которая исполняется.
- 2) Простукивание – прохлопывание метроритмических структур. Такой прием освободит обучающихся от всех действий, кроме ритмических, позволяя полностью сосредоточиться на ритме. Можно пропевать мелодию, простукивая ритм. Такие упражнения очень полезны для развития ритмической стороны.
- 3) Дирижирование. Необходимо поставить ноты и продирижировать все произведение, представляя, что его исполняет кто-то другой. Такой прием полезен для обучающихся, у которых есть проблемы с организацией времени.
- 4) Помощь педагога. Здесь возможен совместный счет, постукивание по плечу, щелчки, хлопки совместно с педагогом.
- 5) Игровой показ педагога. Это один из самых действенных приемов. Он может сильно повлиять на усвоение ритмической стороны обучающимся новых неизвестных и не слышанных ранее произведений.
- 6) Игра в ансамбле. Одно из самых полезных и эффективных средств в развитии ритмической стороны обучающихся. При игре в четыре руки точность ритма наиболее важна. В период разучивания необходимо добиваться синхронности приемов и движений. Именно они помогут достичь согласованности в игре в ансамбле. [3]

Работа, направленная на развитие координации, ритмических и двигательных навыков - важное условие для многогранного развития обучающегося. Она позволяет ученику наиболее правильно подойти к исполнению ритмической стороны изучаемых эстрадных и джазовых произведений.

Творческие задания для обучающихся помогают развить ритм, координацию, способствуют тренировке внимания и памяти. Взаимосвязь воспитания и развития чувства ритма с параллельным воспитанием и развитием других компонентов музыкальных произведений позволяют в комплексе решать какие-либо поставленные музыкальные задачи.

Дети обладают творческим мышлением, фантазией, ассоциативными образами к моменту начала обучения в музыкальной школе. Без них стать хорошим исполнителем практически невозможно. Они с огромным желанием представляют звучащую музыку в движении. Одновременно происходит знакомство с музыкальными терминами, определяющими настроение, темп, характер и так далее.

Еще один важный фактор в музыкальной педагогике – эмоциональное осознанное освоение возможностей темпа и ритма. Совсем недостаточно освоить только ритмический рисунок.

Необходимо последовательно формировать все компоненты чувства ритма: темп-метр-ритмический рисунок. Это нужно для недопущения частых ритмических ошибок, которые допускаются при разучивании и исполнении эстрадных и джазовых произведений.

Чтобы обучающийся смог полностью «раскрыться» при исполнении тех или иных произведений, он должен прочувствовать и пережить все то, что желает донести до слушателя. Здесь очень важна работа по акцентированию, равномерной пульсации и т. д. Для этого существуют необходимые упражнения.

На начальном этапе обучения только собственное ощущение музыкального ритма позволит ученику добиться навыков равномерной ритмической пульсации.

На первом этапе необходимо воспринимать музыкальный ритм на слух и постараться его воспроизвести при помощи хлопков, бега, отстукивания и т. д. В этот период накапливается некоторый музыкальный багаж, слуховые впечатления, происходит развитие чувства ритма и слуха. [5]

М. Н. Баринаева отмечает: «Чувство ритма должно быть воспитано на слуховом, а не на зрительном восприятии. Только тогда, когда разновидности ритмических формул будут освоены и будут легко восприниматься учеником на слух, можно объяснять правила записи ритма, объяснять размер, такт, группировки. [1]

Следующий этап — осознание и накопление теоретических знаний. Они связаны непосредственно с практическими умениями. Одновременно обучающийся знакомится с графическим изображением ритма, учится читать ритмический рисунок с листа по нотам, карточкам и микросхемам.

Сначала ученик повторяет за мной небольшие ритмические рисунки, постепенно задания становятся сложнее.

Использование игры в ансамбле с педагогом позволяет ритмическим и двигательным навыкам развиваться и закрепиться быстрее и прочнее. Здесь на помощь приходит слух и память обучающихся. Создание ритмических аккомпанементов также очень помогает в развитии чувства ритма. На таких занятиях можно использовать произведения, которые исполняет педагог или те, которые звучат в записи. Простор для творчества здесь огромен. На этих уроках в качестве ритмического аккомпанемента можно использовать «звучащие жесты»: хлопки, шлепки, притопы, щелчки (или хлопки пальцами руки по нижней части ладони), цоканье языка. Они общедоступны, нравятся детям. При этом достаточно эффективно развивают творческую свободу, координацию, внимание.

Так как новые мультимедийные технологии окружают нас каждый день, они могут помочь нам при обучении в классе эстрадно-джазового фортепиано. Инновационные методы можно применять с самых первых уроков (игра под фонограмму «минус», ритм-ostinato, запись мелодии на смартфон для подбора по слуху или создания аккомпанемента и т.д.).

Педагог-музыкант должен помогать обучающимся, а также стимулировать их желание заниматься дома на электронном фортепиано или синтезаторе с использованием всех новейших возможностей инструментов для исполнения музыкальных произведений.

Начиная занятия над развитием ритма с маленькими детьми нельзя отпугнуть их чем-то сложным и серьезным. Здесь будут необходимы ассоциации со всеми знакомыми и привычными для детей образами.

«...Вне музыки чувство музыкального ритма не может ни пробудиться, ни развиваться». [6]

Я думаю, что раскрытие эмоциональной, образно-поэтической сущности музыкального ритма должно стать той основой, на которой строит свою работу по ритмическому воспитанию обучающегося квалифицированный педагог-музыкант. Касаясь в ходе интерпретаторского анализа произведения наиболее сокровенных, «интимных» сторон художественной ритмо-выразительности, проникая с учеником во все ее «тайники», преподаватель и получает возможность осуществлять в этом процессе всестороннюю и тонкую шлифовку различных граней музыкально-ритмической способности своего подопечного.

В завершение ко всему сказанному, хочу подчеркнуть, что при воспитании и развитии чувства музыкального ритма и выработке навыков ритмически выразительной игры в классе эстрадно-джазового фортепиано

следует исходить из чуткого слухового восприятия обучающимся закономерностей ритма в произведении, а также их естественного исполнительского воплощения в доступных, детям, пианистических приемах.

Список рекомендованной литературы:

1. М. Н. Баринава. О комплексном развитии музыкальных способностей ученика в классе фортепиано. <http://cyberleninka.ru/article/n/m-n-barinova-o-kompleksnom>.
2. Жак-Далькроз, Э. Ритм.- М.: Классика - XXI, 2001, с.4.
3. Красовская, Е. Музыкальный ритм // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. ВУЗов / Под ред. А.Г.Каузовой, А.И. Николаевой. - Гуманит. - Изд.центр ВЛАДОС, 2001,
4. М. Стернс. История джаза, 1970.
5. Миронова, Т. А. Развитие чувства ритма у учащихся младшего школьного возраста на факультативных занятиях по сольфеджио / Т. А. Миронова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2016. – № 2. – С. 20 – 31.
6. Теплов Б.М., Психология музыкальных способностей. Учебное пособие. Планета Музыки, 2021
7. Д. Благой. В классе А. Гольденвейзера. Издательство «Музыка», Москва, 1986

Нестеров Михаил Энгелевич,

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

Роль барабанных рудиментов в обучении игре на барабане

"Рудиментальными" в русских энциклопедиях как правило, обозначаются ненужные организму органы, утратившие свое назначение в процессе эволюции. В английском же языке слово "рудимент" значило просто "первооснова" или "элементарное знание" и к медицине никаким образом привязано не было!

Почти 90 лет назад, в 1933 году в американском городе Чикаго произошло событие, которое сильнее всего повлияло на историю барабанного дела во всем мире. Видные американские педагоги и инструкторы военных оркестров в результате бурного, многочасового обсуждения составили и начали активно распространять по всей стране таблицу с 26-ю самыми необходимыми упражнениями для постановки базовой техники игры на малом барабане. Эти упражнения они назвали "The 26 Standard American Drum Rudiments".

The Thirteen Rudiments Of The National Rudimental Drummers Association

No.1
The Long Roll

No.2
The Five Stroke Roll

No.3
The Seven Stroke Roll

No.4
The Flam

No.5
The Flam Accent

No.6
The Flam Paradiddle

No.7
The Flamacue

No.8
The Ruff

No.9
The Single Drag

No.10
The Double Drag

No.11
The Double Paradiddle

No.12
The Single Ratamacue

No.13
The Triple Ratamacue

* All Rudiments are to be played Open and Close.

Рудименты придумали не американцы, они были важнейшей частью подготовки барабанщиков-сигналистов в рамках комплексного обучения личного состава военному делу ещё в старой Европе. Скорее всего первоисточником является Швейцария - первое печатное пособие по рудиментарной технике игры было издано в Базеле в 17 веке. Технология позволяла обучать барабанному бою практически любого быстро и

эффективно. Даже без знания нотной грамоты. Барабанщик в каждом полку требовался не один, а как минимум несколько - вплоть до шеренги.

Америка прочувствовала мощь этой европейско-британской военной машины на собственной шкуре во время войны за независимость 1775—1783 гг., с той поры они и начали играть рудименты.

Так как барабанщики-сигналисты играли *on the air* и главным требованием была максимальная громкость, никакого *buzz*-а в рудиментах не было за ненадобностью. Этот приём начал широко использоваться только тогда, когда барабанщики начали играть в закрытых помещениях.

Кстати, тремоло на хорошем форте сыграть *buzz*-ом невозможно, из-за повышения амплитуды удара естественным образом переходишь на двойки.

Чтобы синхронизировать игру шеренги барабанщиков используется принцип ритмизации - т.е. тремоло определённой длины всеми должно исполняться одинаковым количеством ударов. Поэтому всякие одиннадцати или пятнадцатиударные рудименты это не блажь, а насущная необходимость. Помимо развития навыков собственно игры, рудименты также решали вопросы одинаковости аппликатуры в больших барабанных ансамблях. В этом качестве они оказались абсолютно бесценными. Правильно подготовленный барабанщик теперь всегда знал, с какой руки играть ту или иную ритмическую формулу и какой рукой нужно закончить дробь или форшлаг. Все барабанщики стали играть более-менее одинаково, намного быстрее всё понимали и четче взаимодействовали друг с другом.

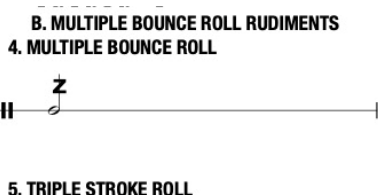
Ударные и духовые инструменты с годами становились всё популярнее и к 1930-м годам количество людей играющих на ударных в США насчитывало уже сотни тысяч любителей и профессионалов. Унификация национальной барабанной школы к тому моменту абсолютно назрела и была воплощена в жизнь музыкантами, основавшими американскую «Национальную Ассоциацию Рудиментальных Барабанщиков» (сокращенно N.A.R.D.).

В Советский Союз американские рудименты начали просачиваться сразу же после окончания Великой Отечественной Войны. Ведущие советские исполнители и педагоги поначалу отнеслись к ним настороженно: в русском языке слово "рудимент" было довольно крепко привязано к биологии и медицине. "Рудиментальными" в русских энциклопедиях как правило, обозначаются ненужные организму органы, утратившие свое назначение в процессе эволюции. В английском же языке слово "рудимент" значило просто "первооснова" или "элементарное знание" и к медицине никаким образом привязано не было.

Но помимо филологии была и намного более серьезная причина для скепсиса: попытки применять рудиментальные приемы в произведениях обычного русского и советского оркестрового репертуара приводили к каким-то странным результатам...

Например, еще со времен Римского-Корсакова у нас культивировалось пышное, ровное и богатое отдробками "прижимное" тремоло, которое можно было впечатляюще раздувать от тройного пианиссимо до четырех форте. В оркестровом звучании такое тремоло явно выигрывало у суховатых американских военных "роллов", которые было предписано исполнять только двойными ударами ("двойками").

Другие упражнения из американских таблиц тоже не слишком помогали при работе в оркестре а вот вопросов вызывали слишком много... Да, кстати о нашем традиционном "отдробочном" тремоло. Этот совсем непростой технический прием в сегодняшней американской классификации называется BUZZ ROLL или MULTIPLE BOUNCE ROLL. Теперь это тоже рудимент, который входит в более современные рудиментальные сборники с 1980-х годов.



BUZZ ROLL пристально изучается и часто применяется в зарубежной оркестровой практике.

Но вернемся в послевоенный СССР. Советским педагогам советоваться тогда было особо не с кем. Страна была прочно накрыта "железным занавесом", который прервал почти всё общение с иностранными коллегами. Почти ни у кого не было импортных нот, с иностранцами было опасно даже просто общаться, а уж про возможность съездить "туда" на обучение не приходилось и мечтать.

В результате, ряд виднейших педагогов "старой школы", среди которых выделялся Владимир Павлович Штейман (к слову, настоящий виртуоз и "волшебник" оркестрового малого барабана) - запретили своим студентам и думать об американских упражнениях.

Недовольным ученикам объясняли, что рудиментам место только в джазе, ну или в американской армии. В симфонической же музыке эти приёмы только мешают. И вообще все недовольные могут идти куда подальше. Недовольные, разумеется, были. Так, например, из класса В.П.

Штеймана, недоучившись даже в музыкальном училище, ушел будущий знаменитый советский джазовый барабанщик Александр Гореткин.

Впрочем, так было далеко не везде в СССР. Простые и эффективные американские базовые упражнения быстро оценили советские педагоги, работающие с детьми и подростками. Преподаватели "Гнесинского" и "Мерзляковского" училищ Лазарь Михайлович Горский и Владислав Александрович Сенкевич уже в 1960-х годах начали работу с американскими рудиментами и самые продвинутые их ученики «строчили» "парадидлы" и "паратриплеты" на поистине «космических» скоростях. Впоследствии, многие из них стали очень известными в нашем музыкальном мире артистами и педагогами.

Советский Союз рухнул. "Дефицитные" 1980-е годы сменились "Лихими Девяностыми". Огромное количество людей с криками "Вы 70 лет нам врали!" начали сметать с лица земли все наследие Советской власти. Под общую гребенку попали и реально ценные наработки русской и советской музыкальной традиции. Наступившее всеобщее безденежье вскоре привело к целой волне музыкальной эмиграции, которая коснулась, в том числе и профессиональных барабанщиков. И без того немногочисленное сообщество мастеров и педагогов ударного дела в 1990-е годы заметно поредело.

Зато была окончательно уничтожена информационная блокада. В страну хлынуло колоссальное количество разной информации. Разобраться в ней было непросто. Учить - некому. Разумеется, появилось целое поколение педагогов, решивших заниматься со своими учениками только по «рудиментальной» системе, да ещё и собственного изготовления.

Изучать "рудименты" в нормальном, оригинальном виде, в окружении "носителей языка" в 1990-е годы никто, конечно, у нас не мог. Денег и возможностей поучиться на Западе почти не было. Так что "учиться плавать" приходилось самим. Разумеется, первыми пострадавшими от рук неопытных педагогов стали их ученики.

В результате, взгляды и педагогические приемы некоторых барабанных учителей постсоветского времени немало изумляют американских барабанщиков, впитавших «рудиментальную» культуру с детства.

А вот барабанщиков, которые хорошо еще помнили звучание и уроки В.П. Штеймана и других выдающихся музыкантов "старой советской школы" - новая мода вообще ввела в уныние. Поскольку невооруженным взглядом стало видно - волшебное слово "рудименты" не гарантирует хорошую игру учеников.

В профессию попало немало талантливых, но "безруких" молодых музыкантов. Отказавшись от советских наработок, многие их педагоги так и не стали "американцами", а добиваться звучания "как у старой школы" уже не могли, да и не хотели. Особенно заметной эта проблема стала вдали от столичных оркестров и вузов. И увы, до сих пор найти первоклассного оркестрового барабанщика в почти любом из наших регионов это большая удача.

Печальную ситуацию 1990-х годов во многом удалось переломить благодаря силе интернета и возможностям свободного международного общения. Многие наши ребята получили возможность ездить на учебу, конкурсы и мастер-классы в Европу и Америку.

Видео на Youtube и DVD принесли нам возможность познакомиться с подробнейшими объяснениями любых методик в исполнении лучших международных артистов и педагогов

В результате, сейчас можно встретить барабанщиков разных поколений, уверенно владеющих современными приемами игры в самых разных музыкальных стилях. И все больше молодых ребят играет на международном уровне.

«Рудименты» это не только аппликатура, но также и высотная координация, что не менее важно (full, tap, up & down strokes).

Если подойти к изучению рудиментов с этой стороны, они заиграют новыми красками и их изучение вместо лёгкой прогулки может представиться делом весьма нешаблонным.

Обучение детей - ударников может быть по-настоящему эффективным только с использованием и введливим изучением рудиментов и пьес на их основе. Но при этом нужно понимать, что рудименты являются не самоцелью, а средством отработки техники удара и аппликатурных навыков.

СЕКЦИЯ № 3

*ТЕМА: ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ ИЗ КУРСА
«СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ», «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА», НА УРОКАХ
СОЛЬФЕДЖИО В ДМШ, ДШИ*

*Жиромская Елена Викторовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска*

Важную роль в учебном процессе играет самостоятельная работа обучающихся, которая отражена в учебных программах по всем предметам музыкально-теоретического цикла. Особое значение этот вид учебной деятельности приобретает в связи с дистанционным обучением. Сегодня дети, их родители и педагоги сталкиваются с качественно новыми

условиями учебного процесса, необходимостью адаптироваться к нему и решать новые задачи.

Самостоятельная работа учащегося происходит как непосредственно на уроке, так и в виде выполнения домашнего задания. Оба этих вида работ тесно связаны между собой. Если ученик плодотворно работает на уроке, понимает поставленные перед ним педагогом задачи, значит и его домашняя работа будет такой же качественной. Навыки самостоятельной работы, знания и умения можно наработать только на занятии, следуя указаниям педагога. А затем приобретенные навыки помогают самостоятельно выполнить работу дома.

На уроках слушания музыки и музыкальной литературы обучающиеся знакомятся с жизнью и творчеством композиторов, изучают их самые значимые произведения, получают понятия о стилях в музыке и в искусстве в целом, учатся анализировать и обобщать учебный материал.

При организации самостоятельной работы обучающихся преподаватель опирается на личностно-ориентированный подход. При этом учитываются:

- общие способности обучающегося, такие как развитие памяти, мышления,
- частные способности обучающегося, такие как интерес к тем или иным предметам, к тем или иным темам
- общий уровень обученности и владения необходимыми учебными навыками
- инициативность и мотивация обучающихся к учебе.

На уроках преподаватель использует разнообразные виды и методы самостоятельной работы, основными из них являются: репродуктивный, поисковый и творческий.

Репродуктивный метод предполагает выполнение заданий для изучения, повторения и закрепления материала. Это:

- работа с текстом учебника(пересказ)
- ответы на вопросы (устно и письменно)
- составление конспекта биографии композитора
- составление хронологических таблиц
- работа со словарями
- тесты по биографии и творчеству композитора
- кроссворды
- разучивании музыкальных тем изучаемых произведений на фортепиано

Для изучения нового материала подходит работа с учебником в разных формах, для повторения и закрепления – составление конспектов и таблиц, для закрепления и контроля – тесты и кроссворды. Для детей младших

классов, которые не в полной мере владеют навыками письма, используем простейшие тесты и ответы на вопросы.

Поисковый метод предполагает выполнение обучающимися заданий сравнительно-аналитического характера, самостоятельное изучение материала и т.д. Сюда входят такие виды работ, как:

- рефераты (на основе литературного источника)
- доклады (например, о стиле в искусстве)
- сообщения (например, интересные факты о композиторе и т.д.)
- презентации (по музыкальной литературе)
- задания «С ошибками»
- составление вопросов по изучаемой теме
- поиск и просмотр видео-записей выдающихся музыкантов с последующим обсуждением на уроке.

Этот вид работ предполагает чтение и изучение дополнительной литературы, поиск информации в интернете, работу с компьютером для подготовки презентаций. Дети младшего возраста могут подготовить сообщение (например, о своем музыкальном инструменте, без помощи родителей)

Творческий метод успешно применяется в классе слушания музыки и музыкальной литературы. Это:

- рисунки, иллюстрации к изучаемым произведениям
- музыкальные викторины
- сочинения по музыкальному произведению
- составление кроссвордов
- логические и ассоциативные цепочки
- тесты («Верю-не верю». «Да-нет»)
- исполнение и рассказ о своем любимом произведении (для детей младшего возраста по предмету слушание музыки)
- подбор стихов в качестве эпиграфа к музыкальному произведению
- игра «Угадай мелодию»
- подбор эпитетов и слов-синонимов к звучащей мелодии (особенно актуально для младших учеников)

Практика показывает, что интересные и доступные для выполнения задания служат хорошей мотивацией для ученика, особенно если он полностью уверен в своих силах.

