

Министерство культуры и туризма Астраханской области
ГБУДПО АО «Учебно-методический центр по художественному образованию
и повышению квалификации работников культуры и искусств»

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ: ПОЛИЛОГ И ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

СБОРНИК СТАТЕЙ



Астрахань 2020

ББК 86.372.24-3(2Рос – 4Аст)
У447

Главный редактор – директор ГБУДПО АО «Учебно-методический центр по художественному образованию и повышению квалификации работников культуры и искусств» О.Н. Золотова

Редактор-составитель – старший методист ГБУДПО АО «Учебно-методический центр» О.А. Литвинова

У447 «Музыкально-теоретические и исполнительские дисциплины: полилог и грани взаимодействия»: Сборник статей / Главный редактор – О.Н. Золотова, редактор-составитель – О.А. Литвинова. – Астрахань: – Астрахань : Новая Линия, 2020. – 152 с.

ISBN 978-5-6044647-8-6

Сборник статей «Музыкально-теоретические и исполнительские дисциплины: полилог и грани взаимодействия». Публикуемые материалы представлены педагогами детских школ искусств, а также средних и высших учебных заведений Астрахани и Астраханской области. Проблемы музыкального образования раскрыты в сборнике с позиций научного, историко-культурного и методического ракурсов. Издание предназначено для педагогов, студентов и специалистов различных образовательных учреждений сферы культуры и искусства, а также широкого круга читателей, интересующихся музыкальной культурой.

ББК 86.372.24-3(2Рос – 4Аст)

ISBN 978-5-6044647-8-6

© УМЦ, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I.

Музыкальная наука в пространстве культуры: история и современность

Бучурова П.А. Фортепианные произведения О. Эйгеса: круг образов и стиль	5
Коноплева И.М. Препарация фортепиано как один из способов модификации инструмента в XX веке	10
Литвинова О.А. Графическая нотация в партитурах второй половины XX – XXI веков	17
Мигунова С.М. От Пифагора до Скрябина. Долгий путь светомузыки	21
Петров В.О. Зачем пианисту что-то делать на сцене, кроме того кого играть?	25
Шевченко А.Р. Жанровые и стилистические особенности фортепианных произведений Ф. Пулена	35

Раздел II.

Вопросы музыкального образования и воспитания

Ворох И.М. Эстетическое воспитание учащихся на примере произведений русского искусства второй половины XIX века	41
Диндарова А.В. Из опыта работы со слабовидящими детьми в детской школе искусств	46
Самбир С.В. Синтез различных форм деятельности в образовательном процессе (на примере: организация праздничных представлений в ССМШ (колледже) при Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова)	50
Травенко Т.В., Гончарова О.В. Границы взаимодействия детской школы искусств и семьи в контексте «полилога этнических культур»	58
Шабанова О.В. Гражданско-патриотическое воспитание в хоровом классе детской школы искусств (на примере работы с хором детской школы искусств №1 города Астрахани)	64

Раздел III.
Современные подходы к методике преподавания
музыкально-теоретических и исполнительских дисциплин:
полилог и грани взаимодействия

Бакшеев А.В. К вопросу формирования губного аппарата кларнетиста	70
Гончарова О.В. Теоретическая олимпиада как часть очно-заочного конкурса. Практика применения компьютерных технологий.	74
Каштанова Н.В. «Русская песня и кавказская токката» Сергея Слонимского: особенности художественного синтеза	80
Нечаева О.С. Выразительная сторона музыки на уроках сольфеджио (в младших классах ДМШ)	86
Омаяльева Н.В. Методические рекомендации руководителям ансамбля скрипачей	91
Орлова С.В. Элементы арт-терапии на уроках теоретического цикла в ДМШ и ДШИ	97
Петрова Ю.С. Импровизационно-творческие задания для начинающих пианистов	101
Петрова Ю.С. Концертмейстерская работа в инструментальном классе	105
Рындин А.В. Особенности работы с детьми в классе композиции	108
Рябова Л.П. Музикальный слух	116
Сладкова Л.Б. Развитие интонационного мышления	121

Раздел IV.
Вопросы этномузыкологии

Воронкова В.А. Символика осенней обрядности «Похороны мух»	125
Гусиева С.С. Понятие сказки и отражение в ней образа Бабы-яги	131
Земсков В.В. Русские народные инструменты в контексте современной академической музыки	135
Павкина М.Д. Особенность исполнения лирических песен восточных славян	139
Усманова А.Р. Личность музыканта в инструментальной культуре Астраханского края (на примере юртовских сазче и кабалче) . . .	144

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ РУКОВОДИТЕЛЯМ АНСАМБЛЯ СКРИПАЧЕЙ

Среди огромного разнообразия жанров музыкального исполнительства нет менее освещенного, чем ансамбль скрипачей. Однако этот жанр имеет глубокие исторические корни.

