

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Кафедра народных инструментов

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Материалы межрегиональной научно-практической
конференции

Кемерово 2006

УДК 781.2
ББК 85.315.3
И89

В авторской редакции

Редколлегия:
кандидат культурологии, доцент
О. В. Гусева (главный редактор);
кандидат философских наук, доцент
Н. А. Мицкевич (зам. глав. редактора);
засл. раб. культуры РФ, член Петровской Академии,
доцент **В. М. Пипекин**;
доцент **А. А. Афанасьева**

И89 История, теория, методика исполнительства на народных инструментах: сборник статей межрегиональной научной конференции, посвященной 35-летию кафедры народных инструментов / Н. А. Мицкевич, Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 120 с.

ISBN 5-8154-0119-6

В настоящий сборник вошли научные доклады, представленные на межрегиональной научно-практической конференции «История, теория, методика исполнительства на народных инструментах». Рассматриваются вопросы истории оркестров народных инструментов Кузбасса и Новосибирской области, методики игры на народных инструментах, общие теоретические вопросы музыкального образования.

Сборник предназначен преподавателям и студентам вузов культуры и искусств, а также преподавателям различных музыкально-образовательных учреждений.

УДК 781.2
ББК 85.315.3

ISBN 5-8154-0119-6

© Мицкевич Н. А., зав. кафедрой народных инструментов, 2006
© Кемеровский государственный университет культуры
и искусств, 2006

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник включает материалы межрегиональной научно-практической конференции «История, теория, методика исполнительства на народных инструментах». Конференция была проведена в ноябре 2005 года в КемГУКИ в рамках празднования 35-летия кафедры народных инструментов.

Кафедра народных инструментов КемГУКИ была организована в 1970 году. Период ее организации совпал с расцветом в Кузбассе всех жанров любительского музыкального творчества, в том числе одного из самых популярных его направлений, самодеятельного оркестрового и ансамблевого исполнительства на народных инструментах. В связи с этим определяется основная задача деятельности кафедры на начальном этапе ее работы - подготовка художественных руководителей любительских коллективов народных инструментов. Решая эту задачу, кафедра осуществляет обучение специалистов вышеназванной квалификации по специальности «Народное художественное творчество».

Стабильное состояние любительского музыкального творчества в Кузбассе в 90-е годы прошлого столетия становится стимулом преобразования ряда любительских коллективов в профессиональные (муниципальные) оркестры народных инструментов (гг. Кемерово, Ленинск-Кузнецкий, Междуреченск, Прокопьевск). Становление профессионального исполнительства на народных инструментах активизирует деятельность сферы дополнительного музыкального образования детей (ДМШ, ДШИ), народных отделений музыкальных училищ региона.

Ответом кафедры народных инструментов КемГУКИ на потребности активно развивающейся профессиональной музыкальной культуры региона становится подготовка специалистов с квалификацией «Артист оркестра. Преподаватель. Концертмейстер» по направлению «Музыкальное искусство». Выпускники, получившие данные квалификации обеспечивают деятельность оркестров и ансамблей русских народных инструментов, одновременно имеют возможность работать преподавателями ДМШ, ДШИ, ССУЗов.

В настоящее время кафедра народных инструментов КемГУКИ своей деятельностью охватывает подготовку специалистов для музыкально-образовательных учреждений, любительского творчества и профессионального искусства.

За 35 лет существования кафедры сложился стабильный коллектив преподавателей, которых характеризует высокий уровень профессиона-

лизма, наличие творческого и научного потенциала. В настоящее время кафедрой заведует кандидат философских наук, доцент Мицкевич Н. А. Свое исполнительское, дирижерское, педагогическое мастерство студентам передают Заслуженный деятель искусств, профессор Бублик А. И., заслуженный артист России, доцент Соловьев А. В., заслуженные работники культуры РФ, доценты Сугаков И. Г., Пипекин В. М., доценты Таюкин А. М., Афанасьева А. А., Князева Н. А., Федин С. Н.

Важное направление деятельности кафедры – научно-методическая работа. В последние годы кафедра становится лидером научно-методических исследований в области оркестрового и сольного исполнительства на народных инструментах в Кузбассе. Научные интересы преподавателей кафедры включают круг проблем, связанных с историей развития исполнительского искусства на народных инструментах, дирижерским исполнительством и его психологическими особенностями, методикой преподавания специальных дисциплин. Широта научных и методических устремлений преподавателей и, одновременно, профессионально-ориентированная направленность их интересов объясняет закономерность проведения межрегиональной научно-практической конференции «Традиции инструментального исполнительства на народных инструментах и современная музыкальная педагогика» на базе кафедры народных инструментов КемГУКИ.

Предлагаемый сборник материалов конференции носит тематический характер. В него вошли работы участников конференции, посвященные преимущественно психолого-педагогическим и методическим проблемам подготовки руководителей творческих коллективов и исполнителей на народных инструментах. Ряд статей сборника посвящен истории становления системы музыкального образования и развития исполнительства на народных инструментах в Кемеровской области. Актуальность рассматриваемых в статьях вопросов обусловлена отмеченной выше динамичностью развития в Кузбассе и Сибирском регионе профессионального и любительского оркестрового и инструментального исполнительства на народных инструментах.

Обращение к представленной в сборнике тематике статей опирается на значительный опыт практической деятельности, накопленный преподавателями кафедры не только в вузе, но и в учебных заведениях начального и среднего звеньев музыкального образования (ДМШ, ДШИ, Сузы). Этим опытом обладают практически все преподаватели кафедры, что позволяет им обобщить результаты своей деятельности в методиче-

ских рекомендациях, которые могут быть использованы в работе молодых преподавателей и исполнителей на народных инструментах. Положительным фактом является обращение к разработке этой тематики выпускников кафедры разных лет (Звягина К. Е., Зайцева А. В., Акназарова Н. Н., Осипенко Н. А.), ныне работающие в сфере музыкального образования.

Многие преподаватели кафедры являются не только свидетелями, но и участниками становления музыкальной культуры региона, что позволяет им обратиться к фиксации, описанию фактов, что в будущем может стать основой системного исследования, посвященного истории народного и профессионального инструментального творчества. Отрадно, что интерес к истории регионального музыкального образования проявляют недавние выпускники кафедры, молодые преподаватели ДМШ Мясоедов А. Н., Петрова О. В., Козина, к которым присоединяются представители музыкально-образовательных учреждений Новосибирской области Гнатюк В. Н. и Овчинников М. Я., доказывая таким образом важность изучения регионального аспекта истории оркестрового и сольного исполнительства на народных инструментах.

Издание сборника, включающего специализированные, профессионально-ориентированные по содержанию статьи, является первым подобным опытом кафедры народных инструментов КемГУКИ. Материалы сборника обладают значительной методической и научной ценностью. Соединение в сборнике публикаций опытных преподавателей КемГУКИ и их молодых коллег из Кемеровской и Новосибирской областей свидетельствуют о расширении и углублении интереса к изучению музыкально-образовательных традиций, истории и современного состояния инструментального исполнительства на русских народных инструментах. Выход первого сборника статей, подготовленных преподавателями кафедры народных инструментов КемГУКИ, позволяет выразить надежду на продолжение исследований в данной области.

Декан ФМИ КемГУКИ, кандидат культурологии, доцент

Гусева О. В.

Зав. кафедрой народных инструментов, кандидат философских наук, доцент

Мицкевич Н. А.

Раздел 1

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

А. И. Бублик,

заслуженный деятель искусств РФ, профессор КемГУКИ;

Н. А. Мицкевич

зав. кафедрой НИИ КемГУКИ, к. ф. н., доцент

Социально-культурный аспект развития народной инструментальной музыки в Кузбассе

Современное исполнительство на народных музыкальных инструментах находится в процессе постоянного развития. От того, как оно отражает новые потребности общества в культуре и насколько активно влияет на формирование художественных вкусов, ценностных ориентаций и идеалов, в конечном счете, зависит жизнеспособность этих музыкальных инструментов.

Процесс развития предполагает не только взлеты, как это было в нашей стране в 50–80-х годах XX века, но и падения, каковые, на наш взгляд, переживает исполнительство на народных инструментах в наши дни в начале XXI века. Конечно, огромное влияние на людей оказывают изменения в российской действительности, вызванные сменой общественно-экономической формации. На наших глазах происходит революционная замена морально-нравственных устоев в общественном сознании, приоритетов во всех сферах человеческой деятельности. В том числе это затронуло взгляды на такие важные стороны жизни, как образование и культура. Здесь произошел перелом, результатом которого стала победа практического над духовным: человек начал думать о пользе «презренного металла» гораздо больше, чем о формировании самого себя.

В образовании и, особенно, в культуре, происходит так называемый «передел» /образное выражение В. Листьева/. Схема этого передела проста: все должно приносить доход, и немедленно!

Образование срочно пересматривает и перестраивает школьные программы, в которых в большинстве случаев возобладает исполнительская, а не творческая тенденция. Человек воспринимается, как субъект, действующий по инструкции. Это находит отклик в молодежной среде: приветствуется отношение к себе, как к функции. Как это упрощает жизнь! Легче усваивать положение инструкции, чем тратить себя на творческие поиски, стремясь к самовыражению.