Особое внимание необходимо уделять контролю результатов самостоятельной работы. Педагог должен оценить содержание выполненной работы, степень раскрытия темы. Большую роль играет самоанализ и взаимное обсуждение обучающимися результатов своей работы.

Работая с нотными текстами, справочной литературой и музыкальным материалом, обучающиеся приобретают практические умения быстро ориентироваться в стандартных и нестандартных ситуациях и принимать правильное решение. Умение систематизировать и обобщать полученную информацию способствует формированию общеучебных и профессиональных компетенций.

Правильно организованная и постоянно направляемая педагогом самостоятельная работа обучающегося способствует формированию навыка самообразования, развитию критического мышления, коммуникативных и творческих способностей.

СЕКЦИЯ № 4

ТЕМА: «ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА»

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

Совершенствование техники левой руки балалаечника

Разумеется, технический рост музыканта достигается ежедневными занятиями. Гаммы и упражнения являются эффективным материалом для технического развития. На начальном этапе обучения игре на балалайке следует уделять внимание правильной постановке левой руки. Прижатие струн, переход пальцев со струны на струну, различные их движения всегда находятся в какой-то определенной взаимосвязи с действиями кисти, предплечья и всей руки. Движения должны быть свободны, без напряжения и зажатости. Излишние усилия ограничивают исполнительские возможности. Регулярные занятия очень важны. Постоянное наблюдение и контроль за недопущением скованности будут способствовать свободе движения левой руки. Большой палец не должен препятствовать смене позиций всей руки, не следует его сильно прижимать к грифу. 4-ый палец мизинец – самый слабый и с первых шагов обучения его нужно развивать и укреплять. Если не уделять должного внимания постановке левой руки – результатом может быть зажатость ее и остановка в звуковом, техническом развитии.

Развитием беглости пальцев необходимо заниматься с самого начала обучения игре на инструменте. Задача всевозможных упражнений — постепенное развитие моторики, работа над сменой позиций, над особо трудными местами в пьесах и т.д. Встречаемые в музыкальных произведениях технические трудности могут преодолеваются соответственно подобранными упражнениями. Упражнение должно быть коротким и быстро давать положительный результат. Работу над любым упражнением

необходимо начинать с медленного темпа. Игра гамм, разнообразных упражнений, этюдов принесут пользу, когда будут доведены до предельного на данном этапе обучения темпа и до необходимой свободы исполнения.

Замечательные рекомендации технического тренажа балалаечника разработаны профессором Е.Г. Блиновым. Простые упражнения из трех нот для получения ключевых двигательных навыков, для развития моторики и беглости пальцев путем их активности. Эти упражнения основаны на том, что три последовательных ноты (например, ми, фа, соль 2-ой октавы) располагаются в различном интервальном соотношении (ми, фа, соль; ми, фа#, соль; ми, фа, соль b; ми, фа, соль#; ми, фа#, соль#; ми, фа-дубль#, соль#). Последовательность звуков (например, ми, фа, соль) играют вверх и вниз различными ритмическими фигурациями, различными аппликатурными и динамическими вариантами, в различных темпах (от медленного до предельно быстрого). Последовательность используемых в упражнениях трех нот варьировать, сочетая каждый из вариантов с разнообразной динамикой и аппикатурой, проигрывая в самых различных комбинациях. Каждое упражнение рекомендуется играть не менее шести раз. По аналогичному принципу можно построить работу и над гаммаобразными последовательностями из четырех нот (тетрахордами: первый тетрахорд тон + тон + полтона, второй тон + полтона + тон и т.д.). Варианты работы: соединять одноименные тетрахорды в разных позициях, соединять разноименные тетрахорды (сначала в одной, затем в разных позициях), соединять тетрахорды на разных струнах.

Проблема смены позиции – одна из важнейших проблем исполнительства. Смена позиций должна подчиняться художественным задачам. Изучая гаммы и упражнения в разных позициях на разных струнах, осваивается гриф во всем диапазоне. Пластичным броском руки вдоль грифа делается переход в другую позицию, попадание на определенную ноту должно быть точным. Важно следить за тем, чтобы большой палец не отставал при скольжении, а сохранял свое расположение против 1 и 2-го пальца. Чтобы избежать ощутимой паузы при скачке, палец, на котором закончилось звукоизвлечение, со струны не снимают, а лишь ослабляют его нажатие на лад и, скольжением по струне, без слышимого глиссандо, переходят в другую позицию. После скачка следует остерегаться ложного акцента, особенно, если после него нота приходится на слабую долю такта. С проблемой смены позиций связана и аппикатура, которая зависит от индивидуального строения руки. Работа над техникой скачков имеет важное значение. Рациональными считаются действия исполнителя, которые ориентированы на обеспечение наибольшей экономности движений левой

руки: сокращение количества перемещений по грифу и уменьшение амплитуды движений при выполнении необходимых переходов, умение быстро и ловко перемещать руку из позиции в позицию, не искажая нотного текста. Выбор аппликатуры в музыкальных произведениях зависит от фразировки, лиги, ритма, тембра, динамики, способа перехода из позиции в позицию и индивидуальных особенностей руки исполнителя.

Для балалайки особенно характерна частая смена позиций. Двухоктавная гамма, например, изложена не менее, чем в трёх позициях. Нечеткая их смена влечет за собой погрешности: несвязные соединения, ненужные акценты, неточные переходы и т.д. Существуют три разновидности смены позиций:

1. Смена позиции пальца (за счет скольжения пальца. Кисть и предплечье неподвижны)
2. Смена позиций за счет перемещения кисти. Предплечье неподвижно.
3. Смена позиций за счет перемещения предплечья.

Изучение гамм и арпеджио начинается конечно же с однооктавных. На балалайке их возможно исполнить как на одной струне, так и на двух. Двухоктавные гаммы исполняются, как правило, на двух струнах. Важным этапом работы над гаммами является исполнение метроритмических группировок: дуолей, триолей, квартолей. Двухоктавную гамму триолями необходимо безостановочно играть до тех пор, пока акцентированное начало группы совпадает с началом гаммы, с основным звуком. Сложность заключается в том, что во время многократного повтора акценты перемещаются, формируя для исполнителя неудобства, которые нужно преодолевать. Развить технику игры двойными нотами можно на гаммах в терцию и сексту.

Говоря об аппликатурных закономерностях, касающихся переходов любого типа, возможно обозначить некоторые из них:

- в высоких позициях традиционная аппликатура далеко не всегда естественна из-за изменившегося угла падения пальцев, 3-й и 2-й пальцы свободнее достают высокие звуки, чем 4-й,
- для предельно быстрых темпов численность переходов должна быть наименьшей.

Рекомендации для становления беглости и достижения автоматизации в определенных технических оборотах: чтобы легко и свободно сыграть длинную цепь нот, ее надо разбить на отдельные звенья, тщательно отработать каждое, а затем соединить. Хорошая беглость пальцев достигается постоянной, целенаправленной и настойчивой работой. Для достижения такой беглости необходимо также наличие хорошего аппарата,

ясное представление цели. Неправильная постановка и посадка, несистематичность занятий, скорые темпы при разучивании трудных мест, отсутствие контроля за движениями приводят к зажатости игрового аппарата.

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

Гамма – как основа развития на духовых инструментах

Вступление.

Когда маленький ребёнок приходит первый раз на занятия, как правило преподаватель рекомендует блокфлейту, так как физические данные не позволяют ребёнку сразу взять инструмент большой, бывают исключения, если ребёнок достаточно развит физически.

Первое - ученик должен физически быть развит и пальцы и длина рук, как мы видим флейта имеет определенную длину и если ученик недостаточно рослый он просто физически не сможет дотянуться до клапанов. Поэтому, у каждого ученика свой возраст перехода на большой инструмент. Это может быть и 8 лет, а может и 10-11 лет.

Речь пойдет о большом инструменте, диапазон больше, на 1 октаву, чем на блокфлейте, а значит и больше возможностей позволяет музыканту играть разнообразную музыку. С первых уроков обучающийся овладевает техникой игры и здесь нужен правильный подход. Как только ученик переходит с маленькой блокфлейты на большой инструмент, мы начинаем заниматься по определенной схеме, так скажем занятий постепенного обучения на инструменте. Начинаем на «головке», где включается: правильное расположение мышц губ, «амбушюра», постановка правильного и глубокого дыхания с опорой, развитие опорного дыхания это является опорной точкой для дальнейших занятий, которые выливаются в технику исполнения на духовых инструментах.

1. Продолжительные звуки

Продолжительные звуки являются самым распространённым упражнением исполнителей на духовых инструментах. Их играют все музыканты-духовики, начиная с самого первого урока и на протяжении всей творческой деятельности.

Благодаря длинным звукам развивается выносливость, дыхание, интонация.

При исполнении продолжительных звуков внимание не отвлекается на текст и можно сосредоточиться на начале звука, работе языка, на ровности звучания. Полезно исполнять продолжительные звуки с динамическими

оттенками. При этом следует следить за ровностью *crescendo* и *diminuendo*, тембром звучания.

Необходимо обращать внимание на окончание звука (филировка). Исполнять продолжительные звуки можно по-разному: в хроматической последовательности, по движению гаммы, в виде арпеджио, в интервалах.

Цель продолжительности звуков - ученик быстрее достигает понимания как правильно извлечь звук, чтобы он получился и при этом легче следить за интонацией.

Для лучшего контроля интонации полезно сверяться с фортепиано.

2. Гаммы и арпеджио

В формировании исполнительского мастерства учащегося, работа над гаммами и арпеджио играет весьма существенную роль.

Гаммы и арпеджио - это уникальные упражнения помогающие улучшить интонацию, добиться чётких комбинированных движений пальцев и языка, развить необходимую координацию губ, языка, дыхания, добиться полноты и ровности звучания различных регистров инструмента, овладеть ритмичностью исполнения, закрепить аппликатурные навыки.

В практике на духовых инструментах применяются различные виды гамм и арпеджио. Так, наибольшее распространение имеют гаммы диатонические (мажорные и минорные) и хроматические. В виде арпеджио чаще всего используются трезвучия, доминантовый септаккорд и уменьшённый септаккорд, и их обращения.

Освоение различных гамм и арпеджио, настойчивая работа над ними с целью постоянного совершенства их исполнения должны вестись систематически, начиная с первого года обучения на инструменте.

Обычно ознакомление с ними начинается после трёх-четырёх месяцев занятий, то есть после того, как учащийся хорошо усвоит основы постановки и звукоизвлечения.

Начинать изучение гамм необходимо с мажорных, как более лёгких для запоминания. Мы начинаем с гаммы Соль мажор.

Изучать их следует по квинтовому кругу, так как принцип постепенного прибавления ключевых знаков будет наиболее удобным и доступным для усвоения учащимся.

Исполнять гаммы и арпеджио рекомендуется без нот, в доступном для каждого учащегося темпе, в пределах освоенного диапазона.

Например: сначала через 2 звука, потом через 4-8 нот, прибавляя постепенно темп.

Для того чтобы избежать небрежной, механической игры гамм, очень важно приучить учащегося к постоянному слуховому контролю.

В начальный период обучения гаммы и арпеджио нужно играть в штрихах *detache*, *legato*, *staccato*.

Detache-это самый первый штрих с которым знакомится учащийся. Этот штрих очень важен при игре духовых инструментах. Работа над *detache* исполнителю на духовых инструментах помогает выработать чёткую и ясную атаку звука, ровную подачу выдыхаемой струи воздуха и способствует формированию полного, красивого звука. При исполнении *detache* необходимо уделить особое внимание на то, чтобы энергичный толчок языка при атаке и начало выдоха производилось строго одновременно. Следить, чтобы не было призвуков, толчков, запоздалого появления звука, шипа. Следует так же добиться полного сохранения длительности звуков, иногда исполнители укорачивают звуки. Широкая кантилена, подлинное «пение» на инструменте, овладение чёткой и «звучащей» техникой, связаны с постоянным применением правильного *detache*.

Вторым шагом в освоении штрихов является работа над *legato*. Этот штрих почти на всех духовых инструментах осваивается довольно легко, но требует соблюдения ряда условий.

Необходимо следить за тем, чтобы выдох и переход от звука к звуку производились, возможно, более плавно, без толчков, недопустимо так называемое «выжимание» звука.

Должно быть ощущение, как будто тянется один длинный звук и только двигаются пальцы.

Следующим этапом становится работа над *staccato*.

Играющий должен овладеть быстрым и лёгким толчком языка при атаке звука, но быстрота движений языка (труднодостижимая сама по себе) должна быть точно согласована по времени с движением пальцев и должна подкрепляться соответствующим напором выдыхаемой струи воздуха.

Как только достаточно укрепится амбушюр и будет устойчивая постановка, а атака звука будет «ясной». Необходимо так же заниматься освоением «двойного» *staccato*.

Исполнение гаммы и арпеджио надо постепенно усложнять. Так можно играть целыми нотами, половинными, четвертными, восьмыми, шестнадцатыми и т.д.

Необходимо играть гаммы и арпеджио различными ритмическими рисунками (триоли, пунктирный ритм, игра оборотами).

Полезно играть гамму и арпеджио различными сочетаниями штрихов *staccato-legato* и наоборот и т.д.

Работать над гаммами и арпеджио следует регулярно. Ежедневно учащийся должен работать над одной – двумя гаммами с соответствующими им трезвучиями.

Существенное значение в работе над гаммами и арпеджио имеет последовательность их исполнения.

Сначала исполняется гамма затем арпеджио в прямом движении и обращения.

Указанная последовательность объединяет гамму и арпеджио в единый комплекс и способствует развитию не только исполнительской техники, но и гармонического чувства, что очень важно.

При исполнении гаммы и арпеджио часто встречаются типичные недостатки:

- Неритмичность исполнения является одним из более характерных и часто встречающихся недостатков. Проявляется он в том, что отдельные учащиеся при исполнении гамм и арпеджио не выдерживают взятый ими темп до конца.

- Неточность чередования звуков в тех или иных ритмических построениях, играя «легато» ученик вдруг перескакивает на «деташе». Происходит это обычно в тех случаях, когда применяется неудобная аппликатура или тогда, когда исполняются неудобные скачки. Когда применяется неудобная аппликатура, преподаватель обязан помочь учащемуся найти более удобную, вспомогательную аппликатуру или подсказать как работать над трудностями.

- Отсутствие полноты и тембровой окраски - является довольно часто. Например, один звук заметно выпирает, то есть звучит более громко, другой же, наоборот, звучит тускло и слабо. Подобный недостаток частично может зависеть от особенностей конструкции духовых инструментов, которые не имеют одинаковых, полноценных по звучанию регистров. Однако многое здесь зависит и от самих учащихся. Учащиеся, зная особенности своих инструментов, могут исправлять дефекты их конструкции с помощью специальных упражнений. В частности, тускло и слабо звучащие звуки можно «раздуть» и тем самым выровнять звучание всего диапазона.

Из практики известно, что почти у каждого духового инструмента есть такие капризные звуки, на которые следует обращать особое внимание. Сюда же следует отнести и большинство звуков верхнего регистра духовых инструментов.

3. Работа над этюдами

Этюды обычно преследуют развитие ряда технических навыков, без которых немислимо приобретение и совершенствование исполнительского мастерства. К числу таких навыков можно отнести развитие подвижности

пальцев и языка, овладение аппликатурными трудностями, развитие метроритмического чувства, овладение регистровыми трудностями.

Несмотря на различие целей, которыми часто отличаются этюды между собой, все они служат отличным средством для накопления исполнительского опыта, для изучения типичных образцов инструментальной фактуры. Кроме того, этюды способствуют физической тренировке учащегося на духовом инструменте.

Некоторые учащиеся сводят изучение этюдов к многократному проигрыванию от начала до конца. Естественно, что такая работа не приносит успеха, даже при простом проигрывании этюда (пусть даже многократным) наиболее трудные в техническом отношении места никогда не будут получаться.

Для того чтобы добиться правильного исполнения этюдов, над ними надо уметь работать, т.е. разучивать нотный текст с помощью определённых методических приёмов.

Прежде всего, необходимо понять цель данного этюда, особенности его построения, общий характер музыкального содержания и т.п.

Затем рекомендуется проигрывать его целиком в медленном темпе, по возможности без остановок. Такое пробное проигрывание помогает определить структуру музыкального построения в целом и наиболее сложные места этюда, требующие специального изучения.

После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним учащийся должен приступить к тщательному разучиванию отдельных наиболее трудных мест, для чего необходимо учить этюд в медленном темпе и точно выполняя авторские указания. Такая игра даст возможность учащемуся сосредоточить своё внимание на всех деталях исполнения.

Выделение наиболее трудных мест и тщательная работа над ними должны подготовить учащегося к исполнению этюда в надлежащем темпе с выполнением всех динамических оттенков. К исполнению этюда в быстром темпе необходимо подходить постепенно, когда учащийся будет хорошо знать нотный текст.

Завершение работы над этюдом должно стать свободное, выразительное исполнение. При этом преподаватель и учащийся должны подходить к этюдам с такой же требовательностью, как к художественному произведению. Это касается музыкальной фразировки, нюансировки, характера звучания и интерпретации музыки в целом.

Для полноценного технического развития учащегося целесообразно периодически возвращаться к некоторым ранее выученным этюдам с тем, чтобы добиваться большего совершенства в том или ином виде техники.

Вывод. Следует всемерно способствовать тому, чтобы учащийся, возможно, раньше научился самостоятельно работать; представлял зависимость технических приёмов от характера звучания произведения; понимал предстоящие задачи в домашних занятиях; умел разобраться в строении этюда, типе техники; накапливал средства и методы работы над разной фактурой и мог применять их без подсказок преподавателя.

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

Индивидуальный подход в обучении

Чтобы правильно обучать ученика и оказывать влияние на его эстетическое и моральное формирование, необходимо знать его индивидуальные особенности. Некоторые считают, что урок с каждым данным учеником характеризуется таким количеством индивидуально-творческих особенностей, что он исключает необходимость подготовки педагога к уроку. Чрезмерно подчеркивая специфику занятий, во время которых педагогу действительно случается непредвиденное, сторонники этого взгляда, по сути, игнорируют роль планирования урока и этим самым пускают проведение урока на самотек. Выполнение плана индивидуального занятия никогда не может быть очень точным и последовательным, могут быть элементы неожиданностей, когда педагогу приходится на ходу менять свои предыдущие намерения, но это совсем не означает, что подготовка к уроку с индивидуальным подходом не нужна. В обучении юных музыкантов, как и в каждой другой педагогической работе, планирование и продумывание – это необходимые условия для продуктивного обучения. Планирование занятия зависит прежде всего от индивидуального плана работы ученика. Согласно этому плану педагог подготавливает индивидуально для каждого ученика методику изучения материала.

Продумывать следующий урок рекомендуется непосредственно после окончания предыдущего. Прежде всего необходимо определить музыкальные данные учащегося : слух, чувство ритма, память , физические способности, а также педагог отмечает быстроту восприятия , сообразительность ученика , степень сосредоточенности , терпение, заинтересованность в работе и другие индивидуальные качества. Перед уроком педагог ещё раз обдумывает

конкретные задания в работе над музыкальным материалом . Нужно также учитывать черты поведения и воспитания ученика, какие ещё не удовлетворяют требований и продумать возможность педагога изменить характер собственного поведения и методику работы , как лучше разместить материал урока и что нового показать ученику. Продумывать и воспитательные моменты урока, про что и в каком плане говорить с учеником до или после занятия.

Большое значение имеет знание педагогом учебного материала не только в общих чертах, но и во всех подробностях, знать способы работы над трудными местами.

Необходимо тщательно ознакомиться с разными редакциями произведения, штриховыми и аппликатурными вариантами. Педагог должен уметь исполнить репертуар ученика наизусть как частями, так и в целом, чтобы показать пример исполнения.

Непрестанное повышение собственного исполнительского мастерства – это обязанность каждого преподавателя. Главное состоит в том, что , хорошо изучив материал, педагог лучше понимает происходящее в движениях и мыслях ученика. «Неиграющий» преподаватель не только не может показать ученику, как нужно играть, но и избегает разнообразного репертуара , так как сам его хорошо не знает. Поэтому репертуар ученика сужается, а развитие ребенка тормозится. При рассмотрении вопросов постановки, выявляется большое разнообразие индивидуальных форм приспособления к инструменту, причем нередко можно видеть, что эти как будто различные приемы практически дают одинаково положительные результаты. Однако делаемый иногда на этом основании вывод о том , что в постановке отсутствуют общие нормы и поэтому она не нуждается в определённых правилах , является неосновательным и приносит большой вред в педагогике. Общие нормы и правила постановки существуют и они основаны на объективных положениях физиологии , анатомии и механики.