Еще в XVI веке, как пишут авторы популярного справочника «Творческие портреты композиторов», «во Франции при Людовике XIV – большом любителе музыки, – был создан редкий для того времени ансамбль «Двадцать четыре скрипки короля» [9, с. 105]. В состав этого коллектива входили инструменты скрипичного семейства различного строя и размера. Звучание ансамбля, по воспоминаниям современников, поражало полнотой, мощью и блеском, выгодно отличалось «от тусклого и гнусавого звука виол». Этот знаменитый ансамбль просуществовал около полутора веков и объединял лучших скрипачей Франции.

В XVII веке, по описанию Л. Гинзбурга и В. Григорьева, при дворе английского короля Карла II Стюарта, любившего танцы на «французский лад», также появляется ансамбль с аналогичным названием «24 скрипки короля». По инициативе Джона Банистера в Англии появляется музыкальная школа и второй ансамбль из 12 скрипок, который дает платные, публичные концерты [см. об этом: 2, 172-173].

В России интерес к камерно-инструментальному жанру относится к XVIII веку. Многие сановники, аристократы и интеллигенты участвуют в совместном домашнем музенировании. В помещичьих усадьбах появляются собственные инструментальные ансамбли и оркестры. Из крепостных оркестров Шереметьева, Юсупова, Воронцова вышло большинство русских виртуозов-скрипачей XVIII – XIX веков. Мощное развитие приобретает сольное скрипичное исполнительство, что порождает необходимость появления профессионального музыкального образования. В конце XIX века во многих городах России организуются отделения Русского музыкального общества (РМО) и музыкальные классы при них. При общем подъеме музыкального искусства в России все яснее выкристаллизовывается жанр ансамбля скрипачей.

В 1918 году С.В. Рахманинов в письме к дирижеру М.Н Альтшуллеру писал: «...мне более всего понравилась твоя идея исполнить “Вокализ” в стиле арии И.С Баха... Надо, чтобы мелодию играли несколько скрипачей в унисон... Не помню, в каком городе я так слышал “Вокализ”... Звучало великолепно...» [8, с. 209]. Из этого высказывания можно сделать вывод о востребованности данного жанра в России.

В педагогической практике совместное музицирование оказывало неоценимую пользу, развивая чувство ансамбля, тембровый слух, давая возможность услышать новое прочтение известных произведений. Так великий педагог П.С. Столярский очень любил заниматься с ансамблем скрипачей, созданным из учеников его класса.

Однако лишь в середине 60-х годов XX века впервые был создан профессиональный, концертный коллектив: Ансамбль скрипачей Большого театра СССР, под управление концертмейстера оркестра, Ю.М. Реентовича. Этот коллектив быстро завоевал широкое признание и огромную популярность в нашей стране и за рубежом. Триумфальное утверждение ансамбля скрипачей связано с техническим совершенством игры, популярностью репертуара. «Искусство ансамбля скрипачей – писал А. Медведев, – прекрасно своей общительностью. Строгое и возвышенное, оно обладает свойством всеобщности, вседоступности» [7, с. 2]. Позже появляются ансамбли в Новосибирске – «Ансамбль скрипачей Сибири», в республике Саха – «Виртуозы Якутии».

В начале становления профессионального жанра ансамбля скрипачей основой была игра в унисон, которая создавала особый звуковой эффект «одной большой скрипки». С переходом к исполнению многоголосных произведений, возможности ансамбля скрипачей расширились. Современный ансамбль представляет собой квинтет, состоящий из 4 групп скрипок и фортепиано. Коллектив объединяет в себе мощь симфонического оркестра с достоинствами малых камерных ансамблевых форм. Профессиональному ансамблю скрипачей как жанру музыкального исполнительства, подвластно достижение «...тончайших звуковых градаций, почти импровизационных отклонений от ритма, и некоторых нюансов, практически недоступных оркестру» [3, с. 108] – пишет известный теоретик А.Д. Готлиб. Следует также сказать, что ансамблю скрипачей доступно исполнение подлинно виртуозных произведений, таких как «Непрерывное движение» О. Новачека, «Непрерывное движение» Н.Паганини, «Испанский танец» М. Де Фалья, «Хора стаккато» Г. Динику, «Наварра» П.Сарасате, что значительно обогащает спектр его художественных возможностей и способствует росту популярности этого жанра.