Все электронные СМИ ежесекундно «накачивают» сознание такого молодого человека, а он простодушно принимает на веру все, что вещают эти средства массовой информации. Прежде всего, их заботит отождествление высокого понятия слова «культура» с понятием т. н. «массовой культуры». Сознание такого молодого человека уже подготовлено: он не чувствует и не может найти разницу в понимании «культуры высокой» и «массовой культуры». Он уже всецело принадлежит Ему, «обществу потребления»!

Молодой человек взрослеет. Он уже может воспроизводить себе подобных. Что же передаст он своим детям? Да то самое, к чему его, родителя, душа стремилась... Все, круг замкнулся. Убивая в себе творческое начало «общество потребления» обречено...

Процесс разрушения не заставил себя долго ждать. Одной из самых главных жертв этого процесса становится разрушение специального музыкального образования. Осталось совсем чуть-чуть: перевести музыкальные школы на самоокупаемость, о чем совершенно серьезно говорят чиновники самых разных рангов и ведомств. Перевод на самоокупаемость музыкальных школ приводит к исчезновению в этих школах, прежде всего классов народных инструментов: домры, балалайки, баяна. А это уже удар в самое сердце, в корни нашей национальной российской культуры исполнительства на народных инструментах. Встает вопрос о сохранении музыкального образования в системе общего образования.

В 90-е годы XX в. в Америке, Японии, Франции, Польше находятся большие группы ученых, которые убедительно, проводя серьезные эксперименты, доказывают: музыка стимулирует работу мозга, музыка меняет способы мышления, она учит мыслить; мозг, воспитанный музыкой, сам может взять все, что ему нужно из перенасыщенного огромного информационного пространства. Исследования показали, что музыка благотворно влияет на интеллектуальное развитие детей, благодаря тому, что музыкальные и немusикальные функции расположены в одних и тех же отделах мозга. Значит, невозможно развивая музыкальные функции мозга не развить его немusикальные функции, куда входят не только слух и движения, но и аналитические способности, умение мыслить иерархично. Кроме того, исследователи пришли к выводу, что большой музыкаль-

ный кругозор облегчает общение и взаимопонимание между разными слоями общества. Во многих странах мира педагогическое сообщество пытается пересмотреть философские основы образования, обращая внимание свое к традициям, когда образование не мыслилось вне искусства и широко включало его в образовательный процесс и как предмет и как метод обучения.

Возвращаясь к истории создания Великорусского оркестра, мы понимаем, что В. В. Андреев не только приобщал народ к музыкальному искусству, но и помогал более полному раскрытию и раскрепощению талантов земли русской. Именно через доступные народу инструменты: балалайку, домру, а позже баян мог русский человек рассказать, что было у него на душе. Не секрет, что душу России, ее порывы, ее богатство нельзя передать лучше, чем звуками народной песни. И не только русский народ имеет свои национальные инструменты. Огромное количество фестивалей народной инструментальной музыки способствовало духовному объединению народов нашей страны, ибо в народной песне – душа народа.

Оглядываясь в не такое уж далекое прошлое, приходится делать вывод: то, чем заняты умы педагогического сообщества ведущих стран мира, у нас в стране уже было в 60-х годах XX в. и авторы этих строк в большой степени являются «продуктом» такого воспитания.

Подвижническая деятельность выдающихся музыкантов нашей страны, прежде всего – Д. Кабалевского, находила подражательный отклик в самых разных слоях общества: учительская среда, техническая интеллигенция, студенчество и т. д. Просветительство становилось в какой-то степени модным. Но самое главное: подвижничество находило государственную поддержку. Это привело к тому, что середина XX века характеризуется рассветом самодеятельного музыкального творчества. Оркестровое исполнительство на народных инструментах становится одним из самых популярных жанров. Появляется необходимость подготовки руководителей коллективов, преподавателей, обучающихся игре на народных инструментах. В связи с этим в середине 50-х годов открывается Новосибирская государственная консерватория с кафедрой народных инструментов. А в 1970 году в Кемеровском государственном институте культуры была создана кафедра оркестрового дирижирования, которая и взяла на себя подготовку таких специалистов.

В настоящий момент мы видим, что пропаганда народного искусства поставлена просто плохо и, прежде всего, в средствах массовой информации. Фильмы по телевизору – чаще всего криминал, передачи – о криминале. На чем воспитывается новое поколение? Почему СМИ пропагандируют только популярные песни. Куда исчезли с экранов симфонические и народные оркестры? Отсюда нет интереса к народным инструментам

в семье. Не хотят родители обучать своих детей музыке – профессия не престижная, не денежная. Пока еще большая часть населения озабочена тем, каким образом найти средства для того, чтобы просто содержать семью. Приходится много работать, нет времени на то, чтобы самим как раньше заниматься самостоятельным творчеством. Нет денег для того, чтобы обучать детей игре на музыкальных инструментах.

Потеря десятилетиями создаваемых семейных традиций обучения детей музыке – это одна из главных проблем развития инструментального исполнительства на народных инструментах в наши дни. Вторая проблема связана с инструментарием. Если раньше балалайки, домры и баяны стоили столько, что их могли купить и малоимущие семьи, то теперь купить хороший инструмент, особенно баян, под силу только богатым. Решение третьей проблемы зависит от власти – городской или областной: существующим коллективам необходима не только материальная поддержка, но и заинтересованность в их существовании, которая обоснована пониманием роли и значения пропаганды музыкального искусства для подрастающего поколения, то, что раньше называлось музыкальным просветительством. Далеко не в каждом городе есть коллективы высокого профессионального уровня. Поэтому, возрастает роль любительских коллективов. В настоящее время таким видом творческой деятельности занимаются преподаватели музыкальных школ на местах.

Прошедший в феврале этого года конкурс оркестров и ансамблей народных инструментов в Кузбассе «Муза в солдатской шинели» показал, что в настоящее время в Кемеровской области существуют и работают 6 оркестров и ансамблей народных инструментов, которые содержат муниципалитеты:

Муниципальный оркестр р. н. и. г. Кемерова. Руководитель и дирижер С. Юдина.

Муниципальный оркестр р. н. и. г. Ленинск-Кузнецка. Руководитель и дирижер В. Денцель.

Муниципальный оркестр р. н. и. г. Киселевска. Руководитель С. Гранкин, дирижер В. Алиференко.

Муниципальный оркестр р. н. и. г. Междуреченска. Руководитель Д. Булах, дирижер Г. Голицын.

Муниципальный ансамбль р. н. и. «Сельские зори» Новокузнецкого района. Руководитель Г. Мухин.

Муниципальный ансамбль р. н. и. Администрации Беловского района. Руководитель А. Двоеглазов.

В 2005 г. свою деятельность начал Муниципальный оркестр р. н. и. г. Новокузнецка. В конкурсе приняли участие 21 ансамбль народных инструментов и 10 оркестров и это еще не все коллективы, которые

имеются в нашей области. Из них 5 ансамблей фольклорных инструментов, 2 ансамбля баянистов, 1 ансамбль – гармонистов. Остальные ансамбли традиционны по своей структуре, инструментарию и инструментовке. В программах коллективов прозвучала музыка различных композиторов, которые пишут непосредственно для народных инструментов: Ю. Шишакова, В. Мотова, В. Лямкина, Е. Дербенко, К. Молчанова, В. Гридина, И. Тамарина и др.

Конкурс доказал, что исполнение музыки для народного оркестра способно сделать музыку наших дней действительно глубоко современной, глубоко русской, имеющей национальные культурные корни. Красота тембров народных инструментов, широта дыхания в проведении мелодических линий, щемящие, задушевные по своей человеческой теплоте, а где-то искрящиеся задором, выдумкой интонации – все это составляет художественный арсенал традиционного звучания оркестра народных инструментов. Основой существования многих оркестровых коллективов является энтузиазм музыкантов, их любовь к творчеству. Многие из них являются преподавателями музыкальных школ. Длительное время плодотворно работают ансамбли р. н. и. в г. Юрге – «Вдохновение» руководитель А. Сульгин и г. Осинники – «Русская музыка» руководитель Ю. Аксенов. Эти коллективы имеют высокий исполнительский уровень, накоплен большой и разнообразный репертуар, этими ансамблями ведется большая просветительская работа среди разных слоев населения, в том числе и среди подрастающего поколения. К сожалению власти г. Юрги и г.Осинники должной поддержки этим коллективам не оказывают. На наш взгляд подвижническая деятельность ансамбля «Вдохновение» (г. Юрга) и «Русская музыка» (г. Осинники) и их руководители А. Сульгин и Ю. Аксенов заслуживают со стороны местных властей гораздо большего внимания и оценки их деятельности.

Надо сказать, каждый из перечисленных выше коллективов живет и выживает в современных условиях по-своему. Городские власти финансируют свои оркестры и ансамбли по-разному. В основном срабатывает принцип: живем, как можем – по средствам. Однако, содержание этого мудрого выражения предполагает и лукавинку: уж очень много зависит от личных пристрастий «отцов города», их вкусов и привязанностей. А если сравнить, сколько тратит муниципалитет средств на спорт и на поддержку муниципальных оркестров и ансамблей народных инструментов – это огромная разница далеко не в пользу народных.