Например, постановка у скрипачей не должна рассматриваться как что-то неизменное, стабильное. Нельзя забывать, что она менялась исторически. Необходимо ясно представить себе и то, что способ держания инструмента в процессе игры также постоянно меняется, в соответствии с техническими и художественными требованиями. Можно привести бесчисленное количество примеров изменения положения левой руки при сменах аккордов, растяжках, хроматических последовательностях, при этом всегда учитывать индивидуальные способности ученика. Эти примеры ясно показывают , что постановка скрипача есть понятие динамичное , тесно связанное с

требованиями двигательного аппарата- процесс отбора целесообразных приемов движения видоизменяют постановку.

Важным аспектом деятельности педагога является умение определить хотя бы приблизительно наиболее типичные свойства нервной системы ученика, хорошо обдумывать создания условий для более быстрого достижения поставленной цели индивидуально для каждого.

Принято различать четыре основных типа нервной деятельности (темперамента):

- 1.Сангвиник сильный, уравновешенный и подвижный тип.
- 2.Флегматик спокойный, медлительный тип. Уравновешенный.
- 3.Холерик возбудимый, безудержный тип. Сильный, но не уравновешенный, со слабыми по сравнению с возбуждением тормозными процессами.
- 4.Меланхолик слабый тип. Слабые процессы возбуждения и торможения.

Однако в чистом виде перечисленные четыре типа темперамента встречаются редко. В разных жизненных ситуациях человек обнаруживает черты разных типов. Кроме того, темперамент человека складывается не только из его прирожденных типовых свойств ,но и под влиянием на эти свойства окружающей среды ,то есть воспитания.

Важно не ошибиться в том , какие условия особенно тяжелы для нервной системы данного ученика .Общение с родителями имеет большое значение в определении и подбора индивидуального подхода в обучении. Часто рассказ родителей много объясняет педагогу.

Если у ребенка сангвинический тип темперамента, для такого ученика должна быть применена методика, предусматривающая частую смену объектов изучения, которая ставит самую ближнюю задачу и цель, которую он должен освоить и видеть результат. Сангвинику свойственно живость, непостоянство в работе, быстрое и неглубокое схватывание знаний.

Среди меланхоликов есть очень талантливые, глубоко чувствующие, впечатлительные люди, поэтому воспитание навыков у них в детском возрасте требует большой осторожности, выдержанности и такта со стороны педагога.

Воспитание может в значительной степени маскировать природные свойства темперамента, поэтому при поверхностном наблюдении поведение ученика не соответствует его природным данным. В таких случаях могут быть ошибки в педагогике. Нужно тщательно изучить ученика путем наблюдения и бесед, и выявить наиболее характерные черты для данного типа нервной деятельности. В процессе обучения в музыкальной школе есть возможность наблюдать за реакцией ученика и определять ее.

Одни медленно соображают, другие быстро, третьи могут быть долго

сосредоточены на однообразном материале. Некоторые из старших учеников с трудом переучивают аппликатуру, другие же меняют её без затруднения, иногда даже во время выступления, что говорит о быстроте нервных процессов.

Для выявления быстроты реакции можно использовать игру тяни-пусти (держат платок за концы, играет педагог и 3 ученика), при сигнале тяни- нужно тянуть платок на себя, отпусти- выпустить платок. Игру нужно вести в очень быстром темпе. Во время игры педагог наблюдает за реакцией учеников. Один быстро устаёт, второй ошибается, третий может опаздывать и т.д. В педагогической практике нередко возникают вопросы, связанные с заучиванием музыкальных произведений и исполнений их по памяти. Некоторые ученики запоминают с двух-трех раз проигрывания, другие же продвигаются с трудом, третьи запоминают неточно, с ошибками, частично и поверхностно. В каждом случае нужен индивидуальный подход. Музыкальная память, как и все психические процессы, также раскрывается в практической деятельности. Существует не один вид памяти, а по крайней мере два: механическая (репродуктивная) и творческая (реконструктивная). Репродуктивная образная память связана с первой сигнальной системой, дети запоминают действительность целиком, как мгновенную картинку. Реконструктивная творческая память связана с творческой работой сознания и избирательной переработкой информации. С накоплением словарного фонда, богатой информации, культуры у ученика появляется способность к анализу, синтезу и новой работе с накопленной информацией. Преподавателю следует индивидуально подобрать методы работы для выявления секретов быстрого и прочного запоминания произведений, использования нескольких каналов. Итак, индивидуальный подход преподавателя к каждому ученику в том и заключается, чтобы суметь максимально раскрыть и развить все его способности, найти такой метод воздействия, который смог бы вызвать в ученике горячее стремление к достижению поставленной цели. Вызванный интерес и желание мобилизуют у ученика все его творческие силы и возможности.

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

Основные тенденции в преподавании игры на струнно-смычковых инструментах (Обзор материалов фестиваля памяти М.С. Глезаровой)

Прежде всего, в этой статье будут рассмотрены спорные моменты в преподавании на струнно-смычковых инструментах, которые вызывают двойное толкование, и они будут рассмотрены в виде методических рекомендаций.

Подбор инструмента. Лучше играть на меньшем по размеру инструменте, чем большой размер будет растягивать пальцы и создавать лишнее напряжение. А вот в выборе смычка можно рекомендовать на размер больше, если этого требует длина рук. Также можно воспользоваться проверочным упражнением для подбора инструмента: на ля струне сыграть в I позиции си бемоль первым пальцем и ми четвертым, если ребенок легко без напряжения может взять си бемоль ми, то можно этот размер инструмента взять в работу.

Организация домашних занятий. В этой ситуации в настоящее время существуют «ножницы»: мало времени или его становится все меньше и меньше, а с другой стороны требование методики – сохранить единство технического и художественного развития. В реальности мы наблюдаем работу от конкретной ситуации, то есть, если впереди технический зачет, то занимаются техникой и т. д. Вопрос организации остро стоит на повестке дня, рекомендуется помогать ученику организовать домашнюю работу, конкретно прописывая по дням и по часам, чем он будет заниматься, чтобы не допускать однобокости в занятиях.

Индивидуальность в исполнении. Острая проблема для преподавателей и учащихся столиц России. Наблюдая проводимые мастер-классы учащиеся московских образовательных учреждений, фактически показывали безупречную техническую игру, но достаточно часто, не проявляя музыкантского отношения к исполняемой программе, не проявляя индивидуальности. В Европе наоборот обратная тенденция: возвращают много ярких индивидуальностей, может не всегда со «стерильной» игрой, но их интерпретации интересно слушать. То есть здесь обозначаем проблему единства технического и художественного развития.

Подготовка тела к игре на инструменте. Подготовка тела к игре на инструменте через осознание движений, ощущений предполагает физическую разминку (разработанный комплекс упражнений). Одной из

проблем является разворот плечевого пояса в сторону сутулости, которая затрудняет рулевое движение обеих рук: в левой и правой при смене струн. Проверочное упражнение: соединить ладони вместе вниз или вверх на пояснице и вы получите разворот в норме плечевого пояса для игры на инструменте, а также приседание во время игры «устранит» напряжение в ногах. Также обязательны физические разминки на уроке особенно для младших классов элементарно в виде прыжков на месте и хлопанием в ладоши. Проблема: фактически на занятиях этому не уделяется должного внимания, так как в методическом «протоколе» не прописано обязательным пунктом, преподаватели в России в индивидуальном порядке решают применять им физические разминки или не применять, в Великобритании это обязательная практика.

Изменения в постановке исполнительского аппарата от 1\16 до 4\4. Внимательно следить за физическим ростом ребенка и при необходимости корректировать постановку. Например, если руки вытягиваются, то соответственно отводить инструмент левее и т. д.

Вертикальные движения смычка на скрипке запрещены, исключение составляет штрих рикошет и микро уколы указательным пальцем. Все остальные движения только горизонтальные, в том числе ауфтактовые замахы. Часто встречающаяся ошибка в провинциальных музыкальных школах – ударная вертикальная атака звука, которая создает шумовой шлепок. На крещендо увеличиваем смычок, не давим, на диминуэндо уменьшаем смычок. Точечное давление придает жесткости звуку.

Также это касается и исполнения штриха *spiccato*, который играется вправо влево вдоль с отрывом от струны, а не на одном месте вертикальными ударами смычка. Объясняем, что существует много видов *spiccato*, что оно может быть в нижней части и в верхней части смычка (эпизод из Сарасате «Цыганские напевы», где чередуются пиццикато левой и *spiccato*), а также промежуточные штрихи, например между *spiccato* и *detache*. Необходимо также индивидуально подходить к выбору вида штриха, например, если летучее стаккато не получается, оно не стабильно, то заменить его на твердое стаккато. Также если выразительность мелодии обогащается другим штрихом, то можно поменять штрихи, например, в Кантабиле Н.Паганини есть эпизод, который выписан штрихом *деташе*, но если за первым разом его сыграть *легато*, а при повторе штрихом *деташе*, то палитра выразительности расширится. Также в штриховой технике исходить из конкретного смычка: у кого-то штрих хорошо будет прыгать в середине, а у другого ниже середины смычка.

В левой руке разные прикосновения к грифу формируют художественную палитру выразительности: это прямые молоточковые пальцы для беглости, глубокий нажим на струну можно сравнить с педалью и неглубокий с полу-педалью у пианистов. Также имеет значение форма подушечки: где-то она крючком для *pizz.* левой руки, где-то более лежащая, где-то наоборот «на мысочках». Для ясной артикуляции высоко поднимать пальцы.

Знакомство с двойными нотами не затягивать, начинать с простых двойных нот, простых пьес двойными нотами, это также способствует правильному развороту кисти.

Упражнение на выравнивание звука в правой руке. Поставить смычок в трех точках: у колодки, в середине и в конце смычка, объясняем, как выглядит рука в каждой точке и что происходит со звуком, что к концу обычно, если звук не выравнивать. то звучит *diminuendo*, а у колодки он самый громкий и еще может потрещать. Далее плавно соединяем три эти точки, внимательно слушая динамику, качество звука. Педагог может придержать смычок, создавая сопротивление движению смычка ученика вправо, влево.

Вес руки. Тема трудная, до сих пор ищущая ясного объяснения. Чувствовать локтем струну. Звуком не шелестеть! Мышцы работают, расслабленности в игре нет, но свобода есть.

В бариолаже плотнее играть мелодию и легче аккомпанемент.

Аккорды играть не продавливая середину смычка движением по круглой, а не квадратной подставке. Пальцы правой руки амортизируют, смягчают движения смычка на струну.

Флажолет требует атаки, флажолеты либо звучат, либо шипят, фальшивыми они не бывают. Шипящий флажолет говорит о том, что он фальшивый.

Владение музыкальным временем иногда не хватает (где-то замедлить, где-то ускорить, *sf* и т. д.).

Для взрослых учеников рекомендуется смотреть уртекст (авторскую партитуру).

Общая тенденция такова: педагоги «посматривают по сторонам» и открыты для чужого опыта. Если он помогает, его также охотно берут себе в копилку, а также щедро делятся своими наработками.

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

Поиски решения проблемы мотивации обучающихся

Введение

Авторами рассматривается специфика мотивации учения в процессе музыкального образования на начальном этапе. Определены возрастные особенности контингента учащихся, выявлены особенности отечественного дополнительного музыкального образования в современных условиях. Рассмотрена специфика педагогических условий в процессе начального этапа обучения музыке. Выявлен ряд противоречий, влияющих на мотивацию учения, рассмотрена возможность формирования мотивации учения как с целью дальнейшей профессионализации обучающихся, так и воспитания музыканта-любителя. Предложен ряд методов и форм работы, влияющих на формирование положительной устойчивой мотивации учения.

Знания психолого-педагогического блока дисциплин

Педагогический процесс

Реализация полноценного образования в современных условиях значительно усложнилась. Причиной тому стали изменившиеся социальная обстановка, воспитательные приоритеты, увеличившаяся возможность использовать образование и искусство в целом для становления и формирования лучших качеств личности. В связи с этим современное общество предъявляет новые требования к образовательным учреждениям различного типа, в особенности по отношению к музыкальной школе, к организации педагогического процесса, его субъектам, имеющим прямое отношение к результатам обучения и качеству образования в целом.

Основными противоречиями являются: изначальный интерес детей к занятию музыкой и отсутствие соответствующей учебно-образовательной среды для его дальнейшего поддержания; потребность педагогов-музыкантов в знаниях психолого-педагогического блока дисциплин и отсутствие их как таковых в процессе подготовки специалистов дополнительного образования; интерес детей и родителей к аспектам общеэстетического развития и ориентация большинства педагогов на воспитание профессионала; снижение интереса к получению дополнительного музыкального образования как у современных детей, так и у современных родителей; необходимость поиска новых путей удовлетворения запросов современного социума и

традиционные цели и методы преподавания, соответствующие принципу «как учили нас»; большое количество молодых специалистов (педагогов-музыкантов), ежегодно выпускаемых учебными заведениями и неудовлетворенная потребность различных образовательных структур в квалифицированных кадрах данного профиля.

Одним из возможных подходов в их разрешении и главным условием оптимальной организации и содержательной реализации проблем музыкального образования, особенно, на начальном этапе, является формирование адекватной, устойчивой мотивации. Проблема формирования мотивации учения лежит на стыке обучения и воспитания. Формирование мотивации – это воспитание у учащихся мировоззренческих ценностей с активной поведенческой позицией, что означает взаимосвязь реально действующих и осознаваемых мотивов. При формировании мотивации учения необходимо учитывать возрастные особенности со свойственными им специфическими психологическими характеристиками.

Во многом трудности и противоречия, имеющие место в системе дополнительного музыкального образования, обусловлены недостаточно полным знанием преподавателями возрастных особенностей детей, обучающихся музыке, их истинных мотивах, интересах, намерениях. Поэтому мы считаем необходимым дать общую характеристику возрастных особенностей психического развития детей, обучающихся в музыкальных школах. Преподаватели музыкальной школы мало знакомы с возрастными особенностями развития психики. К сожалению, профессиональное музыкальное образование не предполагает изучения таких курсов, как возрастная психология, педагогическая психология

Возрастные группы

Контингент обучающихся в музыкальной школе детей представляет собой три возрастные группы: дети дошкольного возраста, младшего школьного и подростки. Особенностью дополнительного музыкального образования в современных условиях является его доступность на начальном этапе, следствием чего можно наблюдать несоответствие социального, биологического и психического возрастов. Статус первоклассника музыкальной школы может получить как ребенок 4-5 лет, так и 11-12 лет.

В большинстве случаев дети приходят учиться в музыкальную школу, находясь на стадии психического развития, соответствующей дошкольному детству. Прежде всего, этот период характеризует расширение социальных связей, обогащение опыта общения, объектом познания становится социальная сфера собственной жизни, предметная деятельность утрачивает своё значение, уступая место оценке личной авторитарности в связи с

достижениями. Ситуации неудач или успехов формируют устойчивый аффективный комплекс, внешние события, своеобразно преломляясь в сознании, способствуют появлению внутренней жизни. Эмоциональные представления в этот период складываются в зависимости от логики чувств ребёнка, притязаний, ожиданий. Мышление дошкольника в процессе своего развития проходит такие стадии, как наглядно-действенное и наглядно-образное с элементами словесно-логического мышления.

Во младшем школьном возрасте формируются мотивы учения, развития устойчивых познавательных потребностей и интересов, развития продуктивных приёмов и навыков учебной работы, раскрытия индивидуальных способностей, становления адекватной самооценки, усвоения социальных норм, развития навыков общения. Важнейшие новообразования возникают во всех сферах психического развития: преобразуются интеллект, личность, социальные отношения.

Для социальной ситуации развития подростка характерно: стремление к саморазвитию, развитие рефлексии, осознание своего внутреннего мира и личностных качеств, попытки первого личностного и профессионального самоопределения. У ребенка в этот период появляется потребность быть и считаться взрослым, потребность в самоутверждении, при этом самовоспитание носит ситуативный характер. Формирование учебных мотивов связано с удовлетворением доминирующей, познавательной потребности. Для мотивационной сферы характерно сочетание и взаимопроникновение широких социальных мотивов и познавательных, заключенных в самом учебном предмете, увеличение широты и многообразия интересов, появление мотивов самообразования. Любые устойчивые и осознанные мотивы, доминируя в структуре мотивационной сферы подростка, подчиняя себе все другие потребности и стремления, помогают ликвидировать постоянные конфликты.

Мотивация обучения музыки

Современная музыкальная педагогика

Формирование мотивации – это воспитание у учащихся мировоззренческих ценностей с активной поведенческой позиции, что означает взаимосвязь реально действующих и осознаваемых мотивов. По проблеме классификации мотивов учения существует огромное количество трудов, но работ, посвященных особенностям мотивации учения в системе дополнительного музыкального образования, на данный момент недостаточно.

Говоря о проблемах дополнительного образования, не следует забывать, что воспитанием и развитием современного ребенка занимаются

современные родители. Принимая решение начать обучение в музыкальной школе, родители владеют информацией об экономическом положении и статусе педагога или музыканта в нашей стране. Обучение в музыкальной школе предполагает многолетние возрастающие нагрузки, требующие определенных ресурсов как физиологических, так и временных. Имея представление о негативных тенденциях в обществе, связанных с ростом числа детей «неблагополучных», подверженных алкогольной и наркотической зависимости, современные родители, отдавая ребенка в музыкальную школу, помимо получения общеэстетического воспитания и развития, упоминают и такую причину, как «оградить ребенка от улицы».

Рассматривая современного ребенка и современного родителя, следует рассмотреть «современную» музыкальную педагогику. На протяжении десятилетий одной из целей музыкальной педагогики является сохранение и передача традиций, что само по себе предполагает классическое музыкальное образование. К сожалению, приходится констатировать, что формы передачи также остаются традиционными, а непосредственное содержание значительно отстает от требований общества. Все попытки приобщить молодое поколение к шедеврам мировой музыкальной культуры, в основном, сводятся к разным формам настойчивых убеждений, не учитывая возможного компромисса, первоначального удовлетворения музыкальных запросов ребенка.

В этом случае временные успехи внешне успевающего ученика не только не способствуют его полноценному развитию, но и снижают самостоятельность ориентации в постижении авторского текста, его художественного воплощения. Привлекательная некоторых внешне творческой манерой так называемая свободная педагогика также имеет ряд недостатков. Предоставляя как бы свободу в развитии сильных сторон дарования ученика, педагог упускает из виду необходимость своевременного воспитания, что со временем приводит к его художественной и исполнительской несостоятельности.

Несмотря на большое количество литературы, посвященной тем или иным аспектам музыкальной деятельности, прикладное её назначение в большинстве случаев группируется вокруг двух полюсов: оптимального и эффективного обучения на уроках музыки в условиях общеобразовательной школы и получения музыкального образования с дальнейшей профессионализацией. Огромный эмпирический и теоретический опыт, накопленный педагогами-профессионалами как учреждений культуры, так и учреждений образования, имеющиеся разработки и исследования ученых, работающих в области музыкальной психологии и педагогики на настоящий

момент не имеет фундаментальных обобщений и необходимой, на наш взгляд, адаптивной формы, позволяющей использовать результаты достижения науки и искусства в рамках дополнительного образования.

Проблемы мотивов в процессе обучения

В процессе музыкальной деятельности музыкальный инструмент выступает в различных ипостасях: как предмет деятельности, как объект деятельности, как условие и как средство деятельности. Музыкальное произведение, являясь как условием, так и содержанием процесса обучения музыке, играет определяющую роль в формировании интереса учащегося к предмету и искусству музыки в целом. Общение с нотным текстом в процессе обучения музыке выполняет разные функции: общение с инструментом – общение с произведением – общение с композитором – общение с собой.

Проблема мотивации в процессе обучения музыке тесно связана с психологией музыкальной деятельности в целом. Считается, что музыкальная психология ведёт своё начало от «Учения о слуховых ощущениях как физиологической основе теории музыки» (1863) Г. Гельмгольца. Большой вклад в эту область внесли такие отечественные и зарубежные специалисты, как Э. Б. Абдулин, В. Бардас, Л.Е. Гаккель, Д. К. Кирнарская, Г.М. Коган, Л. А. Мазель, К. А. Мартинсен и другие. Предметом их профессиональных исследований являются: музыкальное восприятие, музыкальные способности, музыкальное мышление, музыкальное сознание. Мотивация обучения музыке затрагивается в контексте выше перечисленных тем очень редко, при этом непосредственно, иногда косвенно. Из сказанного следует, что обращение к данной проблеме является актуальным как в теоретическом, так и в практическом плане.

Знание причин получения музыкального образования, позволяет ученикам быть активными участниками процесса обучения музыке, мотивов, лежащих в основе их поведения, позволит, на наш взгляд, разработать конкретные методы и средства, способствующие формированию адекватной устойчивой мотивации учения в условиях музыкальной школы.

В процессе дополнительного музыкального образования существуют следующие особенности мотивации учения. Специфика музыкальной деятельности связана с её многоплановостью и многосоставностью, предполагающей широкий спектр специальностей. В предмет психологии музыкальной деятельности входит: индивидуальные и групповые виды деятельности, музыкально-теоретические и музыкально-практические. В связи с этим, определение особенностей мотивации учения в процессе дополнительного музыкального образования требует конкретизации.

