

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ
АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Г.О.САМАРА
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМ. П.И.ЧАЙКОВСКОГО»

2022
Год народного искусства
и нематериального
культурного наследия
народов России



Региональный
творческо- образовательный центр
пропаганды и развития исполнительства
на струнно-щипковых инструментах
«Перспектива»

Живые струны

***II Открытая областная
творческая лаборатория,
посвященная
Году культурного наследия
народов России***

**Материалы
II открытой областной
творческой лаборатории,
посвященной Году
культурного наследия
народов России**

8 февраля 2022 года

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ
АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМ.П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Региональный творческо-образовательный центр пропаганды и развития
исполнительства на струнно-щипковых инструментах «ПЕРСПЕКТИВА»

ЖИВЫЕ СТРУНЫ

Сборник материалов
II Открытой областной творческой лаборатории,
посвященной Году культурного наследия народов России



САМАРА, 2022

Живые струны. Сборник материалов II Открытой областной творческой лаборатории, посвященной Году культурного наследия народов России.

Редакционная коллегия:

Бодрова В.А., директор ДМШ им.П.И.Чайковского, заслуженный работник культуры РФ.

Шиндяпина Е.Н., заместитель директора по научно-методической работе, преподаватель высшей категории.

Матасова М.Н., преподаватель высшей категории, координатор проекта «Живые струны».

Плеханова В.В., методист, преподаватель, видео сценарист проекта «Живые струны».

Фесик Н.А., художественный редактор.

**МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»
www.dmshtchaikovsky.info
dmshtchaikovsky@yandex.ru**



ЖИВЫЕ СТРУНЫ

II Открытая областная творческая лаборатория, посвященная Году культурного наследия народов России

«Самым высоким видом искусства, самым талантливым, самым гениальным является народное искусство, то есть то, что народом сохранено, что запечатлено народом, что народ пронёс через столетия... В народе не сможет сохраниться то искусство, которое не представляет ценности...».

Б.М.Немецкий (художник, педагог,
профессор художественного
факультета ВГИК).

Сегодня в культурной жизни нашей страны происходят изменения, которые обусловили взрыв интереса к отечественной истории, национальной культуре, утраченным традициям, истокам духовной культуры, фольклору, народным ремеслам.

В современном мире развития высочайших информационных технологий, интернета, телевидения взрослые и дети испытывают дефицит знаний о национальных традициях, культуре, быте народа. Решение Президента России Владимира Путина объявить 2022 год Годом культурного наследия народов России направлено на поддержание и развитие самобытных традиций, ремесел и искусств народов России. Популяризация оригинальной народной культуры жителей разных регионов страны,

формирование уважения к религиозным и национальным ценностям станут основой мира и согласия в нашем многонациональном государстве.

Региональный творческо-образовательный центр «Перспектива» проводит II Открытую областную творческую лабораторию «Живые струны», посвященную Году культурного наследия народов России.

В программе лаборатории - различные мероприятия, направленные на развитие и популяризацию русского народного музыкального творчества и исполнительства на струнно-щипковых инструментах: мастер-классы и открытые уроки, консультации (очные и по видеозаписи), презентация истории появления Великорусского оркестра, интерактивный концерт солистов (домра, балалайка) и творческих коллективов русских народных инструментов.

Приглашаем к участию преподавателей, учащихся и творческие коллективы.

Формы участия:

- открытые уроки,
- участие обучающихся класса балалайки, домры в мастер-классах,
- участие в интерактивном концерте творческих коллективов русских народных инструментов,
- доклад, статья и другие материалы по вопросам преподавания в классе балалайки и домры.

Все материалы творческой лаборатории представлены на сайте школы (www.dmshtchaikovsky.info).

Директор МБУ ДО г.о.Самара
«ДМШ им.П.И.Чайковского»,
заслуженный работник культуры РФ

Бодрова В.А.

ПРОГРАММА ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

11:00 – 11:20	Регистрация участников. Выставка методической литературы.
11:20 – 11:40	Открытие творческой лаборатории «Живые струны». Вступительное слово руководителя Регионального творческо-образовательного центра пропаганды и развития исполнительства на струнно-щипковых инструментах «Перспектива» заслуженного работника культуры РФ С.Н. Мамченко. Презентация сборника работ преподавателей ОНИ Самары и Самарской области «Живые струны».
11:40 – 12:15	Мастер-класс преподавателя Буцыкова Дмитрия Юрьевича. Исполнительские трудности в работе над транскрипциями академической литературы для балалайки. Скрипичная соната Г.Телемана A-dur.
12:15 – 12:35	Открытый урок преподавателя Мигуновой Елены Анатольевны. Дистанционная форма обучения в классе домры.
12:35 – 13:15	Авторское музыкальное шоу Д.Буцыкова «Театр одной балалайки».
13:15 – 14:00	«Живые струны». Интерактивный концерт творческих коллективов русских народных инструментов ДМШ, ДШИ Самары и Самарской области.
14:00 – 14:15	Круглый стол. Подведение итогов работы творческой лаборатории.

**ПРОГРАММА
КОНЦЕРТА ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
ДМШ, ДШИ САМАРЫ И САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ**

1. Педагогический ансамбль русских народных инструментов.
Рук. Курдюков М.О.
МБУ ДО «Красноярская ДШИ», с.Красный Яр Самарской обл.
Ф. Лейсек. Марш «Багратион», пер. В. Иванова.
2. Ансамбль домристов.
Рук. Никифорова О.В., конц. Баладурина Т.Н.
МБОУ ДО «ДШИ «Лира» г.о. Новокуйбышевск Самарской обл.
В. Андреев. Вальс «Грёзы».
3. Ансамбль народных инструментов «Скоморошинки».
Рук. Харитонов А.Ф.
МБУ ДО г.о.Самара «ДМХШ №1».
Р.н.п. «Субботея», обр. О.Моисеевой, пер. для ансамбля Харитонова А.Ф.,
Загайновой Н.А., Королевой Н.А.
4. Образцовый художественный коллектив оркестр русских народных инструментов «Самарский сувенир».
Рук. Загайнова Н.А.
МБУ ДО г.о. Самара «ДМХШ №1».
Р.н.п. «Пойду ль я, выйду ль я», обр. А.Зуя.
Соло на жалейке Максим Бурко.
5. Народный самодеятельный коллектив оркестр русских народных инструментов «Русские фрески». Рук.Ковалева С.
МБУ г.о.Октябрьск «ДК «Железнодорожник».
А.Шалов. «Эх, сыпь, Семен!». Солисты: К.Захарато, М.Черников.
6. Оркестр русских народных инструментов «Салют».
Рук. Мерзлякова Л.С.
МБУ ДО г.о. Самара «ДШИ №6».
В. Городовская. «Русский вальс».
7. Ансамбль гуслей «Золотые струны».
Рук. Пучкарева М.В., конц. Бахтеев Э.Р.
МБУ ДО г.о. Самара «ДШИ № 6».

8. Е.Дербенко. «Задоринка» (кадриль), пер. О.Никулиной. Образцовый художественный коллектив оркестр русских народных инструментов «Забава». Рук. Стецюк П.Б.
МБОУ ДО «ДШИ №2» п.Стройкерамика м.р.Волжский Самар. обл.
А.Зацепин. «В круиз!». Марш из к/ф Л.Гайдая «Бриллиантовая рука».
Аранж. П.Стецюка.
9. Ансамбль русских народных инструментов «Улыбка».
Рук. Матвеева Е.С.
МБУ ДО «ДШИ № 2 «Гармония» г.о. Чапаевск.
Е. Дербенко «Поросята и Серый волк».
10. Народный оркестр «Сказ».
Рук. Дюков Ф.
МБУ ДО г. о. Самара «ДШИ № 23».
Е.Дербенко. «Весёлые припевки».
11. Оркестр русских народных инструментов «Добрые сердца».
Рук. Матвеева Е.С.
МБУ ДО «ДШИ № 2 «Гармония» г.о. Чапаевск.
А. Давиденко «Слышите, как все колокола звонят».
12. Образцовый художественный коллектив ансамбль домристов «Сувенир».
Рук.Калашникова О.И., конц. Горбунова О.В.
Р.н.п. «Не корите меня, не браните», обр. В.Городовской.
13. Образцовый художественный коллектив ансамбль «Балалайка».
Рук.Мамченко С.Н., ЗРК РФ, конц.Горбунова О.В.
Р.н.п. «Валенки», обр. А.Шалова.
14. Образцовый художественный коллектив оркестр русских народных инструментов «Самарские самоцветы».
Рук. Бычков В.Н.
В. Андреев. Полонез №1, инстр. В. Бычкова.

**МУЗЫКАНТЫ XXI ВЕКА
О ДОМРОВО-БАЛАЛАЕЧНОМ ИСКУССТВЕ**



ДОМРА И ДОМРОВОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

**Махан В.В.,
концертмейстер группы домр, солистка
Академического оркестра русских
народных инструментов ВГТРК
п/у Н.Некрасова**

«Что такое домра?» – этот вопрос нередко задают люди, узнав, что я играю на инструменте с таким названием. Другие, услышав «домра», с радостью спешат продемонстрировать свою просвещенность и уточняют: «Знаем, это такая балалайка, круглая только». И лишь немногие представляют домру действительно как музыкальный инструмент, обладающий собственным, специфическим звучанием и неповторимым тембром. Как же так получается? Ведь домра является русским народным инструментом! Вот, например, балалайка известна всем. Скрипку знают даже дети, а домру еще и не каждый русский человек назовет.

А история возникновения и развития домры, пожалуй, одна из самых интересных, запутанных и драматичных. Впервые инструмент с таким названием упоминается в документах XVI столетия. Но, вероятно, еще раньше на Руси существовали инструменты танбуровидной формы, пришедшие к нам с Востока. Они были особенно популярны в народной среде. Изображения музыкантов, играющих на этих инструментах, встречаются во многих рукописях того времени, упоминания о них можно найти в церковных книгах. Звались такие музыканты скоморохами и являлись, по существу, профессиональными артистами. В начале XVI века при дворе царя Ивана Грозного существовала Потешная палата, которая как раз и состояла из музыкантов, играющих на домрах, гусях, гудках, и т.д. Сохранилась даже поговорка: «Рад скомрах о своих домрах». Народные праздники и гулянья сопровождались выступлениями веселых бродячих артистов-скоморохов, подобно тому, как сейчас сопровождаются выступлениями известных рок- и поп-звезд.

Но именно популярность и любовь народа к домре сослужила ей плохую службу. Главным врагом скоморошества выступила церковь. Духовенство негодовало: «Игрища стоят утоптаны, а церкви - пусты». Представления скоморохов были элементом никогда не изжитого до конца на Руси язычества, что, по мнению церковников, отдаляло людей от

христианства. К тому же скоморохи не стеснялись поднимать в своих выступлениях социальные проблемы, которые высмеивали в достаточно вольной сатирической форме. Естественно, все это не могло нравиться власти, стремящейся к абсолютизму. Так появился указ царя Алексея Михайловича 1648 года, знаменитая фраза из которого гласит: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные сосуды, и тыб те бесовские велел изымать и, изломав те бесовские игры, велел жечь».

Вряд ли еще какой-либо музыкальный инструмент в истории человечества подвергался столь чудовищному истреблению. По-видимому, изымались даже упоминания о домре (как это у нас, русских, к сожалению, принято – разрушать, так «до основанья»), что значительно осложнило позднее работу исследователей-этнографов. Итак, домры жгли, ломали, уничтожали. Но разве можно сжечь память, вырвать любовь из сердца народа? Всяческими правдами и неправдами смекалистые русские люди пытались сохранить близкое и родное им. В этой связи интересно предположение исследователей о том, что балалайка, ныне один из символов России, появилась не как самостоятельный инструмент, а как любительский, упрощенный вариант домры. Действительно, первые балалайки были с полукруглым, а не треугольным, корпусом, весьма похожие на домры. Но здесь кончается древняя история русской домры и начинается история уже совсем другого инструмента. О домре забыли на два с лишним столетия.

«Воскресла» домра только в конце XIX века благодаря талантливому исследователю, музыканту и подвижнику В. В. Андрееву. Реконструировав случайно найденный в 1896 году в Вятской губернии музыкальный инструмент, он назвал его «домра». До сих пор исследователи спорят, был ли найденный инструмент действительно древнерусской домрой, или же одной из разновидностей балалайки. Так ли это важно? Возродился ли из пепла древнерусский инструмент или был создан по образцу и подобию древнего новый – не это главное. Главное – он обладал собственным, неповторимым звучанием, индивидуальностью, в которой с момента «второго рождения» были заложены предпосылки для дальнейшего развития.

Домра сразу же вошла в знаменитый затем Великорусский оркестр народных инструментов. В. Андреева, созданный в 1888г. Группе домр была доверена мелодическая функция. Неплохо для «новорожденной»! Ведь цели и задачи оркестра были поистине грандиозны: донести в доступной для простого народа форме мировую музыкальную культуру и в то же время повысить культуру народа, приблизив ее образцы к академическому уровню.

По меткому замечанию одного из критиков Андреева, «объединить балалайку (домру, гусли) и фрак».

Первыми сочинениями для оркестра стали, конечно, обработки народных песен. Но написаны они были профессиональными композиторами, такими, как Н. Фомин, Ф. Ниман. На основе интонаций народных тем И. Глазунов создал «Русскую фантазию», первое высокохудожественное произведение крупного композитора для оркестра русских народных инструментов. Достаточно много самостоятельных сочинений написано самим В. Андреевым : вальс «Фавн», «Русский марш», «Грезы», образцы салонной музыки – мазурки, полонезы, вальсы. Тогда же в русском оркестре начинали звучать, и довольно удачно, некоторые переложения классики – к примеру, «Хор поселян» А. Бородина, «Warum?» Р. Шумана.

Великорусский оркестр народных инструментов В. Андреева завоевывал признание на академических сценах не только России, но и мира (с блеском гастролировал во Франции, Англии, Америке). Великие музыканты А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский отзывались о выступлениях этого коллектива очень тепло. И все же, несмотря на это, многие считали народные инструменты тогда (а, к сожалению, многие и сейчас так думают) инструментами второсортными, «низкого» происхождения, не достойными уровня академической сцены наравне, например, с инструментами симфонического оркестра. В. Андреев писал: «У нас иногда говорят о балалайке с презрением. Но это большое заблуждение». История подтвердила его слова!

После Октябрьской революции, благодаря провозглашению лозунга «Искусство принадлежит народу», оркестр народных инструментов приобретает все большую популярность.

Возникает множество самодеятельных оркестров. Образуются знаменитые впоследствии профессиональные коллективы: Государственный оркестр в Москве (1919, ныне - Национальный Академический оркестр народных инструментов России им. Н. Осипова п/у В. Понькина), оркестр Ленинградского радио (1925); позднее, в 1945 году, оркестр Всесоюзного радиокомитета (Ныне - Академический оркестр русских народных инструментов Всесоюзной Государственной Телерадиокомпании под управлением Н. Некрасова).

Деятельность этих коллективов в полной мере подтверждает право народных инструментов присутствовать на академической сцене и носить звание «академических». Вспомним звучание свиридовского цикла из музыки к к/ф «Метель» в исполнении АОРНИ ВГТРК под управлением Н.

Некрасова. А «Тарантелла» из балета «Анюта» В. Гаврилина, а «Богатырские ворота» М. Мусоргского, «Русская песня» С. Рахманинова, «Серенада» Ф. Шуберта! Все эти и многие другие знаменитые сочинения прекрасно звучат в народном оркестре. Или «Венгерские танцы» И. Брамса, «Итальянская полька» С. Рахманинова, «Фарандола» Ж. Бизе, блестяще интерпретируемые в свое время Осиповским оркестром п/у В. Дубровского. Много еще замечательных дирижерских имен можно вспомнить: А. Гаук, Э. Грикуров, В. Федосеев, А. Полетаев, А. Лазарев, Н. Калинин. Все они работали с народным оркестром за время его существования.

А какой обширный репертуар подвластен в наши дни народному оркестру: это и русская, и зарубежная классика, обработки народных песен и, что самое важное, оригинальные сочинения. Уже в 30-е годы для оркестра писали такие выдающиеся композиторы, как С. Василенко («Итальянская симфония», 1934 г.); в 40-е – Н. Будашкин («Русская фантазия», «На ярмарке», две рапсодии). В истории также имена Р. Глиэра, Г. Фрида, А. Холминова, Ю. Шишакова, Б. Бояшова, П. Триодина, В. Кикты, Б. Кравченко и др.

Но вернемся к домре. До 1945 года она использовалась, в основном, в качестве оркестрового инструмента. Конечно, были отдельные исполнители (А. Александров, А. Симоненков). Однако отсутствовал оригинальный репертуар. Конечно, появлялись отдельные сочинения, но существенного следа в дальнейшем они не оставили. Поэтому принято считать, что история сольного исполнительства на домре началась в 1945 году, когда Н. Будашкин написал первый домровый концерт – концерт для домры с оркестром русских народных инструментов g-moll. Именно Будашкин впервые на высоком профессиональном уровне сумел подчеркнуть богатые технические и выразительные возможности инструмента, блестящую виртуозность и в то же время лиричность, задушевность тембра в неповторимом звучании домрового тремоло.