И, все-таки, надо отдать должное: в Кузбассе положение с нашим не таким уж популярным сегодня жанром не хуже, чем в других краях и областях России.

*Г. И. Голицын,
заслуженный работник культуры РФ, профессор КемГУКИ*

Хроника становления оркестрового исполнительства в Кузбассе

Первое публичное выступление кружка любителей совместной игры на балалайках состоялось 20 марта 1888 года, эту дату принято считать днем рождения Великолукского оркестра народных инструментов под руководством В. В. Андреева.

Деятельность В. В. Андреева и его оркестра вызвала подражание во многих городах. По образцу его коллектива стали создаваться кружки, ансамбли, оркестры. Успеху этого развития способствует сама демократическая сущность жанра: народные инструменты всегда были близки и понятны широким слоям народа.

Хотя В. В. Андреев со своим оркестром не гастролировал дальше Урала, его сторонники, ученики в качестве солистов или разновидностей коллективов не раз с большим успехом выступали с концертами от Омска до Владивостока, привлекая своим искусством десятки новых поклонников игры на русских народных инструментах, закладывая очаги будущего сольного и коллективного музицирования

Кульминацией исполнительства на русских народных инструментах в дореволюционной Сибири стал 1-й Сибирский великолукский оркестр под управлением В. Е. Авксентьева, созданный 9 октября 1910 года в г. Красноярске и официально зарегистрированным губернскими властями.

Несомненно, что главное влияние на дальнейшую судьбу народных инструментов, оркестровых коллективов оказал созданный В. А. Гирманом в 1927 году первый в Сибири оркестр народных инструментов при радиовещательной станции г. Новосибирска. В 1932 году оркестр был реорганизован и зачислен как профессиональный коллектив в новый комитет по радиовещанию.

С 1941 по 1944 годы деятельность оркестра прекратилась. В 1944 году начинается работа по восстановлению оркестра. С 1945 по 1975 годы художественным руководителем и главным дирижером был заслуженный деятель искусств РСФСР И. М. Гуляев.

С 1975 и по настоящее время художественный руководитель и главный дирижер народный артист России, профессор В. П. Гусев.

Не обошло это явление и богатый талантами Кузнецкий край.

В музыкальном искусстве Кузбасса 1930-е годы – период творческих поисков, опытов, начинаний. Почти полное отсутствие музыкальных инструментов, нот создавало в значительной мере определенные трудности. Далеко не все оказывалось удачным, тем не менее обретало яркую жизнь в народном инструментальном творчестве Кузнецкого края. Оркестры созданные энтузиастами, беспредельно преданных народным инструментам обретали творческую жизнь. Оркестры выступали в разном качестве, с разных составах с репертуаром от эстрадного до народного и классического.

1932 год. В клубе им. Калинина г. Новокузнецка был организован неаполитанский ансамбль. На базе этого ансамбля был сформирован оркестр народных инструментов. В его составе уже были домры и балалайки, и насчитывалось около пятидесяти человек.

1935 год. В клубе строителей г. Новокузнецка создается оркестр народных инструментов (рук. Л. Н. Жигалов и Б. А. Галыгин). В этом же году в клубе Кемеровокомбинатстрой организуется оркестр народных инструментов под руководством М. В. Барсукова.

В тридцатые годы в Сибири были популярны музыкальные олимпиады. В декабре 1935 года на второй Сибирской краевой олимпиаде в г. Прокопьевске призерами стали: оркестр клуба строителей г. Новокузнецка; оркестр клуба Кемеровокомбинатстрой и оркестр ДК Угольщиков г. Ленинск-Кузнецкого.

1936 год. Открываются детские музыкальные школы в Новокузнецке и Прокопьевске с отделением народных инструментов.

1938 год. Открывается детская музыкальная школа в г. Кемерово с отделением народных инструментов.

1939 год. При ДК КМК организуется кружок народных инструментов (рук. Л. Н. Жигалов).

В военные годы активность творческих коллективов заметно упала. Однако уже в 1943 году проводится Всероссийский смотр художественной самодеятельности и в Москве состоялся заключительный концерт этого смотра.

1944 год. С открытием Кемеровского музыкального училища стали складываться благоприятные условия для создания оркестров народных инструментов.

1947 год. В поселке Мундыбаш в средней школе № 15 учителем литературы Н. А. Капишниковым создается школьный оркестр народных инструментов. Об этом коллективе, которому в 2002 году исполнилось 55 лет несколько подробнее, остановившись на самых главных моментах творчества этого коллектива:

- Всесоюзный пионерский лагерь «Орленок» – первый Всесоюзный фестиваль и конкурс детского искусства. Оркестр из Мундыбаша – призер конкурса (1967 г.);
- Москва. Девятая международная конференция по музыкальному воспитанию детей и подростков, в которой участвовали представители 42 стран. 23 минуты от имени СССР в консерватории им. П. И. Чайковского. НСМЕ – самая высокая отметка, самая высокая волна в жизни оркестра (1970 г.);
- Москва. Выступление в Кремлевском Дворце съездов, по Центральному телевидению (1972 г.);
- Ленинград. Всесоюзная неделя музыки для детей и юношества (1974 г.);
- Присуждение оркестру премии «Ленинского комсомола» (1978 г.);
- Ташкент. Всесоюзная неделя для детей и юношества. Выступление во Дворце «Дружбы народов». От России оркестр был единственным (1982 г.);
- Новосибирск. Выступление в консерватории им. М. И. Глинки на конференции «Эстетическое воспитание молодежи Сибири и Дальнего Востока» (1982 г.);
- Челябинск. Участие во Всесоюзной неделе музыки для детей и юношества (1989);
- Руководителем оркестра стала Нина Анатольевна Трифонова (1994).

Оркестр сегодня – это по-прежнему большая и дружная семья. И чтобы не происходило вокруг, оркестр будет сегодня, завтра, всегда, но только не вчера.

1948 год. Кемерово, Дворец культуры Кировского района. Л. Демченко организует оркестр народных инструментов. Первого успеха оркестр добился в 1952 году, когда он занял первое место на областном смотре художественной самодеятельности. Успешным было выступление оркестра и в Москве на заключительном концерте Всесоюзного фестиваля советской молодежи в 1957 году, где оркестр исполнил «Концерт для домры с оркестром» Н. Будашкина, солист Г. Изюков, он и возглавил оркестр в 1958 году.

В 1962 году оркестр удостоен звания «Народный коллектив». В 1970 году оркестр возглавил С. Л. Афанасьев. Под его руководством оркестр в 1976 году на зональном смотре в г. Новосибирске стал лауреатом Всероссийского фестиваля самодеятельного творчества. О творческих успехах коллектива говорит и то, что он неоднократно награждался почетными грамотами Министерства культуры РСФСР, ВЦСПС, награжден

«Золотой медалью» ВДНХ. Коллектив выступал в Москве, Новосибирске, Братске, Красноярске и других городах. В его репертуаре звучали произведения советских композиторов, народная музыка, произведения местных авторов. С 1977 по 1988 годы оркестром руководил А. И. Бублик.

50–60 годы – это годы расцвета художественной самодеятельности, годы особого развития народной инструментальной музыки в Кузнецком крае.

1961 год. Особое место в истории народных инструментов Кузбасса занимает самобытный коллектив – оркестр баянов, затем тембровых гармоник клуба «Ударник» п/о «Химпром» г. Кемерово. Организатором и первым руководителем был В. Боровиков. С 1967 по 1980 годы оркестром руководил заслуженный работник культуры РФ Г. И. Голицын. Оркестр лауреат Всесоюзного и Всероссийского фестивалей, участник заключительных концертов лауреатов в Москве. Выступление в концертном зале им. П. И. Чайковского и в Кремлевском Дворце съездов. Лауреат смотра-конкурса в рамках Всесоюзной творческой эстафеты, посвященной XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов на Кубе, многократный лауреат областных смотров, конкурсов, фестивалей.

1962 год. Открывается Прокопьевское музыкальное училище с отделением народных инструментов.

1968 год. При ансамбле песни и пляски «Сибирские зори» ДК ЗСМК г. Новокузнецка организуется оркестр народных инструментов (рук. И. Павлов). Общественное признание оркестр получил в 1971 году, когда он стал лауреатом Всекузбасского фестиваля самодеятельного искусства и ему было присвоено звание «Народный коллектив». Оркестр выезжал с концертами в Новосибирск, Темиртау, Караганду, в города Кузбасса, а также в Польшу и Чехословакию.

При имеющейся широкой сети детских музыкальных школ, двух музыкальных училищ, в Кузбассе не готовились специалисты с высшим образованием для работы в клубах и Дворцах культуры с оркестрами народных инструментов.