Проанализировав основные причины противоречий, возникающих в процессе дополнительного музыкального образования, мы констатировали следующее: ежегодное отсутствие конкурса в музыкальную школу с нередким «недобором», имеющим тенденциозный характер с одной стороны, и спросом на услуги «частных» учителей музыки – с другой; снижение профессионально-исполнительского уровня основного контингента обучающихся и рост числа детских конкурсов, имеющих как городские, так и международные статусы; изначальное желание ребенка, обучающегося в музыкальной школе, «научиться играть» на инструменте и образовательно-педагогическая среда, способствующая на протяжении обучения, в большинстве случаев, снижению этого желания, а нередко – прекращению обучения; ориентация педагогов дополнительного образования на реализации задач, связанных с развитием современной, гармоничной личности и в то же время, оценка качества работы педагога, ориентированная на показатели количества лауреатов и поступивших в музыкальные училища; социальный заказ на специалистов данного профиля и нежелание выпускников, имеющих необходимые и достаточные квалификации работать по полученной специальности; ежегодный выпуск молодых специалистов, имеющих дипломы педагогов, и основной контингент преподавателей музыкальных школ, имеющих 20 – 30-летний стаж работы; высокое качество отечественного музыкального образования и политика государства по отношению к поддержке и развитию отечественной культуры и искусства; предлагаемая музыкальной школой учебная программа и желание ребенка, родителей, как социальных заказчиков платных образовательных услуг.

Использование современных ТСО соответствует интересам учащихся, воспитанных на СМИ. Применение синтезатора на наименее интересных для учащихся этапах работы над музыкальным произведением не только способствует повышению интереса к обучению, но и позволяет удовлетворить их стремление к самореализации. Необходимым условием положительного воздействия на мотивацию учения является соответствие учебно-образовательной среды целям обучения учащихся и мнению родителей. Создание ситуации выбора как на уровне содержания, так и процесса обучения в музыкальной школе, является необходимым условием, влияющим на формирование положительной устойчивой мотивации учения.

Заключение

Формированию положительной устойчивой мотивации учения способствуют следующие педагогические условия. Стимуляция творческой активности посредством использования на уроке творческих заданий не должна прекращаться в 1-2 классах. Многовариантность музыкального

исполнения априорно предполагает творчество, выступающего содержательным компонентом исполнительской деятельности. Форма подачи и усвоения знаний на протяжении всего периода обучения также может быть творческой, оказывая положительное влияние на мотивационную сферу учащихся. Занятия по специальности, предполагающие индивидуальную форму, по форме и содержанию должны планироваться и проводиться с учетом возрастных особенностей психического развития учащихся, ведущего вида деятельности, свойственного конкретному возрасту. Использование игровых методов на протяжении всего процесса обучения позволяет повысить интерес детей к учению не только на уроке, но и организовать эффективную и продуктивную работу дома. Использование формы работы в малой группе с применением игровых методов позволяет создать ситуацию успеха, повысить самооценку, ориентировать на возможную дальнейшую музыкальную профессионализацию, положительно воздействовать на мотивацию учения. Педагогический показ, будучи «образцом» для учащегося, необходимо применять на каждом этапе работы над музыкальным произведением. Целостное исполнение, как эталон завершающего этапа работы, используемое на начальном этапе, позволит осмысленно и заинтересованно осуществлять работу над каждым элементом музыкальной ткани.

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

Мотивация как залог успешной деятельности обучающегося

Мотивация – это прежде всего необходимость, потребность к действию. Если задачи мотивации будут решены преподавателями, а также родителями обучающихся, то не будет необходимости заставлять учащихся заниматься музыкой, а также не надо будет уговаривать не оставлять обучение в музыкальной школе. Преподаватели и родители должны сформировать мотивацию к учёбе, правильно сформировать учебный процесс. Мотивация состоит из настроения учеников, он должен быть только положительный; состоит из цели, к ней должны двигаться обучающиеся; если будет неудача, не нужно огорчаться, а добиваться цели, которая была поставлена.

Неправильно только с помощью оценок побуждать к занятиям. Необходимо проанализировать все моменты в изучении материала, необходимо проанализировать недостатки, их причины, то есть у обучающихся должна быть прежде всего самооценка их работы. Вначале

обучения не должно быть отрицательных оценок, необходимо поощрять обучающихся, это даст веру в результат, даже, если он будет совсем незначительным. Нужно создавать на занятиях ситуацию успеха, интерес к музыке. Трудность в изучении нотного материала должна быть по силам обучающимся, они должны уверенно использовать при этом ранее усвоенные знания.

Важную роль играет контакт между преподавателем и учеником, он должен быть как творческим так и психологическим. Между ними происходит совместное изучение музыкального произведения, решение трудностей, переживание неудач и успехов в результатах, в работе протекает творческий, активный процесс.

Дети, которые только начали учиться в музыкальной школе пока воспринимают всё сказанное им во время занятий эмоционально и естественно. Надолго они не могут сосредотачиваться на определённом виде работы, поэтому необходимо вовлекать учеников в новый процесс, попытаться использовать их воображение и фантазию. Постепенно расширять и усложнять репертуар, при этом задания должны быть доступными к выполнению.

В мотивации присутствуют эмоциональные методы («ситуация успеха, похвала, игровая деятельность, представление образов, положительные оценки, результат»); познавательные методы (интерес к занятиям, поиск совместных решений в преодолении трудностей, память накопленных знаний, творчество во время уроков); волевые методы (выполнение заданий, получение оценок, ответственность к учёбе, самооценка и планы на будущее); социальные методы (важность в учёбе, сотрудничество между учеником, преподавателем и родителями, огромный интерес в результатах).

Для повышения мотивации необходимо учитывать индивидуальные возможности обучающихся, ни в коем случае не перегружать ученика. Также помогать увидеть обучающимся конечную цель, хвалить за все результаты, которые были достигнуты. Предлагать своим ученикам посещать концерты, просматривать видеозаписи, слушать во время выступления на школьных концертах других учеников. Интерес к урокам также повышает игра в ансамблях с другим учеником или с преподавателем, а также игра в ансамбле на разных инструментах, подготовка и выступление на конкурсах различных уровней. Полезно проводить концерт целого класса преподавателя. У обучающихся должен быть сформирован постоянный интерес к тому, чем они занимаются.

У учащихся могут быть факторы, которые не помогут заинтересоваться учёбой:

- плохое самочувствие, нарушение координации движений и др.;
- не регулярно занимаются дома;
- трудная, не по силам программа;
- неудобное место для домашних занятий, плохой расстроенный инструмент;
- разные комплексы у детей;
- одинаковое проведение урока надоедает, пропадает интерес;
- большое задание, не успеваются выполнять от урока к уроку;
- не может долго высидеть за инструментом;
- много задают в общеобразовательной школе, не хватает времени для других занятий;
- боязнь концертного выступления;
- надоедает необходимость успевать выполнять работу к сроку;
- плохие оценки;
- давление как со стороны преподавателя, так и родителей;
- родители бывают равнодушны к тому, чем занимаются их дети, родители не всегда хорошо относятся к преподавателям детей;
 - дети могут много времени сидеть в компьютере, а не распределять своё рабочее время, отсюда рождаются проблемы, нежелание, неуспевание;
- просто лень.

Необходимо создать условия, стимулы, для исправления ситуации, повышение мотивации:

- желание приходить на каждый урок;
- комфортное состояние ребёнка на уроке, дома;
- устраивать небольшие минутные отдыхи после выполнения сложного задания;
- учащийся прежде всего должен верить в успех;
- учащийся должен уметь сам ставить перед собой задачи, а также их решать;
- полезно заниматься музицированием, исполнять музыку, представляющую интерес у обучающего, рисовать, читать стихи;
- родители первые помощники дома, они поддерживают детей, поощряют их успехи.

Одной из главных методов мотиваций – это участие в концертах, конкурсах. Он является результатом деятельности преподавателя и обучающегося.

Необходимо личным примером заинтересовать детей, самому грамотно владеть инструментом, создавать на уроках доброжелательную атмосферу.

В репертуаре должны присутствовать неложные, но интересные произведения, должна создаваться «ситуация успеха». После концертов необходимо похвалить обучающего, а уже после совместно разобрать недостатки, объяснить на что нужно в следующий раз обратить внимание в работе.

В работе помогает игровая деятельность, а также наглядные примеры, которые демонстрирует преподаватель. Преподаватель должен своевременно повышать свою квалификацию, искать новые методы в проведении занятий.

Также в работе преподавателя могут помочь следующие задания для повышения мотивации детей:

- при разучивании нового произведения, учащийся может попробовать самостоятельно подписать аппликатуру, штрихи, динамику, при этом можно начало произведения сделать вместе с учеником, а доделать он может дома;
- совместно посчитать уроки, и наметить план работы на четверть (разбор, закрепление, изучение наизусть, и конечный результат), учащийся сможет сам отслеживать свою работу. Так можно поступить и с каникулярным временем. Создаётся мотивация к облегчению работы после каникул;
- произведение можно послушать в исполнении разных исполнителей, после попробовать проанализировать услышанное;
- познакомиться с композиторами, сочинившими произведения, с историей произведений, даже можно подобрать стихотворения, либо нарисовать рисунки;
- корректировать время домашних занятий, не рационально учить сразу всё, эффект будет в небольших разделах произведения, лучше также делать перерывы, самое главное качество и результат;
- на уроках должно присутствовать техническое развитие(минут пять на упражнения, гаммы, повтор и закрепление, что уже проходили ранее, присутствие времени на новый материал;
- можно придумать разные поощрения, например наклейки в нотную тетрадь, после можно посчитать их количество, от этого будет зависеть, кто из учащихся получит приз-поощрение.

Для повышения мотивации обучающихся надо обратить внимание на классную, а также внеклассную работу. Ребята должны принимать участие в концертах, даже если у них разные способности («Новый год», «8 марта», «Посвящение в музыканты» и другие). Во время концерта дети очень любят, перед тем как выступить с музыкальным произведением, прочитать стихотворение. Мы увидим совместное участие в творчестве, успех у

обучающихся. Этот опыт выступлений повышает самооценку учеников, особенно когда перед ними внимательные слушатели. Внеклассная работа – это прежде всего концерты классов, родительские собрания с концертом учеников. Важна помощь близких, то есть родителей учеников, они лучше всех знают детей, их характер. Можно пускать родителей на первые уроки, чтобы впоследствии они могли помочь при выполнении домашних заданий.

Конкурсы – это также важный момент в повышении мотивации обучающихся, эффект соревнования, стимулирование усиленных занятий, выдержки, стремление к цели, собранности во время выступления. Уметь спокойно отнестись к неудаче, её анализа. В дальнейшем это помогает при выступлении на следующем конкурсе. Необходимо получать от этого удовольствие.

Итак, сделаем выводы. Для успешного обучения в музыкальной школе необходимы мотивы: стремление к признанию взрослыми и сверстниками, стремление к самоутверждению, наличие способностей к обучению, наличие профессионального самоопределения учащегося. И, конечно огромное желание в работе преподавателя, его творческая активность

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

Мотивация и особенности обучения в классе фортепиано

В настоящее время мы наблюдаем снижение мотивации к образованию. Это связано и с социальными обстоятельствами, и с утратой престижа образования и культуры в нашем обществе.

В сентябре каждого года, встречаясь со своими учениками, мы видим радость в их глазах, но проходит несколько недель и чувство радости сменяется хандрой, полной потерей интереса к обучению. Часто в своей практике мы сталкиваемся с тем, что по прошествии нескольких лет обучающиеся с хорошими музыкальными способностями выражают нежелание заниматься музыкой. Это происходит от того, что возникают трудности в обучении и, как правило, это происходит в 3-4 классах.

Усложнение программы ведет к необходимости регулярных домашних занятий, появляются новые требования, предусмотренные учебной программой («нелюбимые» гаммы, технические зачеты и т.д.). Ребятам не приученным к самостоятельным занятиям становится неинтересно учиться.

И родители, и преподаватели обычно стараются мотивировать детей к обучению. Но родители чаще всего наказывают ребенка за плохие оценки (лишают прогулок, общения со сверстниками, доступа к компьютеру,

прочим гаджетам, и т.д.). Преподаватели же ставят двойки и тройки, ругают обучающихся, вызывают родителей. Однако, эти «карательные» меры часто не дают нужного эффекта.

Как же пробудить у детей желание учиться? Как поддержать естественное стремление ребенка познавать новое, преодолевая возникающие трудности?

Википедия определяет мотивацию как психофизиологический процесс, управляющий поведением человека, задающий его направленность, организацию, активность и устойчивость; способность человека самостоятельно удовлетворять свои потребности. Мотивированный человек легче достигает успеха там, где немотивированный опускает руки.

В психологии мотивация разделена на виды по таким признакам:

- 1) источник — внешняя и внутренняя мотивация.
- 2) эмоциональный окрас — положительная и отрицательная мотивация.
- 3) устойчивость — устойчивая и неустойчивая мотивация.

Вышеупомянутые «карательные» меры представляют собой элементы внешней отрицательной мотивации. Но к успеху чаще всего приводит сочетание внешней и внутренней положительной мотивации ребенка. Важно не только осуществлять внешний нажим, но и умело инициировать внутренние побудительные силы.

Наиболее действенными для обучающихся являются следующие мотивы:

- когнитивные (способствующие познанию);
- референтивные (информационные, коммуникативные);
- чувственные (эмоциональные);
- самосовершенствования;
- желание обучаемого выделиться из общей массы;
- внешние (поощрения, наказания).

При положительной внешней мотивации используются внешние стимулы (одобрение педагога, хорошая оценка). Родители очень часто используют внешнее мотивирование в виде материального стимула.

К внешней мотивации также относят различные методы повышения интереса к процессу обучения музыкой (интерактивные формы обучения, использование игровых и компьютерных технологий). Внешняя мотивация использует:

- социальные мотивы (долг и ответственность);
- лично-нравственные (стремление к успеху, к достижениям).

На некоторых детей хорошо влияет вовлечение в соревновательные ситуации. Важной частью современной системы музыкального образования

стали конкурсы, фестивали, концертные выступления, всевозможная внеклассная работа. Одно дело играть на уроке, другое дело выступать на сцене и чувствовать себя артистом. Многие ученики хотят оказаться на сцене.

К внутренней мотивации относятся:

- познавательные мотивы (интерес ребенка, расширение опыта);
- мотивация достижения (стремление достичь высоких результатов);
- исключение понятия «неудача».

Очень важно, чтобы внешняя мотивация постепенно переросла во внутреннюю.

В системе мотивационных факторов важную роль играют интересы, желания, намерения ребенка, задачи и цели. В формировании учебной мотивации главным является интерес. При наличии интереса облегчается процесс развития у ребенка познавательных функций и практических умений.

Многие психологи утверждают, что существуют положительные и отрицательные условия формирования у обучающихся предпосылок заинтересованности в обучении. К положительным можно отнести:

- 1) позитивное отношение к школе (ученики 1-3 классов);
- 2) доверие к учителю, желание подражать ему;
- 3) жажда новых впечатлений;
- 4) любознательность.

Неблагоприятные:

- 1) рассеянное внимание;
- 2) неустойчивые интересы
- 3) нежелание трудиться.

Многие обучающиеся усердно работают на уроках и дома только тогда, когда знают, что их успех будет замечен и достойно оценен.

Для выработки мотивации к учебе преподавателю – музыканту необходимо знать особенности каждого возрастного периода ученика.

Ученикам младших классов обычно важно чтобы его похвалили взрослые, поставили в пример сверстникам.

Чтобы мотивировать обучающихся младших классов полезно:

- предлагать интересный материал (пьесы «для девочек» и «для мальчиков»);
- демонстрировать доброжелательное отношение ко всем ученикам — как к способным, так и к отстающим;
- поощрять общение детей между собой;
- стимулировать любознательность;
- формировать правильную самооценку учениками своей работы;

- помогать ученику саморазвиваться, самоусовершенствоваться;
- воспитывать ответственное отношение к учебе.

Средние классы в музыкальной школе часто являются критическими. Если обучающийся не добился существенных успехов, возникает потеря мотивации на фоне стресса и, как итог, ребенок бросает обучение в музыкальной школе. Если же определенные успехи имеются, то происходит скачок в профессиональном развитии.

На старшие классы часто приходится т.н. «переходный возраст» обучающихся, часто возникают попытки самоутверждения, что может приводить к протестным действиям.

Хороший преподаватель должен быть мастером мотиваций. Для этого он должен:

- поддерживать ровные, доброжелательные отношения со всеми обучающимися;
- уметь ободрить обучающихся при возникновении у них затруднений;
- поддерживать положительную обратную связь с детьми и их родителями;
- использовать разнообразные методы обучения;
- приучать обучающихся к интенсивной учебе, развивать их силу воли, настойчивость, целеустремленность;
- поощрять ребенка за выполнение заданий повышенной трудности;
- помогать определять цели, задачи и способы выполнения, критерии оценки проделанной работы;
- воспитывать чувство ответственности, сознательность;
- поощрять самокритичность, предъявление требований прежде всего к самому себе.

Зная и понимая причины снижения мотивации у обучающихся, комбинируя виды и способы повышения мотивации, можно успешно организовать процесс мотивации и управлять им..

Подводя итог вышеизложенному, можно утверждать:

- генерирование и поддержание мотивации является одной из важнейших задач современной системы дополнительного музыкального образования;
- мотивация играет важнейшую роль в воспитании личностных качеств обучающегося;
- правильно сформированная мотивация является залогом успешного обучения детей в музыкальной школе и залогом успешной адаптации выпускников ДМШ в обществе.

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

Мотивация один из важных компонентов успешного обучения

В каждом педагоге есть желание, чтобы его обучающиеся учились с интересом и на хорошие оценки. Поэтому задача формирования и развития мотивации к обучению- одна из первоочередных задач учителя, при решении которой обучающийся самостоятельно ищет возможность позаниматься, его не приходится уговаривать. Чтобы поддержать интерес ребёнка к обучению, повысить его мотивацию, существуют различные способы. При музыкальном обучении мы формируем профессиональные навыки, эстетический вкус, расширяем кругозор ребёнка. Посещение концертов, театров, музеев дарят яркие впечатления и пробуждают интерес к искусству, увлекая своей творческой атмосферой.

Обучающимся младшего возраста с первых уроков необходимо показать доброжелательную атмосферу общения, проводить уроки больше в игровой форме, зародив в них интерес к предмету, воспитать желание заниматься, дать уверенность в его силах и возможностях, мотивируя на успешное обучение.

Обучающимся старшего возраста нужно создать почву для поиска форм самовыражения, самостоятельности, занятий творчеством, при этом формировать самоконтроль и ответственность. Внутренняя мотивация должна быть направлена на достижение успеха в результате работы.

Задачи и характер деятельности должен соответствовать возможностям обучающихся. При освоении учебного материала необходимо помнить о его доступности и сложности, соответствующему уровню развития обучающегося. Для неуверенных и слабо мотивированных детей полезно использовать повторы для поднятия уверенности в своих силах.

Трудолюбие, усидчивость, достижения всегда должны подкрепляться хорошей оценкой, так как она мотивирует ученика к достижениям, повышая самооценку, является результатом вложенных усилий, например в домашнее задание.

При интенсивной исполнительской деятельности приобретаются психологическая устойчивость в преодолении сценического волнения, навыки самоконтроля во время исполнения. Важно участие в творческой жизни школы, посредством которой обучающийся приобретает уважение со стороны учителей, родителей, ровесников, чувствует уверенность в своих силах, «вырастает» в собственных глазах. Всё это способствует мотивации к интенсивным занятиям, достижению новых результатов, интересу.

Даёт хорошие результаты также тщательное продумывание личного плана обучающегося, программы его индивидуального развития, в результате чего происходит активизация концертной деятельности, удовлетворённость от проделанной работы ученика, что пробуждает интерес к мотивации и развитию исполнительских навыков обучающихся, а также способствует более интенсивному занятию музыкой.

Мотивация- одна из составляющих успешного обучения. Слово мотивация от глагола-двигать, мотивированные люди достигают спортивных, интеллектуальных и творческих успехов.

Учебная мотивация– процесс, который запускает, направляет и поддерживает усилия, направленные на выполнение учебной деятельности. Это система, которая предполагает мотивы, цели, реакции на успех или неудачу, настойчивость и преодоление. Мотивация к музыкальной деятельности - совокупность интересов, потребностей к активной и целенаправленной музыкальной деятельности.