С этого момента домра начинает свою «сольную карьеру», новый этап в развитии, и весьма успешно движется вперед. Вслед за будашкинским появляются и другие концерты – Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, Ю. Шишакова, Н. Пейко, В. Пожидаева, Г. Шендерева, Л. Балая, И. Тамарина и т.д., все более сложные по техническим и музыкальным задачам. А насколько разные они по композиторскому замыслу, музыкальному языку! Сложная «графика» Второго концерта Ю. Шишакова и тонкие кружева концерта Г. Шендерева, энергичный напор концерта Н. Пейко и вдумчивость концерта В. Пожидаева... И все они написаны для одного инструмента - домры трехструнной!

Уже отсюда можно заключить, что возможности для дальнейшего развития домры имеются огромные – это не просто инструмент национальной культуры или традиции, у него есть все, чтобы стать в один ряд с общепризнанными сольными академическими инструментами. Здесь само собой напрашивается сравнение со скрипкой. Ведь и скрипка когда-то была инструментом народным. В этом, этнографическом, состоянии она сохранилась до наших дней в Беларуси, Польше, Венгрии, Чехии. За столетия существования она не слишком изменилась. Особенно мало изменились приемы игры (так называемая «народная» манера исполнительства). Незатейливые наигрыши по-прежнему сопровождают свадьбы и другие праздники. Но скрипка академическая в современном музыкальном мире – явление гораздо более распространенное и привычное. Почему она не осталась инструментом только бытовым, народным?

Скрипка, бытующая поначалу у многих народов Европы, прошла несколько этапов развития. В Средневековье она звучала, в основном, в деревнях (на свадьбах, гуляньях), на улицах и площадях городов в руках бродячих артистов. Постепенно она вошла в богатые дома, сопровождая уже не только жизнь простых людей, но и придворный быт. Профессиональные музыканты, придворные композиторы стали писать для скрипки. Кто они? «Всего лишь» Д. Тартини, А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Бах, Л. Бетховен, В. А. Моцарт... и т.д. Исполнительство все более усложнялось, совершенствовались приемы игры – в соответствии с запросами тех, кто «заказывал» музыку, и гениальностью тех, кто ее творил.

У скрипки появились и многочисленные родственники – инструменты с таким же основным способом звукоизвлечения, близкие тембрально, со сходной конструкцией, но более низкие по диапазону. В результате естественного отбора образовалось семейство струнно-смычковых: скрипка, альт, бас, контрабас – прекрасная основа для ансамблевого и оркестрового музицирования. Результаты такого отбора всегда тесно связаны с постепенно улучшающейся конструкцией, расширением диапазона, укреплением строя инструментов. Для смычковых предел улучшения конструкции наступил в XVII - XVIII веках с деятельностью мастеров Кремонской школы. Далее скрипка совершенствовалась уже более в плане исполнительства. В руках великих скрипачей-виртуозов – Н. Паганини, П. Сарасате, А. Вьетана, Г. Венявского, Ф. Крейсlera и др. она завоевала у восхищенной публики право называться «королевой инструментов».

Итак, обобщая, можно сказать: укрепление оптимального варианта конструкции, развитие репертуара, совершенствование исполнительства

сделало скрипку скрипкой, т.е. тем, чем она является сейчас на мировой академической сцене. Не происходит ли подобный процесс и с домрой?

Вновь обратимся к истории. Наряду с древнерусской домрой у скоморохов существовали инструменты со сходной конструкцией. Исследователям известны домры «басистые» (более низкие по диапазону), а также «домришки» (наоборот, более высокие по звучанию). Игра скоморохов была ансамблевым музицированием, так как имелось целое семейство струнно-щипковых инструментов под названием «домры». Создавая первый русский оркестр, В. Андреев воспользовался историческим опытом: вслед за домрой малой появилось и семейство домр (домры альтовые, басовые, даже контрабасовые, домра-пикколо), которое также прошло затем через процесс естественного отбора. Сейчас уже практически исчезла необходимость в поначалу использовавшихся в народном оркестре домрах теноровых и меццо-сопрановых, как когда-то в виолах *da gamba* или виолах *d'amur* в симфоническом оркестре.

Рассмотрим теперь конструктивные особенности домры. Вероятно, до предела здесь еще далеко. Правда, первые домры малые, созданные «балалаечным Страдивари», мастером Налимовым, так и остались лучшими образцами. До сих пор они тембрально намного богаче, интереснее современных инструментов.

Основная проблема конструкции домры трехструнной – сравнительно небольшой диапазон E1-A1-D2. Нехватка диапазона наиболее ощутима при исполнении переложений классики, преимущественно, скрипичной. Многие произведения прекрасно звучат на домре, но еще больше могло бы звучать. Отсутствие «баска» является в этом случае настоящим камнем преткновения для сольного исполнительства. В оркестре мелодическую линию вниз могут продолжить другие инструменты домровой группы. В сольной домровой практике часто прибегают к перестраиванию нижней струны E на большую секунду вниз – D. В некоторых случаях это действительно хороший выход из положения. Но все равно огромная часть скрипичного репертуара остается для домристов недоступной, а ведь классика в педагогических целях и для саморазвития музыканта просто необходима.

Попытки решить проблему диапазона предпринимались начиная с 1908 года, когда по предложению дирижера Г. П. Любимова мастер С. Ф. Буров сконструировал первую четырехструнную домру. В настоящее время «четырёхструнки» распространены широко на Украине, в Беларуси. Казалось бы, главная проблема решена: строй инструмента G - D - A - E (как на скрипке) позволяет играть любую классику. И в этом «четырёхструнники» преуспели: ведь играть классику им еще и намного удобнее с точки зрения

идентичного строя – многих технических неудобств при переложении не возникает. Но есть у четырехструнной домры и очень существенный недостаток: она значительно уступает «трехструнке» по красоте тембра, его разнообразию, звонкости, насыщенности, т.е. по качественным характеристикам звука. Кроме того, она существует наряду с домрой трехструнной как самостоятельный инструмент, а не усовершенствованный в процессе эволюции. То есть основная проблема так и не снята: оба инструмента имеют свои достоинства и свои недостатки. Вопрос, как расширить диапазон и при этом сохранить тембр домры, так и остается задачей будущего. А может, в усовершенствовании нуждается вовсе не конструкция домры? Может, в нем нуждается домровый репертуар? Итак, рассмотрим репертуарный багаж домриста.

Ранее уже говорилось о написанных за последние 55 лет домровых концертах. Многие из них обладают несомненными художественными достоинствами. Помимо этого, есть еще небольшое (по сравнению со скрипичным репертуаром) количество камерной музыки. Это произведения Г. Шендерева (Концертино N 1, 2), И. Рогалева («Рондо в старинном стиле», «Путешествие с происшествиями», концерт «Доменико Скарлатти»), Ю. Шишакова (12 этюдов для домры соло, «Ручеек»), «Пять пьес на темы татарского фольклора» С. Губайдулиной, А. Холминова («Русский танец»), Н. Ракова (Соната), П. Чкалова (Сюита), Н. Чайкина (Сюита для 3-х домр), И. Тамарина («Сельская сюита») и др.. Много прекрасных обработок народных песен написано В. Городовской. Ну и конечно, нет такого домриста, который бы не играл когда-либо произведений А. Цыганкова. Они звучат и в школах, и в училищах, и в вузах, и на концертной эстраде. Поэтому мне бы хотелось подробнее остановиться на его творчестве, как композиторском, так и исполнительском.

А. Цыганкова называют «Паганини русской домры». Исполнительское мастерство его обозначило заметный подъем в сольной домровой практике. Небывалая виртуозность, блеск, широкое использование сложных приемов игры и прекрасное владение ими, в то же время тонкая музыкальность, высокая культура исполнения как собственных произведений, так и переложений классики, делает его игру уникальной. Плюс артистическое обаяние и солнечный темперамент - все это покоряет сердца слушателей и популяризирует домру как инструмент вполне достойный среди других солирующих. А сыгранные Цыганковым «Хоровод гномов» А. Баццини, «Баскское каприччио» П. Сарасате, «Бурлеска» Д. Шостаковича получили на домре вторую жизнь, не менее яркую. Но этим деятельность блестящего виртуоза не ограничивается.

В композиторском творчестве Цыганкова интерес представляет заметно прослеживающийся поиск новых путей развития домрового репертуара. Переложения классики при всей их значимости в педагогическом процессе все же рассчитаны на специфику других инструментов. Лишь некоторые (небольшая доля) из них могут передать наиболее точно композиторский замысел в звучании на домре. Препятствием, как уже говорилось, становится и нехватка диапазона, и отсутствие некоторых характерных приемов игры. Это дает право «академистам» утверждать, что на домре классику играть нельзя вообще, мотивируя это несовершенством инструмента. Конечно, это не совсем так. Но во многом академисты правы – зачем обнажать несовершенства инструмента, конкурируя со скрипкой в ее родном репертуаре, когда мы, домристы, можем раскрыть лучшие его стороны, играя написанные специально для домры сочинения. Другое дело, что нашему оригинальному репертуару необходимо пополнение. Проблема «что играть?» встает уже перед студентами вузов.

А. Цыганков, будучи еще студентом и столкнувшись с этой проблемой, начал писать свои сочинения. Первая же его обработка народной песни «Травушка-муравушка» стала наиболее популярной, а по моему мнению, явилась «классическим» образцом обработки для домры. Она вполне традиционна – тема и последующие вариации на нее с использованием большинства известных на домре приемов игры. Но в дальнейшем А. Цыганков начинает вводить в свои обработки элементы джазовой импровизации и современной эстрады. И такой стиль интересно, современно и эффектно звучит на домре.

Вклад А. Цыганкова в домровое искусство огромен: именно он, на основе собственного виртуозного владения инструментом, сумел создать наиболее удобный и выигрышно звучащий репертуар для домры, к тому же репертуар, развивающий возможности домриста, дающий толчок профессиональному росту. Наконец, он автор таких сочинений, как «Скерцотарантелла», «Поэма памяти Шостаковича», «Пять капризов в романтическом стиле», «Элегия» и других. А это уже настоящие образцы академического стиля. Мне представляется данный момент весьма важным, т.к. я считаю заблуждением распространенное (в том числе и в среде профессиональных композиторов) мнение, что музыку для народных инструментов нужно писать непременно в народном духе или использовать народно-песенные темы. Конечно, именно так начинался репертуар первых коллективов народных инструментов. Н. Будашкин в первом домровом концерте использовал две разноплановые народные темы. Вслед за ним и другие неоднократно обращались к фольклорному материалу.

Но в наше время, т.е. к концу XX столетия, большинство лучших образцов русской песни уже обработано и переработано не раз. Прекрасно, что таким образом нам удастся сохранить нашу богатую песенную культуру прошлого. Но бесконечно питаться только из этого источника невозможно. Ведь русская песня с давних времен существовала прежде всего в быту простых русских людей, была связана с трудовой деятельностью, т.е. повседневно сопровождала жизнь народа.

Известны песни календарные земледельческие (приуроченные к определенному виду полевых работ), обрядовые (колядки, масленичные), лирические протяжные (плачи, причитания). Начиная с XVIII века, русская песня развивается в тесном соприкосновении с музыкой городского быта. В городах возникают жанры городской песни, романса, баллады. По замечанию критика Б. Асафьева, «песенностью пронизаны и композиторские опыты русских музыкантов». Постепенно в жизнь городов входят все более новые формы быта, сопровождаемые звучанием уже профессиональной музыки.

Всем известны «Соловей» А. Алябьева, «То не ветер ветку клонит», «На заре ты ее не буди» А. Варламова или «Однозвучно гремит колокольчик» А. Гурилева. В наше время многие даже не знают, что эти песни сочинены композиторами, их давно уже считают «народными». К таким песням относятся и знаменитые «Коробейники», «Ой, мороз, мороз», «Вот мчится тройка удалая», и большинство дошедших до наших дней песен, ныне известных как «народные». Много же из того, что было создано на протяжении веков народом, не сохранилось в памяти народных певцов нашего времени. Источник все более иссякает. Кто виноват и что делать?

Виновата наша история, XX век, изменивший, перевернувший весь общественный уклад России, быт людей, представления о духовных ценностях, что не могло не отразиться на культуре народа. А также самое мощное и неоднозначное событие XX века уже мирового масштаба – появление средств массовой информации, играющих важную роль теперь в жизни каждого цивилизованного человека, и как следствие – столь же неоднозначное явление массовой культуры. Власть денег в буржуазной массовой культуре или власть идеологии (как в советской культуре недавнего прошлого) диктует людям то, что выгодно этой власти, навязывает искусство, а чаще, псевдоискусство, которое, к сожалению, или примитивизирует, упрощает и подчиняет власти духовные запросы людей, или попросту их не удовлетворяет. Современная поп-культура отрывает людей от их исконных корней. Что поет молодежь? Знает ли, любит ли народные песни? А может, считать народными стоит уже песни популярных сегодня эстрадных певцов? Ведь именно их по двадцать раз на дню мы

слышим по радио и телевидению, их слушают люди в автомобиле по дороге на работу, на работе, на отдыхе, в концертных залах, дома, на вечеринке и т.д.

В мировой истории искусства бывают периоды «распутья». Возможно, сейчас именно такой период. Хочется верить, что в XXI веке пути искусства определятся. Люди вспомнят о своих истоках, о чистоте и высоком предназначении искусства, о духовности подлинной, а не той, которая в моде. И я верю, что в нашей стране немаловажную роль в этом процессе сыграют народные инструменты. Только у них есть возможность объединить современность с истоками, новое со старым, будущее с прошлым.

Здесь, возможно, резонно заметить, что я противоречу сама себе. Ведь все эти рассуждения вызваны моим утверждением, что для народных инструментов надо писать музыку не только в народном духе. А как же тогда возвращение к истокам?

Возвращение к истокам вовсе не означает возвращение «на завалинку». Ведь в свое время балалайка была выразителем далеко не высокопробной культуры низов общества. Помните, у Пушкина: «Теперь мила мне балалайка, да пьяный топот трепака перед порогом кабака». Тем более не вернется туда домра, которая и в древности существовала как инструмент профессиональный, и возродилась в том же качестве. Да это и не нужно. Я имею в виду возвращение к истокам в русле возрождения интереса к настоящей культуре вообще, национальной в частности. Но для этого необязательно бесконечно играть, к примеру, «Калинку». Многие обыватели так и считают, что кроме как «забацать» «Калинку», балалайка и домра больше ни на что не годятся.

Любое искусство произрастает из народных корней, опирается на них, но не заикливается только на этом. Избавившись от заблуждения, что для домры нужно писать только, используя народный материал, композиторы услышат новое, современное звучание инструмента. Они услышат, что домра может проявить себя практически в любом жанре, стиле или направлении современной музыки, будь то авангард, пуантилизм или додекафония, или эстрадные направления.

Хватит держать домру «на привязи». Она уже выросла из пеленок «народности».

Вот здесь мне бы хотелось поговорить о термине «народный». Для нас, исполнителей, он чаще всего является ярлыком, синонимом «второсортности» на академической сцене. Увы, еще со времен Андреева нас упорно не хотят признавать. Но если разобраться по существу, то у домры от

«народности» осталось только происхождение. Каковы же основания для определения инструмента как народного?

В статье доктора искусствоведения М. Имханицкого рассматриваются три критерия для такого определения.

Первый, этнический – «традиционность бытования инструмента в национальной среде для выражения бытующей в ней на протяжении веков музыки». Как видно из истории домры, случай здесь уникальный: инструмент бытовал до середины XVII века, затем был уничтожен. Возрожденный, он временно стал выразителем бытующей в национальной среде музыки, но произошедшие социальные перемены не позволили ему вернуться в быт. К тому же в своей новой истории, т.е. в XX столетии, домра двигалась скорее не к быту, а все дальше от него. То есть этнический критерий определения «народный» постепенно утратился для домры.

Далее – демографическая сторона термина «народный» и социальная его стороны в комплексе. Они определяются как «получение инструментами, уже содержащими этнический компонент, широкого распространения, а вместе с тем, благодаря большим художественным возможностям, способности к воплощению содержательного искусства, созданного композиторами». Действительно, домра в XX веке в России получила довольно широкое распространение, но не более чем, например, фортепиано, на которое по-прежнему самый высокий конкурс в музыкальных школах. Или гитара, или баян. На первом же году обучения, в то время, как какой-нибудь самоучка-гитарист или баянист уже играют простейшие пьески и могут спеть песню под басо-аккордовый аккомпанемент, домрист еле-еле справляется с незатейливой мелодией, практически не владеет тремоло и вообще, только набивает мозоли на левой руке. Это отнюдь не способствует широкому распространению домры. К тому же, домра направлена более на мелодическую и сольную функцию, чем на аккомпанемент. Так что и по этим критериям домру уже нельзя считать исключительно «народным» инструментом.