1969 год. Открывается Кемеровский государственный институт культуры, а в 1970 году и кафедра народных инструментов (зав. кафедрой Голицын Г. И.). Вклад кафедры в развитие народных инструментов бесспорен. Многие выпускники успешно трудились и трудятся в музыкальных и общеобразовательных школах, клубах, Дворцах и домах культуры Кузбасса и за его пределами.

1974 год. Открывается музыкальное училище в г. Новокузнецке. Это стало настоящим событием в музыкальной жизни как города, так и области.

1975 год. В ДК им. Ленина г. Междуреченска организуется детский оркестр народных инструментов. Организатором и руководителем был выпускник КГИК Г. Н. Кузнецов. На базе детского коллектива был организован взрослый оркестр народных инструментов, который в 1997 г. Был удостоен статуса муниципального оркестра народных инструментов. Оркестр носит звание «Народного коллектива». Многократный лауреат областных конкурсов. Выезжал в творческие поездки по городам Кузбасса, а также в Ленинград, Челябинск, Омск, Тюмень, Томск, Донецк, Новосибирск. В 2003 году коллектив удостоен звания Лауреата Всесибирского конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов им. Б. Феоктистова. С 1997 года консультант оркестра и главный дирижер заслуженный работник культуры России, профессор Кемеровского государственного университета культуры Г. И. Голицын.

В ДК шахты им. Ярославского г. Ленинск-Кузнецкого создается оркестр народных инструментов. Организатором и бессменным руководителем вот уже более двадцати пяти лет является Леонид Иванович Шабанов.

При хореографическом ансамбле «Кузбасс» Кемеровского государственного института культуры был организован оркестр народных инструментов. Организатором и руководителем был А. А. Феденев, затем Г. П. Иванков.

Кроме основной функции – сопровождение хореографическому ансамблю, оркестр имел и большую концертную программу для самостоятельного выступления.

Оркестр вместе с ансамблем выступал во многих городах страны, а также в ГДР, Югославии, Канаде, КНДР, Франции. В 1987 году фирма «Мелодия» выпустила диск-гигант оркестра «Мелодии земли Кузнецкой».

1977 год. Во Дворце культуры Шахтеров г. Кемерова организуется оркестр народных инструментов. Организатором и дирижером оркестра с 1977 по 1988 годы был С. Л. Афанасьев.

Оркестр принимал участие во всех мероприятиях связанных с творчеством оркестровых коллективов: смотрах, конкурсах, фестивалях.

В 1983 году оркестру было присвоено звание «Народный коллектив». Оркестр частый гость в городах Кузбасса, но были и за пределы области – Новосибирск, Дальний Восток, БАМ, Владивосток, Уссурийск, Южный Сахалин. Оркестр был гостем и на кораблях Тихоокеанского Флота. За большие творческие успехи организатору и руководителю оркестра С. Л. Афанасьеву в 1985 году было присвоено звание «Заслуженный работник культуры России».

1987 год. Рабочий поселок Тяжин. При Тяжинской народной филармонии организуется оркестр народных инструментов. Руководитель и дирижер Р. Игина.

Оркестр постоянный участник концертов в районном центре и селах района. Оркестр сопровождает народный хор, аккомпанирует солистам, а также выступает с самостоятельной концертной программой.

Оркестр принял участие в областном конкурсе «Песенные россыпи» с солистом И. Токаревым. Во Всероссийском фестивале сельских хоров «Поет село родное» в г. Омске. Выезжал вместе с народным хором Тяжинской народной филармонии в г. Чебоксары.

1990 год. Кемерово. На базе оркестра народных инструментов ЦДМШ № 1 создается Кемеровский Оркестр Русских Народных Инструментов (КОРНИ). Организатором оркестра был преподаватель этой школы А. И. Бублик.

Презентация оркестра состоялась 20 декабря 1990 года, а в феврале 1991 года оркестр получил статус муниципального учреждения культуры. В составе оркестра преподаватели музыкальных школ, преподаватели и студенты Кемеровского государственного университета культуры и искусств, стипендиаты фонда «Юные дарования Кузбасса», лауреаты международных и региональных конкурсов.

За время своего существования оркестр подготовил ряд тематических программ, среди них: «Песня, романс, вальс», «Песни России», «Русь колокольная», спектакль на музыку Г. Свиридова по повести А. С. Пушкина «Метель», детский альбом «Что за прелесть эти балалайки».

Коллектив активно работает с ведущими инструменталистами и вокалистами гг. Москвы, Саратова, Новосибирска, Красноярска, Кемерово.

С оркестром сотрудничали выдающиеся мастера сцены как: Народные артисты СССР Б. Штоколов и Л. Сметанников, Народные артисты России Н. Калинин, А. Цыганков, В. Гусев, А. Литвиненко, Заслуженные артисты России В. Васильев, Т. Воронцова, Е. Белов.

1994 год. Ленинск-Кузнецкий. Организован и получил статус муниципального оркестр народных инструментов. Организатором и дирижером является заслуженный работник культуры России В. Денцель.

В составе оркестра преподаватели детских музыкальных школ, детской школы искусств, городов Ленинск-Кузнецкого, Полысаево и поселка Никитинка, а также любители музыки – выпускники детской музыкальной школы № 12.

В оркестре тридцать музыкантов. Их искусству аплодировали слушатели не только Ленинск-Кузнецкого, но и практически всего Кузбасса, а также Новосибирска и Новосибирской области.

Оркестр удостоен звания дипломанта четвертого международного фестиваля народного творчества, посвященного 100-летию со дня рождения сибирского баяниста И. И. Маланина (1997 г.). Оркестр имеет свое яркое неповторимое лицо и оригинальный репертуар.

1995 год. Киселевск. При культурно-досуговом центре в микрорайоне «Красный камень» организуется оркестр народных инструментов. С января 1998 года – это муниципальный оркестр культурно-досугового центра г. Киселевска. Организатор оркестра С. Гранкин, дирижер В. Алиференко. Оркестр еще молод, но творческие успехи на лицо. Диплом II степени на зональном конкурсе в 1998 году, благодарственное письмо департамента культуры Администрации Кемеровской области и диплом II степени на заключительном смотре-конкурсе в г. Междуреченске, диплом I степени на областном конкурсе «Звонкие струны Кузбасса 2001», посвященного 140-летию со дня рождения В. В. Андреева, в г. Прокопьевске.

В предыдущие десятилетия организация любого профессионального коллектива было делом невероятно сложным, а на периферии практически невозможным. Только в 80–90-х годах в период изменения социально-культурной жизни России, долгожданные процессы демократизации в стране позволили сделать поистине беспрецедентный, во многом даже неожиданный прорыв в создании многочисленных профессиональных и любительских оркестровых коллективов в России, в том числе и в Кузбассе.

Эта благотворная и столь необходимая для отечественной культуры, тенденция вне всяких сомнений, будет сохраняться и в будущем, и будут созданы новые, разнообразные интересные в творческом плане ансамбли и оркестры народных инструментов.

Рекомендуемая литература

1. Аверин В. Таланты народные // Красноярск. – 1998.
2. Диметман Б. «Оркестровая республика» Мундыбаша // Музыкальная жизнь. – 1977. – № 6.
3. Ильин Л. Под колокольный перезвон // «Кузбасс». – 1994. – 20 окт.
4. Капишиников Н. А. Музыкальный момент. – Просвещение. – 1991.
5. Ляхов И. Играй мой баян // «Комсомолец Кузбасса». – 1977. – 1 янв.
6. Ляхов И. Радость творчества // «Комсомолец Кузбасса». – 1977. – 13 янв.
7. Ляхов И. Есть такой оркестр // «Кузбасс». – 1990. – 1 янв.
8. Ляхов И. Он музыке предан Геннадий Голицын // «Кузбасс». – 1997. – 31 мая.
9. Ляхов И. Маэстро в гости к нам // «Кузбасс». – 1999. – февр.
10. Мохоныко А. Какая песня без баяна // «Кузбасс». – 1980. – 15 февр.

11. Мохоныко А. Кузбасс музыкальный // «Кузбассвуиздат». – 1996.
12. Ольховская Л. Русские фантазии Николая Калинина // «С тобой». – 1999. – 11 февр.
13. Шатская Т. Родниковое омовение души // «Кузбасс». – 1996. – 20 мая.
14. Щукина О. Оркестр – это жизнь! // «Красная Шория». Таштагол. – 2002. – 8 февр.

И. Г. Сугаков,

заслуженный работник культуры РФ, доцент КемГУКИ

Из истории оркестрового исполнительства на народных инструментах г. Кемерово

Многоуровневая система музыкального образования в нашей стране (школа, училище, вуз) стала складываться в двадцатые годы прошлого века. Первые музыкальные школы в Кузбассе появились в промышленных центрах, там, где имелись материальная база, музыкальные инструменты и преподавательские кадры.

Так в 1936 году музыкальные школы были открыты в Новокузнецке и Прокопьевске. В 1938 г. в Анжеро-Судженске и Кемерове, а позже в других городах и поселках Кузбасса.

На 1-е января 1995 г. в Кемеровской области функционировали 74 музыкальных и 41 школа искусств. В них работало более двух тысяч педагогов и обучалось более 20000 детей. На сегодняшний день в области функционирует 50 музыкальных и 60 школ искусств, в которых работают 2429 педагогов.