Принципы организации ансамбля скрипачей

Примерный количественный состав ансамбля скрипачей от 13 до 18 участников. Четыре группы, в каждой из которых несколько скрипачей (предпочтительно нечетное количество). Исходя из практики, в первой группе – 4-5 человек, во второй, третьей и четвертой должно быть не менее трех. Первая группа ансамбля, ведущая мелодическую линию, должна обладать более высоким звуковым объемом. Наличие

трех скрипачей во второй, третьей и четвертой группах обусловлено интонационными проблемами. Двум участникам группы сложно добиться идеальной интонации, третий исполнитель помогает найти «тембровый и интонационный консенсус». Далее желательно определить в каждой группе наиболее опытного в индивидуальном и ансамблевом отношении исполнителя, который послужит опорой для участников каждой партии.

Не менее важным является вопрос о выборе наиболее оптимального расположения групп относительно друг друга. В практику вошли три типа расположения скрипачей на эстраде.

Первый тип: группы располагаются по порядку слева направо, рояль находится позади ансамбля. Отрицательные стороны данного положения на сцене – эфи участников первой группы обращены в стену зала или кулису, третьей и четвертой группе сложнее взаимодействовать с первой группой ввиду ее значительной удаленности. Вследствие чего качество звучания утрачивает ровность и однородность.

Второй тип: группы располагаются в следующем порядке слева направо – вторая, первая, третья и четвертая, рояль стоит позади ансамбля. Этот тип постановки коллектива на сцене более оправдан, так как первая группа находится в середине эстрады, и эфи инструментов обращены к аудитории. Известно, что в больших залах звучание лучше всего в центре сцены. Также более близкое расстояние между группами облегчит взаимодействие внутри коллектива. Однако следует отметить, что удаление 1 группы вглубь сцены в некоторых случаях может существенно сказаться на объемности звучания ансамбля в целом.

Третий тип: группы располагаются в «шахматном» порядке. Первый ряд – первая и вторая группы, второй ряд – третья и четвертая группы, рояль позади ансамбля. Подобный тип размещения ансамбля на эстраде наиболее целесообразен на малых сценах. Он позволяет достичь наиболее плотного, компактного звучания ансамбля. Эфи всех инструментов повернуты к слушателю, слуховой и зрительный контакт между группами наиболее оптимален. Однако значительное расстояние между первой и четвертой группами может негативно сказаться на их взаимодействии. Тем не менее, можно избежать таких осложнений, расположим концертмейстера ансамбля ближе к центру сцены.

Рассуждая о принципах организации ансамбля скрипачей, нельзя не упомянуть о вопросах управления коллективом в репетиционный период и в момент концертного выступления.

Руководитель ансамбля лишен возможности дирижировать ансамблем, также как и дирижер «...должен обладать отличным музыкаль-

ным слухом, твердой волей,... собранностью и темпераментом...» [6, с. 25]. Поэтому необходимо соблюдать ряд условий ради оптимального исполнительского результата. Невозможность дирижировать ансамблем скрипачей в момент исполнения вносит ряд условий, которые будут способствовать оптимальному исполнительскому результату. Среди них следует выделить следующие:

1. Наличие опытного концертмейстера, который обеспечит максимальную организованность коллектива во время исполнительского процесса.
2. Четко распределить выразительную и эмоциональную пластику левой (показывающей) руки концертмейстера от иных телодвижений.
3. Разумное, ритмически организованное распределение смычка, в данном случае выполняющего функцию «дирижерской палочки».

Вопросы репетиционной работы с ансамблем скрипачей

Очень хорошо сказал о начальном этапе работы с ансамблем скрипачей Д.Д. Благой. В частности, по его мнению «...именно в этот период происходит важнейший двусторонний процесс приспособлении учащихся к требованиям педагога и приоравливание педагога к уровню возможностей и ... индивидуальных особенностей учащихся. Первая задача педагога в этот период – наиболее рациональное объединение исполнителей» [1, с. 13].

Работать с коллективом лучше начинать с читки с листа таких произведений, которые соответствуют возможностям исполнителей. После ознакомления с текстом необходимо провести работу по выявлению динамики, агогических особенностей, установлению штрихов и аппликатуры, освоению интонационных проблем, решать задачи художественно-оправданного распределения смычка.