Поэтому так стремительно домра развивается сегодня в сфере профессионального музыкального образования. Исполнительство движется вперед гигантскими темпами. То, что десять лет назад домристы играли на государственных экзаменах в вузах, играют теперь в училищах, а то, что играли в училищах, становится репертуаром ДМШ.

То, что сольное исполнительство стремительно набирает темпы, подтверждают и конкурсы. Наиболее серьезные из них – Всероссийский, который проходит, начиная с 1972 года, и Международный «Кубок Севера» в г. Череповце, впервые состоявшийся в 1992 году.

А сколько блестящих исполнителей уже насчитывает история домры: А. Александров, В. Никулин, В. Яковлев, М. Шейнкман, Р. Белов, А. Цыганков, Т. Вольская, В. Круглов, Н. Марецкий, В. Ивко, В. Михеев, И. Ерохина, И. Акулинина, С. Лукин, М. Горобцов и многие другие.

Домра уже давно выходит за рамки критериев и определений, да и просто термина «народный». Эти рамки становятся слишком узкими. Домра уже не только музейная реликвия для сохранения традиций и не второсортный инструмент для переделок классики. Она готова встать в ряд, занимаемый солирующими академическими инструментами. Буквально за несколько десятилетий домрой пройден огромный путь от музыкального примитива до высочайших явлений камерной инструментальной культуры, на который многим «классическим» инструментам потребовался ряд столетий. Поэтому, по моему глубокому убеждению, создание оригинального репертуара – одна из главных задач домрового искусства сегодня. Для этого необходимо привлекать к сотрудничеству молодых композиторов. Ведь многие из них, подобно людям на улицах, или вообще не знают домру, или путают ее с казахской домброй, или считают, что на ней звучит только музыка, написанная в народном духе.

Такой подход очень уж однобокий. Домра инструмент молодой, ее потенциал, как технических, так и выразительных возможностей, еще не до конца раскрыт, изучен. Этим она интересна сегодня. Как скрипка, домра произошла из народных корней. Как скрипка, была инструментом ансамблевым, оркестровым и, наконец, выдвинулась в солирующий. И к ней в полной мере можно отнести слова профессора Ф. Липса, выдающегося музыканта современности: «Когда-то практически все музыкальные инструменты были народными. С появлением крупных композиторов и выдающихся исполнителей, музыкально-исполнительское искусство заняло свое достойное место в ряду высочайших культурных ценностей человеческой цивилизации. Аналогичный процесс происходит в наши дни с русскими народными инструментами, которые из народных переходят в ранг академических. Наша задача – всячески способствовать этому процессу, бережно сохраняя традиции и любовь народа к своей музыкальной культуре».

Я полностью согласна с Ф. Липсом. Для меня является несомненным, что в будущем домра станет признанным сольным академическим инструментом. А двигаться нужно по пути, проложенному много веков назад скрипкой и инструментами симфонического оркестра. В наши дни этот путь уже проделал баян - путь от «души свадебных застолий» до Большого зала консерватории. В нашей стране самая большая заслуга в этом принадлежит

профессору Ф. Липсу. Поэтому я хотела бы чуть подробнее остановиться на его творчестве.

Первые годы учебы в институте им. Гнесиных репертуарную основу студента Ф. Липса составляли переложения для баяна фортепианных сочинений романтического плана. Но неизбежные искажения, связанные с текстовой неточностью таких переложений, приблизительностью передачи фактуры оригинала, отсутствие аналога фортепианной педали на баяне не могли устраивать требовательного музыканта. Поэтому впоследствии репертуар Ф. Липса составила музыка эпохи барокко и, что особенно важно, современные сочинения. Ф. Липс привлек интерес к баяну крупных композиторов современности: С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Беринского, А. Репникова, В. Золотарева и других. Благодаря сотрудничеству с ними баянный репертуар обогатился такими высокохудожественными произведениями, как «De profundis» С. Губайдулиной, ее же партита «Семь слов», Партита и сонаты В. Золотарева, партита «Так говорил Заратустра» С. Беринского и другие. В результате на концерты Ф. Липса ходят и «народники», и заносчивые академики, и молодые композиторы, которые уже не путают баян с гармошкой.

По этому пути, на мой взгляд, предстоит двигаться и домре. Замечательно, что она может выступать в разных «амплуа». Надо ли играть классику? Да, но только те переложения, которые способны донести композиторскую мысль до слушателя наиболее полно. Надо ли играть обработки? Надо, но только высокохудожественные. И, безусловно, нужно как можно больше играть современной музыки разных стилей. Сотрудничая с молодыми композиторами, мы создаем свой академический репертуар. Нужно вместе с ними, с современными направлениями в музыке пробовать и искать, ошибаться и находить.

Будущее домры – в XXI веке, вместе с новой музыкой, новыми идеями в искусстве. И кто знает, возможно, скоро она завоеует мировое признание. Ведь на ней уже играют в Америке (там есть Ассоциация любителей игры на русских народных инструментах), в Японии (Токийский оркестр русских народных инструментов, отдельные музыканты-любители).

Я очень хочу, чтобы в XXI веке в России на вопрос: «Знаете ли вы музыкальный инструмент домра?» – утвердительно ответил бы даже ребенок, и уже никто не спутал бы домру с казахской домброй. Такова сегодня наша задача, задача всех исполнителей и педагогов в области народных инструментов.



БАЗОВЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К РАБОТЕ НАД ПЕРЕЛОЖЕНИЯМИ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО

**Ельчик В.А., и.о. доцента кафедры
народных инструментов. Российская
академия музыки им.Гнесиных**

Стремительный рост за последнее время исполнительской культуры на русских народных инструментах предъявляет более высокие требования к качественному формированию репертуара, значительной частью которого являются переложения и транскрипции. Тщательность подхода к данному виду творческой деятельности заключена во всем многообразии составляющих её частей, и результат определяется мастерством и научностью. Репертуар неизбежно воспитывает слушательский опыт. Среди слушателей могут оказываться молодые или признанные композиторы, за которыми будущее оригинального репертуара. От того, какие переложения и транскрипции выносятся на концертную эстраду, напрямую будет зависеть набор композиторских средств – от приёмов игры до различных видов фактуры.

Во избежание путаницы в вопросах терминологии вначале определим сущность понятий «переложение» и «транскрипция». Обратимся к Энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона.

Транскрипция (лат. *Transscriptio, грамм.*) - письменное изображение звуков и форм известного языка, обладающего или не обладающего собственной системой письма, при помощи письменной системы, обычно данному языку не свойственной и принадлежащей какому-нибудь другому языку или же вполне искусственной. Транскрипция может применяться в видах практических или научных. Научная транскрипция нередко вытекает из практической.

Транскрипция (муз.) - переложение вокального или инструментального сочинения на фортепиано. Транскрипция должна быть сделана так, как будто сочинение написано специально для фортепиано. Лист первый стал писать транскрипции и нашел многих подражателей.

Капитальным трудом в области транскрипции является Листовское переложение девяти симфоний Бетховена, на фортепиано. Транскрипции делали Гензельт (увертюра "Оберона"), Брассен (отрывки из опер Вагнера) и мн. др.

Как видно из словарных определений, ранее не существовало разницы между понятиями переложение и транскрипция. Различия сложились позже, когда возникли термины – свободное переложение и обработка. Причем, разница в терминологии зависит от степени вторжения в композиторский замысел. Ф.Лист, например, называл свои опусы транскрипциями, Ф.Крейслер – обработками. Возможны два предположения о том, что, во-первых, в понятие «обработка» ранее вкладывалось некое свободное отношение к оригинальному материалу и, во-вторых, что, находясь в среде одного и того же инструмента, автор переработки может называть свою работу транскрипцией или обработкой. Позднее жанр обработки отошел в область народных песен и плотно закрепился в этой позиции. В жанре обработки имеются собственные подвиды – вариации, попури, фантазии. Но наиболее профессиональным видом обработки по праву считается рапсодия, где, как известно, блестяще преуспел Ф.Лист.

Для правильного определения первоначального подхода автора переложения к оригиналу и постановке задач необходима классификация видов переложения. По характеру отношения к оригиналу классификация видов выглядит следующим образом: 1) **точное повторение оригинала**, где переложение имеет внешнее сходство с оригиналом и представляет собой другое тембровое прочтение. В этом случае нотный текст только оформляется подходящими приемами игры, штрихами, динамикой; 2) **свободное переложение**, где допускаются незначительные фактурные изменения, октавные переносы, изъятие из текста целых музыкальных эпизодов, частичное изменение замысла композитора; 3) **транскрипция**, представляющая собой активное вмешательство в музыкальную фактуру со значительными её изменениями, где автор переложения становится соавтором композитора, имея право изменять драматургию сочинения и тональный план. Причем, часто транскрипция имеет оттенок некоего виртуозного прочтения оригинала с обильным насыщением его каденциями, пассажами и т.д. В других случаях за основу берутся основные музыкальные эпизоды и разрабатываются с максимальным учетом специфики конкретного инструмента.

История развития музыкальной культуры уже знает факты обращения выдающихся композиторов и исполнителей к творчеству других композиторов, примером чему могут служить переложения и транскрипции

И.С.Баха, Ф.Листа, Л.Годовского, С.Рахманинова, Ф.Крейслера и других. Попробуем выяснить мотивы, побуждающие музыкантов заниматься переложениями. Думается, что, например, Л.Годовский или Ф.Крейслер вряд ли стремились таким путем пополнить обширный скрипичный или фортепианный репертуар. Следовательно, первопричину нужно искать в сфере творческих потребностей музыкантов, желающих переработать или переосмыслить понравившийся музыкальный материал, т.е. адаптировать произведение для своего инструмента.

Сложились два вида адаптации. С одной стороны, произведение адаптируется для инструмента, с другой стороны, наоборот, инструмент адаптируется под музыкальный материал. Оба вида имеют право на существование, но результат получается различным. Во время адаптации под музыку инструмент оказывается ограниченным в рамках заданного регистра, тональности, иногда до крайности неудобных попевок или пассажей. Результат такой адаптации - чаще всего точное повторение оригинала. В случаях адаптации произведения для конкретного инструмента, автор переложения имеет возможность, например, плавно соединять несколько пассажных эпизодов, применять октавные переносы, при которых масштабнее раскрывается тембровая окраска инструмента или более убедительно выстраивается динамико-фактурное нарастание. Т.е. переложение становится свободным.

Всегда необходимо помнить о том, что переложение – это компромисс. Звучание оригинала неизбежно находится в более выгодном положении. Поэтому, нелишней оказывается реальная оценка важности и нужности будущего переложения (подробнее см. ниже). Если у музыканта с высоким художественным вкусом звучание оригинала вызывает положительные эмоции, то это еще не является основанием для создания переложения. Работа над переложением требует профессионального подхода, который основывается на глубоком знании характерных черт различных эпох и стилей, на соблюдении последовательности в работе и высокой убежденности в своих стремлениях.

Решение проблемы накопления репертуара путем создания переложений имеет для народных инструментов большое значение. Учитывая, что балалайка, домра, гусли в силу сложившихся исторических условий, появились на концертной эстраде слишком поздно и композиторы обратили свое внимание на эти инструменты только в начале XX века, недопустимо отсутствие огромных пластов старинной, классической, романтической и русской музыки в репертуаре народных инструментов.

Постоянно возрастающий уровень исполнительства на народных инструментах заставляет усиленно заниматься поиском новых выразительных средств. Богатый исполнительский опыт, накопленный в ходе развития клавишных, струнных-смычковых и духовых инструментов, помогает решению этой проблемы.

Жанр переложений в народные инструменты пришёл естественным образом. Как только музыкантам – народникам стало тесно в рамках существующего тогда малочисленного оригинального репертуара, они активно стали приобщаться к мировой музыкальной культуре через создание переложений. Путь становления жанра в творчестве балалаечников можно условно разделить на три этапа, связав их с именами выдающихся исполнителей на балалайке – Б.С.Трояновского, Н.П.Осипова и П.И.Нечепоренко. Каждый из них представляет в развитии жанра свой качественный уровень. Современная им исполнительская культура на балалайке располагала определенным объемом средств выразительности. Поэтому отношение к музыкальному материалу было различным.

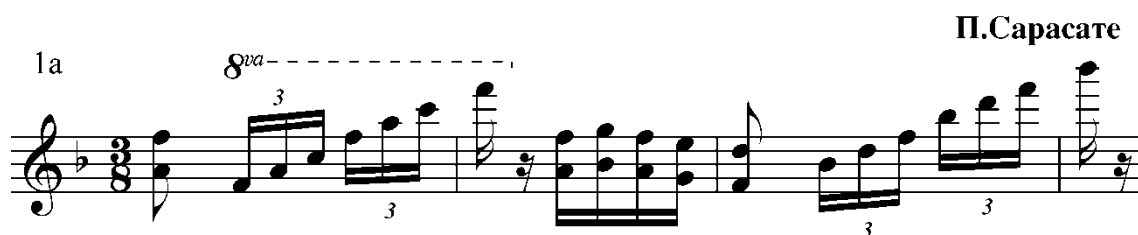
Б.С.Трояновский в своей работе целиком опирался на природные возможности балалайки, но, если произведение выходило за пределы этих возможностей, то он, как правило, отказывался от работы или от исполнения. Доподлинно известно, что он не исполнял Н.А.Римского – Корсакова - Полет шмеля, считая несовершенными для этого приёмы игры. Также, имеются сведения о его попытках переложения Ф.Листа – Венгерской рапсодии №2, где обе части не имели кварто-квинтового соотношения, т.е. произведение целиком предполагалось исполнять в а-moll.

Н.П.Осипов использовал все доступные средства для создания переложений. Получив образование по классу скрипки, он естественно стремился к воспроизведению мировых музыкальных шедевров. Для него важно было звуковое воплощение оригинала, однако подход к поиску выразительных средств и технических возможностей был весьма упрощенным. Тем не менее, исполнители на балалайке до сих пор с благодарностью используют его переложения в отредактированном виде.

Огромный вклад в развитие жанра внес Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, профессор П.И.Нечепоренко. Он впитал в себя опыт своих предшественников и, обладая ярчайшей творческой индивидуальностью, создал целый ряд переложений, которые по праву входят в золотой фонд балалаечной литературы. Его принципиальная позиция – открытие новых образно-смысловых граней произведения средствами своего инструмента. П.Нечепоренко считает важным сохранение уровня виртуозности оригинала, полнозвучности фактуры, артикуляции. При

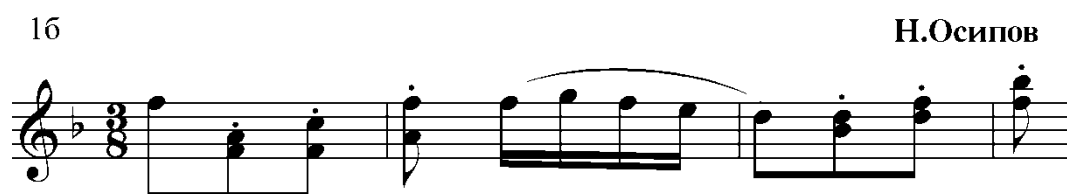
этом по-возможности используются выразительные природные особенности балалайки, как, например, вибрация, с которой по теплоте звучания и особому тембровому колориту не может сравниться ни один инструмент. П.Нечепоренко всегда стремится дать произведению собственное прочтение, обращаясь только к первоисточнику. Глубоко уважая замысел композитора, опираясь на личный опыт, он выражает самого себя и справедливо считает свою сущность авторитетной.

Сравнивая, например, переложения Фантазии на темы оперы Ж.Бизе «Кармен», следует сказать о подходе к этому произведению с точки зрения поиска средств выразительности.



Б.Трояновский, при отсутствии нужных средств исполнения, обращался к вокальной партии оперы. Переложение он написал ближе к варианту Ж.Бизе, но никогда не исполнял Антракт к IV действию и Сегидилью. Видимо какие-то моменты его не устраивали. В этом свидетельство утонченного вкуса Бориса Сергеевича.

Н.Осипов написал переложение фантазии ближе к варианту П.Сарасате. Сложные технические эпизоды решены им в упрощенной балалаечной манере письма.