Педагогические методы позволяют обучающемуся добывать необходимые знания, применять их на практике, ориентируясь в жизненных ситуациях. Педагог должен учитывать возрастные особенности и индивидуальные возможности детей при создании ситуаций успеха, создавая атмосферу сотрудничества необходимо помнить и о формировании адекватной самооценки обучающихся, использование игровых технологий, интернет-ресурсов, которые смогут разнообразить проведение уроков. Важно помнить о внеурочной работе, создающей атмосферу самовыражения для детей. Для формирования мотивации учитель должен быть на уроке собеседником, обмениваться мыслями, чувствами в изучаемых произведениях, включать в репертуар пьесы, вызвавшие интерес у обучающихся. Важно также уметь организовать самостоятельную работу учеников, что способствует сознательному усвоению знаний, умений и навыков. На начальных этапах необходимо дать поработать обучающемуся полусамостоятельно, в присутствии педагога. Далее привлечь его в оценочную деятельность своей работы, используя информацию эффективности проделанной работы, что ведёт к развитию самоконтроля и качеству работы. Необходимо помнить, что качественная домашняя работа влияет на дальнейшее качество исполнительской деятельности.

В игровой форме можно преподнести задание на дом, игра в редактора. Первую часть пьесы разбираем на уроке, подписываем аппликатуру, расставляем динамические оттенки и т.д., вторую часть задаём сделать тоже на дом. Планируем объём работы. Считаем сколько занятий до академического концерта, исходя из этого планируем сколько времени

потратим на разбор, запоминание наизусть, художественную отделку, закрепление материала. В итоге ученик на каждом этапе видит, где отстал, где нагнал, исходя из этого можно подкорректировать домашнюю работу. Эффективна эта схема и в период каникул, т.к. есть больше свободного времени, а следовательно можно больше позаниматься.

Для развития образного мышления полезно нарисовать рисунок исполняемого произведения, послушать и проанализировать другое исполнение, познакомиться с биографией композитора, найти историю создания произведения. На уроке необходимо помнить о главных составляющих: развитие техники, закрепление пройденного, разучивание нового.

Проявить свои качества обучающимся позволяет внеклассная и внешкольная деятельность. В течении года ученики выступают на концертах ко Дню музыки, посвящение в музыканты, Новый год, 8 марта, классные мероприятия и т.д. Учащиеся пробуют свои силы в сольном инструментальном исполнительстве, как концертмейстеры, как ведущие концерта, играют в ансамбле, поют, читают стихи. Каждый может проявить себя в более близкой и доступной сфере.

А зрительская аудитория – воспитанники детского сада, сверстники, родители и близкие родственники – это очень доброжелательная и благодарная публика, для которой не важны профессиональные тонкости, для которой их дети всегда самые лучшие.

Весьма хороший способ мотивации ребёнка к обучению-это конкурсы различного уровня. Соревновательная атмосфера стимулирует занятия, способствует росту мастерства, вырабатывает важные качества -силу воли, владение собой, концентрацию внимания, артистизм, трудолюбие. Конкурсы способствуют росту профессионального мастерства, ведь конкурс всегда требует от его участника максимального качества в отработке всех деталей.

Для успешного обучения и мотивации обучающихся необходимо помнить:

- 1.Исполнение-это удовольствие от эмоционального и творческого самовыражения.
- 2.Коллективное музицирование -живая форма общения, побуждающая к активной деятельности.
- 3.Интерес и удовлетворение потребностей способствует плодотворным занятиям.
4. Активная концертная деятельность- позволяет успешно обучаться в музыкальной школе.

Формирование мотивации к занятиям это одна из главных задач успешного обучения, требующая педагогического умения, разнообразного методического оснащения, тесной работы с родителями и взаимодействия с преподавателями других предметов.

А самое главное — творческая активность и огромное желание преподавателя достигать успехов в покорении новых вершин его обучающимися!

МАТЕРИАЛЫ III ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЧТЕНИЙ
НА ТЕМУ: «ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ КОМФОРТНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ»
В РАМКАХ III ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ФЕСТИВАЛЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ
«ПОД СЕНЬЮ ДРУЖНЫХ МУЗ»

13.04.2022

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

О роли оценочных суждений преподавателя музыкальной школы

В последние десятилетия мы наблюдаем большие перемены в сфере образования всех направлений и уровней. Кроме того, налицо непростая, с точки зрения педагогики, социокультурная обстановка в стране, которая негативно влияет и на весь учебный процесс. Мы сталкиваемся с высокими требованиями к учреждениям образования, к учебному процессу, к уровню подготовки и квалификации преподавателей. Малое количество часов на предмет, предусмотренных программой, низкий или очень средний уровень данных у обучающихся, интенсивная занятость обучающихся помимо основной и музыкальной школы, что влияет на их работоспособность на уроке и качество домашних занятий – все это необходимо принимать и преодолевать современному преподавателю музыкальной школы и самостоятельно находить пути повышения качества обучения своих учеников. Одним из важных моментов в области музыкального образования является оценивание.

Оценка может быть не такой, какую заслуживает ученик, или не такой, какую хочет он или его родители, не такой, какая будет отражать реальное исполнение произведения или выполнение задания. Очень часто преподаватель находится «в плену», зависимости от амбиций ученика, его родителей, показателей успеваемости и много чего другого... Оценка - вот острая проблема обучения с двух сторон участников процесса. Именно она требует особого внимания и рассмотрения.

В современной педагогической литературе проблема оценки поднимается довольно редко и то в большей степени в педагогике общей школы, среднего или высшего профессионального образования. Анализ литературы показывает, что в основном большую озабоченность исследователей вызывает сама формально 5-ти бальная, а фактически 3-х бальная шкала оценивания. Она не обеспечивает многообразие хода и результатов всей учебной деятельности обучаемых. Например, исследователь в области оценивания Е.И. Черненко говорит о том, что «чтобы просто оценить «знания, умения и навыки» нужна как минимум, вся 5-ти бальная шкала в качестве положительной» (с.3). Нельзя забывать, что оценка - действенный мотиватор обучения и может поощрять, порицать, воспитывать.

Исследователи отмечают, что традиционная система оценивания привела к обеднению оценочных суждений преподавателя. Многие конфликты между учеником и преподавателем обусловлены слабостью аргументирования при выставлении определенного балла. Поэтому многие исследователи высказываются в пользу многобальных шкал оценивания, как наиболее точно отражающих уровень освоения знаний, и сопутствующим этим баллам оценочных суждений. В нашей же ситуации, когда мы пользуемся пяти, а фактически 3-х бальной шкалой, а также суррогатными шкалами типа «пять с минусом», «четыре с плюсом» и т.д. оценочные суждения имеют в наивысшей степени важное значение.

Что же такое «оценочное суждение»? Суждение – это высказывание относительно какой-либо деятельности. А вот проблема оценивания требует понимания того, что это и процесс и результат. (Л.П.Доблаев). Оценивание как процесс – это результат познания, имеющего место в ощущениях, восприятии и мышлении. Оценивание как результат – выставление оценки по шкале и вынесение оценочного суждения.

Проблема формирования оценочного суждения может рассматриваться только в связи с теоретическими аспектами контрольной функции педагога.

Контроль означает выявление, измерение и оценивание знаний, умений и навыков учащегося. При проверке и оценке качества успеваемости необходимо выявлять как решаются задачи на данном этапе обучения. Выставляя оценку, педагог руководствуется общепринятыми нормами контроля, но проявляет всегда субъектность, как показатель творческого восприятия происходящего. Из этого следует, «что контроль содержит в себе оценивание как процесс, выражаемый в форме оценочного суждения» (Черненко). Результат оценивания учителем формулируется в форме

развернутой вербальной оценки. Таким образом, оценочное суждение – это высказывание, подкрепляющее оценку по принятой бальной шкале.

Большое значение имеет и то, насколько часто педагог выставляет оценки. Поурочное выставление оценок в общеобразовательной школе и музыкальной существенно отличается. В музыкальной школе труднее выставлять поурочные оценки из-за специфики предмета обучения и формы ведения индивидуального урока. В своей работе мы пользуемся определенной схемой обучения игре на музыкальном инструменте. Показ, объяснение, домашнее задание, проверка его, оценка...

Кроме того, педагог музыкальной школы, а также обучающиеся имеют дело с особым объектом познания – музыкально-художественным образом, оценкой его содержания и донесения его до сознания ученика. Неотъемлемым элементом являются традиции исполнительского искусства, которые мы прививаем учащимся. Инструментом для этого также являются оценочные суждения преподавателя.

Музыкант имеет дело с музыкально-исполнительскими ценностями, которые относятся к сфере художественных ценностей. Содержание их глубже, чем то, что лежит на поверхности – их эстетическая форма (например - символика музыки Баха и т.д.), поэтому понимание и усвоение их требует интегральных знаний и развитого мышления. Отсюда возникает необходимость объяснения, пояснения, сравнения, погружения во внутренний мир с исполняемым содержанием. Музыка для ученика «как фрагмент жизненной реальности, превращенной в художественную требует личностного, сотворческого осмысления и оценки». В сфере музыкального творчества суждения отражают индивидуальность говорящего и особенности его мышления. М.М.Бахтин считает, что «высказывание – это активная позиция говорящего «в той или иной сфере». Оно определяется оценивающим отношением говорящего к предмету своей речи. А Л.С.Выготский отмечал, что поскольку высказывание отражает мысль говорящего, то оценка еще окрашивается экспрессией и эмоцией.

Таким образом, оценочная деятельность как регулятор всех творческих и личностных взаимодействий участников учебного процесса в музыкальной школе может быть мало эффективна, опираясь только на существующую систему выставления баллов. Системное использование оценочных высказываний (суждений), подкрепляющих выставление оценки или же сопровождающих оценочную деятельность на уроке значительно обогащает учебно-творческую деятельность.

Присутствие обоснованных оценочных суждений в профессиональной деятельности преподавателя свидетельствует о позитивном отношении к

учащемуся, способны мотивировать его к творческой деятельности, открывать новые музыкальные перспективы, демонстрируют уровень компетентности в профессиональных вопросах, делают целостным образ учителя для ученика, учат правильному отношению к себе и своей деятельности, воспитывают. Таким образом, несовершенство системы оценивания могут усовершенствовать оценочные суждения преподавателя.

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

Тема колокольного звона в фортепианной музыке XIX – XX века

*«Колокольный звон – это колорит атмосферы,
той музыкальной атмосферы, которая
когда-то с детства, окружала русского
человека, воспитывала его музыкальный
вкус, музыкальное чувство».*

Б. Асафьев.

До сих пор нет единого мнения относительно родины колокола и его возраста. Самый древний литой колокол родом из Китая. Оттуда по великому шелковому пути колокола попали в древние страны Азии и Ближнего Востока, а затем и в Европу. Здесь колокольный звон можно было услышать в соборах Англии, Франции, Австрии и других европейских странах. К звуку колоколов обращались многие зарубежные композиторы. Они могли использовать колокола в театре для студенческого эффекта или просто, как инструмент с красивым звуком. Удивительно, что колокол пришел на Русь не из Византии, а из Западной Европы. В русской летописи колокол впервые упоминается в 1066 году. Во времена монголо-татарского нашествия колокольное дело угасло и только в XVI веке началось возрождение литейного дела на Руси и массовое производство колоколов.

Колокольный звон на Руси имел не только богослужebное значение. Им приветствовали высоких гостей, собирали народ на вече, объявляли рекрутский набор, сообщали о свадьбе, смерти или казни, предупреждали о приближении врага и пожаре, подавали сигналы времени.

Русский колокольный звон отличался мощностью звучания и необыкновенной мелодичностью. Известный историк XIX века И.Е. Забелин писал: «Подобный величины колоколов и такой красоты их звучания нельзя найти в другом царстве, во всем мире».

Вся история колоколов говорит об их значительной роли в русской культуре. Колокола становились символом города, символом

гражданственности, они стали символом русской души и воспринимались как голос Родины. Можно сказать, что в русской культуре образ колоколов становится традиционным в период с середины XIX – начала XX века. В конце XIX века Новгород внес новое в церковную музыку. Здесь развилась и окрепла замечательная традиция колокольного звона. Вслед за Новгородом искусство колокольного звона развивалось в Пскове. Несколько колоколов с различными тонами образовали звонницу, позволяющие исполнять целые музыкальные произведения. В звучании колокольного звона есть что-то необычное, завораживающее, что чувствует на интуитивном уровне каждый человек. Колокольный звон наполняет воздух энергиями добра и любви. Акустическая волна при колокольном звоне распространяется в виде креста. Колокольный звон в своей силе, мощи, красоте очень целителен для человека, а особенно русского. Он лечит душу и тело, он восстанавливает энергию, гармонизирует психику и укрепляет физическое здоровье. Колокольный звон это часть русской культуры, это голос России. Специалисты считают, что наиболее благоприятное терапевтическое действие оказывают больше колокола с низким тоном звучания.

Конечно, колокольные звоны не могли не оставить след в творчестве русских композиторов. Они нередко использовали в своих произведениях как подлинное звучание колоколов, так и оркестровые имитации колокольных звонов.

К этому богатейшему музыкальному материалу обращались многие композиторы. Первым русским композитором, который ввел в свои произведения колокольные звоны был основоположник русской музыки М.И. Глинка. Вспомним заключительный хор «Славься» из оперы «Жизнь за царя», а также его знаменитую увертюру «1812 год».

Колокольные интонации, переливы и переборы, ритмика и гармония колокольного звона, вошедшего в саму фактуру музыкальной ткани ярко прослеживаются у М.Мусоргского в «Бородинских воротах» его знаменитых «Картинок с выставки», у Бородина в пьесе «В Монастыре». «Детский альбом» П. Чайковского обрамляется пьесами «Утренняя молитва» и «Хор» с явным присутствием колокольного звона.

С. Рахманинов вспоминал: «Одно из самых дорогих воспоминаний детства связано с четырьмя нотами, вызывающимся колоколами Новгородского Софийского собора... Четыре ноты складывались во вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты... У меня с ними всегда ассоциируется мысль о слезах». Это ощущение созданное звоном новгородских благовестников Рахманинов не раз будет использовать в своей музыке. Оно станет неотъемлемой частью его композиторского стиля.

Впервые в русской фортепианной музыке колокольные звучания были воплощены Рахманиновым в прелюдии до-диез-минор. В основе прелюдии короткий набатный мотив в низком регистре. В кульминации тема колокола звучит как грозная несокрушимая сила. Образ колоколов и звонов, их нарастающий набатный гул становится образом-символом в другой его прелюдии Си-бемоль мажор. Прослушав ее, Стасов сказал: «...Рахманинов очень свежий, светлый и славный талант... и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые». Здесь уместно вспомнить звучание набатного колокола во вступлении второго фортепианного концерта и перезвоны в его фортепианной сюите «Светлый праздник».

В XX веке традиция колокольного звона была продолжена такими композиторами, как Г. Свиридов («Курские песни», «В городе звоны звонят»). Гаврилин (симфония «Перезвоны»), где колокольный звон звучит не только у инструментов оркестра, но и у хора. Композиторы Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Слонимский, В. Рубин, В. Кикта применяли колокольные звоны в своих произведениях в соответствии с особенностями гармонического языка, а это язык соответствовал таким типам колокольного звона, как:

1. Благовест – одиночные удары в большой колокол возвещает о начале богослужения.
2. Трезвон – одновременный звон во все колокола.
3. Перезвон – медленный звон в каждый колокол по очереди, начиная с самого большого, а затем удар во все колокола одновременно.
4. Перебор – траурный звон.

В исполнении Долосовой Серафимы прозвучит Прелюдия №1 До-мажор композитора Е. Светланова, в первой части которой вы услышите колокол-благовест, на фоне которого развивается широкая и мелодичная русская тема. Во второй части услышим трезвон – звон во все колокола, как торжество и победа.

Колокольные звоны плывут над Россией, разгоняя все беды. Об истории русской те звоны говорят.

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

Работа над звукоизвлечением в пьесах кантиленного характера

Важнейшей задачей музыкальной педагогики на современном этапе, вне зависимости от степени одарённости обучающегося и его дальнейшей профессиональной направленности является воспитание творческой личности. Использование новых эффективных методик, плодотворных

занятий в сочетании с теоретическими знаниями являются одной из главных целей учебного процесса, влияющих на развивающее обучение. Процесс работы над музыкальным произведением-это основа обучения игре в классе фортепиано. Исполнитель выражает замысел автора через свою индивидуальность и своё мироощущение, поэтому важно помочь обучающемуся воплотить замысел автора в произведении в соответствии с его собственной индивидуальностью.

Большое значение в воспитании музыкальной культуры ученика играют кантиленные произведения. Мелодия – душа музыки. В кантиленных произведениях необходимо услышать мелодическую линию, фразу, единое дыхание. Важное значение здесь имеет развитие внутреннего слуха ученика, так как пение на инструменте необходимое условие при исполнении кантиленных произведений. Следует помнить, что красивый звук одно из средств для раскрытия музыкальных образов, а также эмоционального содержания произведения.

С певчего знакомства с произведением необходимо грамотно разбирать текст, интонационно осмысливая его, понимая суть интонационных и фразировочных лиг, понимать чувство формы произведения, его фактурные особенности, вслушиваться в звучание.

Прежде всего, в начале работы необходимо осмыслить целое, понять форму и характер произведения, но сам процесс работы необходимо разделить на части. Прорабатывая детали, необходимо помнить, что в каждой фразе есть свои смысловые вершины, а при исполнении всего произведения надо стремиться к общей кульминации произведения. Осваивать произведение следует поэтапно, пробуждая художественную инициативу обучающегося на каждом этапе.

На разных этапах развития ученика, независимо от того, играет он «Французскую песенку» П. Чайковского или «Песню без слов» Ф. Мендельсона, обучающийся должен «петь» мелодию, а следовательно слышать её внутренним слухом. С этого необходимо начинать работу над любым кантиленным произведением.

Если ученик не может спеть мелодию голосом, значит он её не слышит и исполнение его будет механическим.

Достичь идеального исполнения кантилены на фортепиано трудно из-за быстрого угасания звука. Работа над звуком непосредственно связана с ощущением гибкой мелодической линии, фразировки и требует от исполнителя пластичности рук, чуткости прикосновения пальцев.

В интонационной структуре мелодии важно понимание динамической её устремлённости к определённым звукам. Это относится к выражению смысла самой фразы, её интонационной логике.

Исполнение мелодии в произведениях различного стиля требует разных приёмов звукоизвлечения. Характер звучания мелодии, тембр звука зависит от искусства фразировки, пластики руки, здесь важно звучание сопровождения, соотношение звука мелодии и аккомпанемента, глубина баса, педализация и так далее.

Педаль имеет большое значение в работе над звуком. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создавая гармонический фон мелодии.

На первоначальном этапе необходима точность педализации, осмысление и ограничение её, умение добиваться певучести легато без помощи педали, а с помощью пальцевого легато. В дальнейшем педализация становится живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью, мастерством и интуицией исполнителя.

В работе над кантиленными произведениями необходимо сочетание работы над мелодией (фразировка, звукоизвлечение, тембр звука – в зависимости от характера мелодии), аккомпанементом (звучание баса, фон, поддерживающий мелодию) и педалью.

Работая с обучающимися над одним и тем же произведением, педагог каждый раз ищет новую трактовку в зависимости от индивидуальности и зрелости ученика. Важно на каждом этапе развития найти для работы с обучающимся такое произведение, где наиболее полно раскроются его творческие и музыкальные возможности.

Обратимся к плану работы над кантиленными произведениями.

1. Сначала определяем характер произведения (можем использовать образы литературы, живописи, впечатления действительности, настроения).

2. Далее определяем форму произведения.

3. Затем делим на части произведение, потом на фразы.

4. Следующий этап- работаем над мелодией. Необходимо спеть мелодию и найти смысловые вершины во фразах.

1. Далее работаем над звукоизвлечением(помним о пластичности рук, чуткости прикосновения пальцев, пальцевом легато без педали, тембре звука и т. д.) Теперь работаем над сопровождением (незабываем о соотношении мелодии и аккомпанемента, звучании гармонии).

2. Затем прорабатываем педализацию.

3. Выстроиваем общую кульминацию при исполнении всего произведения.

В классе фортепиано при воспитании музыкальной культуры обучающихся необходимо формирование и совершенствование умения исполнять музыкальные произведения кантиленного характера певучим звуком. Приобщая к исполнению кантилены следует развивать умение вслушиваться в музыкальную речь, постигая ее смысл и строение, работать над качеством звучания, что сказывается благотворно на развитии музыкальных способностей обучающихся.

Педагог должен объяснить ученику ощущения прикосновения к клавиатуре при исполнении кантилены путем сравнений и ассоциаций. Важно научить слышать и вести мелодическую линию, сформировать умение передавать характер мелодии, развивать стремление к выразительной фразировке.

Слово «кантилена» в переводе с итальянского языка это распевное пение или певучая мелодия. В кантилене руки пианиста должны быть сильными и направленными в клавиатуру, но в тоже время быть мягкими и пластичными. Педагог должен объяснить значение подготавливающих движений пальцев, кисти, круговых движений локтей и предплечий. Необходимо рассказать и показать игру независимыми, самостоятельными пальцами, научить распределять вес руки и пальцев, обращая внимание на игру «приготовленными» пальцами. При извлечении теплого и проникновенного звука к клавиатуре лучше прикасаться ближе к клавишам, а для яркого и открытого звука использовать полную амплитуду размаха пальцев. При звучании кантилены в октавном исполнении – мизинец берется активнее и увереннее, так как он более слабый палец а первый палец – аккуратнее.