Несмотря на то, что музыкальные школы в области стали открываться в тридцатые годы, отделения же народных инструментов в школах организовались значительно позже. В ДМШ № 1 г. Кемерово народные инструменты впервые зазвучали в 1943 году. Первыми педагогами стали бывшие фронтовики (выписавшиеся из госпиталя) Григорий Яковлевич Яненко, (род. 14 сентября 1918 г.), и М. С. Креков, а также Б. А. Галыгин. Позже педагогами этой школы работали В. Я. Букреев, И. Ф. Юркевич, Г. В. Архангельский, М. И. Капитонова, А. И. Маметьев, Л. М. Шама-нович, работают В. Н. Алексеев, Л. П. Чернобаева, З. М. Плугатырева а также М. А. Витнева и многие др.

В каком году в школе начал функционировать оркестр народных инструментов трудно сказать. Известно, что первым руководителем оркестра был педагог по классу баяна Иван Фадеевич Юркевич. Проработав

с оркестром недолго, начатое дело он передал Маметьеву А. И. Анатолий Иванович более десяти лет успешно руководил коллективом, вплоть до начала семидесятых годов. Один год с оркестром работал педагог школы по классу гитары Бевз Виктор Кириллович.

С 1973 по 1985 годы с оркестром работал Владимир Николаевич Алексеев, ныне ветеран школы, заслуженный работник культуры РФ. Оркестр под управлением Владимира Николаевича за эти годы исполнил немало крупных произведений таких как «Фантазия на темы Рябинина» А. Аренского, «Симфониетта» Н. Ракова, «Концерт для домры с оркестром» (1 часть), и «Концертные вариации» для балалайки с оркестром Н. Будашкина и мн. др.

С 1985 по 1998 годы оркестром руководил Бублик Александр Иванович. Памятными событиями этого периода в жизни оркестра были – выступление на выездном заседании пленума Союза композиторов в г. Кемерово 25 сентября 1987 г. и выступление на пленуме Союза композиторов в марте 1988 г. в Москве. После поездки оркестра в Мундыбаш (25 мая 1987 г.) активные ребята оркестра начали вести летопись своего коллектива.

С 1998 по 2005 гг. с оркестром работал Максим Юрьевич Обыденов.

С 1-го сентября 2005 г. руководителем этого коллектива стал известный в Кузбассе (и не только в Кузбассе) музыкант – Заслуженный артист РФ Соловьев Александр Владимирович.

За годы существования оркестра русских народных инструментов ДМШ № 1 его коллективами было исполнено большое количество произведений отечественных и зарубежных композиторов. Оркестр выступал на различных концертных площадках города и области. Участвовал в смотрах, конкурсах, фестивалях и становился Призером и Лауреатом различных степеней.

В 1948 г. в Рудничном районе г. Кемерово была открыта ДМШ № 3.

По размерам здание очень маленькое, абсолютно не приспособленное к коллективному музицированию. И, тем не менее в 50-е годы в школе стал заниматься оркестр русских народных инструментов. Первыми его руководителями были Маловинский Степан Никанорович, позже Сауленко Анатолий Тихонович. В школе они проработали недолго.

В 1965 г. для работы в школе была приглашена Свиридова О. М., к тому времени опытный концертный исполнитель на балалайке. Одновременно Ольга Михайловна стала завучем школы и руководителем оркестра. Необходимо сказать, что в то время в школьное расписание заня-

тий оркестр не включался. Произведения выучивались между занятиями при необходимости для каких-либо школьных и других мероприятий.

В начале 70-х годов на протяжении 3-х лет с оркестром работала Харсенюк Елена Евгеньевна. С ее приходом оркестровые занятия стали проходить во Дворце культуры шахтеров. Занятия велись регулярно по расписанию. Именно с 1970 года во Дворце культуры шахтеров работал, в будущем широко известный в городе, области и регионе, организованный заведующей детским отделом Дворца культуры шахтеров Лидией Павловой Салазкиной – ансамбль песни и танца «Пионерские зори». Ныне Салазкина Л. П. доцент КемГУКИ, кандидат педагогических наук, Заслуженный работник культуры РФ. Репертуар оригинальных произведений для оркестра пополнился аккомпанементами для хора, в связи с этим работы и ответственности оркестру и его руководителю прибавилось.

Несколько месяцев с оркестром школы работал Афанасьев Станислав Лукич. Он же и передал в начале 1975–1976 учебного года руководство оркестром Сугакову Ивану Гавриловичу.

Важным в биографии коллектива является тот факт, что на протяжении более 10-ти лет (вплоть до капитального ремонта Дворца культуры шахтеров) оркестр музыкальной школы был стержневым звеном Ансамбля песни и танца «Пионерские зори» Дворца культуры Шахтеров г. Кемерово. Это был единственный и неповторимый оркестровый коллектив среди оркестров ДМШ города, который, помимо своей творческой оркестровой программы, также аккомпанировал детскому хору вышеназванного ансамбля (руководители – Заслуженный работник культуры РСФСР Н. Р. Зданевич и позже Г. П. Семенова), танцевальному коллективу (руководитель О. П. Янке, музыкальный руководитель Г. И. Махов). Главным режиссером ансамбля, вплоть до своей кончины, был заслуженный работник культуры РСФСР Волков В. П.

Каждый год ансамбль выступал с отчетными тематическими программами, которые волновали и удивляли зрителей. Среди таких программ можно назвать – «Алый парус мечты!», «Под солнцем Родины!», «По отцовским дорогам шагая!», «Дадим шар земной детям!» и другие.

24 апреля 2005 г. в зале ДМШ № 1 состоялся юбилейный концерт, посвященный 30-летней работе с оркестром в ДМШ № 3, теперь ДШИ № 46 Сугакова И. Г. Программа юбилейного торжества включала в себя такие произведения:

1. В. Андреев – Полонез;
2. Й. Гайдн – Концерт для фортепиано с оркестром 1-я часть солистка *Татьяна Чернова*;

3. Г. Форэ – Пробуждение;
4. Й. и И. Штраусы – Полька-пиццикато;
5. И. Тамарин – Вспомним братцы, Россов славу;
6. В. Биберган – Ария. Партия фортепиано *Лина Плотникова*;
7. Белорусский народный танец – Крыжачок солист *Данияр Ахмедшин*;
8. Е. Крылатов – Воспоминание из кинофильма «*О любви*»;
9. А. Широков – Веселые музыканты.

За годы руководства оркестром Сугаковым И. Г. – сыграны произведения И. Брамса и Й. Гайдна, Г. Форэ и К. Сен-Санса, П. Чайковского и А. Аренского, В. Гаврилина и А. Холминова, А. Широкова и В. Панина, В. Бибергана и В. Конова, а также произведения сибирских композиторов И. Муравьева и А. Прибылова. Всего в этом композиторском списке 29 фамилий. Сыграно более 70-ти произведений различного характера и сложности, в том числе Фантазия А. Аренского на темы Рябинина (солистка Елена Носкова), а также Фантазия на тему русской народной песни – Коробейники – обр. В. Дителя.

За эти годы оркестр под управлением Сугакова И. Г. выступал на различных концертных площадках своего Рудничного района, города и области, на Кемеровском радио и телевидении, а также на концертных площадках г. Томска.

Коллектив участвовал в различных смотрах, фестивалях, конкурсах районного, городского и областного уровня и добивался заметных успехов. Из последних лет – март 2001 года Диплом Лауреата (3-е место) в областном конкурсе оркестров и ансамблей русских народных инструментов, посвященном 140-летию со дня рождения В. В. Андреева и Диплом областного конкурса ансамблей и оркестров народных инструментов им. М. В. Барсукова в феврале 2004 года в г. Прокопьевске.

Знаменательным является и тот факт, что на протяжении 30-ти лет оркестр школы является базой практики для студентов кафедры народных инструментов Кемеровского государственного университета культуры и искусств, а также около 10 лет базой практики для учащихся народного отделения Кемеровского областного училища культуры. За эти годы около ста учащихся и студентов приобрели первоначальный опыт практического руководства детским оркестровым коллективом, так необходимый для их будущей творческой деятельности. Наблюдая за студентами-практикантами, за тем с каким интересом они занимаются вместе с детьми в любительском коллективе, понимаешь, что на этом история оркестров, в которых музицируют дети, не заканчивается.

*О. В. Петрова,
преподаватель ДШИ № 50 г. Кемерово*

Историография оркестрового и ансамблевого исполнительства на народных инструментах ДШИ № 50

В далеком 1947 году при Кемеровском музыкальном училище была организована музыкальная школа № 2. Возглавил школу директор училища Барсуков Михаил Васильевич. Самостоятельным учебным заведением школа стала уже через 2 года. Для дальнейшего развития и укрепления ее базы много сделал Гейс Анатолий Федорович, который возглавлял коллектив с 1955 года. В 1975 году его сменил Уваров Юрий Владимирович.