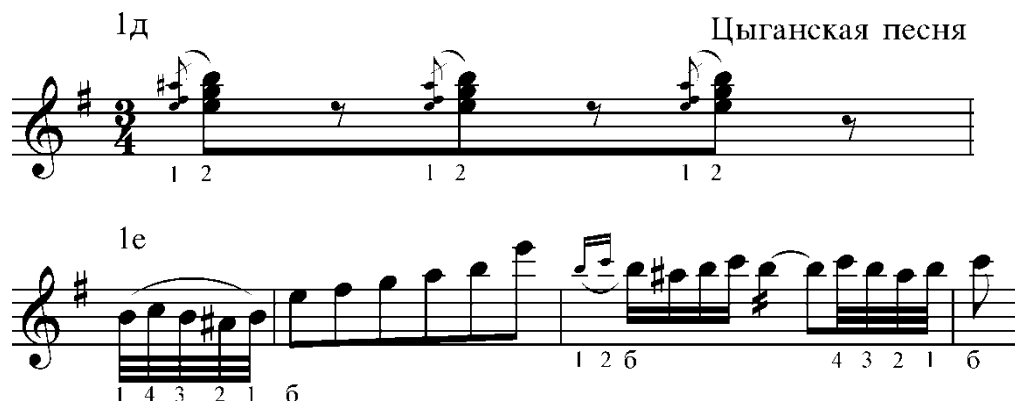
П.Нечепоренко продвинулся дальше своих предшественников. Уже в 30-е годы XX века было написано переложение фантазии, которое было максимально приближено к транскрипции П.Сарасате и существенно отличалось от вариантов Б.Трояновского и Н.Осипова.



Тогда же некоторые эпизоды были решены нетрадиционно, с творческим подходом.



Позднее, внедрение в исполнительскую практику гитарного приёма позволило больше приблизиться к оригиналу. Появилась возможность широкого применения мелизмов.



П.Нечепоренко вышел за рамки нового тембрового прочтения и создал образец авторизованного переложения. Такой же творческий подход наблюдается во всех его переложениях.

За многие годы развития жанра выработались принципы и направления, которыми можно руководствоваться в работе над переложениями. Во-первых, наметилась тенденция к более тщательному подбору материала с точки зрения возможности звучания на балалайке. Во-вторых, скрупулезное отношение к авторскому замыслу позволяет максимально приблизиться к оригиналу. В-третьих, появление новых выразительных средств, расширяющих возможности инструмента, влияет на стиль переложений.

Процесс создания переложений – это целостная универсальная система, состоящая из ряда взаимосвязанных конкретных понятий, находящихся в строгой последовательности. Однако, поскольку это процесс творческий, не всегда работу над переложениями можно заключить в рамки такой системы. Для приобретения четких навыков, особенно на начальном этапе приобщения к данному виду творчества, следует ознакомиться с понятиями, помогающими скорейшему достижению качественного результата и практически их закрепить.

Работа начинается с **подбора материала и анализа возможности** звучания его на инструменте. Для правильной оценки возможности звучания в конкретной нотной среде необходимо ознакомиться со степенью фактурной насыщенности и виртуозности оригинала. Учет специфики инструмента, для которого написано произведение, стиля композитора, жанровых особенностей, соотношение разделов формы, динамики, диапазона, темпа, артикуляции, формирует ясные представления о произведении и о предстоящей работе над переложением. Анализ таких понятий указывает **направление поиска выразительных средств**. В исполнительской практике сложился комплекс таких средств, из которых автор переложения для воплощения своих идей отбирает необходимые, а если этих средств недостаточно, он пытается изобрести новые, опираясь на свой художественный вкус. Проблема всегда состоит в том, чтобы найти оптимальное соотношение фактуры, приемов игры, штрихов, динамики. Для формирования навыков полезно брать в работу небольшие классические произведения, в которых есть возможность освоения несложных сочетаний указанных выше средств выразительности.

После завершения художественной части работы, наступает заключительный этап – редакторское оформление нотного текста, т.е. выставление штрихов, аппликатуры и т.д.

В мировой музыкальной культуре среди множества инструментов фортепиано и скрипка занимают особое место. Сложился вековой исполнительский опыт, конструкция этих инструментов совершенна, найдено большое количество решений технических задач. Исполнительство на балалайке такого огромного опыта не имеет. Изучение возможностей этих инструментов, их природных качеств и внимательное обращение с нотным материалом является неперенным условием в работе над переложениями.

В процессе работы неизбежно возникает необходимость сопоставления природных особенностей скрипки, фортепиано и балалайки. Особенно обращают на себя внимание **акустические возможности** (по которым скрипка занимает ведущее место), **динамические возможности** (по которым ведущие позиции принадлежат фортепиано) и **фактурные возможности**. Для сопоставления рассмотрим, какими качествами располагает балалайка: 1) ограниченность природных акустических свойств требует подвижности фактуры и частого использования тремоло; 2) динамические возможности также ограничены, вследствие чего применяется «ступенчатое» развитие динамики; 3) фактурные возможности во многом ограничены рамками диапазона и технологии.

Как известно, тремоло на скрипке и фортепиано используется эпизодически, как колористический прием, тогда как на балалайке тремоло является одним из основных приемов звукоизвлечения. Тремоло в переложениях применяется в музыкальных эпизодах кантиленного характера, причем во избежание фактурного однообразия используется чередование тремоло по всем струнам, на одной струне и вибрато. Оценка временной протяженности тремоло является едва ли не самым главным фактором при отборе материала для переложения. Длительное по времени тремоло – основной слуховой раздражитель. Рассуждения о том, что это непреходящий природный атрибут балалаечной техники, не имеет ничего общего с переложениями. Недооценка этого фактора может привести к тому, что для переложения станут доступны почти все кантиленные сочинения. Как раз этим недостатком в настоящее время грешит большая часть переложений для струнных инструментов.

Звучание балалайки на уровне фортиссимо воспринимается таковым только в сравнении с более тихим звучанием. Длительные музыкальные эпизоды фортепианных и скрипичных произведений, рассчитанные на непрерывное нарастание динамики, невозможно механически переносить в переложение. Периодическое возвращение к более тихой звучности создает впечатление динамического роста.

В последние годы наметилась тенденция к усложнению и насыщению балалаечной фактуры. Появилась октавная техника, техника исполнения интервалов и аккордов, используются элементы полифонического письма. Эти факторы помогают решать многие проблемы в переложениях фортепианных и скрипичных произведений.

Акустические проблемы на фортепиано решаются при помощи мелодического или гармонического контрапункта и педали, на скрипке – с помощью смычка. На балалайке такие проблемы решаются компромиссно, путем применения более мелкой ритмизации крупных длительностей, их полифонического заполнения, использования тремоло и вибрато.

Рассматривая фактурные особенности, следует отметить, что для балалайки ранее была свойственна упрощенная аккордовая фактура с нешироким диапазоном, преобладающее двухголосие и трехголосие в кантилене, мелкая пассажная техника с небольшим набором традиционных оборотов. Соприкосновение с переложениями потребовало выхода за рамки традиций. Фактурные особенности и уровень виртуозности находятся в тесной взаимосвязи. У струнных инструментов в образовании одного звука участвуют одновременно две руки, в чем состоит коренное отличие от клавишных инструментов.

В процессе работы над переложениями часто возникают трудности с малым диапазоном балалайки (неполных три октавы). Простейший способ решения проблемы - октавные переносы отдельных музыкальных эпизодов, что не всегда может соответствовать замыслу композитора. Поэтому для плавного соединения эпизодов периодически используется частичное изменение текста.

2а Н.Римский-Корсаков - Полет шмеля



26 Переложение П.Нечепоренко



Особого внимания в переложениях требует партия фортепиано. Вслед за изменениями в партии солирующего инструмента меняется динамическое, акустическое и тембровое соотношение двух инструментов. В связи с этим возможна редакция партии фортепиано. В переложениях скрипичных произведений партия фортепиано нередко остаётся без изменений. Однако, при изменениях в партии солирующего инструмента соотношения регистров, требуется редакция фортепианного изложения – октавные сдвиги, более насыщенное аккордовое изложение, дублирование некоторых пассажей и т.д. Для поддержания звучания крупных длительностей может применяться дублирование главного мелодического голоса.

3а Г.Венявский - Полонез Ре-мажор



36 Переложение В.Ельчика

В переложениях фортепианных произведений партия фортепиано фактически создается заново. Очень полезным оказывается применение принципов оркестрового письма, где значительно расширяется аккордовая вертикаль, вписываются вспомогательные контрапункты. Главное – точный расчет степени участия фортепиано в общей фактуре и полагаться здесь можно только на эстетический вкус автора переложения.

4a Д.Скарлатти - Соната - Ми-мажор

46 Переложение В.Ельчика

5a В.А.Моцарт - Соната Ре-мажор 1ч.

5б Переложение В.Ельчика

При подборе материала для переложения фортепианных произведений следует помнить, что целый ряд произведений принято считать сугубо «фортепианными». В это понятие можно включить масштабность композиторского замысла, насыщенность фактуры, широкий диапазон, обильную педализацию. Конструкция фортепиано дает возможность пианистам играть крупные длительности без использования педали, т.е. соединять звуки на грани затухания. В результате эффект, например, диминуэндо получается идеальным. Соединение же двух звуков при помощи педали немедленно дает ощущение необычайной акустической насыщенности, где обертоны слегка «наползают» на соседний звук и, где атака следующего звука как бы вуалируется за счет обертонов предыдущего звука. Такими природными свойствами изобилуют, например, этюды, вальсы, прелюдии, ноктюрны Ф.Шопена, прелюдии А.Скрябина, К.Дебюсси, С.Рахманинова и т.д. Фортепианные композиции сочинялись именно с учетом природных свойств инструмента и не содержат в себе никаких компромиссов. Поэтому, даже очень качественное воспроизведение на балалайке большинства фортепианных сочинений оказывается несостоятельным.

Отбор скрипичных произведений для переложения представляет собой не менее трудную задачу. Смычковая природа в совокупности с вибрацией

создает ощущение непрерывного легато необычайной теплоты во всех регистрах. В скрипичной литературе имеется множество эпизодов с использованием пассажной техники в пределах одного движения смычка, где абсолютно отсутствует атака звука и незаметна смена позиций, что, по сути, недоступно щипковым инструментам. Балалайка совершенно не приспособлена к исполнению кантилены в высоком регистре и в большинстве случаев октавные переносы лишают такие эпизоды неповторимого очарования. Учет таких особенностей исключает из списка возможных переложений целый ряд скрипичных сочинений. Использование в переложениях разнообразной артикуляции (при отсутствии её в оригинале) вместо октавных переносов спасает звучание от монотонности.

6а А.Вьетан - Тарантелла
Переложение А.Горбачева

vibr.

6б

6в pizz.(git)

7а Г.Венявский - Полонез
Переложение В.Ельчика

7б

7в

7г

Подытоживая вышеизложенное, необходимо конкретизировать определение переложения. **Переложение** – это максимально адаптированное на другой инструмент произведение, в котором от исполнителя не требуется дополнительного мастерства для создания естественного звучания.

Рост исполнительской культуры на русских народных инструментах рождает возможность выражать новыми средствами своё отношение к тому или иному произведению. Тенденция к созданию транскрипций, которая наблюдается в последние годы, открывает путь к самовыражению.

URL: elchikva.narod.ru/ALL/article.html

Список рекомендуемой литературы

1. Годовский Л. – По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз (Школа фортепьянной транскрипции. Вып. 1970)
2. Ауэр Л. – Моя школа игры на скрипке (1965)
3. С.Фейнберг – Пианизм как искусство (1965)
4. Л.Ройзман – О фортепьянных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. (Вопросы фортепьянного исполнительства. Вып.3, 1973).
5. В.Панин – Павел Нечепоренко исполнитель, педагог, дирижер. Музыка 1986.
6. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (электронная версия)

**СТАТЬИ И ДОКЛАДЫ ПО ВОПРОСАМ ПРЕПОДАВАНИЯ
В КЛАССЕ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
УЧАСТНИКОВ II ОБЛАСТНОЙ ОТКРЫТОЙ ТВОРЧЕСКОЙ
ЛАБОРАТОРИИ «ЖИВЫЕ СТРУНЫ»**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЛАЛАЙКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Методическая разработка

Медведева Л.Б. Музыкальная школа-лицей №2, г.Рязань.

URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=1081>.

Со второй половины XX века образование в сфере балалаечного исполнительства начинает интенсивно развиваться в профессиональном русле, наступает принципиально важный этап становления профессиональной музыкально-педагогической школы. Поскольку академическое исполнительство на балалайке и музыкальное образование данной области всегда были тесно взаимосвязаны, лидеры определившихся в середине XX века исполнительских течений возглавили ведущие музыкально-педагогические школы: Московскую, Петербургскую и Уральскую. Центральными фигурами этих творческих направлений стали соответственно П.И. Нечепоренко, А.Б. Шалов и Е.Г. Блинов.

Говорить о какой-либо дифференциации между музыкально-педагогическими школами можно лишь с некоторой долей условности, ибо они (особенно Московская и Петербургская) развивались в условиях тесного соприкосновения, взаимовлияния и имели одну общую задачу, устремленную на подготовку профессионального, обладающего высокой музыкально-исполнительской культурой специалиста в области исполнительства на балалайке. В целом они сочетали в себе органичное взаимодействие совокупности художественно-эстетических и исполнительско-технологических критериев, нашедших непосредственное отражение в педагогических и методических принципах осуществления учебно-воспитательного процесса. Однако всё же, каждое из направлений отличал индивидуальный педагогический почерк своего лидера.

Во второй половине XX века продолжается педагогическая деятельность Павла Ивановича Нечепоренко. Именно этот период стал для выдающегося музыканта необычайно плодотворным в творческом отношении. Неординарный, увлечённый педагог, Нечепоренко никогда не относился к педагогике как к чему-то второстепенному, идущему вслед концертно-исполнительской деятельности. Напротив, он очень серьёзно,

вдумчиво реализовывал неистощимую внутреннюю потребность передать свой опыт, знания, - словом всё то, чем владеет сам, воспитывая в учащихся целеустремлённость, любовь к музыке, художественный вкус, желание много и самоотверженно трудиться. Отличительной чертой музыкально-педагогической школы Нечепоренко стал ярко выраженный *академизм как особая художественно-эстетическая категория, олицетворяющая собой высочайший уровень исполнительской культуры.*

Методические воззрения П.И. Нечепоренко изложены в «Школе игры на балалайке» (1988), подготовленной им к изданию совместно с В.А. Мельниковым. Принципиально новое учебно-методическое пособие получило широкое распространение в педагогической практике последней трети XX века. «Школа» представляет собой теоретическое обобщение основ исполнительской техники балалаечника, которое базируется на разработанной и внедрённой П.И. Нечепоренко в практику современной технологии звукоизвлечения. *Масштабная, новаторская исполнительская и педагогическая деятельность П. И. Нечепоренко определила качественно новый, прогрессивный уровень развития искусства игры на балалайке.*

Характеризуя Петербургское музыкально-педагогическое направление, следует отметить, что его основатель, Александр Борисович Шалов, был одним из первых учеников П.И. Нечепоренко. Таким образом, рассматриваемая музыкально-педагогическая школа возникла во второй половине XX века как *следствие органичного слияния академических установок профессиональной школы П.И. Нечепоренко и лучших традиций народно-инструментального жанра, в которой получило отражение особое отношение её основателя - А.Б. Шалова к народной тематике.*

Обработки народных песен стали одним из главных направлений его творческой деятельности. Проникнутые человеческой теплотой, глубокой искренностью и задушевностью, они, в тоже время, обладали особой музыкальной культурой, академизмом. Профессиональные обработки русских народных песен и оригинальных композиций А.Б. Шалова составили весьма значительную часть педагогического и концертного репертуара для балалайки. Результатом многолетнего исполнительского и педагогического опыта А.Б. Шалова стал широкий ряд методических трудов. Среди них следует особо отметить «Основы игры на балалайке» (1970), «Обозначение балалаечных штрихов» (1975) и «Совершенствование игры на балалайке» (1985).

Огромную музыкально-просветительскую работу ведёт уральское направление во главе со своим основателем Е.Г. Блиновым. Данная музыкально-педагогическая школа развивает традиции, заложенные

основоположником Киевской школы исполнительства на народных инструментах М.М. Гелисом, под руководством которого Е.Г. Блинов получил музыкальное образование.

Методические взгляды Блинова, изложенные в учебных пособиях, оказали существенную помощь педагогам всех уровней образования. Широкую популярность получили работы: «О системе условных обозначений в нотной записи для балалайки», «Художественные и технические возможности балалайки». Одним из актуальных и лучших пособий своего времени стал «Сборник этюдов», изданный в 1959 году.

В последней трети XX века в сфере балалаечного исполнительства активно развивается начальное музыкальное образование. Ведущим специалистом в области детской педагогики стал Иван Викторович Иншаков, преподаватель средней специальной музыкальной школы при Воронежской государственной академии искусств. Экспериментальный характер его деятельности, ориентированной, прежде всего, на профессиональное музыкальное образование, явился «прорывом» в начальном обучении игре на балалайке.

В основе уникальной педагогической системы, созданной И.В. Иншаковым в середине 70-х годов, лежит один из главных дидактических принципов музыкальной педагогики - направленность на развивающий, творческий характер обучения. Вдохновленный и целеустремлённый педагог, руководимый нестандартными идеями, Иншаков большое внимание уделяет комплексному развитию творческих способностей учащегося. При этом его методические воззрения всегда отличались от общепринятых в педагогической практике исследуемой сферы. Показателем эффективности творческого подхода И.В. Иншакова служат многочисленные победы его учащихся на Международных и Всероссийских конкурсах. Свои методические взгляды незаурядный педагог изложил в работе «Метод обучения и воспитания в классе балалайки» (2002).