Нужно помнить при исполнении кантилены, что основным является использование веса руки, опоры на клавиатуру. Мышечной работой регулируется вес руки. Движения пальцев в кантилене могут быть с большим или меньшим размахом. Целесообразным является положение, при котором клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение вытянутое, мягкое. Иногда палец приходится закруглять в силу особенности фактуры, но только при крайней необходимости.

Обучающемуся необходимо объяснить, что при звукоизвлечении рука полностью свободная, особенно в запястье. Пальцы следует держать собранными вместе, готовыми к игре в любую секунду. В кончиках пальцев должно быть ощущение цепкости. В мелодии главное – это не извлечение каждого звука в отдельности, а сочетание звуков, слияние их в единые интонации.

В основе умения «петь» на рояле лежит раскрепощенная и правильная постановка, свободное владение навыком «дыхания» руки, умением допеть звуки и плавно провести мелодию. Анализ особенностей строения музыкального произведения также является одним из важных моментов.

Можно найти сравнение фразы с волной, накатывающей на берег и затем откатывающейся от него.

Степень сложности музыкального материала, объем его, форма и методы овладения должны быть посильными обучающимся, соответствовать их возрастным особенностям, уровню развития.

При работе над пьесами кантиленного характера важно заинтересованное отношение к исполняемому произведению, понимание его художественно-звуковой специфики, связи с вокальными жанрами, необходимо выявить интонационный характер всех мелодических оборотов; понять взаимосвязь качества звука и характера звукоизвлечения, применение различных способов прикосновения к клавиатуре, соблюдать закономерности развития формы, понимать значение музыкальной выразительности, артикуляции, тонко применять штрихи и динамические оттенки, использовать педализацию как важное средство при создании музыкального образа.

Необходимо обучить певучему звукоизвлечению, характерному для создаваемого художественного образа, соответствовать художественно-звуковой задаче. Интонирование мелодии должно быть выразительным, с гибкой динамической палитрой, тонким ощущением прикосновения к клавиатуре, которое подчинено художественно-звуковой специфике исполняемой кантиленной музыки.

У обучающихся в результате работы над пьесами кантиленного характера развивается умение слушать свое исполнение, воплощать правильное звучание, выбирая приемы работы над трудностями, вырабатывается осмысленное умение исполнять музыкальные произведения, выделяя первоочередные задачи и контролировать качество звучания. Творческий поиск музыканта-педагога основан на обобщении опыта ведущих педагогов. Педагогическая чуткость и интуиция музыканта зависит не только от его одарённости, но и от способности к обобщениям, умению самостоятельно мыслить.

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

"Озеро в весеннем разливе" А. Лядов Прелюдия Ре бемоль мажор

Русских композиторов-романтиков увлекала связь явлений окружающей природы и человеческих чувств. Одним из основных направлений русского романтизма в музыке было стремление к художественному раскрытию тайны этих проявлений. В фортепианном творчестве эпохи русского романтизма нашли своё применение новые художественные приёмы, позволяющие преобразовывать звучание фортепиано, находить его ещё неиспользованные возможности.

В русской фортепианной музыке прослеживаются родственные связи художественных принципов многих композиторов. В чистом виде отличительные черты этих принципов встречаются не часто. Все эти черты довольно разнообразны. Их задача – в создании разнообразных эмоциональных состояний. В этой связи они делятся на группы, позволяющие понять динамику их общего развития. В первую группу входят драматически насыщенные состояния. Вторая группа уводит в сферу лирики, покоя, умиротворения. Третья отражает восторг, радость, торжество.

Особое место в русской романтической музыке занимает лирика. Лирическая сфера русской фортепианной музыке несёт в себе заряд нейтральных эмоций. Суть лиризма заключена в большой распевности, берущей начало в самих русских протяжных песнях, психологические корни которых скрывались в тяжёлой жизни подневольных крестьян.

Красота русского лиризма состоит в единстве двух противоположностей: печальные настроения являются толчком к преодолению отрицательных эмоций. Типичная черта русского романтизма – переход нейтрального состояния в эпическое, драматическое. Стиль русских романтиков во многом раскрывается путём определения эмоциональной направленности образного содержания.

Характерными для русской романтической школы являются гамма тоски, стремление к мечте, обострение внутреннего развития, тяготение к нарастанию радости и восторга. Внутренним состояниям каждой из этих групп и, в особенности, группе гаммы тоски, характерны как протяжённость музыкальной мысли, так и дробление её посредством мотивов томления.

Фортепианное творчество русских композиторов-романтиков представляет собой настоящее искусство выявления вокальных, речевых, имитирующих свойств фортепиано.

В построении образно-музыкальной сферы русскими романтиками заслуженное место занимает ритмическая основа. Так, передача воспринимаемых явлений находит отражение через ритмы ветра, моря, шелеста листвы. Русская романтическая музыка богата имитирующими звучаниями. В ней используется звукоподражание различным инструментам, голосам птиц. Это имеет свои корни. От русского распева протягиваются нити к классику нашей музыкальной культуры М.И. Глинке. В своём Каприччио на русские темы для фортепиано в четыре руки композитор воссоздал иллюзию настоящего хорового звучания.

Основным стремлением русских композиторов-романтиков было создание зримых образов и ассоциаций. Посредством тонкой передачи чувств и настроений в музыке создавались целые картины. Их тяготение к театральности находилось у истоков возникновения национальной музыкальной культуры.

Композиторов русской романтической школы объединяла приверженность к двум основным приёмам использования выразительных возможностей фортепиано. Первой из важнейших заповедей русского романтизма было стремление к вокализации фортепианного звучания. Вторая заповедь основывалась на использовании тембров народных инструментов: балалаек, гармошек, колоколов, колокольчиков.

Первый метод касался создания звукоизобразительности. Он основывался на изображении картин природы, сказочных видений, внутреннего эмоционального состояния человека. Такой мы видим фортепианную Прелюдию Ре бемоль мажор А. Лядова.

Второй метод основывался на приёмах звукоподражательности. К нему относится имитирование пения птиц, шумов окружающей природы, декламации человеческого голоса, звуков повседневного быта. Здесь уже возникает аналогия с другим произведением А. Лядова: знаменитой пьесой "Музыкальная табакерка".

Русский композитор-романтик А. Лядов воплощал идеи и традиции русской национальной школы. В его творчестве нашёл отражение стиль М. Глинки, П. Чайковского. Творчество А. Лядова отмечено печатью самобытности с неповторимой передачей народно-песенных интонаций. Музыка его присущи миниатюрность форм, лаконизм высказывания, ювелирность отделки.

Гармонический язык композитора отличается простотой и уравновешенностью. Отсутствие развёрнутых драматических идей компенсируется искренностью и теплом гармонического освещения.

Образность музыкального языка достигается живописными средствами музыкальной выразительности. Зрительные представления неуловимы, однако даже сквозь их нереальность проглядывают картины родной природы и душевного состояния. Сказочные персонажи не нашли своего места в фортепианном творчестве А. Лядова. Зато с большой ловкостью и лукавством изображены кукольные и игрушечные музыкальные образы ("Куколки", "Музыкальная табакерка").

Неординарность красочных находок стеклянной механической звучности, забота о тонком узоре музыкальной ткани, комбинирование разнообразной артикуляции позволяют осуществиться музыкальному принципу композитора: чтобы каждый такт радовал.

Излюбленным жанром, привлекавшим А. Лядова своей гибкостью и лаконичностью, была прелюдия. Стремление композитора к отточенности всех деталей создали особую палитру красок, позволяющую музыкальным зарисовкам становиться зримыми. Особое внимание автора к народному творчеству создало большую распевность фактуры, насквозь пронизанной мелодизмом линий.

По характеру и звукоизобразительности Прелюдия Ре бемоль мажор А. Лядова созвучна Прелюдии Ре мажор С. Рахманинова, получившей название "Озеро в весеннем разливе".

В Прелюдии А. Лядова та же задумчивая мечтательность, величавость движения, плавность мелодического высказывания. Созданный образ можно трактовать как зарисовку природы, так и душевное состояние человека. И темп, и прозрачность звучания позволяют судить о нейтральных эмоциях, далёких от драматизма и патетики.

Распевность мелодических линий Прелюдии избегает выделения отдельных точек. Вилочки говорят лишь о микрочувствах (такты 2, 22). Оттенение повторяющихся мотивов путём изменения интонации создаёт впечатление лёгкого покачивания мелодии, скольжения по волнам светлых воспоминаний (такты 4, 6, 7). Отделение мотивов с помощью лиг ассоциируется с человеческим дыханием. Человек дышит так же, как он чувствует. Смена лиг значительно изменяет мелодическое дыхание и наполняет ту же мелодию иным содержанием.

Склонность А. Лядова к лаконичным формам видна уже в первом периоде. Повторение музыкального материала с разной степенью эмоционального напряжения, динамическое нарастание к концу периода предвещают кульминационный подъём (такты 11,12).

Волновой тип развития, использованный в Прелюдии, очень характерен русским романтикам. Постепенность звукового разворота и спада

напряжения берёт начало от народного распева. У А. Лядова, как и у многих русских композиторов-романтиков, лирическое состояние неоднородно по характеру своих образов. Кажущаяся спокойной атмосфера содержит в себе скрытую энергию взрывчатых чувств.

Если в первом периоде течение мелодии отличалось величавостью и широтой дыхания, то уже во втором большая дробность мотивов свидетельствует об импульсивности и сбивчивости мысли, тяготении к перемене внутреннего состояния. Волновой тип развития ассоциируется с периодичностью событий, с неминуемой сменой жизненных ситуаций.

Образная картина разочарования встаёт перед нами уже в начале второго периода, где после коротких динамических взлётов происходит внезапный спад эмоционального напряжения (такты 13,14). Такой приём в русской романтической музыке характерен для начала внутреннего обострения.

Обострение внутреннего развития начинается там, где ещё слышатся интонации тоски и печали. Дважды повторенная фраза представляет собой два звена секвенции, что весьма типично для волнового типа развития. Вилочки внутри каждой фразы не предвещают ярких событий, но свидетельствуют о мятежности чувств, о скрытой грусти и сожалении (такты 15, 16).

Состояние тоски и одиночества – чувство сложносоставное. В нём всегда присутствует вера и надежда. В этой связи повторение фразы со сдвигом на полтона вверх читается как элемент настойчивости и убеждённости. Изменение интонации говорит о грядущих переменах.

Свойство волнового типа развития заключено в возможности предугадывания кульминационных моментов. В Прелюдии кульминация представляет собой итог предыдущего волнообразного подъёма душевных сил, где все голоса музыкальной ткани достигают наивысшей распевности. Мелодия приобретает вид гибкого извилистого узора. Особой выразительностью наполняются как бы ожившие средние голоса. Фактура становится многоэлементной и полифоничной (такты 17,18). Сочетание нескольких поющих линий является характерным признаком певучести фактуры в русской романтической музыке.

Заключение Прелюдии представляет собой эмоциональный отлив, отстранённое наблюдение за происходящим. Мелкие динамические волны говорят о быстротечности душевных порывов. Однако их дробность способна привести в эмоциональное состояние ощутимый жизненный тонус. Перенос фразы на октаву вверх, угадываемое при повторе музыкальной мысли учащение пульса – всё это характерные признаки

эмоциональной выразительности волнового типа развития. Динамика такого типа развития сравнима с периодичностью жизненных явлений, с обновлением процессов в природе.

Помимо волнового типа развития в русской романтической музыке, характерным для неё является частое обострение внутреннего образного состояния. Этот приём письма захватывает всю партитуру музыкального произведения, вследствие чего средние голоса и бас приобретают самостоятельное значение.

Средние голоса в русской романтике имеют особое назначение: выполняя роль подголосков, они способствуют превращению гомофонного языка в полифонический. Если в начале Прелюдии партия правой руки прозрачна (происходит как бы плетение кружева без выделения отдельных тонов), то ближе к кульминационному разделу выделенному четвертями среднему голосу поручается уже роль собеседника. Он перебивает кружевную ткань аккомпанемента своими репликами, протяжённые длительности которых вплетаются в диалог свитиеватым узором мелодии (такты 17, 18, 19). В заключительном разделе Прелюдии подголосок буквально прочерчивает целую линию, спускающуюся по ступеням септаккорда (такты 24, 25 и на октаву выше - такты 28, 29).

Подчёркивание всех значимых тонов с помощью tenuto лишний раз говорит о вокальном значении не только мелодии, но и мелодизированного аккомпанемента. Вокализация музыкальной ткани и, в частности, гармонического сопровождения – отличительная черта стиля А. Лядова.

Внесение в фактуру подголосочных элементов придаёт ей вид своеобразного диалога. Не случайно этот приём получил своё название, как "диалогическая фактура". С помощью этого приёма общее звучание приобретает объёмность, самостоятельные линии находятся как бы в разных плоскостях, приводя тем самым к обострению эмоционального содержания.

Динамика линий во многом зависит от линии баса, сочное пение которого является верной приметой русского фортепианного романтизма. Глубина звучания баса насыщает звучание и придаёт особый колорит любой музыке. Однако у русских композиторов-романтиков басы призваны окрашивать даже лирическую мелодию.

Вообще роль басов в русской фортепианной музыке родственна русскому вокальному искусству. Именно Россия славилась своими знаменитыми басами: Ф. Шаляпиным, Ф. Стравинским, О. Петровым. Значимость баса от вокального искусства передалась инструментальному. Примером может служить исполнительское искусство А. Рубинштейна, С. Рахманинова. Недаром их пианистический голос был назван "басовым".

В Прелюдии Ре бемоль мажор А. Лядов выводит линию баса лишь в одном такте, усиливая хроматизмами остроту кульминационного момента (такты 19, 20). В остальном же на протяжении Прелюдии подразумевается более мягкая опора левой руки на первую долю каждой фигурации. Это не даёт басовой партии развиваться в одной плоскости, обнаруживая диалогичность приёма авторского письма.

Помощь баса в развитии музыкального образа весьма очевидна. Он имеет свою поющую линию, противопоставленную извилистому рисунку мелодии и кружевному плетению аккомпанемента. Указанный выше полутоновый ход в басу создаёт напряжение эмоционального состояния. Только после достижения кульминационного момента линия баса замедляет свой ход, как бы успокаиваясь и более не включаясь в диалог с нисходящим движением мелодии.

Заключительная часть Прелюдии целиком построена на органном пункте, создающем акустический эффект лёгкого наплыва гармоний. Так создаётся зарисовка умиротворения в природе и человеческой душе.

Большое значение в творчестве композиторов русской романтической школы придаётся пластике звучания, сходной с пластикой народно-песенного творчества. Эффект распевности требует от исполнителя идеального legato. При таком владении инструментом широта распева вносит ощущение пространственности, столь характерной для композиторов русской романтической школы.

Романтический принцип поэмности связан с плавностью русского языка, близким по своему звучанию к мелодекламации. Фортепианная интонация русских романтиков переняла все русские речевые нюансы, способствуя тонкой передаче настроения и человеческого чувства.

Одним из способов передачи текучести, характерной русскому распеву, служит принцип овладения хорошим legato: метод бесшовного соединения звуков, создающий иллюзию человеческого пения. Использование этого метода подразумевается самим А. Лядовым, поскольку вокализация фактуры является основной чертой всего его фортепианного творчества. Пластика голосоведения А. Лядова основана на идеальном legato, владение которым позволяет судить об исполнительском мастерстве, о характерном для русской фортепианной школы искусстве пения на рояле.

Плавность звукового потока в Прелюдии не прерывается даже при появлении синкоп и аккордов. Для создания кульминационного напряжения последовательность движения аккордов как бы сжимается во времени (такты 20, 21). Движение вперед позволяет аккордовым последовательностям

приобрести пластичность. Небольшое ускорение помогает аккордовому комплексу вести свою линию и набирать силу.

Протяжность звуков, перетекание их друг в друга несут в себе черты распевности, вырисовывают и продлевают линию кантиленной мелодии. Такое звучание характерно лишь хору или оркестру. Пианисту в достижении такого акустического эффекта помогает педаль. С помощью её умелого применения возможно создание необходимого звукового колорита. Педаль выявляет все мелодические и гармонические особенности фортепианной фактуры.

Применение педали в Прелюдии требует тонкости и понимания специфики произведения. Педальные краски призваны не затушёвывать рельеф мелодических линий, а обращать внимание на вокальную специфику и звуковую сторону исполнения.

Мастерство А. Лядова в создании звукового колорита проявилось так же и в беспедальных эпизодах. Применяя акустический приём комбинирования педальных и беспедальных эпизодов, А. Лядов стал одним из чародеев утончённого и рафинированного звучания.

В Прелюдии Ре бемоль мажор этот способ не нашёл отражения. Здесь в большей степени можно говорить об использовании полупедали, в данном случае применяемой на органном пункте. Этот звуковой эффект сохраняет чистоту звучания, с одной стороны, и создаёт лёгкий наплыв тембров, с другой.

В Прелюдии проявляются многие характерные признаки русского романтического стиля, где "яркая картинная описательность музыки соединяется с характерным народнопесенным колоритом".¹

В процессе изучения художественных принципов письма любого композитора накапливаются знания, позволяющие создавать музыкальную интерпретацию без примеси нехарактерных для данного композитора стилистических особенностей. Знание манеры письма даёт ключ к прочтению и пониманию его музыкального языка.

Художественное в искусстве неотделимо от национального. В связи с этим задача исполнителя состоит в передаче образного и интонационного содержания, позволяющего понять специфику и содержание исполняемого. Умение в точности передавать замысел автора составляет основу исполнительского мастерства. Возможные образные представления подчас бывают условны и субъективны. Задача в том и состоит, чтобы в

¹ Ю. Келдыш. История русской музыки, ч. II, стр. 10

едва уловимые приметы привнести своё прочтение, не противоречащее замыслу композитора.

Тонкость передачи эмоционального состояния во многом зависит от правдивости интонаций исполнителя. Распознанные и использованные средства художественной выразительности служат средством раскрытия эмоционального содержания и являются характерными художественными принципами композитора, характерной манерой его письма.

Задачи современной музыкальной педагогики широки и разнообразны. Они заключаются не только в воспитании музыкантов-профессионалов, но и в воспитании тонких ценителей музыкального искусства. В этих целях недостаточно создание отзывчивой и восприимчивой натуры. Необходим фундамент для формирования многих понятий, позволяющих разобраться в отличительных чертах музыкального искусства той или иной страны, того или иного композитора.

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

Из опыта работы над исполнением «Концертино» ля минор Ю.Полунина

Юрий Иосифович Полунин (1913г.-1982г.) – композитор, пианист, педагог, работал педагогом в музыкальной школе им.А.Скрябина в Москве. В репертуаре ДМШ есть многие фортепианные сочинения композитора. Это – трогательная и многообразная музыка. В составе различных сборников: Утро, Полевой цветочек, Прялка, Этюды, Скерцо, «Детский альбом», Вариации ми минор, Сонатина соль мажор, 2 концертино - соль мажор для двух фортепиано и ля минор для фортепиано со струнным оркестром (в программе старших классов ДМШ).

Концерт (итал. Concerto) - слово, вероятно, произошло от латинского "concertare", означающее одновременно "на спор" или "работать вместе" («состязуюсь» и «согласовывать»). Это - музыкальное произведение, обычно в трёх частях, в котором, как правило, один сольный инструмент сопровождается (противопоставляется) оркестром. В сочинениях композиторов – романтиков произошел отход от классической формы концерта, был создан одночастный концерт малой формы – концертино или концерштюк.

Концертино (итал. concertino, букв. - маленький концерт или сочинение для солиста с сопровождением оркестра, предназначенное для концертного исполнения.

Концертштюк (нем. *Konzertstück*, букв. - концертная пьеса, концертная вещичка) - виртуозное одночастное музыкальное произведение для солиста и оркестра, свободное по форме. В Концертино может отсутствовать солист как в Концертино для струнного квартета И. Ф. Стравинского; может отсутствовать оркестр как в Концертино для двух фортепиано Д.Д. Шостаковича.

«Концертино» ля минор Ю.Полунина продолжает тип лирического романтического фортепианного концерта. В процессе изучения данного произведения мы слушали с учащимся фортепианные концерты 19 века: И.Н.Гуммель *Концерт No. 2*, 1816, Р.Шуман, Концерт ор. 54, 1845, Э.Григ, Концерт ор. 16, 1868. На мой взгляд, есть связь между этими сочинениями. Все они духовно близки, удивительной красоты, написаны в одной тональности ля минор.