В 2001 году ДМШ № 2 и ДХШ № 5 объединили в одну школу – ДШИ № 50, директором которой является Лагунова Светлана Семеновна, которая отдает много сил для развития школы с 1989 года.

Оркестр русских народных инструментов при музыкальной школе был создан не сразу. В становлении оркестра принимали участие одни из первых его руководителей: Абашев Анатолий Тимофеевич (1966–1971 гг.), Грижневич А., Изюков Григорий Григорьевич, Алексеев Владимир Николаевич. За это время оркестр уже успел выйти на достойный уровень исполнительского мастерства. И в 1970 году оркестр под руководством Абашева А. Т. успешно выступил на фестивале в г. Новосибирске.

Три года своей творческой деятельности посвятил оркестру мэтр оркестрового исполнительства, талантливый музыкант, дирижер и исполнитель Бублик Александр Иванович (1974–1976 гг., 1980 г.).

В 1976 году оркестр получил возможность записывать программу на телевидении. Коллектив не раз становился лауреатом, занимая первые и вторые места на городских и областных конкурсах народных оркестров, вел активную концертную деятельность, выступал перед школьниками, студентами, рабочими.

Позже сменилось еще несколько руководителей: Бабошко Татьяна Степановна (1975–1979 гг.), Сидорова Татьяна Владимировна (1985–1990 гг.), Зинченко Татьяна Васильевна (1990 г.), выпускница кафедры народных инструментов Кемеровского государственного института культуры и искусств 1981 года, класс преподавателя по дирижированию Афанасьева Станислава Лукича.

Новая глава для оркестра началась, когда руководителем стал выпускник Новосибирской консерватории, талантливый музыкант, энту-

зиаст и пропагандист народной музыки Юрий Александрович Ткаченко (1980–1985гг., с 1991 г.). Он по сегодняшний день является бессменным руководителем оркестра.

Оркестр под управлением Юрия Александровича успешно выступил в 1982 году на областном конкурсе народных инструментов (3 место), в 1996 году на Первом городском фестивале ансамблей и оркестров русских народных инструментов ДМШ и ДШИ (2 место). В 2001 году оркестр принял участие в областном конкурсе оркестров русских народных инструментов, посвященном 140-летию В. В. Андреева. Оркестр получил диплом за оригинальное исполнение вальса В. Андреева «Бабочка».

За все время существования оркестра было сыграно множество замечательных и интересных произведений. В его программах звучали пьесы советских композиторов, народные песни, мелодии и пляски, произведения русских и зарубежных авторов. Оркестр исполнял такие известные произведения, как «Липа вековая» П. Куликова, вальсы В. Андреева, «Ария» В. Бибергана, «Вечерний звон» В. Федосеева, «Веселый хоровод» В. Гридина для баяна с оркестром и другие не менее интересные пьесы.

Параллельно с работой старшего оркестра школы уже многие годы работает оркестр русских народных инструментов младших классов, где дети 1–2 классов постигают азы оркестрового исполнительства. Руководителями этого оркестра были: Зинченко Татьяна Васильевна, Ткаченко Елена Николаевна, Дегтярева Марина Степановна.

В 2002 году руководителем младшего оркестра народных инструментов стала Петрова Ольга Викторовна, выпускница кафедры народных инструментов Кемеровской государственной академии культуры и искусств 2003 года, класс преподавателя по дирижированию Афанасьевой Анжелы Александровны.

В репертуар этого оркестра входят обработки народных произведений, пьесы современных авторов, а также пьесы инструментальные Петровой О. В., такие как: р. н. п. «Калинка», р. н. п. «Во саду ли, в огороде», фр. н. п. «Танец утят», «Матрешки» А. Кокорина, «Юмореска» для домры с оркестром.

За многие года существования в школе двух оркестров (старшего и младшего), сложился прочный тандем, который с годами становится только крепче и сильнее. Новое поколение сменяет старшее, а на их замену вновь приходят юные, пока еще неопытные музыканты. И преподаватели народного отделения ДШИ № 50 всячески стараются поддерживать и не нарушать эту традицию.

Нельзя не сказать о педагогическом ансамбле народных инструментов ДШИ № 50. В 2002 году он отметил свое 10-летие. Ансамбль ведет активную концертно-просветительскую деятельность. Гастрольные кон-

церты в Москве и Старом Осколе, Новосибирске и в городах Кузбасса. Концерты в администрации г. Кемерово, концерты на областных курсах повышения квалификации для руководителей народных оркестров; завучей; директоров, концерты для зарубежных делегаций Кемеровской области.

Руководителем ансамбля является Ткаченко Ю. А. Юрий Александрович прекрасный музыкант и мастер. Очень ловко в его руках получаются различные брелки, жалейки, свирели, волынки, кугиклы. Он искусно мастерит ударные инструменты (колокола, ксилофоны, бубенцы, там-тамы). Инструменты изготовленные руками Юрия Александровича звучат во многих коллективах и оркестрах, в том числе Муниципальном оркестре русских народных инструментов г. Кемерово, в оркестре радио и телевидения г. Новосибирска, а также в Зарубежных коллективах.

Участие педагогического ансамбля во многих конкурсах приносит коллективу только победы. В 1995 году ансамбль стал лауреатом фестиваля «Рождество в Березовском»; в 1996 г., 1999 г., 2001 г. – становился лауреатом областного конкурса педагогических ансамблей; в январе 2003 года ансамбль получил диплом на Международном конкурсе им. Маланина в г. Новосибирске.

За долгие годы работы педагогический ансамбль наладил широкие творческие связи с различными музыкальными коллективами: фольклорным вокальным ансамблем «Песенное подворье» (рук. Алексеева Л. А.), народным хором ДК Кировского района (рук. Кузнецов А. В.), солистами Губернаторского хора «Утро» (рук. Фомичева Н. Л.).

В репертуар педагогического ансамбля входит более 40 произведений русских и зарубежных авторов, обработки народных песен и другие оригинальные произведения. Вот некоторые из них: В. Андреев «Светит месяц», А. Широков «Валенки», Е. Дербенко «Наигрыш брянских пастухов», В. Вахутинский «Веселый наигрыш», А. Пьяццолло «Зима», Т. Маюдзуми «Концертино для ксилофона с оркестром» в 3 частях и другие.

*Козина С. В.,
преподаватель, ДМШ № 43 г. Кемерово*

Портрет современного школьного оркестра

В общей системе музыкально-эстетического воспитания одно из ведущих мест занимает народное музыкальное инструментальное исполнение. Русская народная инструментальная музыка, благодаря

простоте восприятия, содержательности, доходчивости, песенной основе развивает музыкальность в ребенке. Особая роль в народном инструментальном исполнительстве принадлежит различным формам ансамблевой игры. Коллективное музицирование в ДМШ помогает ребенку лучше адаптироваться в социальной среде, воспитывает коммуникативность, «чувство локтя», учит слушать других людей и вместе выполнять поставленные задачи. Подобные качества являются необходимыми в жизнедеятельности любого человека.

За время существования русских народных оркестров, исполнительство на русских народных инструментах стало неотъемлемой составной частью культурного богатства России. В связи с этим большое значение приобрела проблема приобщения детей к народному исполнительству в самодеятельных оркестрах русских народных инструментов, которые становятся для них настоящей школой музыкального развития.

История ДМШ № 43 насчитывает уже 34 года, и одним из первых открылось именно народное отделение. Попытки создания оркестра народных инструментов на базе нашей школы были использованы неоднократно. Так в 1988 году идейным вдохновителем создания коллектива была Мицкевич Нина Алексеевна. Оркестр под ее руководством успешно существовал в течении нескольких лет. По прошествии времени в 1998 году педагоги народного отделения Детской музыкальной школы № 43 под руководством Обыденовой Аллы Геннадьевны вновь обратились к замыслу создания оркестрового коллектива. В состав оркестра входили учащиеся старших классов: домристы, баянисты, гитаристы (осваивающие игру на балалайках). В 1999 году на отделении открылся класс балалайки, и его первые ученики влились в коллектив.

С 2000 года руководителем и дирижером оркестра становится талантливый музыкант-педагог Обыденов Максим Юрьевич. С его появлением начался творческий рост коллектива.

Репертуар оркестра Старших классов интересен и разнообразен: мелодии современных композиторов и старинные вальсы, обработки русских народных песен и музыка из кинофильмов. В разные годы с оркестром выступали лучшие солисты школы: Родионова Алена (домра), Курохтин Антон (вокал), Ушакова Елена (фортепиано), Голубцова Анна (фортепиано), Платонов Миша (балалайка). Ребята с радостью посещают уроки оркестра, а выступления коллектива всегда праздник. Концерты для родителей, учащихся общеобразовательных школ и воспитанников детских дошкольных учреждений Ленинского района города Кемерово стали ежегодной традицией. В творческие планы коллектива входит со-

здание в школе музыкального лектория с целью пропаганды русского народного музыкального наследия среди юного поколения кемеровчан.