На рубеже XX - XXI веков педагогическая общественность осознаёт необходимость внедрения в практику подобной системы обучения. Творческий характер процесса обучения отличает, например, работу известного преподавателя по классу балалайки Виктора Владимировича Котельникова (Бежецк, Ярославль).

Особенно актуальным в современных условиях является этнопедагогический подход, который лежит в основе многолетней плодотворной деятельности профессора МГУКИ Владимира Давидовича Глейхмана. В целях привлечения внимания учащихся к детскому музыкально-поэтическому творчеству и традиционному музицированию

методист-составитель существенно расширяет рамки стандартного хрестоматийного репертуара. В одной из последних Хрестоматий он помещает образцы издревле бытовавшего на Руси детского фольклора (прибаутки, присказки, дразнилки и др.). Обработки Глейхмана, безусловно, носят новаторский характер. Он отходит от стандартной гармонизации народных мелодий, используя при этом новую, зачастую диссонансную, соответствующую современному слуховому опыту, ладофункциональную основу.

Таким образом, вышеизложенное говорит о том, что педагогика в сфере исполнительства на балалайке продолжает интенсивно развиваться и совершенствоваться. Сегодня есть все основания интерпретировать обучение игре на балалайке как с подлинно профессиональных музыкально-педагогических позиций, так и с точки зрения стимулирования устойчивого интереса к национальной музыкальной культуре.

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА

Кеняйкина С.Г., преподаватель по
классу домры МБОУ ДО «Детская
школа искусств №4» с.Лопатино
м.р. Волжский Самарской области

Первый начальный этап обучения является решающим, здесь закладываются основы всего, что очень важно для дальнейшей судьбы музыканта.

Особое значение имеет первое знакомство ученика с инструментом. Если о таких инструментах, как фортепиано, скрипка, флейта, балалайка, ребенок уже имеет хотя бы небольшое представление, то о домре чаще всего ничего не слышал. Поэтому главная задача – рассказать об инструменте так, чтобы у ребенка появился интерес к последующим занятиям, и ему захотелось играть на нем.

Для детей пяти – семи лет — это знакомство лучше проводить в игровой форме, вызывая яркие ассоциации (для лучшего запоминания). Например, представить домру как новую подружку (друга), удивляя «схожестью» ее с человеком: головка грифа как голова человека; пяточка есть у домры и у человека; кузов домры можно сравнить с кузовом машины, панцирь – с панцирем черепахи; показывая гриф, можно рассказать о существовании птицы-грифа.

Также нужно обратить внимание на сложные названия: дека, колки, обечайка, клепки и т.д. При этом обязательно пояснить ребенку, для чего нужны эти части домры.

Очень важно также звуковое восприятие инструмента: чем больше преподаватель играет, тем интереснее ребенку. Пока он еще не владеет инструментом, он должен знать, какая музыка получается при игре на домре. У ребенка возникает желание научиться делать так же, и при этом начинает уважать своего преподавателя, который так мастерски владеет домрой и замечательно играет.

Первые уроки. Особенности начального обучения

Первые уроки достаточно сложны как для преподавателя, так и для ученика. Дети приходят на занятия теоретически не подготовленные (за редким исключением), и педагог первые занятия посвящает музыкальной

грамоте (рассказу о нотах и расположению их на нотном стане, о ритме и длительностях и т.д.), совмещая это с обучением игре на домре.

С первых уроков обязательно нужно вводить интонирование песенок голосом, а затем интонирование пьес на инструменте. Для учеников первые уроки очень трудны и важны: происходит становление исполнительского аппарата, всё, чем они занимаются, ново и непривычно.

В работе преподавателя это один из самых сложных этапов, требующий большого терпения и внимания, так как у каждого ребенка своя приспособляемость к инструменту, свои физиологические и психологические особенности, которые нужно учитывать.

Дети пяти – восьми лет легче приспосабливаются к инструменту, привыкают к посадке. Именно на посадку должен обратить особое внимание преподаватель на первых уроках, так как она очень неудобна и непривычна для ребенка.

Главная задача преподавателя на первых занятиях с учеником – расположить его к себе, чтобы он не стеснялся и ни в коем случае не боялся преподавателя, чтобы на уроках была доверительная обстановка общения и в то же время чтобы ученик уважал преподавателя.

Посадка

Объясняя ребенку, как он должен сидеть, надо обратить внимание, прежде всего на то, чтобы он не был «зажат», сидел свободно. Лучше всего эти занятия проводить в подражательной манере («смотри, как делаю я, а теперь сделай, и ты так же»).

Главное, на что преподавателю следует обратить внимание, - свобода: все части тела ребенка должны находиться в спокойном, расслабленном состоянии. Это достигается прежде всего вниманием ученика, терпением и постоянным контролем со стороны педагога, а также хорошей психологической обстановкой на уроке. Ученик не должен бояться или стесняться педагога, он должен чувствовать в нем друга, который хочет ему помочь.

Работа над произведениями на начальном этапе обучения

Весь музыкальный материал, который будет даваться ученику, должен, прежде всего, соответствовать уровню его подготовленности, помогать в постановке исполнительского аппарата, развивать навыки игры на инструменте, закреплять игровые движения, необходимые на этом этапе.

Главное при подборе музыкального материала – постепенность, от простого к сложному, а также доступность произведений (не следует

усложнять программу и перенасыщать ее задачами, поставленными перед ребенком). При этом нельзя забывать и интересы ученика: пьесы должны ему нравиться. Лучше всего использовать известные мелодии, детские песенки, народные обработки. Для музыкального развития ребенка, кроме того, нужно обращаться к музыке различных жанров и стилей, давать ему больше слушать исполнения других учеников или записи аудио- и видеокассет. Особое внимание следует уделять старинной музыке, зачастую не очень понятной маленьким детям, объяснять им стилистические, жанровые особенности данных музыкальных произведений.

В активизации музыкального воспитания решающая роль принадлежит развитию внутреннего слуха учащихся, поэтому с первых же уроков нужно уделять вниманию чтению с листа. Без формирования данного навыка невозможно совершенствовать обучение чтению с листа, которое так важно для занятий не только в классе по специальности, но и в классе ансамбля и оркестра.

Преподаватель, фиксируя внимание ученика на важнейших сторонах нотного текста (лад, тональность, размер, ритм, ключевые знаки, исполнительские ремарки, нюансы динамики), должен учить осмысленно прочитывать нотную запись. Чтение с листа расширяет аппликатурные навыки, развивает находчивость, помогает быстро ориентироваться на грифе.

Помогая ученику осознать содержание произведения, преподаватель ограничивается общими сведениями: рассказывает о композиторе, подчеркивает стилистические, фактурные особенности сочинения, характеризует его жанровые закономерности.

Совершенствование навыков чтения с листа зависит от общего музыкального и технического развития учащихся, от богатства и яркости получаемых ими музыкальных впечатлений, от количества изучаемых разноплановых музыкальных произведений, от теоретических знаний. Произведения для чтения с листа и ознакомления должны быть с запоминающейся мелодией, с небольшим количеством знаков альтерации, несложным ритмическим рисунком. Переходить к разбору текстов в тональностях с большим количеством знаков альтерации нужно постепенно.

Как правило, дети очень разбирают новые пьесы, особенно если это происходит в форме соревнования друг с другом. Сразу же следует обращать внимание на музыкальные термины и агогические оттенки. Начинать – с самых простых, но необходимых терминов.

Весь музыкальный материал должен развивать образное мышление, музыкальный слух, прививать ритмическую дисциплину.

Основные ошибки, допускаемые на занятиях с учениками

Все ошибки, как правило, появляются исключительно из-за постоянного стремления сделать все как можно быстрее; забывается главный принцип – постепенность и движение от простого к сложному, не учитывается то, что на начальном этапе все подчинено только одному – постановке исполнительского аппарата и постоянному контролю над ним.

Ошибки начинаются с самых первых уроков. Упражнения, на которые нужно обратить как можно больше внимания, недостаточно отрабатываются и, когда на занятиях начинают играть пьесы, уходят на второй план. Этого не следует допускать, - наоборот, нужно приучить ребенка к тому, чтобы он каждое свое занятие начинал с игры упражнений и гамм. Ученики, особенно маленькие, очень любят новые упражнения и с удовольствием их разучивают. Этим необходимо пользоваться и всячески поощрять.

Ошибки появляются и в связи с несоответствием первых пьес уровню подготовки ребенка, следствием чего будет закрепление ошибок в постановке исполнительского аппарата.

Особо хочется отметить чрезмерное увлечение динамическими оттенками. Например: в пьесе указано играть *форте*, и преподаватель начинает требовать от ученика его яркого исполнения, вследствие чего у ребенка «зажимается» правая рука, так как он еще не умеет пользоваться своими исполнительскими навыками. Это не значит, что не нужно делать динамические оттенки, наоборот, этому следует уделять внимание, но обязательно учитывать техническую подготовленность ученика, чтобы он делал все нюансы в масштабе своих возможностей.

К разряду часто повторяющихся ошибок относится неправильная организация урока, в котором должны быть три фазы:

1. Игра упражнений, гамм, этюдов – так называемое разыгрывание.
2. Проверка домашнего задания. Прослушивание и анализ самостоятельной работы.
3. Работа непосредственно над музыкальным материалом: исправление ошибок, работа над текстом, ритмом, интонацией, динамическими оттенками.

В проведении урока нельзя ставить слишком много задач одновременно, это усложняет восприятие ребенка и затрудняет точность исполнения пожеланий преподавателя. Следует учитывать возрастные особенности учеников. Важно также распланировать занятие, чтобы их внимания хватило на весь урок (для маленьких детей необходимо делать небольшие перерывы, так как они могут сосредоточенно работать не больше двадцати минут подряд).

Но самое главное – должен быть дифференцированный подход к каждому ученику с учетом его музыкальных, технических возможностей и психологического настроя.

Заключение

Обучение ребенка игре на любом музыкальном инструменте следует рассматривать как важный этап приобщения к музыкальному искусству. Музыка выполняет роль ключа, который открывает для ученика мир, объединяя видимое и слышимое, расширяя границы интеллекта и чувств. Музыка развивает у детей творческое воображение и фантазию, способность тонко чувствовать, является важнейшим средством самовыражения и самоутверждения личности ребенка, способствует активизации его психологических процессов.

Впечатления, получены в детстве, самые прочные. Поэтому на начальном этапе музыкального обучения детей от преподавателя требуется не только знание предмета, но и понимание детской психологии. Задачи музыкального воспитания и обучения необходимо соотносить с возрастными особенностями ребенка.

Урок по специальности должен иметь гибкую, вариативную структуру и строиться на разнообразных формах и видах работы с учеником – игре на инструменте, изучение музыкальной грамоты, пении, подбору по слуху и т.д. Причем виды работ должны чередоваться.

Учитывая особенности ведущего вида деятельности для детей младшего возраста – игры, преподаватель должен включить в обучение методы и приемы, способствующие развитию именно этой сферы деятельности. Это могут быть музыкально-дидактические игры, игровые приемы, творческие задания, проблемные ситуации, обмен ролевыми функциями между преподавателем и учеником.

Выбор музыкального репертуара должен строиться не только на общепринятых принципах педагогической целесообразности, доступности, посильности, но и учитывать особенности образного мышления конкретного ученика, его интересы, потребности, специфику эмоциональной сферы.

Важнейшим принципом обучения, реализуемым учебный музыкальный репертуар, является принцип ориентации на зону ближайшего развития ребенка.

Помимо непосредственных занятий для ребенка важна и та культурно-музыкальная атмосфера, которая его окружает. Если малыш слушает классическую музыку, посещает концерты симфонических или народных оркестров, оперные спектакли, его эмоциональный мир, фантазия,

творческий потенциал намного богаче и заниматься с таким ребенком на любом инструменте, в том числе на домре, гораздо проще. Не будем забывать о том, что любой ученик – это в первую очередь Артист, Личность (пусть пока маленькая) и первоочередной задачей преподавателя является не только обучение ребенка ремеслу – игре на домре, но и воспитание человека творческого, способного чувствовать и понимать мир музыки.

Межличностное общение преподавателя и ученика имеет также архиважное значение, особенно при индивидуальной форме организации музыкального обучения. Стил ь общения должен строиться на основах сотрудничества, принятия ученика как самоценность, как маленькую личность. Обоснованным представляется использование игрового общения.

Наконец, актуальным направлением работы преподавателя по специальности является его общение с родителями. Во многом успех музыкального обучения ребенка будет определяться тем, удалось ли преподавателю сделать родителей своими союзниками и помощниками с учеником. Не следует бояться приглашать родителей на урок: пусть смотрят, учатся вместе с ребенком, пусть сопереживают, стараются ему помочь.

При подобном подходе преподаватель сможет развить в ребенке не только специальные игровые навыки и умения, но и нравственные представления, интеллектуальные наклонности, трудолюбие, усидчивость, которые пригодятся не только музыканту, но и просто человеку.

В заключении хочется еще раз отметить, что основная задача преподавателя — это воспитать не просто еще одного исполнителя на домре, а самодостаточную, творчески-активную и, конечно же, профессионально оснащенную личность, музыканта с большой буквы.

Список литературы:

- 1.Лукин, С.Ф. Школа игры на трехструнной домре/С.Ф.Лукин. – Иваново: ООО «Выбор», 2008.
- 2.Лукин, С.Ф. Уроки мастерства домриста/С.Ф.Лукин. – Иваново: ООО «Выбор», 2008.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ ДМШ СРЕДСТВАМИ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Воронова О.В., преподаватель по
классу балалайки МБУ ДО г. о. Самара
«Детская музыкальная хоровая школа
№1»

Коллективное инструментальное музицирование – это одна из самых доступных форм ознакомления учащихся с миром музыки. Творческая атмосфера этих занятий предполагает активное участие детей в учебном процессе. Радость и удовольствие от совместного музицирования - залог интереса к музыке. При этом каждый ученик становится активным участником ансамбля, независимо от уровня его способностей, что способствует психологической раскованности, свободе, дружелюбной атмосфере. Педагоги знают, что коллективное музицирование как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений, необходимых для сольного исполнения.

Совместное музицирование способствует развитию таких качеств, как внимательность, ответственность, дисциплинированность. Еще важнее то, что ансамблевое музицирование учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению. Известно, что ансамблевая игра значительно расширяет музыкальный кругозор учащегося.

На первом этапе участники ансамбля учатся слушать мелодию и второй голос, аккомпанемент. Произведения должны быть с запоминающейся мелодией, второй голос - с четким ритмом. Слушать и слышать своих партнеров - очень трудное дело. В процессе работы ученик развивает слух, ритм, и, самое главное, чувство ансамбля, чувство ответственности за общее дело.

Определяющим фактором в формировании игровых навыков и ведущей строкой в работе коллектива является коллективное, групповое и индивидуальное исполнительство. Особое значение в практике коллективного музицирования имеет чтение нот с листа. Это сложная форма умственной деятельности, включающая в себя такие мыслительные операции, как анализ, синтез, сравнение. Очевидно, формирование у детей рациональной системы приемов, способствующих приобретению навыков свободной ориентировки в нотном тексте и быстрого чтения его, должно

являться одним из неперенных элементов содержания обучения в детском музыкальном коллективе. Музыкальное исполнительство невозможно вне формирования таких качеств личности, как активность, способность к творчеству, самостоятельность, целеустремленность. Эти качества совершенно необходимы участнику коллектива.

Музыкальное обучение и воспитание в детском коллективе может успешно протекать лишь при условии реализации трех тесно взаимосвязанных между собой сторон учебно-воспитательного процесса:

- формирование практических (технических, музыкально-исполнительских, ансамблевых) навыков;
- овладение знаниями основ теории музыки, ее закономерностей, художественно-выразительных средств, наиболее важных этапов развития музыкального искусства, его основных направлений и стилей;
- развитие восприимчивости и отзывчивости на музыку, воспитание целеустремленности, самообладания, исполнительской воли, активности.

Усвоение вышеперечисленных знаний позволит участникам овладеть всем комплексом содержания общего музыкального образования, даст им возможность заниматься художественно-творческой деятельностью.

Ансамблевое музицирование обладает огромным развивающим потенциалом всего комплекса способностей учащегося: музыкального слуха, памяти, ритмического чувства, двигательнo-моторных навыков; расширяется музыкальный кругозор, интеллект музыканта, воспитывается и формируется художественный вкус, понимание стиля, формы, содержания исполняемого произведения. Такая форма занятий развивает важные профессионально-психологические качества: наблюдательность, критичность, стремление к совершенствованию собственного звучания. В настоящее время необходима концертная деятельность ансамблей для музыкального просветительства, популяризации народного исполнительства.