В работе над распределением смычка необходимо учитывать следующие моменты: в кантилене при исполнении двух нот «*legato*» необходимо оставлять больше смычка на вторую ноту, что поможет соединению с последующими нотами, даст возможность пластично сменить смычок, обеспечить непрерывность мелодической линии. При исполнении комбинированных штрихов активнее использовать нижнюю и верхнюю часть смычка, обязательно возвращаясь в исходное положение после каждой ритмической фигуры. Подобный прием позволит сохранить динамику звучания и точность произнесения ритмического рисунка. В нюансе *r* чаще использовать верхнюю половину смычка, так как в этой части смычок легче и более управляем. При исполнении отдельных нот штрихом *detache* на *crescendo* необходимо увеличивать количество смычка, его плотность соприкосновения со струной, а на *diminuendo* - сокращать количество и уменьшать степень нажима.

Подобный прием позволит наиболее точно и ярко отразить динамический план эпизода.

Для выработки штрихового и интонационного единства мы рекомендуем начинать репетицию с гамм (одно и двухоктавных). Гаммы следует исполнять всеми группами ансамбля в унисон и консонирующими интервалами, а также различными штриховыми вариантами. Например: штрихом *detache* – различными частями смычка, штрихом *legato* – по 2, 4, 6, 8 нот на смычок, смешанными штрихами – две ноты *legato*, две ноты *detache* и наоборот, три ноты *legato*, одна отдельно и наоборот.

При этом необходимо уделить особое внимание распределению смычка, так как этот технический прием является одним из важнейших объединяющих элементов ансамблевой игры.

После гамм и упражнений, можно приступить к работе над художественным материалом. Поначалу целесообразно проиграть пьесу всеми группами ансамбля в среднем и медленном темпе, в нюансе *p* и *mf*, без vibrato. Этот способ исполнения поможет партнерам «прислушаться» и «пристроиться» друг к другу. Нельзя обойти вниманием и проблему вибрации. Сближение характера vibrato (особенно в группах), «придает звучанию слитность и сходность тембра» [4, с. 138].

Важным аспектом работы над художественным сочинением является выбор, соответствующей содержанию произведения, тембровой аппликатуры. Необходимо учитывать, что она может быть не всегда удобной, что потребует дополнительной работы. Так, например, четвертая группа ансамбля скрипачей обычно исполняет басовую партию. Ее участникам приходится часто играть на струне «соль», делать переходы через одну или две струны. С точки зрения художественной выразительности, подобная аппликатура способствует тембровой выпуклости подголосков, рельефности голосоведения.

Не менее важным составляющим элементом в достижении художественного замысла произведения, является динамика. Специфика жанра ансамбля скрипачей определяет особые приемы динамического взаимодействия групп. Так например: группа, ведущая мелодическую линию, начинает *crescendo*, а сопровождающие голоса – поддерживают. Исполняя *diminuendo*, наоборот, первыми ослабляют звучание сопровождающие голоса, а завершает группа, ведущая мелодический голос. Очень выразительной краской является исполнение ансамблем скрипачей нюанса *pp*. Звукоизвлечение на *pp* достигается минимальным движением смычка, без нажима, чаще в верхней половине смычка. Получаемый эффект можно сравнить лишь с хоровым звучанием *a cappella*.

И еще о двух моментах в работе с ансамблем скрипачей:

1. исключительно важна роль пианиста-концертмейстера. От исполнителя требуется не только инструментальное мастерство, но и (ввиду отсутствия дирижера) дирижерские навыки. Он должен обладать и дирижерскими способностями.

2. необходимо исполнять произведения наизусть. В ансамбле скрипачей исполнение сочинений наизусть играет важную роль. Во-первых, ансамбль скрипачей объединяет сольно-инструментальные и камерно-ансамблевые качества. Во-вторых, от этого зависит внешняя привлекательность и успешное взаимодействие участников между собой. Когда исполнитель «знает произведение наизусть и проникся им до глубины души, он в нужный момент... в своей душе будет читать музыку, ... Забыв о страхе, он будет ждать и желать публичного выступления как праздника» [5, с. 14]. Но это не представляется главной причиной успеха качественного конечного результата.

Ключом к творческой свободе являются ясные музыкальные представления образов и задач, верная организация двигательных процессов, длительные и упорные занятия, ощущение радости выхода на эстраду. И во многом все это зависит от педагога.