В настоящее время в связи со слабым уровнем музыкальных данных детей поступающих в школу, назрела необходимость в апробации новых технологий в работе по оркестровому классу. На основании этого в школе была разработана новая по своему содержанию программа по оркестровому классу, по которой к коллективному музицированию привлекаются все учащиеся школы не зависимо от возраста, отделения и уровня музыкальной подготовки. Для осуществления этой идеи в 2002 году на базе школы был создан еще один оркестровый коллектив – оркестр русских народных инструментов Младших классов.

С самого начала создания коллектива его руководители Козина Светлана Викторовна и Мальчикова Олеся Александровна ставили перед собой следующие задачи:

1. научить оркестрантов приемам игры на оркестровых инструментах;
2. привить навыки ансамблевой игры;
3. обучить учащихся чтению с листа;
4. научить понимать и передавать характер исполняемых произведений.

Младший оркестр стал первой ознакомительной ступенью на пути к профессиональному коллективному музицированию. В состав оркестра входят дети младших классов. По итогам обучения учащиеся Младшего оркестра переходят в Старший оркестр. Старшеклассники со слабыми музыкальными данными могут продолжать обучение в Младшем оркестре до окончания школы. Наиболее подготовленные учащиеся младших классов также могут быть переведены в Старший оркестр.

Большие трудности у руководителей оркестра возникли с подбором репертуара подходящего для работы с начинающим коллективом. Поэтому мы прибегли к собственным инструментовкам русских народных песен. Также остро встал вопрос по привлечению в коллектив первокурсников, не владеющих игрой на музыкальных инструментах. И выход был найден: создалась группа ложкарей, которая приводит в восторг публику, посещающую концерты.

Для более успешного функционирования оркестровых коллективов в школьную программу был введен такой предмет как «Ознакомление».

Основной формой учебно-воспитательного процесса по предмету «Ознакомление» является индивидуальное занятие – урок, который проводится с учеником один раз в неделю. На уроке преподаватель вос-

питывает у учащихся музыкально-художественный вкус, формирует и совершенствует игровые навыки, следит за качеством звука и выразительностью исполнения.

Оркестры русских народных инструментов младших и старших классов ведут активную концертную деятельность, участвуя во многих мероприятиях школы и города. Так, стало уже традицией, в конце каждого полугодия устраивать **Отчетный концерт народного отделения** и **Отчетный концерт Оркестров русских народных инструментов**, (при участии двух коллективов). Во время последнего концерта подводятся итоги обучения за год, и самые лучшие учащиеся Младшего оркестра переходят в Старший оркестр, в котором они закрепляют свои умения и навыки игры на различных оркестровых инструментах, необходимые выпускникам впоследствии для участия в любительских коллективах и в оркестровых классах специальных учебных заведений. Учебный год оркестровых коллективов заканчивается чаепитием, во время которого проводятся различные игры и викторины.

Одним из наиболее запоминающихся мероприятий является участие оркестра старших классов в конкурсах. Так, в 2002 году была предпринята попытка пройти отборочный тур на конкурс оркестров и ансамблей им. Барсукова в городе Прокопьевске.

Этот конкурс проводится один раз в два года. Конкурсные прослушивания проходят в два тура. Первый тур – по видеозаписям выступлений оркестровых коллективов. Прошедшие первый тур приглашаются для участия в следующем туре в город Прокопьевск.

Коллективу не удалось пройти отборочный тур, но он не пал духом. И уже в 2003 году коллектив Старшего оркестра прошел во второй тур конкурса. Для реализации поездки коллектива понадобилась помощь спонсоров – ПАТП-3, которые предоставили комфортабельный автобус для перевозки детей.

21 февраля 2004 года Оркестр русских народных инструментов старших классов под управлением Обыденова М. Ю. принял участие в областном конкурсе оркестров и ансамблей им. Барсукова в городе Прокопьевске.

Конкурсный день был полон новых впечатлений для оркестрантов, ведь это их первая поездка: репетиция в концертном зале ДМШ № 10 г. Прокопьевска; торжественное открытие конкурса с концертными номерами студентов музыкального училища г. Прокопьевска; прослушивание конкурсных выступлений коллективов из разных городов Кемеровской

области (Прокопьевска, Осинников, Новокузнецка, Калтана и др.); и конечно же, собственное выступление в конкурсе.

Во время выступления оркестранты мобилизовали все свои силы и выступили очень удачно. По результатам конкурса наш коллектив занял почетное 6 место из 11 участников.

Программа конкурсного выступления:

- Джойс А. «Осенний сон» (вальс);
- Широков А. «Маленькая приветственная увертюра»;
- Андреев В. «Бабочка» (вальс);
- Трояновский обработка русской народной песни «Заиграй, моя волянка» (солист Платонов Миша 5 класс, балалайка).

Участие в конкурсе благотворно подействовало на участников оркестра: заметен исполнительский рост, выросла заинтересованность детей и сплоченность коллектива.

Участники оркестра с нетерпением ждут следующего конкурса и надеются завоевать звание лауреата.

В последние годы Оркестры русских народных инструментов старших и младших классов ДМШ № 43 сформировались в интересные творческие коллективы, концертный потенциал которых мог бы еще сильнее раскрыться в рамках «Детской филармонии», которая существует в нашей школе, и уже подтвердила свою популярность среди жителей Ленинского района.

Для создания условий к творческому росту деятельности коллективов, необходимо было укрепить материальную базу. В связи с этим, директор школы Петрушева И. А. и заведующая народным отделением Обыденова А. Г. разработали проект «Народная музыка – детям», реализация которого дает возможность учащимся и преподавателям народного отделения творчески реализовать свои исполнительские возможности; широко пропагандировать народное музыкальное творчество; сформировать развитие интересов современных детей к огромному пласту русского народного музыкального наследия, повышая их художественно-эстетический вкус.

Концерт-презентация проекта был представлен слушателям 29 апреля 2004 года в концертном зале школы.

В декабре 2004 года Муниципалитетом города были выделены средства в размере 300 тысяч рублей, на которые в Москве были заказаны и приобретены новые оркестровые инструменты. С января 2005 года оркестровые коллективы приступили к концертной реализации проекта.

*Гнатюк В. Н.,
зав. отделением РНИ,
Новосибирского областного колледжа культуры и искусств*

Проблемы развития оркестрового исполнительства ДМШ в Новосибирской области

Воспитание искусством – это особая нравственная практика человека, которая формирует жизнеспособную личность, меняя характер отношения ребенка к культуре, природе, человеку, самому себе. Не секрет, что, декларируя роль художественного творчества и его влияние на формирование духовного пространства ребенка, мы на деле получаем отчужденного от художественного наследия человека, неспособного или нежелающего общаться с искусством. Кризис в дополнительном образовании можно наблюдать по большому отсеву детей на начальной ступени обучения, по снижению статуса музыкального и художественного образования у подростков. На современном этапе развития технической культуре наблюдается резкий спад духовности и снижение роли общения людей. Одной из причин отчуждения людей друг от друга является подмена действительности реальной действительности виртуальной. У большинства детей – свой собственный мир, компьютер, наушники в ушах и телефон в руках.

Возникает диспропорция между уровнем технического взлета и падения нравственно – духовных критериев людей. Одно из действенных средств, сохранения человеческого в человеке, проявляется на уровне межличностного общения в процессе коллективного музицирования и концертного исполнения.

В настоящее время оркестровое ансамблевое исполнительство популярно в Новосибирской области, оркестров и ансамблей русских народных инструментов играющих на хорошем исполнительском уровне достаточно много как среди преподавательского состава, так и среди учащихся ДМШ и ДШИ.

1998 г. отделение ОРНИ колледжа культуры и искусства выступило с инициативой проводить один раз в 2 года фестиваль оркестров и ансамблей народных инструментов имени И. М. Гуляева. Имя Ивана Матвеевича Гуляева занимает ведущее место в истории развития исполнительства на народных инструментах в Сибири. В 1945 году он воссоздал оркестр русских народных инструментов Новосибирского Радиокomiteта и более тридцати лет был его художественным руководителем и главным дирижером. Его необычная творческая энергия, организаторский талант, про-

фессиональная требовательность и целеустремленность, способствовали постоянному росту исполнительского мастерства оркестра. Иван Матвеевич много времени уделял и любительским оркестрам г. Новосибирска и области, коллективам Кемеровской и Омской областей.

Отдавая дань признания талантливому музыканту, областной методический центр Новосибирского областного колледжа культуры и искусства, при поддержке департамента культуры областной администрации стал проводить фестиваль оркестров и ансамблей русских народных инструментов. В нем участвуют коллективы преподавателей и учащихся детских музыкальных школ искусств г. Новосибирска и области. Заключительный концерт 5-го фестиваля состоится в марте 2006 года в дни школьных каникул в большом зале ДК «Сибтекстильмаш».

Если проследить динамику фестивалей, то она весьма положительна. Так на 4 фестивале во много раз увеличилось количество оркестров народных инструментов, что не менее существенно – значительно повысился исполнительский уровень, появились новые оркестры русских народных инструментов. Следует отметить высокий уровень коллективов г. Куйбышева, ансамбли преподавателей ДМШ р. п. Маслянино, с. Линево, р. п. Сузун, порадовали слушателей детские оркестры и ансамбли г. Карасука, г. Новосибирска, с. Мошково и другие. Значительно возрасли требования к выбору репертуара, исходящие, прежде всего из народной песенности и традиций народной инструментальной музыки. Появилось метроритмическое и ладное разнообразие, тесно связанное с интонационной сферой, современный гармонический язык.