Список использованной литературы:

1. Брызгалин В.С. Радостное музицирование. Челябинск, 2007
2. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону, Феникс, 2002
3. Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. Москва, 1984

УЧЕБНЫЙ РЕПЕРТУАР ПО КЛАССУ ДОМРЫ КАК СРЕДСТВО ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ДШИ

Яшагина Л.П., преподаватель по классу домры, заслуженный работник культуры Самарской области. МБУ ДО Детская школа искусств №1, г.о.Октябрьск Самарской области

Русский народ не должен терять своего нравственного авторитета среди других народов – авторитета, достойно завоеванного русским искусством, литературой. Мы не должны забывать о своём культурном прошлом, о наших памятниках, литературе, языке, живописи.... Национальные отличия сохраняются и в XXI веке, если мы будем озабочены воспитанием души, а не только передачей знаний. Д.С.Лихачёв

Работая преподавателем по классу домры в детской школе искусств, я считаю, что гражданско-патриотическое воспитание является одним из приоритетных направлений моей педагогической деятельности, главной задачей которой является становление всесторонне развитой личности учащихся.

Формирование патриотизма на уроках специальности осуществляется в процессе изучения репертуара, к подбору которого я подхожу с особой тщательностью. Ведь истоки патриотического воспитания берут свое начало из традиционной культуры.

Основу репертуара на протяжении всего курса обучения составляет народная музыка, начиная с простейших русских песенок.

1-2 класс:

1. Н. Балакирев (обр.) «Как под горкой, под горой».
2. М. Красев (обр.) «Веселые гуси».
3. Н. Римский-Корсаков (обр.) «Во поле береза стояла».
4. Н. Речменский «Далеко, далеко степь за Волгу ушла».
5. М. Глинка «Славься» хор из оперы «Иван Сусанин».
6. Д. Кабалевский «Наш край».
7. Д. Шостакович «Родина слышит».

На первом занятии в первом классе рассказываю об инструменте, на котором мы будем играть: «У каждого народа есть свой любимый инструмент. У казахов – домбра, у украинцев – бандура, а у русского народа

– домра, старинный, истинно русский инструмент, который может и радоваться и грустить вместе с тобой».

Красота родного края воспевается в песне Д. Кабалевского «Наш край» на слова А. Пришельца. Слушаем ее в исполнении детского хора им. В.Локтева и, конечно подпеваем.

То березка, то рябина,
Куст ракиты над рекой.
Край родной, навек любимый,
Где найдешь еще такой!

Смотрим слайды нашей необъятной Родины. Горы, моря, реки, степи.... А на дом задаю нарисовать что-то самое любимое из родной сердцу русской природы.

3-4 класс:

1. Ю. Шишаков (обр.) «Как пойду я на быструю речку».
2. В. Городовская «За окном черемуха колышется».
3. В. Ребиков «В деревне».
4. Н. Римский-Корсаков «Песня скомороха» из оперы «Сказка о царе Салтане».
5. Н. Рубинштейн «Прялка».
6. В. Матвеев «Веселый домрист».
7. М. Глинка «Вальс» из оперы «Иван Сусанин».

Разбирая с учеником «Вальс» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, я подробно останавливаюсь на содержании оперы, которая описывает события, связанные с походом польского войска на Москву в 1613 г. Произведение было написано в 1636 году и посвящено Николаю I, в связи с чем, вскоре было переименовано на «Жизнь за царя».

...Польские солдаты ищут наследника российского престола, Михаила, чтобы убить его. Крестьянин Иван Сусанин соглашается их провести, и заводит войско в непроходимую глушь на верную гибель, рискуя собственной жизнью. Перед смертью Сусанин произносит речь о том, что ему не жалко отдать собственную жизнь ради Отечества и царя.

Опера учит истинному патриотизму, выражающемуся в приверженности родной земле. И непримиримости к ее захватчикам. А силу русский мужик и воин черпают в семейных узах, которые крепки так же, как неразрывна связь русской души с Родиной.

Музыкальным портретом поляков являются польские танцы, которые звучат в тронном зале польского короля и среди них - вальс, который мы играем сейчас.

Детям очень нравятся произведения о войне. Приступая к работе над пьесой «Ехал я из Берлина» И. Дунаевского, мы, прежде всего, обращаемся к замечательным стихам Л. Ошанина.

Ехал я из Берлина
По дороге прямой,
На попутных машинах
Ехал с фронта домой.
Ехал мимо Варшавы,
Ехал мимо Орла —
Там, где русская слава
Все тропинки прошла.
Очень дальние дали
Мы с друзьями прошли
И нигде не видали
Лучше нашей земли...

Задаю вопрос: «О чем эта песня?» (О победе над фашистской Германией, о Родине, где и солнышко краше и девушки лучше. Вот за все это наши солдаты были готовы отдать свою жизнь. Они отстояли свою землю и с победой возвращаются домой).

Обязательно смотрим видеозапись этой песни в исполнении хора и солиста. И начинаем работать над пьесой. Глаза у детей горят, настроение приподнятое. Это произведение мы часто играем на День Победы.

5-7 классы:

1. Р.Глиэр «Романс».
2. Н. Будашкин «Родные просторы».
3. С. Прокофьев «Вальс» из оперы «Война и мир».
4. А. Цыганков «Песня».
5. Р. Глиэр «Танец» из балета «Медный всадник».
6. В. Городовская «Темно-вишневая шаль».
7. А. Цыганков «Полька» из сюиты «Старгородские мотивы».
8. П. Чайковский «Танец пастушков».
9. А. Цыганков (обр.) Р.Н.П. «Коробейники».
10. В. Городовская (обр.) Р.Н.П. «У зари-то у зореньки».
11. Н. Будашкин Концерт для домры с оркестром 1 часть.

Многие мои ученики играли Концерт для домры с оркестром Н. Будашкина. Ведь жанр концерта занимает ведущее место среди произведений крупной формы в репертуаре трехструнной домры. Благодаря ему домра впервые предстала на филармонической сцене как солирующий инструмент с оригинальным высокопрофессиональным произведением. В

первой части концерта композитор использует фольклорные мелодии. Идет контрастное сопоставление народно-городской шуточной песни «Неделька» и проникновенно-лирической песни- романса «Выхожу один я на дорогу» на стихи М. Лермонтова.

Читаем очень глубокое по содержанию стихотворение.

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.
В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чём?
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел.

Смотрим видеозапись Концерта Н.Будашкина в исполнении моих выпускников, лауреатов международных конкурсов. А на дом даю задание послушать Концерт в исполнении известных домристов.

Учебный процесс является основой патриотического воспитания, а эффективность формирования патриотических чувств в процессе общения с музыкой во многом определяется личностью и профессионализмом педагога.

Список литературы:

1. Лермонтов М. Сочинения, том 1. Москва, издательство «Правда», 1988, стр.222.
2. Лихачев Д. Русский народ.... <https://infourok.ru/pedagogicheskiy-sovet>.
3. Смирнова Э. Русская музыкальная литература для 6-7 классов детской музыкальной школы под ред.Т.В.Поповой/ Москва. «Музыка», 2001.

РОЛЬ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ

Забелина Е.И., преподаватель МБУ ДО
«ДШИ №1» г.о.Октябрьск Самарской
области

Одной из важнейших задач, поставленных государством и обществом перед системой общего и дополнительного образования, является повышение эффективности воспитания подрастающего поколения. Уроки эстетического цикла остаются важной частью педагогического процесса. Музыка всегда являлась одним из самых важных средств в формировании личностных качеств человека, его духовного мира, так как музыкальное восприятие оказывает незаменимое воздействие на общее развитие: совершенствуется мышление, формируется эмоциональная среда, интеллектуальное развитие, ребенок становится отзывчивым к красоте в искусстве и в жизни.

Выдающийся педагог В.А.Сухомлинский называл музыку «могучим средством воспитания, она пробуждает в человеке добрые чувства, делает его выше, чище, лучше» [3, с.173].

Любое занятие музыкой, будь то пение, игра на инструменте solo или в составе коллектива, решает задачу музыкально-художественного и нравственного воспитания, прививает детям чувство искренней любви к своей Родине, народу, развивает важные качества коллективизма, трудолюбия. В связи с этим репертуар, изучаемый в детском творческом коллективе, должен быть также средством, направленным на решение воспитательных задач и, в частности, задач патриотического воспитания.

Формирование патриотических чувств на уроках коллективного музицирования осуществляется в процессе изучения ребёнком репертуара, поэтому к его подбору надо подходить с особой тщательностью, ведь истоки воспитания берут своё начало из традиционной народной культуры. При составлении репертуара можно наметить три основных цели:

- воспитание вкуса;
- формирование нравственных и эстетических чувств (любви к ближнему, к своему народу, к Родине);
- воспитание уважения к истории, традициям музыкальной культуры.

Репертуар любого творческого коллектива, направленный на патриотическое воспитание учащихся, осуществляется на традиционном наследии советских композиторов и народного фольклора в годы Великой Отечественной войны.

В суровое военное время, в годы Великой Отечественной войны советская массовая песня стала мощным идейным оружием. Много замечательных песен звучало в эти годы: «Жди меня» на стихи К.Симонова и музыку М.Блантера, «В лесу прифронтовом» стихи М.Исаковского, музыка М.Блантера, «Вечер на рейде» слова А.Чуркина, музыка В. Соловьева-Седого, «Темная ночь» слова В.Агатова, музыка Н.Богословского, «Соловьи» на слова А.Фатьянова, музыка В.Соловьева-Седого, «Случайный вальс» на стихи Е.Долматого и музыку М.Фрадкина. Среди них особенно выделяется песня А.В. Александрова на слова В. Лебедева – Кумача «Священная война», проникнутая мужественной решимостью народа отстоять Родину от «фашистской подлой нечисти». Песня была создана в первые дни жестоких сражений с врагом и, по меткому выражению одного советского музыковеда, явилось своего рода, «музыкальной эмблемой Отечественной войны». Маршал Советского Союза Георгий Константинович Жуков впоследствии назвал «Священную войну» бессмертной песней.

Во время войны на фронте возникла острая потребность в лирической, душевной песне. Бойцы, сражавшиеся за честь и свободу Родины, не могли не думать о родном доме, где они оставили родителей, детей, любимую.... К числу лучших лирических фронтовых песен относится патриотическая песня «Вечер на рейде» В.Н. Соловьева – Седого.

Слова и мотив песни «В землянке» передавались из уст в уста и опережали весть об ее авторах. Песня приходила к солдатам безымянной, и ее окружали легендами – рассказывали, будто сложил ее молодой лейтенант в окопах под Москвой. Позднее выяснилось, что слова «Землянки» принадлежат поэту А. Сурикову, музыка – композитору К. Листову. Но в том, что говорили о песне, одно оказалось совершенно верным: она действительно родилась «в белоснежных полях под Москвой» во время оборонительных сражений за столицу. На фронтах Отечественной войны «Землянку» пели по-разному: ее текст приобретал десятки вариантов. Были сложены и многочисленные песни – «ответы» на это «музыкальное письмо с фронта». Так «Землянка», подобно другим лучшим песням советских композиторов стала, по существу, народной песней того времени.

Д. Кабалевский пишет немало в годы войны детских песен. Широко известную песню «Четверка дружная ребят» Дмитрий Борисович написал в творческом содружестве с С.Маршаком в начале войны, в 1941 году. История ее создания такова. По телефону поэт прочитал Кабалевскому первый куплет. Стихи Маршака сразу же привлекли композитора. На другой день, когда поэт хотел прочитать новые куплеты, песня была уже готова! И автору слов и композитору удалось передать серьезное отношение советских ребят к

военным событиям. Песня призывала детей помочь взрослым в их трудной борьбе.

Особая глава в песенной летописи Великой Отечественной войны – песни о партизанах. Народные мстители боролись против врага в необычной обстановке – в дремучих лесах, среди непроходимых болот... Здесь редко бывали условия для движения в строю с песней. Поэтому посвящались партизанам большей частью песни не походные, не маршевые, а протяжные, повествовательные или же лирические. И еще одна особенность отличает эти песни. Партизанские отряды действовали в сельских местностях, многие партизаны были в недавнем прошлом колхозниками. И естественно, что композиторы стремились в своих партизанских песнях приблизиться к народной крестьянской песенности.

Эта задача оказалась особенно по сердцу Владимиру Захарову – композитору, который еще за десять лет до войны возглавил Государственный русский народный хор имени М.Е. Пятницкого. И вот теперь, во время войны композитор решил показать своих героев в новой обстановке – создать песню о партизанах. С предложением написать слова для песни он обратился к своему постоянному соавтору – М. Исаковскому. И вот, 4 октября 1942 года в Москве хор впервые исполнил «Ой, туманы мои, растуманы». Эта песня – один из самых замечательных памятников песенного творчества военных лет. Ни в одной другой песне не рассказано так любовно и вдохновенно о советских партизанах, и не воплощены с подобной глубиной великие печали народа, из которых вырастает решимость отомстить врагу.

Знаменитая «Катюша» - песня о верности и любви к пограничнику, написанная поэтом Михаилом Исаковским и композитором Матвеем Блантером в те времена, когда пограничная служба была предметом всеобщего внимания. И лирическая песня, почти песенка, пелась в народе не легко и буднично, а с каким-то глубоким и тревожным чувством. Песня воспринималась как что-то личное, задушевное. Это и стало причиной удивительного явления – рождения множества новых песен - переложений.

Все названные песни имели большое воспитательное значение: они вдохновляли исполнителей и слушателей на борьбу с врагом, напоминали о величественных традициях исторического прошлого, говорили о героической современности, об ужасах фашистской оккупации, о тяжелой участи узников фашистских тюрем и концлагерей.

После окончания войны в песенное творчество вернулись темы, характерные для 30-х годов – тематики созидательного мирного труда,

защиты от военной угрозы, воспоминания о сложностях войны нашли свое отражение в песне.

Зачастую в песнях, посвящённых этой тематике, звучат не только героико-патриотические, но и лирические мотивы: «Вернулся я на Родину», «Ехал я из Берлина», «Ходили мы походами». Стали популярны песни о женщинах, которые ждали и дождались своих любимых с войны: «Ласковая песня», «Где ж ты, мой сад», «Днём и ночью», «Здравствуй, здравствуй». В некоторых песенных произведениях послевоенного времени отчётливо заметно влияние джазовой музыки.

В песнях тех лет переданы также и скорбь по погибшим, воспоминания о друзьях-фронтовиках, грусть от осознания разрушений на Родине. В музыке часто использовались маршево-танцевальные ритмы. Наиболее популярными стали такие сочинения, как «Враги сожгли родную хату», «Летят перелётные птицы», «Грустные ивы», «Солнце скрылось за горою», «Где же вы теперь, друзья-однополчане?», «Дороги». Песни-воспоминания очень разные, но все они передают осознание начала нового этапа в жизни страны и память о пережитом.

Очень популярны и в наше время произведения таких композиторов как А.Пахмутова, Г.Струве, С.Туликов, А.Петров, А.Эшпай, В.Мигуля, А.Флярковский, Э.Колмановский, А.Бабаджанян, М.Товпеко и многие другие, не перечислить их имен. Их песни о Родине, подвиге, чести, любви наполнены бьющей через край энергией, любви к Отчизне, к родной земле. Они отличаются эмоциональностью высказываний, сохраняющих непосредственность и силу живых впечатлений.

К сожалению, в настоящее время очень мало хороших композиторов и поэтов, на репертуаре которых можно воспитывать подрастающее поколение. И поэтому мы, преподаватели детских школ искусств, используем репертуар советских времен. Чаще всего прибегаем к песням военных лет, к их аранжировкам и переложениям.

В процессе работы над произведениями патриотического характера важную роль играют эмоциональный отклик и, действия, реализующие ценности и чувства. Содержание и смысл музыкального образа, его значимость являются основой при подборе репертуара.

На всех этапах работы над произведением решаются учебно-воспитательные задачи по патриотическому воспитанию учащихся. Например, в процессе выявления эмоционально-смыслового содержания произведений о Великой отечественной войне у преподавателя всегда есть возможность рассказать об истории нашей Родины, о подвигах людей в годы Великой Отечественной войны. При работе необходимо всегда вызывать

эмоциональный отклик у детей на музыкальный материал. И опираясь на достигнутые эмоциональные переживания педагогу необходимо выявлять уровень понимания детьми характера, содержания и смысла музыкального образа, стимулируя личное эмоциональное отношение к содержанию произведения.

Подводя итог, хочется уверенно сказать, что через любовь к национальной музыке у подрастающего поколения формируется позитивное и уважительное отношение к Родному краю, Отечеству. Через любовь к музыке у детей воспитывается чувство гордости за славные подвиги наших отцов и дедов, их беспримерное мужество и верность Родине. Через любовь к музыке формируется человек, готовый созидать и защищать достижения своей Родины.

Музыка – это могучее оружие в наших руках. Патриотическая музыка несет энергию, подъем, решимость, устремленность, гордость за свою страну, отличается высокой нравственностью и человечностью.