Литература

1. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство М: Музыка, 1979. – С.5-32
2. Гинзбург Л. Григорьев В. История скрипичного искусства: выпуск 1- М: Музыка, 1990, – 283с.
3. Голованов Н. Литературное наследие. М: Музыка, 1982. – 296с.
4. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство. Вып. 1, М: Музыка, 1976. – 94с.
5. Давидян Р. Из опыта работы в квартетном классе // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство М: Музыка, 1979, С.136-160
6. Игра наизусть [Текст] : Пер. с англ. / Вступ. статья и примеч. Ф. Соколова. – Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1967. – 144 с.
7. Медведев А. Ансамбль скрипачей ГАБТ – М: Музыка, 1966 (буклет)
8. Рахманинов С. Литературное наследие: в 2-х т. Том 2. – М.: Музыка, 1980.
9. Творческие портреты композиторов // Популярный справочник. – М: Музыка, 1989.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бакшеев Александр Викторович – преподаватель ПЦК «Оркестровые духовые и ударные инструменты» (кларнет) Астраханского музыкального колледжа им. М.П.Мусоргского.

Бучурова Патимат Авсупияновна – магистрант 2 года обучения кафедры специального фортепиано Астраханской государственной консерватории. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки А.Р. Усманова.

Воронкова Валерия Андреевна – студентка 3 курса отделения «Этнохудожественное творчество» ГБПОУ АО «Астраханский колледж культуры и искусств». Научный руководитель – Иванова О.А.

Ворох Ирина Михайловна – преподаватель МБУ ДО «РДШИ им. М.А.Балакирева» МО «Ахтубинский район».

Гончарова Оксана Викторовна – заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель МБУ ДО «РДШИ им. М.А.Балакирева» МО «Ахтубинский район».

Гусиева Софья Сергеевна – студентка 3 курса отделения «Этнохудожественное творчество» ГБПОУ АО «Астраханский колледж культуры и искусств». Научный руководитель – Иванова О.А.

Диндарова Аэлита Владимировна – преподаватель МБУ ДО «РДШИ им. М.А.Балакирева», филиал «Нижний Баскунчак» МО «Ахтубинский район».

Земсков Вячеслав Витальевич – студент 3 курса «Музыкально-инструментальное искусство» Астраханской государственной консерватории. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель А.Р. Усманова

Коноплева Ирина Михайловна – студентка 5 курса кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В.О. Петров.

Литвинова Ольга Александровна – старший методист ГБУДПО АО «Учебно-методический центр по художественному образованию и повышению квалификации работников культуры и искусств», преподаватель ДМШ ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», аспирант ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория».

Мигунова Светлана Михайловна – заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель МБУДО «ДМШ №1 г. Астрахань».

Каштанова Наталия Владимировна – преподаватель, концертмейстер ДШИ им. М.П. Максаковой.

Нечаева Ольга Сергеевна – преподаватель МБУДО «Детская музыкальная школа №1 г. Астрахани».

Омяльева Наталия Викторовна – преподаватель ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» Россия, Астраханского музыкального колледжа им. М.П.Мусоргского, ДШИ им. М.П. Максаковой, доцент.

Орлова Светлана Викторовна – преподаватель, зав. теоретических дисциплин МБУДО «Детская школа искусств № 2 города Астрахани».

Павкина Маргарита Дмитриевна – студентка 3 курса отделения «Этнохудожественное творчество» ГБПОУ АО «Астраханский колледж культуры и искусств». Научный руководитель – Иванова О.А.

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Петрова Юлия Сергеевна – преподаватель Астраханского музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского.

Рындин Александр Владимирович – преподаватель Астраханский музыкальный колледж им. М.П. Мусоргского.

Рябова Любовь Павловна – преподаватель МБУДО «ДШИ № 22 г. Астрахани».

Самбир Светлана Викторовна – завуч по специальным, общепрофессиональным дисциплинам и концертной работе Средней специальной музыкальной школы (колледжа) при ФГБОУВО «Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова».

Сладкова Лариса Борисовна – преподаватель МБУДО «ДШИ № 22 г. Астрахани».

Травенко Татьяна Валентиновна – директор МБУ ДО «РДШИ им. М.А.Балакирева» МО «Ахтубинский район».

Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Шабанова Ольга Валерьевна – преподаватель МБУДО «ДШИ №1 г.Астрахани».

Шевченко Анна Робиковна – магистрант 2 года обучения кафедры специального фортепиано Астраханской государственной консерватории. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки А.Р. Усманова.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ: ПОЛИЛОГ И ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Подписано в печать 1.10.2020.

Формат 60x90/16. Бумага офсетная.

Гарнитура Times New Roman.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,75.

Тираж 200 экз. Заказ № 166 от 28.09.2020.

Отпечатано в ООО «Типография «Новая Линия»,
г. Астрахань, ул. Ак. Королёва, 26,
тел.: 8 (8512) 51-00-12, 51-00-13.