И. Н. Гуммель - один из самых выдающихся пианистов-виртуозов своего времени. Музыка И. Н. Гуммеля являет собой переход от классицизма к романтизму. Отличительными чертами ее являются виртуозность, сентиментально-романтический характер и изящество мелодики. *Концерт для фортепиано № 2* написан в традиционной трехчастной форме, содержит головокружительные технические трудности.

Концерт для фортепиано с оркестром ор. 54 Р. Шумана отличается глубоким психологизмом.

Концерт для фортепиано с оркестром ор. 16 *Э.Грига* отличается ярким национальным своеобразием музыки, виртуозной партией фортепиано, по мощи и гамме выражаемых настроений приближающейся к оркестровому звучанию. Его близость к концерту Шумана в романтической свободе, яркости выявления чувства, в тонких лирико-психологических нюансах музыки.

Концертино ля минор Ю.Полунина – сочинение «взволнованного стиля», для него характерны лиризм, повышенная эмоциональная выразительность, душевный порыв, юношески-нервный, пылкий, скромная подчинённая роль оркестра, разделение фактуры на мелодию и аккомпанемент, ярко выраженная дифференциация партий отдельных рук, господство мелодики, красочность гармонического языка, характерное для романтического пианизма pedalное звучание.

Тонкая музыка, увлеченная и пронзительная, звучит легко и красиво. С самого начала возникает впечатление настоящей «летучести». Поэтичность создаётся сочетанием вокальной мелодии с мелодизированными гармоническими фигурациями. Музыкальное изложение в целом романтически свободно, красочно.

Фортепианную партию учащемуся необходимо изучать не изолированно от оркестровой, а как часть единого художественного целого. Необходимо слышать общее звучание партий фортепиано и оркестра. Уже при первом прочтении текста концерта проигрываем всё сочинение от начала до конца, включая все оркестровые вступления, чтобы знать оркестровую партию на слух. Слушаем концерт в записи, чтобы ученик представлял тембровое звучание оркестра. Роль оркестра здесь аккомпанирующая, вся нагрузка лежит на солисте.

В процессе работы над исполнением мы встретились с определенными трудностями. В центре нашего внимания работа над певучим звуком, без которого невозможна романтическая музыка, над техническим овладением произведения - изучение и отработка всех элементов нотного текста, освоение фактуры, формирования игровых движений. Хорошо помогает в работе медленная, проинтонированная и сфразированная игра и повышенное внимание. В произведении много выразительных динамических градаций, выразительная педализация – это область отдельного труда.

Определенную техническую сложность представляют непрерывные восьмые в аккомпанементе в левой руке солиста, где следует добиваться ровности и точности звучания. Особое внимание необходимо уделить совпадению восьмых одновременно в партиях солиста и оркестра. Необходима слаженность совместной игры в малом и большом, в деталях и общем замысле в партии солиста и оркестра, синхронность возникновения отдельных звуков, вступлений и окончаний партий солиста и оркестра, передача друг другу пассажей, мелодии, аккомпанеента, равновесие звучания в удвоениях и аккордах, сохранение единого темпа *allegro* с размером *alla breve*. Достижение правильного равновесия звучания в параллельно проходящих голосах (верхний голос в двойных нотах солиста), переплетение голосов солиста и оркестра в побочной партии, соразмерность в сочетании партий солиста и оркестра, устойчивый коллективный пульс. Большое выразительное значение имеют паузы, ферматы, изменения темпа (ускорение и замедление).

Концертино имеет форму, приближенную к форме сонатного аллегро, где вместо разработки звучит каденция солиста. Произведение пронизывает единая, сквозная линия развития, для него характерны протяженные фразы, которые складываются в крупные эпизоды. Фактура произведения требует от исполнителя хороших навыков игры легато, певучего звука, высокой культуры фразировки, хорошей технической

оснащенности и даже виртуозности, точной игры арпеджио, фигураций. От пианиста требуется темперамент и музыкальность.

В основе произведения лежат две темы, обе очень мелодичные певучие и взволнованные. Обе звучат сначала в оркестре, затем передаются солисту. Главная партия в тональности ля минор, взволнованная мелодия на трепетном фоне оркестровой пульсации; побочная партия звучит в тональности до мажор, она более напряженного характера за счёт бурного фактурного развития, выразительных переключек с оркестром.

Яркая кульминация изложена аккордами на *ff*, похожими на колокольный звон, которые сменяются выразительными виртуозными пассажами солиста, охватывающими всю фортепианную клавиатуру.

Роль разработки в этом произведении играет каденция солиста, построенная на интонациях главной партии. Она лишена внешней эффектности, но является эмоциональным центром концерта. В репризе главная партия звучит в основной тональности, а побочная партия в одноимённом мажоре, это полифонический раздел.

Вершиной драматургической линии является стремительно летящая кода *ritu mosso*, требует от исполнителя достаточной технической подготовленности.

Жанр концерта имеет важную роль в воспитании пианиста, развивает чувство ансамбля, ритма, тембровый слух, манеру игры «крупным планом», стабильность и яркость исполнения. Важно то, что солист исполняет в нём ведущую партию, это вызывает интерес у учащихся. В работе над фортепианным концертом учащийся получает удовлетворение от совместной художественной работы, совместного творчества, чувствует радость общего порыва, объединённых усилий, взаимной поддержки, что способствует его увлечённости музыкой и самим процессом её исполнения

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА НА ТЕМУ:

«ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСТОКИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»

В РАМКАХ III ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ГЛИНКОВСКИХ ЧТЕНИЙ

20.04.2022

Виницкая Винера Бикбатыровна,

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

Императивная функция отечественной литературы и истории
в курсе «Музыкальной литературы» в ДШИ и ДМШ (литерный аспект)

Понятия «духовность и нравственность» и сходны, и в чем-то различны. Сходство в том, что и то, и другое обозначают, с одной стороны, высшее состояние внутреннего мира в его качественной конгломерации. С

другой стороны, эти сути могут быть как приобретенными, так и заданными природой (князь Мышкин).

Возьмем более узкий аспект: воспитание, формирование, обретение как духовных, так и нравственных качеств.

В нашей профессии, помимо теоретико-слуховой части имеется и образовательно-воспитательная функция.

Предмет «Музыкальная литература», что явствует из названия – сочетание музыки и слова. «Слово» проявляется в стихотворно-поэтическом и повествовательном аспектах. Песня, романс, серенада, куплеты, канцона и прочие воплощения вокального жанра почти всегда связаны с текстом (песня Марфы из «Хованщины», романс Антонида из «Ивана Сусанина», серенада Дон Жуана из оперы «Дон Жуан», куплеты Мефистофиля из «Фауста» и пр.).

Конечно, существуют и другие жанровые проявления, касающиеся инструментальной музыки, например «Песни без слов» Ф. Мендельсона, «Серенада солнечной долины» Дж. Гершвина, «Романс из к/ф «Овод» Д. Шостаковича. Несмотря на отсутствие поэтического текста, характер произведений не нарушает общей направленности, даже, более того, за счет средств музыкальной выразительности еще больше углубляет настроение.

Музыкально-театральные жанры, вернее то, что создавалось для спектакля, и приобретало самостоятельность вследствие высокохудожественного воплощения – это особая страница в музыкальном творчестве: Г. Ибсен драма «Пер Гюнт» - оркестровая сюита Э. Грига «Пер Гюнт», новелла П. Мериме «Кармен» - опера Дж. Бизе – музыкально-хореографическое сочинение Р. Щедрина «Кармен-сюита», спектакль «Метель» по повести А. Пушкина – музыкальные иллюстрации Г. Свиридова к повести «Метель» и т.д.

Попробуем остановиться на некоторых аспектах воспитания духовности при изучении предметов «Слушание музыки» и «Музыкальная литература» в ДМШ и ДШИ.

С самых первых занятий с детьми мы обращаем внимание на образ, который воплощает композитор, используя определенные музыкальные средства» мелодию, ритм, лад, динамику, темп. Как правило, это небольшие пьесы, имеющие собственную жизнь или входящие в сборники пьес или музыкальные циклы (П. Чайковский «Детский альбом», Р. Шуман Альбом для юношества», С. Прокофьев «Детская музыка»). При анализе пьесы обязательно дается характеристика эпохи, быта, национальных особенностей (пьесы «игрушки», «путешествия», «сказки», «настроения» в «Детском альбоме» П. Чайковского). Часто преподаватели обращаются к литературным сочинениям, понятным детям и, в то же время, рассказывающим о другом

времени, стране, привычках, привязанностях (например: К. Лядов «Музыкальная табакерка» по повести Одоевского «Городок в табакерке» или «Нянина сказка» из «Детского альбома» П. Чайковского – о воспитании и быте детей конца 18-начале 19 века).

Преподаватель обязательно обращается к устному народному творчеству, мифам, легендам, сказаниям, повествованиям, из которых дети черпают примеры добра, зла, справедливости (русская, норвежская, немецкая литература).

Духовно-нравственный аспект личности человека подразумевает такие качества, как порядочность, верность, чувство долга, патриотизм, сострадание, сочувствие, любовь. Что-то из этого большого перечня дается по природе, что-то по воспитанию, по образованию или появляется с жизненным опытом, но, в большинстве случаев, не появляется «ниоткуда». Надо приложить немало усилий как воспитателю, так и самому человеку, чтобы ощутить в себе гармонию, баланс желаний и исполнений, вложений и результатов.

Особая тема – патриотизм. Блестящий пример – опера М. Глинки «Иван Сусанин». Главный персонаж Иван Сусанин отдает жизнь за будущее своего народа. Здесь же еще один герой – подросток, приемный сын Сусанина Ваня. Сцена у Посада – глубокий и яркий пример воспитания крестьянского мальчика, через страх и отчаяние, ночью, по бездорожью добравшегося до передового отряда русских.

Сиротская доля: тяжелая жизнь ребенка, воплощена в романсе М. Мусоргского «Сиротка»: «Барин мой миленький, барин мой добренький, сжался над бедным, несчастным сиротушкой – Баринушка!» Это настоящий крик души!

Конечно же, следует рассказать о социальном расслоении, жизни детей в приютах, сиротских домах не только в России, но и в других странах (Ш. Бронте «Джейн Эйр»).

В старших классах деликатно, мягко преподаватель затрагивает тему человеческих чувств и отношений, например:

любовь трагическая, как воплощение чувств в:

«Пиковой даме» А. Пушкина и П. Чайковского;

«Русалке» А. Пушкина и А. Даргомыжского;

«Риголетто» В. Гюго и Дж. Верди;

«Ромео и Джульетте» У. Шекспира и П. Чайковского.

Да, мы можем поговорить о чувствах, привязанностях, предательстве, - темах волнующих 14-16 летних, но это, в основном, хрестоматийные, правильные понятия, иногда совершенно отличные от реальной жизни. Тем

не менее, мы обращаемся к литературной первооснове и разбираем правильное и неправильное, хорошее и плохое, зло наказуемое и ненаказуемое и многое другое, что иногда и не собирались затрагивать, а были вынуждены это делать вследствие вопросов, размышлений, решения каких-то противоречий и проблем.

За учителем стоит многовековая литература с самыми разнообразными образцами и примерами для подражания или отторжения и его роль грамотно, аккуратно вложить в юную душу то важное, духовное, что будет определять настоящее и, может быть, будущее конкретного человека.

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

Императивная функция отечественной литературы и истории
в курсе «Музыкальной литературы» в ДШИ и ДМШ»
(исторический аспект)

Знание истории как мировой, так и отечественной – это обязательная часть не только образования, но и культуры человека.

Наша страна за века своего существования претерпела много потрясений, смут и переломов. Каждый период характеризуется как плюсами, так и минусами развития общества, но диалектика, отмечая спиралевидность развития, учит ничего не забывать и всегда делать выводы из предыдущего.

Отечественная история – это то, что хорошо должно знать современное человечество, чтобы не стать «Иванами, родства не помнящих», т.е., проследившая прошлое, - не делать ошибок в настоящем и будущем.

Конечно, история – это элемент современного образования, пусть и многократно и многовекторно изменяемый, неполноценный, как говорят культурнейшие «умы» нашей страны, но, тем не менее, чрезвычайно важный.

Музыка не может стоять в стороне от проблем общества, а потому великое множество событий мировой истории находит отражение в творчестве многих великих композиторов: Л. Бетховен. Увертюра «Эгмонт» - о борьбе Нидерландов за свободу, Ф. Шопен. «Революционный этюд».

Обычно вся направленность композитора пронизана национальной темой, которая прослеживается в интонациях, ритмах, жанровых чертах его творчества (Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов и др.).

Глубинной основой произведений русских композиторов являются страницы из отечественной истории, обращения к народному творчеству, стихи и проза русских поэтов.

Русская история неоднозначна и, иногда, противоречива: взгляд историков Ключевского и Карамзина совершенно диаметрален, хотя и тот и другой пользовались архивными материалами, которые, в свою очередь, разнятся.

Тем не менее, понятия добра, справедливости, духовной целостности, нравственной чистоты – это стержень русской культуры. Всегда добро побеждает, зло наказывается, справедливость торжествует, - иначе и быть не может.

Программа по музыкальной литературе как зарубежной, так и отечественной, позиционируется на лучших образцах мировой классики, которая в свою очередь основывается на национальной тематике: И.С. Бах. В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Э. Григ, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Гаврилин.

Русская музыкальная культура многовекторна. Это оперы, романсы и песни, инструментальные сочинения, концерты, балеты, музыкальные циклы и т.д.

Однако ведущим жанром в русской музыкальной классике является опера. Именно она становится монументальным музыкальным полотном, в котором присутствует главное, второстепенное, дополнительное, связующее.

В операх русских композиторов обязательно присутствуют контр-персонажи: князь Игорь и хан Кончак, Снегурочка и Купава, Наташа Ростова и Элен Безухова.

Конечно, откровенные злодеи всегда наказываются, но одна из черт русского менталитета – сострадание, жалость также отражаются в музыкальных произведениях: Григорий Грязной в «Царской невесте», Мизгирь в «Снегурочке».

Тем не менее, главнейшая направленность русской музыкальной культуры – это преодоление. Сирота Ваня из оперы «Иван Сусанин» преодолевает страх и предупреждает о врагах, Борис Годунов, которого народ считает детоубийцей, пытается найти истину в разговоре с Шуйским, жена князя Игоря Ярославна, будучи властной и даже жестокой правительницей, страдает о судьбе мужа и пытается помочь девушке, похищенной ее братом В. Галицким.

Для истории очень важен герой: именно он способен повести за собой массы и даже переломить ход истории.

Но, повторяю, одна из особенностей русской культуры – сострадание, желание найти в противоречивом персонаже человечность, порядочность,

крупницы положительного. Онегин, отвергнувший Татьяну, князь в «Русалке» в финале оперы вызывают сочувствие и, даже, жалость.

В русской музыке главный герой наделяется самыми положительными чертами, хотя, по архивным документам и летописям, таковым не является (князь Игорь), а вот второстепенный персонаж (по законам драматургии контраст почти обязателен) – это носитель духовного, нравственного начала (Ленский, князь Гремин в опере «Евгений Онегин» П. Чайковского, Юродивый в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского, Берендей в опере «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова).

Часто композитор значительно усиливает положительный акцент в отличие от литературного источника: те же Ленский и князь Гремин в романе Пушкина довольно незначительны, хотя их роль в создании поэтического (Ленский) и высокодуховного (князь Гремин) велика.

Одним из основных героев в русской оперной классике является народ. Хоровые сцены – это квинтэссенция духовности, самопожертвования, национальной чистоты, поэтического народного творчества (хоры «Родина моя» и «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, хор «Слава» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, «Ай, во поле липенька», сцена проводов Масленицы, сцена в заповедном лесу из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, хоры из опер «Русалка» А. Даргомыжского, «Бориса Годунова» М. Мусоргского, «Войны и мира» С. Прокофьева).

На мой взгляд, обязательно прочтение текстов хоровых эпизодов с предложением к ученикам отметить основное, важное, на что и направлена драматургия.

Роль преподавания предмета «Музыкальная литература» заключается в том, чтобы обратить внимание учеников на определенную страницу отечественной истории, сообщая интересные факты, события, версии, стараясь вызвать интерес, желание самому «покопаться», узнать, проследить за судьбой исторического лица.

Одновременно с этим, задача преподавателя-теоретика – сформировать интерес к литературному источнику, легшему в основу конкретного музыкального сочинения. Прежде всего, это творчество Пушкина, Толстого, Островского, Бажова, тех, чьи блестящие творения составили славу отечественной культуры.

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

И память страницы былого листает. Письмо Ромена Роллана

Pro captu lectoris, habent sua fata libelli; («Poesia eroica», стр. 54)

Быть может, сочтет цвет словесный излишним

Один; но уместным – иной;

Другой – и пустою сочтет мою книжку,

В ней обретя и богатство –

Хоть нашел ее скудной и темной:

В меру ума имеют судьбину ведь книги

Того, кто читает! Но и – не усомнюсь:

В ней все точно, с любовью представил

Я вам, с чем – отдастся сторицей

И труд: вам я суд поверяю!

(Мавр Терренциан, «О буквах, слогах, стопах и метрах» - Mauri Terrentiani
«De litteris, de syllabis, de pedibus, de maetris» (p.224)

Будущий исследователь творчества Густава Малера – главный малеровед Советского союза, одна из первых специалистов-теоретиков, создавших труды о композиторе А.Мосолове и один из инициаторов премьерного показа его оперы «Герой» в СССР; преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени Петра Ильича Чайковского, музыковед, а ранее – выпускница ЦМШ при Московской консерватории имени Чайковского, воспитанница Мерзляковского училища, выпускница Московской консерватории имени Чайковского, и впоследствии и штатный сотрудник кафедры теории музыки, Инна Алексеевна Барсова родилась 10 сентября 1927 года, в Смоленске, где и провела ранние годы детства, получив первоначальное музыкальное образование в нарождающейся музыкальной школе имени Глинки, где ее способности были сразу же оценены по достоинству, благодаря рано проявившемуся дару композиции и яркой пианистической одаренности. Вскоре юная пианистка Барсова стала пользоваться реноме вундеркинда-виртуоза, а в дальнейшем – будущая ученица Э.А. Вилянской, ассистентки С.Е. Фейнберга и Месснера, в Мерзляковском училище, и слушательница курсов Келдыша и О.Левашовой в Московской консерватории, Инна Барсова – начав свое обучение с первых уроков, данных ей матерью, стала обучаться у известного в Смоленске педагога, сестры широко известного здесь композитора Лидии Владимировны Станчинской. И хотя первые ее шаги на

поприще исполнительского искусства, как и указывает сама музыковед, были весьма трудны и отнюдь не приносили большой радости, молодой исполнительнице все же удалось выдвинуться на одно из видных мест в общей музыкально-педагогической повестке города своего времени. Она неоднократно обращает на себя внимание Смоленской общественности и даже получает награду – поездку в детский пионерский лагерь возле города Гурзуф. Не менее интенсивной оказывается и непосредственная творческая деятельность юного Смоленского композитора; вскоре — стихийно развивающийся дар композиции, преодолев первые испытания допотопного периода, становится основой более планомерных занятий, послужив и поводом к созданию первых — подчеркнуто игровых и звукоподражательных фортепианных пьес, с опорой на «детские» — почерпнутые исполнительницей в окружающем ее мире, образы.

И все бы так и шло – пусть и по благой, но по вполне накатанной колее, если бы не его величество случай, ниспославший юной исполнительнице поистине неординарное – пусть и совершенно заочное личное знакомство. Формальным поводом для обращения к выдающемуся французскому писателю Ромену Роллану послужило некое, состоявшееся в кругу семьи будущего музыковеда прослушивание, на котором — волею судеб, присутствовали и друзья отца Инны Алексеевны смоленская поэтесса Вера Лютова, и ее супруг, смоленский писатель Виктор Кудимов. Под впечатлением от исполненной перед ними юной исполнительницей сонаты собственного сочинения «Жан-Кристоф», и зная, что — на тот момент, сам французский писатель находится с визитом в Советской России, Виктор Кудимов рекомендует родителям девочки обратиться к нему с официальным письмом, приложив и текст сочинения юной смолянки, так как не сомневался, что доставит этим большое удовольствие писателю и поспособствует продвижению таланта юной ученицы на профессиональной сцене, так как Ромен Роллан — имея широчайшие связи и знакомства в СССР, и будучи принят как почетный гость республики, еще и превосходно разбирался в музыке, с чем имел возможность по достоинству определить истинный масштаб юного дарования смоленской дебютантки, и наметить базовые векторы и перспективы в ее профессиональном развитии.

О том, что письмо было направлено не напрасно и точно по адресу, родители девочки узнали, когда получили неожиданный, во всех смыслах, ответ французского писателя, и — по совету того же Виктора Кудимова, решили придать совершившемуся огласку, поручив этому же смоленскому писателю и заботы о публикации переписки в смоленской печати. Новость произвела чрезвычайный эффект, и — сделав имя Инны Барсовой

знаменитым в Смоленске, весьма поспособствовала ее дальнейшему поступлению в ЦМШ при Московской государственной консерватории имени Петра Ильича Чайковского, куда юная исполнительница и была зачислена сразу по двум специальностям — по классу фортепиано и классу композиции, получив, тем самым, ту долгожданную путевку в жизнь, которая впоследствии внесла такой важный вклад в ее профессиональную карьеру.