Патриотическая музыка – это прежде всего любовь... И мы, преподаватели детских школ искусств, призваны прежде всего научить любить своих воспитанников те незыблемые ценности, которые делают нас одной семьей, россиянами!

Литература:

1. Сухомлинский В.А. О воспитании – Москва: Политическая литература, 1975. – 173с.
2. Бойко Л.В. Воспитание патриотизма средствами эстрадного вокала в условиях дополнительного образования / Л.В.Бойко // Интерактивное образование : газета, №77 – Новосибирск: Издательский дом «Эгида», 2018. С.7-8.
3. Кащенко А.А. Реферат Песня о войне [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://multiurok.ru/fales/riefierat-piesnia-na-voinie.html> (дата обращения 18.11.2019).

ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РАСПРЕДЕЛЕНИИ ПАРТИЙ ВНУТРИ ОРКЕСТРОВЫХ ГРУПП И ИХ ФОРМИРОВАНИЕ

Стецюк П.Б., преподаватель,
руководитель Образцового
художественного коллектива оркестра
русских народных инструментов
«Забава». МБОУ ДО «ДШИ №2»
п.Стройкерамика м.р.Волжский
Самарской области

Обязательным предметом на народном отделе музыкального отделения ДШИ №2 посёлка Стройкерамика, является оркестр русских народных инструментов «Забава».

Игра в оркестре русских народных инструментов способствует формированию навыков ансамблевой игры, воздействует непосредственно на развитие музыкально-творческих способностей и стимулирует детей к активной деятельности. Кроме того, игра в ансамбле развивает координацию и моторику, поскольку требует согласованного движения кистей и рук. Формируется воображение, воля и в целом стремление к достижению цели.

Подбор, изучение репертуара и овладение навыками игры на русских народных инструментах, приобщает ребёнка к миру национальной культуры, её истокам, прививает любовь к русским традициям и к своей Родине.

Перед руководителем оркестра русских народных инструментов в школе искусств стоит очень сложная задача. В работе с оркестровым классом сочетаются различные стороны деятельности:

- педагогическая;
- творческая;
- воспитательная.

Руководитель оркестра является дирижёром, преподавателем музыкальных инструментов, воспитателем и организатором. Преподаватель занимается с учениками разного уровня подготовки, ему приходится развивать исполнительские навыки, укладываясь в ограниченное время уроков. Дирижёр оркестра русских народных инструментов должен обладать не только теоретическими знаниями и практическими навыками, но и быть хорошим педагогом, чтобы найти правильный подход к каждому ученику, учитывая его индивидуальные особенности, решать вопросы в самых различных ситуациях.

Для раскрытия способностей ученика методы обучения в ДШИ ориентированы на конкретного учащегося с учетом его уровня мышления, типа темперамента и психоэмоционального фона.

В детской школе искусств в организации работы оркестра важным этапом является распределение учеников по оркестровым группам.

Предшествующим этапом до введения учащихся в состав оркестра русских народных инструментов является начальное базовое освоение музыкального инструмента. Руководитель учитывает специфические особенности инструмента, а также музыкальные навыки, способности и физические данные каждого ребёнка. Оркестровые партии пишутся индивидуально для каждого участника группы в младшей возрастной категории. Важно определить слабые места в подготовке каждого участника.

Для того, чтобы добиться качественного звучания во всех партиях руководитель оркестра комбинирует количество менее способных детей с более сильными, которые имеют опыт стабильной игры и ритмической организации. Правильное распределение партий по сложности для детей имеет психологическую роль. Дети, исполняющие второстепенные партии, играя с опытными и сильными учениками постепенно приобретают уверенность и со временем приближаются к ним по качеству звучания. Таким образом у менее способных учащихся проходит чувство неравенства по отношению к качественно играющим оркестровые партии. Кроме того, в результате, более крепкие ученики, несмотря на несовершенство игры детей по оркестровой группе, обретают умение направлять их за собой. Индивидуальный подход в распределении партий оркестровых групп нивелирует разный уровень подготовки, навыков и способностей учащихся.

Для качества исполнения репертуара и быстрого роста мастерства руководитель рассказывает учащихся в оркестровые группы на инструменты специальностей, которые они посещают. Инструменты, которые не предусмотрены по специальности, изучаются отдельно, как оркестровые. Ведущие партии и инструменты поручаются детям с хорошими музыкальными способностями, опытом игры в оркестре и ансамбле, кроме того хорошим слухом и чувством ритма.

Для слаженного ансамбля разных групп оркестра, организующее значение имеют ударные инструменты. Для исполнения партий на ударных инструментах руководитель оркестра выбирает учащегося с отличным чувством ритма и опытом игры. Как правило это ученик из старшей возрастной категории. Если таких не имеется, приглашается подготовленный музыкант. Это исключает срывы и служит гарантией успешной игры как на репетициях, так и в концертных выступлениях. Для расширения группы

ударных, добавляются учащиеся среднего и младшего возраста. Для них создаются индивидуальные и облегченные партии. Постепенно по мере обучения и развития младшие дети становятся хорошей поддержкой, а в последствии и полноценной заменой основного участника группы ударных.

Педагогическая практика детской школы искусств показывает, что именно коллективное музицирование вызывает большой интерес в музыкальных занятиях. Дети всех возрастов, на всех этапах обучения занимаются в этом направлении с огромным удовольствием и желанием. Занимаясь в ансамбле, дети учатся взаимодействию друг с другом и партнерству. Совместная игра учит прислушиваться, соотносить свои интересы с интересами партнера. Взаимопонимание и взаимответственность очень важные коммуникативные качества личности. Они создают базу для конструктивного, успешного и культурного общения.

Все сложности, которые встречаются при работе с детским оркестром предусмотреть не просто. Необходимо постоянно заниматься поиском эффективных методов и способов обучения.

Для успешной реализации творческого процесса в коллективном музицировании нужны такие педагогические и профессиональные качества, как: способность к анализу и самоанализу; гибкость и широта мышления; стремление к новому; эрудированность; активность; развитое воображение и др. Можно обладать многими качествами, но не суметь реализовать их в практической деятельности. Всё зависит от таланта, личности, воли, мастерства, знаний и умений руководителя оркестра русских народных инструментов.

РАЗВИТИЕ МОТИВАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ НА УРОКАХ БАЛАЛАЙКИ

Баканова Т.И., педагог
дополнительного образования по
классу балалайки
МБУ ДО «ДШИ №12» г.о. Самара

Начальный период обучения игре на балалайке - важный этап, так как, с одной стороны, ученик горит желанием начать играть на инструменте и слышать свой результат, а с другой – для достижения цели необходимы время, усердие, способности. А самое главное – желание преодолеть все трудности, стоящие на пути овладения этим замечательным, ярким инструментом.

В настоящее время мы наблюдаем изменение мировосприятия современного человека, это связано с передовыми цифровыми технологиями, быстрыми темпами передачи информации. Многие дети, приходя в ДШИ, ожидают мгновенного результата от обучения игре на музыкальном инструменте. Столкнувшись, в начале обучения, с какими-то трудностями в овладении инструментом, ученик может потерять интерес к занятиям, поэтому задача педагога – сделать обучение как можно более увлекательным, создать мотивацию.

Выбор темы о развитии мотивации учащегося для данной статьи не случаен. Педагог в своей деятельности должен создавать динамичную мотивацию, использовать эффективные методы для развития не только специальных способностей (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память) учащегося, но и формировать личность с музыкальным мышлением, художественным сознанием, с творческой фантазией, воображением.

Слово «мотивация» образовано от слова «motiv» (франц.), что означает – побудительная причина, повод к действию. Мотив – это то, ради чего учащийся совершает ту или иную деятельность. *Мотивация – это одно из важнейших условий успешности обучения ребенка.* Мотивационная сфера более динамична, чем познавательная, интеллектуальная.

Актуальность проблемы мотивации в школе искусств является важной задачей, которую вынуждены решать преподаватели, а также родители учащегося. Ведь если эта задача решена, то ребенка уже не надо заставлять, он сам ищет возможность позаниматься, и никогда его не придется уговаривать не бросать музыку. Высокая мотивация в обучении иногда восполняет недостаток специальных способностей. Педагог должен

научиться управлять деятельностью ученика в процессе обучения, а для этого – сформировать у него мотивацию к учебной деятельности.

Можно выделить несколько задач мотивации:

- сформировать представления учащихся о музыкальном искусстве;
- развить интерес к музыкальной деятельности через разные ее виды;
- определить принципы, методы и приемы, позволяющие добиться положительных результатов.

Педагог должен знать и владеть различными формами и методами обучения, учитывать возрастные особенности учащихся.

В основе учебной мотивации младшего школьника лежит интерес к музыке, познание нового вида деятельности. Преодоление трудностей в учебной деятельности – важнейшее условие возникновения интереса к ней. Но трудность учебного материала и учебные задачи приводят к повышению интереса только тогда, когда они посильны, преодолимы, в противном случае интерес быстро пропадает. Когда ученик может использовать усвоенные знания – у него сохраняется интерес к новому.

Немало важную роль в развитии мотивации играет вопрос музыкально-творческого и психологического контакта педагога с учеником. Ведь в течение какого-то времени педагог становится для ученика самым большим авторитетом, олицетворяя идеального музыканта и человека. Ученик доверяет педагогу и через него еще больше любит музыку. Совместное переживание музыки очень важно, так как создает контакт с учащимся, помогающий и в старшем возрасте. Такой контакт появляется, когда и учитель, и ученик испытывают интерес к занятиям, удовлетворенность их результатами, когда ученик увлечен художественно – образными переживаниями и хорошо представляет себе логически – смысловые задачи.

Уроки должны стать творческим процессом. Все, чему хочется научить, следует не «впихивать» в ученика, а как бы заново открывать в совместной работе с учеником. Благодаря этому простому методу, можно самые элементарные задачи сделать интересными и волнующими. Методы «авторитарной» педагогики никто не отменял, они тоже нужны, но должны быть сбалансированы с инициативой и самостоятельностью ученика. Дети младшего школьного возраста воспринимают музыку конкретно и эмоционально, непосредственно. В связи со слабым развитием произвольного внимания нужно постоянно стимулировать их интерес к новому, включать фантазию, развивать творческие способности.

Важным фактором развития мотивации является правильно подобранный репертуар для начинающего балалаечника. Чем больше ученик получает музыкальных впечатлений, тем активнее идет воспитание

музыканта – художника, знающего и чувствующего характер музыки. Для этого необходимо владеть различными приемами звукоизвлечения и хорошо читать с листа. «Сколько читаем – столько знаем» - эта истина актуальна и в музыкальном образовании. При этом педагог должен очень тактично оценивать качество услышанного. Читка с листа не должна стать пыткой для ученика, частые неудачи могут привести к отрицательной мотивации и отрицательному отношению к обучению музыке вообще.

Нужно найти такую линию поведения, которая, не нарушая контакт с учащимся, даст возможность ему с интересом приобщаться к музыке, исполняя посильную для себя программу и двигаясь в своем темпе. Чтобы урок проходил незаметно, нужно наполнять его доступными и интересными заданиями на инструменте. Только тогда можно развить концентрацию внимания и привить интерес не только к результату, но к самому процессу работы.

Выделяют несколько групп методов мотивации.

- Эмоциональный метод мотивации: затрагивает чувства человека, позволяет мотивировать ученика путем бессознательного:
 - поощрение;
 - создание «ситуации успеха»;
 - положительное оценивание;
 - свободный выбор задания;
 - удовлетворение желания быть значимой личностью.
- Познавательные методы мотивации: направленность на узнавание нового и удовлетворение от самого процесса усилий:
 - опора на жизненный опыт;
 - познавательный интерес;
 - побуждение к поиску альтернативных решений;
 - выполнение творческих заданий;
 - «мозговая атака».
- Волевые методы мотивации: позволяют развивать настойчивость, умение владеть собой, преодолевать трудности:
 - предъявление учебных требований;
 - познавательные затруднения;
 - самооценка деятельности и коррекция;
 - рефлексия;
- Социальные методы мотивации: через общение с окружающими у учащегося появляется понимание важности того, чем он занимается:
 - развитие желания быть полезным;

- побуждение стать личностью;
- поиск контактов и сотрудничества;
- заинтересованность в результатах.

Каждый педагог владеет своими приемами повышения мотивации. При этом нужно учитывать следующие аспекты:

- Стараться избегать перегрузок и учитывать индивидуальные особенности ученика.
- Ставить перед учеником конкретную ближайшую цель и объяснять, какой будет результат, хвалить за достигнутый уровень.
- Повышать интерес к музыке путем посещения концертов, просмотра видеозаписей исполнителей на разных инструментах. При изучении обработок песен – прослушивать вокалистов.
- Концертная деятельность, игра в ансамбле с различным составом инструментов, также положительно влияет на повышение интереса к занятиям.
- Участие в различных конкурсах и фестивалях, на которых происходит непосредственное общение с другими участниками.

Кроме этого регулярно проводятся концерты класса для родителей, где выступают все учащиеся, независимо от уровня подготовки и возраста.

Очень важную роль в развитии мотивации имеет работа с родителями. Регулярное общение с педагогом формирует у родителей правильное представление о целях и задачах обучения в ДШИ.

Обобщая все вышеизложенное можно сделать вывод, что мотивацию у учащегося нужно формировать не как что-то эпизодическое, а это должна быть постоянная внутренняя мотивация, которую поддерживают родители и педагоги. Нужно развивать подлинный интерес к балалайке, глубокое понимание и любовь к этому непростому инструменту.

ОПЫТ АНАЛИЗА УРОКА В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ ДОМРИСТОВ «СУВЕНИР»

Анализ урока сделала Калашникова Н.М.,
преподаватель по классу домры,
заслуженный работник культуры РФ,
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ
им.П.И.Чайковского»

Урок в классе ансамбля домристов «Сувенир» преп. Калашниковой О.И.

Дата проведения урока: 15.02.2021 г.

Место проведения: ДМШ им. П.И. Чайковского г.о. Самара.

Урок посетила Калашникова Н.М.

Тема урока: Развитие творческих способностей и музыкально-образного мышления учащихся в классе ансамбля.

Тип урока: групповое занятие.

Форма урока: урок-репетиция.

Цели:

- Решение учебных задач в работе над произведением кантиленного характера.
- Развитие художественно-исполнительской инициативы учащихся.

Задачи:

1. достижение наибольшей выразительности исполнения каждой фразы.
2. единого характера звукоизвлечения;
3. слаженного ансамблевого звучания;
4. единства тембрового звучания;
5. синхронности метроритма и темпа.

Методы обучения: словесный, практический, наглядный.

План урока:

1.Организационный этап:

- настройка инструментов,
- объяснение целей и задач урока.

2.Разыгрывание: игра гаммы Es-dur различными штрихами и динамическими оттенками (staccato, non legato, legato).

3.Работа над произведением В. Городовской на тему русской народной песни «Не корите меня, не браните».

Ход урока:

Урок начинается с проигрывания полностью русской народной песни «Не корите меня, не браните» в обработке В. Городовской. Руководитель ансамбля, преподаватель О.И. Калашникова анализирует исполнение пьесы, проводит краткую беседу с учащимися, отмечает положительные моменты, выясняет причины недостаточно выразительного исполнения, не позволившего полностью раскрыть художественный замысел произведения.

Начинается работа над исполнением основной темы после вступления концертмейстера.

Сольная партия домристов прозвучала формально, маловыразительно. Преподаватель обращает внимание на значимость мелодии, так как в ней заложена основная музыкальная мысль. Самое главное – это почувствовать в мелодии связанное, плавное кантиленное пение. Необходимо всем слушать трогательное задумчивое вступление (в партии концертмейстера) и настроить себя на начало рассказа в том же характере.

Преподаватель рекомендует начать фразу с хорошего «дыхания» и исполнить мелодию цельно, осмысленно, красивым звуком (чистая интонация, густое нежное тремоло, хорошее легато). Начало мелодии исполнять тише, мягче и сделать постепенное динамическое развитие ко второй фразе. При исполнении слушать каждую ноту, не укорачивать длительности, мотивы и фразы дослушивать до конца.

Сложность исполнения главной темы русской народной песни заключается в достижении передачи состояния души героини: грусть, сердечная боль неразделенной любви. Каждому исполнителю необходимо подключить свое отношение к музыке и своим исполнением передать содержание песни.

В следующем разделе данного произведения меняется темп, характер, ритм (триольное сопровождение в партии концертмейстера).

В первоначальном исполнении были допущены ритмические и темповые неточности, не одинаковое отношение к темпу при усилении или уменьшении звучания. В этом разделе особенно важно для чистоты ансамблевого звучания всем исполнителям слушать ритм и гармоническую опору партии концертмейстера и добиваться синхронности метроритма и темпа.

Начинается работа по группам в умеренном темпе в сопровождении концертмейстера. Преподаватель требует выдерживать точно длительности нот, слушать себя, своего партнера, концертмейстера. Затем исполняют все вместе, подключаются ударные инструменты.

Следующий этап работы связан с выработкой синхронности совместной игры и соотношения тембрового акустического баланса. Преподаватель объясняет учащимся, что даже небольшое изменение темпа или отклонение от ритма нарушает синхронное звучание всего ансамбля.

Очень важны: уравниженность в силе звучания, единство динамики, согласованность штрихов и приемов звукоизвлечения, умение слушать.

Преподаватель требует обратить внимание на качество и силу звука, на необходимость прижимать струны плотно, не расслаблять подушечки пальцев, хорошо держать медиатор, активно соединять ноты, внимательно относиться к исполнению пауз. Начало и конец фразы исполнять точно вместе. Слушать и дышать! Концертмейстеру ансамбля яснее и смелее показывать начало фразы.

Работа ведется по группам, затем вместе. Добиваются четкого одновременного исполнения затакта, полного сочного звука.

В заключение урока произведение исполняется полностью.

Домашнее задание:

1. Прорабатывать упражнения на смену позиции. Добиваться плавного, связного перехода в другую позицию с сохранением общей мелодической линии.
2. Добиваться синхронности правой и левой рук.
3. Соблюдать аппликатуру.
4. Играть упражнения и гамму приемом тремоло.

Вывод: Конечная цель урока (репетиции) в основном достигнута. Урок прошел продуктивно, эмоционально, в доброжелательном тоне. На хорошем профессиональном уровне. Учащиеся с интересом слушали все пожелания и рекомендации преподавателя и старались выполнить поставленные перед ними задачи. Преподавателю удалось исправить выявленные недостатки и добиться раскрытия художественного замысла произведения.

Живость, непосредственность общения с участниками коллектива, доброжелательные отношения способствовали созданию творческой атмосферы на уроке (репетиции).

Рекомендации:

- Продолжать работу над качеством звукоизвлечения.
- Развивать способность учащихся изменять психоэмоциональный настрой в зависимости от музыкального образа, что напрямую связано с качеством звукоизвлечения.

К ВОПРОСУ О РЕПЕРТУАРЕ АНСАМБЛЯ. ИЗ ИСТОРИИ ПЕСНИ «ПО МУРОМСКОЙ ДОРОЖКЕ»

Калашникова О.И., преподаватель,
руководитель Образцового
художественного коллектива ансамбля
домристов «Сувенир» МБУ ДО
г.о.Самара ДМШ им.П.И.Чайковского

Основная задача преподавателя ДМШ – привить и сохранить в детях любовь к музыке, научить их получать и дарить радость от исполняемых произведений.

Один из залогов успешной работы ансамбля – правильно подобранный репертуар. Я при выборе произведений в первую очередь полагаюсь на свой вкус, интерес детей, ну и самое главное – наше исполнение должно доставлять удовольствие слушателю. Пьесы должны быть яркими и современными. В репертуар необходимо включать пьесы различные по характеру, форме, жанру и содержанию.

В нашем репертуаре есть произведения русской и зарубежной классики, обработки народных мелодий, лучшие образцы современной музыки. Существует проблема с подбором репертуара, она связана с отсутствием готовых интересных переложений для ансамбля домристов. Переложения для своего ансамбля мне приходится делать самостоятельно, приспособляя различные произведения для исполнения ансамблем. Чаще всего переложения приходится делать с домровых, балалаечных, флейтовых, скрипичных нот.

Очень люблю брать в работу произведения В.Городовской, А.Цыганкова, Е. Дербенко. Произведения этих композиторов богаты по содержанию, развернуты, с ярко выраженной кульминацией. Хорошо воспринимаются пьесы танцевального характера: вальсы В.Андреева, польки Штрауса.

При выборе пьес необходимо учитывать технические и музыкальные возможности учащихся. Предметы специальность и ансамбль взаимопользуются: урок ансамбля помогает заинтересовать учащихся, стимулирует к занятиям, а урок по специальному предмету повышает уровень домрового мастерства, необходимого для игры в ансамбле.

В репертуаре моего ансамбля ежегодно включаются четыре новых произведения. Сегодня мы покажем работу над одним из них - произведение

А.Цыганкова «Вальс» на тему р.н.п. «По Муромской дорожке». Меня заинтересовала история возникновения этой песни.

Песня написана в жанре «жестокий романс». Если судить по словам самой песни, она родилась в г. Муроме Владимирской области. Это место славится особенными песенными распевами. По одной из версий слово «мурома» – происходит от глагола «муром» – пою, «муромо» – песня, в связи с чем «мурома» – место пения, веселья. Под муромской дорожкой подразумевается дорога из Владимира в Муром (два крупнейших города на Владимирщине).

Писатель-краевед И.Симонов утверждал, что в песне пелось про дорогу из Вязников в Москву, и мог каждому показать то самое место, где когда – то стояли те самые три сосны. В дореволюционных источниках о песне нет никаких упоминаний.

Народная песня подразумевает, что автор неизвестен. Однако исследователь Юрий Бирюков приводит несколько мнений. Он ссылается на жителя Мурома Дмитрия Лобанова он помнил как в деревне Киржачского района, где он родился и вырос девицы водили хороводы и пели именно эту песню. Следовательно, песня появилась не позднее 1920 года. Среди авторов называли вятского фольклориста, и автора песен Матвея Ожегова. Он обрабатывал и издавал свои песни, но на авторство именно этой песни не претендовал.

Другая версия называет автором царицынского поэта Василия Темного, но и эта версия была ошибочной. Песня входила в репертуар Лидии Руслановой, и именно ее исполнение послужило началом популярности этого произведения.

В 1993 году снят фильм с названием «На Муромской дорожке» режиссера Федора Петрухина. Песня в этом фильме звучит в исполнении артиста Аристарха Ливанова.

Нет у песни и единого текста, она существует во множестве вариантах.

В начале 20 века был очень популярен вальс «Тоска» композитора Михайло Обычайко. Главной темой вальса была мелодия, которая, вероятно, и послужила основой песни «По Муромской дорожке».

Впервые вальс «Тоска» был записан в 1908 году в исполнении оркестра фирмы «Зонофон».

Сегодня пьеса А.Цыганова «Вальс «На Муромской дорожке» - любимое произведение как исполнителей, так и слушателей, поклонников нашего коллектива.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ БАЛАЛАЙКИ ДШИ

Запитецкая Л.Я., концертмейстер МБУ
ДО «ДШИ №8 «Радуга» г.о.Самара

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, аналогично тому, как это было в позапрошлом веке.

Особенность работы концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Концертмейстеру приходится приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста, но при этом необходимо сохранить свой индивидуальный облик, что чрезвычайно ценится в любом инструментальном классе.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с детским контингентом, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара и участии в зачетно-концертных мероприятиях. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Работая в классе народных инструментов, в частности в классе балалайки, концертмейстер должен иметь некоторые специальные знания, такие, как: особенности звукоизвлечения на инструменте, иметь представление о каждом из достаточно широкого спектра приёмов игры на балалайке, специфике 2 динамических возможностей каждого приема игры, особенности нотной записи для балалайки и т. д. Так, знания об особенностях звукоизвлечения на балалайке необходимы для лучшей координации ансамблевого звучания. Количество и многообразие приемов игры на этом русском инструменте, а также специфика их нотации не подготовленному концертмейстеру очень мешает.

Запись нотного текста для балалайки часто вводит концертмейстера в заблуждение, так как написание мелодической ткани произведения и её реальное звучание очень разнятся. Естественно, все эти специальные знания

концертмейстер получает в процессе сотрудничества с педагогом и учащимися в классе балалайки.

Опыт концертмейстера как музыканта очень расширяется, когда он знакомится с исполнительством на народных инструментах, так, например, балалайка отличается разнообразием исполняемого репертуара. В отличие от классических инструментов (фортепиано, скрипка, духовые инструменты), круг знакомых и привычных концертмейстеру классических произведений у балалайки не очень широк. Репертуар классических произведений для балалайки состоит, в основном, из переложений фортепианных и скрипичных сочинений, а также произведений современных композиторов, но написанных специально для балалайки с учётом её исполнительских возможностей. Этот факт обусловлен узостью диапазона балалайки, да и весь исполнительский арсенал приёмов игры не очень располагает к исполнению классических произведений.

Полифонические произведения очень немногочисленны, так как крайне сложны для исполнения. Но при освоении классических произведений, советы концертмейстера относительно тонкостей их художественного исполнения для балалаечников неоценимы.

Основу балалаечного репертуара составляют обработки народных мелодий, где проявляется вся красота и неординарность этого инструмента. Множество колористических приемов игры требует от концертмейстера особенного внимания, так как каждый из них нуждается в особой звучности аккомпанемента. Многие из них, например натуральные или искусственные флажолеты, тремоло-вибрато, не обладают большой силой звука, и в задачу пианиста входит показать красоту этих приемов, а не заглушить своей силой.

Прием «тремоло», в некотором смысле, схож по звучанию с пением, и концертмейстеру очень важно дать солисту возможность «взятия дыхания», что иногда сказывается в погрешностях темпометрической организации произведения, особенно это бывает у юных балалаечников. Учащиеся, как правило, стараются выиграть на тремоло все ноты (а если они повторяются, то каждая требует отдельного снятия и взятия), что ведет к необоснованным замедлениям.

К таким же проблемам приводит и многоаккордовая фактура балалаечного произведения, требующая от ребенка быстрой и частой смены аккордов, которые сложно качественно взять. В этих случаях концертмейстер должен не подгонять ученика, а постараться очень точно сопровождать его. Наталкивание на истинный темп вызовет только скомканность игры, невнятность аккордов и остановку.

Что касается самого фортепианного аккомпанемента балалаечных произведений, то здесь можно выделить несколько проблем. Очень часто аккомпанемент пишется композиторами-балалаечниками, которые хорошо владеют знаниями балалаечной фактуры, но достаточно приблизительно осведомлены о многообразии и колористических возможностях фортепианной фактуры. Поэтому часто встречаются образцы аккомпанемента не просто неудобного для исполнения, но и бедного художественно и фактурно. В связи с чем концертмейстер в классе балалайки берет на себя задачу создания наиболее удачного с технической точки зрения аккомпанемента, параллельно он может разнообразить аккомпанемент, внести в него новые краски.

Но здесь следует соблюдать чувство меры, чтобы не перенасытить звучанием фортепианную партию, так как акустически балалайка — инструмент достаточно нежный и соревнование звучности с фортепиано, естественно, проиграет. Поэтому следует очень осторожно подходить к процессу фактурного насыщения и форсированной звучности.

Иногда ситуация бывает обратная: фактура сопровождения слишком вычурна и насыщена звучностью, перегружена колористическими звуками, тем самым переставая быть гармоничным ансамблевым партнером, она просто подавляет балалаечную партию. В этом случае концертмейстер должен максимально бережно ее отредактировать: убрать лишнее и сбалансировать партию фортепиано с солистом, опираясь на принцип художественной целесообразности и сохранения композиторского замысла.

Как правило, партия фортепиано в балалаечных произведениях выступает полноценным партнером, и задача концертмейстера состоит в создании идеального баланса звучности для создания творческого ансамбля. Наиболее полно фортепиано может показать свои исполнительские возможности в классе балалайки с учениками старших классов или со студентами в процессе исполнения концертных произведений, где фактура фортепиано имитирует оркестровое звучание и концертмейстер играет клавирное переложение оркестровой партитуры.

Специфика работы концертмейстера в классе балалайки предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к балалаечной партии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирования фортепианной фактуры аккомпанемента при вариантных повторениях мелодии (в младший классах часты произведения в форме вариаций с сохранением гармонической последовательности) и т. д. Такие умения понадобятся в балалаечном классе, когда при разучивании

произведений вовсе не имеется фортепианного аккомпанемента или есть, но это гитарный аккомпанемент. Часты в работе произведения для балалайки-соло или инструментального ансамбля, где партия фортепиано не предусмотрена, но требуется для концертного выступления и т. д. Подбор аккомпанемента по слуху является творческим процессом, особенно если концертмейстер не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий.

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии — её жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий балалаечных произведений, имеющих, как правило, ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, хоровод, полька и др. танцы, лирическая песня и т. п.). Неоспоримой основой сопровождения многих медленных протяжных, а также маршевых мелодий является аккордовая вертикаль, песен-полек — традиционная формула «бас-аккорд». При отсутствии в мелодиях легко определяемых признаков указанных жанров (подвижных, шуточных, энергичных, с национальным колоритом, джазовых) акцент должен быть сделан на выявлении их характера путём конкретного фактурного оформления сопровождения. В этих случаях допускается большая вариантность в выборе формул фактуры и их ритмического оформления.

Также опорой может стать литературное содержание песни, мелодия которой легла в основу произведения. Часто обработки народных песен для балалайки носят изобразительно-повествовательный характер, содержание песни может стать опорой в выборе фактуры фортепианного сопровождения.

В выявлении жанра и характера мелодии большую роль играет ритмизация фактурных формул (например, синкопированные ритмы в мелодиях джазового и эстрадного плана). Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в репризных повторах, втором эпизоде). Работая с младшими учениками класса балалайки, концертмейстер облегчает себе задачу, аккомпанируя по слуху, частично импровизируя авторский и собственный вариант сопровождения, что освобождает его от сковывающей привязанности к нотному тексту, так как начинающие музыканты во время выступления непредсказуемы.

Как и для работы в других областях искусства, концертмейстер класса балалайки должен обладать рядом положительных психологических качеств.

Так, внимание концертмейстера — это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту — главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом, которое представляет основу основ ансамблевого музицирования, звуковедением у солиста; и ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, быстрота и активность реакции концертмейстера очень важны для профессиональной деятельности, особенно в работе с юными музыкантами. Концертмейстер обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение юного балалаечника перед сценическим выступлением. Особо выразительная игра концертмейстера, повышенный тонус исполнения, творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание — качества, крайне необходимые концертмейстеру.

URL: allworldart.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Бодрова В.А., директор МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского», заслуженный работник культуры РФ. ЖИВЫЕ СТРУНЫ. II ОТКРЫТАЯ ОБЛАСТНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ГОДУ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ РОССИИ.....	3
Махан В.В., концертмейстер группы домр, солистка Академического оркестра русских народных инструментов ВГТРК п/у Н.Некрасова. ДОМРА И ДОМРОВОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ.....	9
Ельчик В.А., и.о. доцента кафедры народных инструментов. Российская академия музыки им.Гнесиных. БАЗОВЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К РАБОТЕ НАД ПЕРЕЛОЖЕНИЯМИ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО.....	22
Медведева Л.Б. Музыкальная школа-лицей №2, г.Рязань. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЛАЛАЙКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА.....	36
Кеняйкина С.Г., преподаватель по классу домры МБОУ ДО «Детская школа искусств №4» с.Лопатино м.р. Волжский Самарской области. ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА.....	40
Воронова О.В., преподаватель по классу балалайки МБУ ДО г.о.Самара «Детская музыкальная хоровая школа №1». РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ ДМШ СРЕДСТВАМИ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ.....	46
Яшагина Л.П., преподаватель по классу домры, заслуженный работник культуры Самарской области. МБУ ДО Детская школа искусств №1, г.о.Октябрьск Самарской области. УЧЕБНЫЙ РЕПЕРТУАР ПО КЛАССУ ДОМРЫ КАК СРЕДСТВО ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ДШИ.....	48

Забелина Е.И., преподаватель МБУ ДО «ДШИ №1» г.о.Октябрьск Самарской области. РОЛЬ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ.....	52
Стецюк П.Б., преподаватель, руководитель Образцового художественного коллектива оркестра русских народных инструментов «Забава». МБОУ ДО «ДШИ №2» п.Стройкерамика м.р.Волжский Самарской области. ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РАСПРЕДЕЛЕНИИ ПАРТИЙ ВНУТРИ ОРКЕСТРОВЫХ ГРУПП И ИХ ФОРМИРОВАНИЕ.....	57
Баканова Т.И., педагог дополнительного образования по классу балалайки МБУ ДО «ДШИ №12» г.о. Самара. РАЗВИТИЕ МОТИВАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ НА УРОКАХ БАЛАЛАЙКИ.....	60
Калашникова Н.М., преподаватель по классу домры, заслуженный работник культуры РФ МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского» ОПЫТ АНАЛИЗА УРОКА В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ ДОМРИСТОВ «СУВЕНИР».....	64
Калашникова О.И., преподаватель, руководитель Образцового художественного коллектива ансамбля домристов «Сувенир» МБУ ДО г.о.Самара ДМШ им.П.И.Чайковского К ВОПРОСУ О РЕПЕРТУАРЕ АНСАМБЛЯ. ИЗ ИСТОРИИ ПЕСНИ «ПО МУРОМСКОЙ ДОРОЖКЕ».....	67
Запитецкая Л.Я., концертмейстер МБУ ДО «ДШИ №8 «Радуга» г.о.Самара. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ БАЛАЛАЙКИ ДШИ.....	69