Отношение к России, русским, и — а posteriori, Советской социалистической республике, как правопреемнице прежних культурно-исторических традиций в общении между двумя народами, было весьма и весьма неоднозначным и опиралось на давние традиции конвергенции и взаимоотталкивания. Вскормленная давней художественной традицией Франции, Россия не мыслила себя в отрыве от ее достижений. Упоминание о «франкофонном» образовании русского дворянства в наши дни давно стало неизвинительным трюизмом, хотя и запечатлено на бессмертных страницах пушкинской прозы и поэзии. Неразделенная любовь русского дворянства к французской аристократии безусловно льстила особому, природному самолюбию французов. И Франция благосклонно принимала дань поклонения своей культуре.

Между тем поверхностным было и знакомство рядовых французов с культурой и обычаями нашей страны, которое, нередко ограничивалось сведениями, почерпнутыми в романах Александра Дюма и устройением «русских утренников» под балалайку.

Иными словами – быть другом молодой Советской России было весьма и весьма непросто. Однако куда сложнее было быть другом французского писателя в Смоленске той эпохи.

Между тем – не менее интересен и ответ французского писателя, который — осмелимся полагать, отнесся к обращению маленькой девочки весьма всерьез, творчески и глубоко, о чем недвусмысленно свидетельствует и надпись посвящения на послании писателя, давшего маленькой Инне Барсовой из Смоленска весьма примечательный — остро характеристический, в контексте его общего литературно-монументального цикла, эпитет – «малиновка», который прямо отсылает нас к одной из глав роллановского «Кола Брюньона» «Ласочка», что не только подтверждает истинность самого ответа, но и глубину того отклика, что детское послание нашло в его душе. Другим свидетельством и тому, и другому служит и участие супруги писателя, переведшей ответ мужа на русский язык, Марии Кудашевой: «Маленькой малиновке из Смоленска — Инне Барсовой, с нежными пожеланиями для ее будущего». (Перевод М. Кудашевой).

Интересен и тот роман, что послужил формальным поводом для столь необычайного, в той обстановке, эпистолярного знакомства. Удостоенный двух крупнейших литературных наград — премии Фемина в 1905 году и Нобелевской премии по литературе в 1915-м, десяти томный — сложнейший, глубочайший по своей этической и философской проблематике, роман Ромена Роллана «Жан-Кристоф», выходил в свет по частям во французском литературно-публицистическом периодическом издании «Двухнедельные тетради», и был издан в России не ранее 1913 года, в самом преддверии неожиданно разразившейся Первой мировой войны.

Но — вновь повторимся: «*Nabent sua fata libelli*»! Почему — и само обращение, и факт полного прочтения данного произведения маленьким ребенком, не достигшим и девяти лет следует считать, скорее, свидетельством необычайной — экстраординарной интеллектуальной одаренности юной смоленской пианистки и композитора, отважившейся написать письмо выдающемуся французскому романисту.

Выдающийся французский писатель, блистательный беллетрист, профессор истории и музыковедения — писатель, памфлетист и исключительно яркий общественный деятель, чья дружба поистине не признавала ни территориальных границ, ни континентов земли, или — как мы бы сказали, *aerosae conscientia*, смутное — трагическое для всей Европы военное время, проводит в одном из своих шале в Австрии, где — следуя зову сердца, становится и сотрудником миссии Красного Креста, посвящая остаток своего рабочего времени написанию остро актуальных — критически заостренных, политико-философских статей и памфлетов, живописующих ужасы войны и виртуально диспутирующих о судьбах просвещенной Европы, которые впоследствии и оформляет в сборник под заголовком «*Au desus de la melee*» — являющийся практически непревзойденным образцом профессиональной военной публицистики «Над схваткой». В 1915 году к писателю приходит и всемирное признание: Ромен Роллан удостоивается Нобелевской премии в области литературы, что позволяет ему завязать близкое знакомство с наиболее видными мыслителями Европы — Стефаном Цвейгом, Зигмундом Фрейдом, Полем Клоделем, Рихардом Штраусом, и Германом Гессе.

Важно отметить, что — никогда не замыкаясь на «узко ремесленных» интересах своего класса, Ромен Ролан живо откликается на животрепещущие запросы своей эпохи. «Я не вмешиваюсь в политику, за исключением тех случаев, когда дело не коснется защиты притесненных» [15]. Что нередко служило основой и для его будущей активной общественной позиции при разрешении важнейших — высочайших, по своей сложности, политико-

мировоззренческих вопросов, как в области внутренней политики Франции, так и в сфере международных отношений с другими странами, среди которых было и молодое советское государство, куда писатель и отправляется в 1935 году.

Приезд писателя в СССР в 1935 году имел исключительное значение для обеих сторон. Наряду с видными деятелями Коммунистической партии Франции, и в том числе — выдающимися французскими писателями, и — пусть, даже и не разделяя их точку зрения, Ромен Роллан вносит существенный вклад в сближение двух народов в указанную эпоху. Диаметрально расходясь с приверженцами марксизма, и даже будучи личным другом Мориса Тореза, Роллан все же признает ленинское наследие, указывая на тождество его достижений с завоеваниями Наполеона Бонапарта.

В Москве писателя встречают более, чем радушно, отводя для его пребывания отдельную правительственную дачу. Особым интересом было отмечено и личное — состоявшееся 28.04.1935 г. знакомство писателя с Алексеем Максимовичем Горьким (Пешковым); однако истинным апогеем его визита, становится и знаковый, по своему смыслу, прием у И.В. Сталина — весьма напряженный, но глубоко содержательный диалог, итог которого мог, как угодно сказаться на судьбе французского беллетриста. «Вы должны знать, чем является СССР в глазах тысяч людей Запада. Они имеют о нем весьма смутное представление, но они видят в нем воплощение своих надежд, своих идеалов» — заявляет он руководителю молодой Советской России; и — после обсуждения вопросов внешней политики, беседа заходит и о судьбах подрастающего поколения в СССР: обсуждается положение детей в стране, ставится вопрос борьбы с организованной подростковой преступностью (И.В. Сталин).

Как видим, почва для общения маленького смоленского адресата с великим писателем — будто бы подготовлена. И сделано это на самом высшем уровне: на уровне правления всей страны, почему и этот частный, маленький, и — столь трогательный случай никак не проходит мимо внимания выдающегося французского писателя, в его поездке по России.

Письмо Романа Роллана ученице Смоленской школы Инне Барсовой: «Смоленск, 14 февраля. Несколько месяцев назад ученица Смоленской 13-й образцовой музыкальной школы, дочь настройщика роялей, десятилетняя Инна Барсова послала знаменитому французскому писателю Ромену Роллану несколько своих музыкальных композиций. Одна из них была написана на тему известного произведения Роллана — «Жан Кристоф».

Недавно Инна Барсова получила от Романа Роллана письмо и фотографию писателя.

«Моя дорогая Инночка Барсова, — пишет Роман Роллан, — благодарю тебя за твое милое письмо. Я с большим удовольствием прочел твои хорошие сочинения, особенно то, что ты написала о «Жане Кристофе». Они написаны очень тщательно, и твое вдохновение идет от хорошего чувствительного сердечка. Ты хорошая маленькая музыкантша, но тебе надо будет много учиться, читать, слушать много музыки — старой и новой. Музыка — очень богатый язык, который всегда обновляется с течением времени. Ты должна будешь учиться как музыке великих композиторов, так и народной музыке, тем прекрасным песням, которых так много в СССР.

Надеюсь, что у тебя будут хорошие учителя, которые с интересом станут заниматься с тобой. Надеюсь также, что ты будешь заботиться о своем здоровье. Не утомляйся чрезмерно. Будь терпелива и верь в будущее. Большое счастье, что ты имеешь такие музыкальные способности.

Целую тебя, твой далекий добрый друг Ромен Роллан.

Вильнёв (Швейцария)».

И в заключение — несколько слов об обыкновенном волшебстве. И хотя адекватного измерительного инструментария для этой столь трудно уловимой материи — личной притягательности и магического обаяния у мыслителей и великих музыкантов, пока не изобретено, ничем иным и не можем объяснить те изумительные, хотя и не столь явные, на первый взгляд, биографические параллели, которые можно обнаружить между биографиями выдающегося французского мыслителя и маленькой смоленской девочки-композитора, которой — пусть и в миниатюре, как сказали бы французы — «en raccourci», на своем жизненном пути предстоит повторить отдельные стороны биографии французского писателя. И хотя Инна Алексеевна — подобно ее любимому роллановскому персонажу Жану-Кристофу, так и не стала композитором, но все же — как и Ромен Роллан, получила поистине блистательное образование в своей стране, написала немало работ и исследований, посвященных творчеству великих музыкантов; как и он — была причислена когорте виднейших музыковедов своей страны; подобно выдающемуся писателю преподавала в консерватории, и даже — имела и собственный «казус Дрейфуса», получив его сразу в двух «экземплярах»: исследуя творчество Густава Малера — интерес к творчеству которого на волне всеобщей ненависти советского народа к культурно-историческому наследию Германии встречал неизменное — открытое неприятие; и предприняв первую попытку специфически научной — музыковедческой хронологизации и первого настоящего атрибутивно-фактологического анализа при исследовании и систематизации творчества всеми гонимого — репрессированного советской властью композитора А. Мосолова.

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

К вопросу о традиционном музыкальном наследии земли смоленской

В предлагаемой Вашему вниманию статье автором рассматривается как в целом – западнорусская музыкальная традиционная культура, так и в частности – фольклорное наследие земли Смоленской (как полноценной и неотъемлемой составляющей географического ореола вышеназванного традиционного музыкального стиля) с последующим выделением доминант время зарождения народной культуры, автохтонности её формирования и наибольшей сохранности в ретроспективе времени.

Как известно из области знания этномузыкологии, на сегодняшний день в русском (славяноязычном) как песенном, так и в инструментальном фольклоре исследователи выделяют семь основных стилевых географических зон (северно-русскую, южнорусскую, среднерусскую, западнорусскую, средне-волжскую, уральскую и сибирскую), среди которых лидирующая позиция с точки зрения сохранности архаики (а показателем первостепенной значимости древности и архаичности той или иной традиционной культуры, помним – является функционирование календаря в качестве «ядра» традиции) неоспоримо принадлежит именно западнорусской традиционной культуре, как культуре автохтонной, культуре наиболее раннего формирования. Территория распространения западнорусской традиции охватывает собою Брянскую и Смоленскую области, южные районы Псковской и Тверской областей, западные районы Калужской и Курской областей, а также некоторые русские поселения Белоруссии в Гомельской и Витебской областях. Изначально на западнорусской территории складывалась восточнославянская архаическая культура, которой была свойственна сохранность дохристианской картины мира с вероисповеданием, в христианском богословии и в исторической литературе называемым термином «язычество». В дальнейшем в силу определённых исторических событий эта изначальная картина мира усложнялась множеством более поздних культурных наслоений. Так, например, сильнейшее воздействие на традиционную культуру оказало принятие христианства на Руси в 988 году. Таким образом, результатом длительного взаимодействия народных верований и христианства явилась единая картина мира, в рамках которой оказалось возможным сочетание веры в Бога и почитание предков, нашлось место как для демонологических персонажей, так и для христианских святых. Подобная оценка народного вероисповедания кажется наиболее убедительной, поскольку она учитывает не только выводы

научного анализа, но и самосознание самих носителей традиционной культуры, что находит прямое подтверждение в рассказах информантов и в наши дни. Так, например, сказительница Максименкова Ефросинья Захаровна (1914 года рождения), жительница деревни Утехово Рославльского района Смоленской области рассказывала: «Как во святые вечера будешь песни играть да судьбу свою гукать, надобно наперёд заговор сказать, штоб-ка не сама ты, детонька, рукою своею водила да вещицы тянула, а Дух тебя направлял: кого – наперёд, а кого – опосля обозначить. И заговор тот нужно говорить к Домовому, али его кличут еще Домовичком, что за иконою в Красном Уголку живёт да добро всех своих домашних бережёт, ну, и захожим понемножку подаёт, ежели к нему с уважением относятся...».

Основным видом деятельности оседлого (что является основным признаком автохтонности традиции, которую миновал процесс консолидации, как неизбежность при формировании вторичных региональных традиционных стилей) населения являлось земледелие, что, в свою очередь, явило собою необходимость создания народного календаря, как определённой исторически сложившейся системы членения, счета и регламентации годового времени, границы измерения которого в традиционном сознании оформлялись по модели похорон, что связано с представлениями об истечении определённого отрезка времени, его изживании.

Интересным в этой связи может показаться рассказ вышеназванной сказительницы о Масленице: «Масленица во все времена была уж больно почитаемым праздничком, который к себе требовал особливового уважения. А то как же, необходимо было Матушку-Зиму похоронить со всеми почестями, штоб-ка она, в свой черёд, с миром на покой ушла, и уж боле людей морозом, снегом, да вьюгами не тревожила, аж да следующего своего рождения. Потому-то и мастерили в деревнях соломенное чучело, одевали его во всякие ризы да сжигали, тем и говорили Матушке-Зиме, что пора и уходить, потому как на земле век не проживёшь. Вот так вот и былó... Похоронят Зимушку да играют опосля по ней помин, по всем правилам да обычаям круга, потому как круг – будь он в блинах, али в карагодах – всё одно, это жизнь вечная без начала и без конца, как у заглавного Духа, у Духа Солнышка».

Важно отметить, что в народном сознании временные границы между сменой времен года воспринимались не иначе, как страшным («кривым») временем, которое можно было пережить только с помощью целого комплекса определённых ритуальных действий. Эти границы и явились основой модели регламентации годового календарного времени. Примечательно, что на территориях западнорусского географического ореола

в памяти традиционных носителей сохранился каждый из пяти (на сегодняшний день зафиксированных этномузыкологами) календарных обрядовых комплексов, а именно:

- Масленичный обрядовый комплекс (оформляющий собою границы между Зимой и Весной);
- Троицко-Купальский обрядовый комплекс (оформляющий собою границы между Весной и Летом);
- Жатвенный обрядовый комплекс (оформляющий собою границы между Летом и Осенью);
- Праздник Святого Покрова (узколокальное во временных рамках и «тихое» в своём воплощении ритуальное действие, в основе которого находилось представление о том, что «нельзя шуметь, дабы не мешать Матушке-Зиме засыпать»);
- Святочный обрядовый комплекс (оформляющий собою границы между Старым и Новым годом).

Подобного рода определённое отношение к таинству «смерти» и последующего «рождения» в сознании носителей традиционной культуры объяснялось представлениями о размыкании границ между верхним «небесным» миром (который, согласно народному мировоззрению, населяли Духи Небесные и Души умерших предков), миром средним (закрывающим собою пространства, обжитые человеком) и миром подземным (населённым всякой нечестью).

Таким образом, когда кто-либо и что-либо умирало, согласно традиционному мышлению, земля размыкалась, дабы похоронить в себе умершего. Следовательно, в силу разомкнутости границ, из-под земли начинала выползать всякого рода нечисть. Это представление и смоделировало необходимость наличия многочисленных апотропеических (обереговых) практик, которые обязательно входили в каждый из календарно-обрядовых комплексов. Например, сказительница Цимбалистова Парасковья Ильинична (1908 года рождения), жительница деревни Рыляки Рославльского района Смоленской области описывала Купальскую ночь так: «И пришла Купальска ночь. Знамо, люд с деревни прочь по перстам не расходился, всё друг к дружке-то теснился, посколь всяк был должен знать: нечисть в эту ночь гулять не стыдится по земле, потому не быть беде, лишь когда не в одиночку человек эту ночку да позадь себя спровадит, а всем миром с нею сладит...». С другой стороны, согласно народным поверьям, во имя того, чтобы помочь пережить опасное время живущим, с Неба спускались Души умерших, что, в свою очередь, породило целый ряд

практик поминального толка, а также продиктовало ряд запретов и предписаний, касающихся поведения людей. Например, сказительница Максименкова Ефросинья Захаровна (1914 года рождения), жительница деревни Утехово Рославльского района Смоленской области рассказывала: «А работать на Масленку было никак нельзя. Не пряли, не ткали, нельзя было – одна гульня. На Масляной неделе Души умерших-то спускались на землю, да гуляли по ней аж да самой Святой Пасхи – весь пост. Потому, как дело у них важное было – наблюдать за людьми, чтоб-ка те поменьше грешили. Вот и был запрет на шитьё, штоб-ка ненароком Душу-то близкую иголкой да не проткнуть, да и на другие работы также: на каждую – свой запрет па особливой причине. А уж опосля Пресветлой Пасхи Духи-то улетали подальше к Небу, поближе к Солнышку, да сверху подмогали людям Весну гукать. Вот так вот и былó. Духи-та Весну-Матушку с Неба толкают, а люди добрые снизу тепло привечают. Бывало во как выйдут всем миром: и стар, и млад, и здоровый, и хилой – да как начнут во все стороны гукать, так во всей округе и лес, и речка откликаются на эту ворожбу... Вот с таких-то песен – великих – Весна, она быстро людей слухалась да спешила к ним на обогрев...».

Естественно, что подобного рода «близкое соседство» с представителями иных миров породило в традиционной практике и ряд прогностических ритуальных действий (гаданий). Так, например, вышеупомянутая сказительница рассказывала: «Раньше-то молодые девки да парни плясать готовы были завсегда и всюду. Это ж вона тока зимой теснились в избах, потому как морозно да холодно на вулице. Но не тока ж людям-то греться коло печки хотелось, а и всяким Поднебесным Духам. Вот и слетались они в хаты да в бани – поближе эдак к теплу да грелись. Ну, а люди уж больно радовались таким гостям. Заслонки в печках отворяли, да и в разговоры-то с ними вступали во всякие: кто ухом слухает, что ветер скажет, кто сны загадывает, а девкам молодым – то время была самое подходящее, чтоб-ка подблюдные песни играть да судьбу свою гукать...». Естественно, размыкание границ между мирами диктовало особое ритуально значимое (символическое, противопоставленное повседневности) поведение людей, которое получало свою реализацию посредством функционирования целого ряда «языков» или кодов (термины сугубо научного толка). Среди них: пространственный код (противопоставление ритуально значимых мест обжитому человеком пространству), временной код (выделение ритуально значимого светового времени), предметный код (использование различных предметов в той или иной символической функции), акциональный код («язык» действий), персонажный код (опирающийся в своей основе на

оппозицию свой \ чужой), растительный код (строящийся на культуре растений), а также акустический или звуковой код (включающий в себя природные звуки и звуки, производимые человеком, в том числе и пение).

Таким образом, «язык» обрядового пения (в первую очередь мы имеем ввиду морфологию календарных песен), использовавшийся в переломные моменты и воспринимаемый носителями традиции как один из наиболее действенных и «доходчивых» в общении с потусторонним миром, представляет собою один из наиболее архаичных слоёв музыкального фольклорного наследия. Естественно, магические функции, приписываемые календарным песням, во многом определяли особенности их структуры, а именно:

- календарные напевы приравнивались в народном сознании к заговорным формулам, поэтому при исполнении календарных песен степень их варьирования, по сравнению с напевами других жанров, невелика;
- для календарных песен характерен узкий звуковой диапазон;
- гетерофонная фактура;
- особая манера темброинтонирования (громкий, напряжённый голос, рассчитанный на максимальный охват открытого пространства, либо магическая сакрализация голоса).

Сказительница Максименкова Ефросинья Захаровна вспоминала: «Работали в деревне тады много, да и пели много. А как во только в поле, иль как идут во куды, иль со жнива, али просто как сядут во где – дык и зачинают песни, да громка так... на весь голос... Да тока ж не всякою полевою песню можно было на полный голос грать. Что для себя играешь, ту – можно, а вот когда с Духом Поля в разговоры вступаешь, тогда уж надо особый голос иметь. Там уж необходимо цикать (тихонько так припевать). Так во, бывало, возьмёшь снопик, прижмёшь его ко груди, равно как детёночка свайго и по земле катаешься да цикаешь, чтобы поле тебя пощадило да силушку твою возвернула. И жнивка силушку непременно возвращала. Она ж-та под волей Духа Поля ходит, а Тому-то одно дело – людям божьим подмагать, равно как и другим Духам – тама-тка: Хозяину Леса, аль Реки ти Возера...».

Таким образом, сохранение полного годового корпуса календарных обрядовых песен, а вместе с тем и факт того, что именно под воздействием календарных песен в дальнейшем формировался музыкальный облик свадебных, приуроченных лирических и хороводных песен, и выдвигает календарь в число доминанты в системе песенных жанров западнорусской традиции.

Смоленск, 2022