Одну из проблем развития национальной оркестровой культуры, которую хотелось бы затронуть – это поиски новых тембровых возможностей. Этот вопрос остается дискуссионным, так как отношение к нему, прежде всего, зависит от взглядов и творческих устремлений конкретных музыкантов-дирижеров. Одни приветствуют более широкое использование инструментов симфонического оркестра, другие в расширенной роли оркестровых гармоник, третьи – в активном использовании фольклорных инструментов, прежде всего духовных – рожки, свирели, жалейка. Эти тенденции имеют право на жизнь, ибо главное все же не в новых инструментах, которые задумал ввести тот или иной руководитель оркестра, а в самой музыке, написанной композитором, которую необходимо исполнять. Только музыка и ее выразительные средства: мелодия, лад, ритм, форма произведения и т. д. – определяют, в конечном счете, инструментальный состав конкретного оркестрового произведения.

В последнее время тембр стал важнейшей составной частью драматургии многих произведений. Разнообразные тембровые включения в

партитуру русского национального оркестра требуют и раскрытия новых колористических ресурсов оркестра, которые у него есть. Тембровое обогащение связано и с техническим развитием игры основных оркестровых групп, что дало возможность применение многих весьма неожиданных приемов звукоизвлечения, тесситурного расширения звучания, использование более разнообразной фактуры. В качестве примера можно привести развитие современного баянного искусства. Благодаря творчеству высокоодаренного композитора Владимира Золотарева открылись огромные, во многом неожиданные возможности, заложенные в этот инструмент, в том числе и тембральные. Вполне можно предположить, что подобный прорыв возможен и в оркестровой культуре.

В заключительном концерте 4-го фестиваля 2003 г. приняли участие 367 учащихся и преподавателей. Особенно отраднo было видеть и слушать детей, исполняющих народную музыку на национальных русских инструмента – жалейках, рожках (образцовый фольклорный ансамбль «Слобода» руководитель Дементьев И. В.).

Председателями жюри фестиваля были в разное время талантливые музыканты: Народный артист России, профессор Гусев В. П., доцент, Заслуженный работник культуры Ермаков Д. Г., Заслуженный артист России, доцент Самойлов Н. Н.

К сожалению не все детские музыкальные школы принимали участие в фестивале имени И. М. Гуляева, который с полным основанием можно назвать праздником русских народных инструментов. Публичные выступления являются не только своеобразным полигоном, на котором можно увидеть и в дальнейшем развить талант ученика., но это и общение, обмен опытом, показ уровня школы, фестиваль подстегивает, объединяет, дает возможность обменяться интересным репертуаром. Учащиеся младшего возраста еще ничего не знают о проблемах эстрадного волнения и большинство из них не испытывают его. У них отсутствует оценочная школа удачного и неудачного выступления. В этом возрасте участие в концерте являются стимулом для усердного занятия на том или ином инструменте. И при умелом методическом подходе преподавателя можно уже в этом возрасте выработать соответствующее отношение к занятиям. Концертные выступления у некоторой части преподавателей еще не стали важным элементом в развитии общемузыкальной культуры учащихся. А это по нашему глубокому убеждению эффективно стимулирует успеваемость каждого музыканта и способствует привитию ему важных для музыканта качества; концентрации внимания, свободного раскрепощенного поведения на сцене, приобретения навыков артистизма.

А наиболее интенсивно осуществляется развитие музыкальных способностей учащихся, в процессе коллективного музицирования, где к общим средствам музыкальной выразительности добавляются специфические ансамблевые средства: динамические и тембровые сочетания, изложение фактуры музыкального произведения в многотембровом звучании, сочетание разнообразных ритмических построений и т. д.

Большинство выпускников ДМШ и ДШИ выберут в своей жизни профессии не связанных с искусством, но тот опыт который они приобретут в детской музыкальной школе, воспитательный эффект искусства не станет для них предметом сожаления о бесцельно потраченном детском времени. А благодаря творческому труду руководителей – преподавателей детских музыкальных школ, любящих народные инструменты и прививающих любовь к ним своим ученикам стало возможным проведению такого неповторимого своеобразного праздника – фестиваля оркестров и ансамблей русских народных инструментов им. Н. М. Гуляева.

**зав. отделения русских народных инструментов
НОККиИ г. Новосибирска Гнатюк В. Н.**

*А. Н. Мясоедов,
преподаватель ДМШ № 11 г. Прокопьевска*

Из истории оркестрового исполнительства на народных инструментах г. Прокопьевска

Истоки коллективного музыкального исполнительства в Прокопьевске в большой степени связаны с именем **Михаила Васильевича Барсукова**, заслуженного работника культуры РСФСР, оставившего яркий след в истории музыкального Кузбасса.

Михаил Васильевич с детства увлекался игрой на различных музыкальных инструментах, имея отличные музыкальные данные. Еще до войны был активным участником художественной самодеятельности.

В Кемерово в клубе «Кемеровокомбинатстрой» он создал эстрадный оркестр по типу теа-джаза Леонида Утесова, а в клубе железнодорожников – оркестр «Биг-Бэнд». Кроме этого Михаил Васильевич организовал оркестр русских народных инструментов, с которым участвовал в I, II Краевой Сибирской Олимпиаде, успешно выступал в городах Кузбасса и Новосибирской области. В военные годы прошел весь путь комис-

саром с 303 стрелковой Верхнеднепровской Краснознаменной дивизией. За боевые заслуги награжден орденом Красной Звезды и двумя боевыми медалями. После демобилизации М. В. Барсуков работал директором в ДМШ № 2 г. Кемерово, а с 1946 г. по 1953 г. возглавляет Кемеровское музыкальное училище.

При нем создаются новые музыкальные коллективы, оживляется концертная жизнь. Михаил Васильевич создает духовой оркестр в городском саду из учащихся музыкального училища и музыкантов военного городка, который становится первым городским духовым коллективом. По его инициативе проводятся исполнительские и композиторские конкурсы, в которых участвуют педагоги со своими учениками.

С 1954 г. по 1967 г. Михаил Васильевич Барсуков – директор ДМШ № 10 г. Прокопьевска. С его приходом в школу были открыты классы виолончели, домры, балалайки, гитары, духовых и ударных инструментов. Результат – пять действующих оркестров: симфонический, два оркестра баянов (уже существующие с 1945 года, руководитель Вотин И. А.), духовой и оркестр русских народных инструментов (руководитель Михаил Васильевич с 1954 г. по 1967 г.).

Необычайно одаренная личность, неутомимый труженик, мечтатель, энтузиаст, прекрасный оратор, – он и здесь ведет большую работу по пропаганде музыкального искусства и эстетического воспитания подрастающего поколения. Его темперамент, одержимость и преданность своему делу смогли за короткое время поднять культуру не только в школе, но и во всем городе.

Все самые лучшие начинания, заложенные им в области музыкального образования, связанные с его деятельностью, живы до сих пор во всем Кузбассе. Музыкальная культура, к которой были приобщены учащиеся Прокопьевска, подняла целое поколение детей и подростков на новый нравственный и интеллектуальный уровень, создав предпосылки для передачи эстетической эстафеты последующим поколениям.

Оркестр р. н. и. учащихся ДМШ № 10 под управлением М. В. Барсукова выступал на различных площадках города: в общеобразовательных школах, заводах, больницах, санаториях, шахтовых раскомандировках.

В 1958 г. оркестр – участник концерта I Всекузбасского слета юных пионеров, посвященного 40-й годовщине Ленинского комсомола. В течение нескольких лет оркестр обслуживал концертами пионерские лагеря, совмещая это с отдыхом, а Михаил Васильевич был там и воспитателем и вожатым, руководителем и дирижером в одном лице. Программа выступлений – от простейших обработок народных и популярных мелодий до переложений классических произведений, таких как «Неоконченная сим-

фония» Шуберта, «Вальс-Фантазия» М. И. Глинки. При М. В. Барсукове организованы хоровые коллективы, педагогический вокальный ансамбль, а также ансамбль из преподавателей народного отделения, в котором он сам играл на домре басовой и одновременно являлся его руководителем.

За период работы в школе. М. В. Барсукова, с жизнью школы познкомились 16 делегаций из разных стран мира и многие выдающиеся деятели культуры (А. Хачатурян, А. Шалаев, Н. Раков, Д. Кабалевский).

Михаил Васильевич высоко ценил ансамблевую игру. По его инициативе были организованы семейные ансамбли и ансамбли из детей, учившихся в одной общеобразовательной школе. В 1966 г. целую неделю проходил фестиваль-смотр таких ансамблей.

Каждый год весной, среди ДК, ГПТУ и общеобразовательных школ проходили смотры самодеятельных коллективов: хоров и оркестров. Председатель жюри – Михаил Васильевич. Существовали самодеятельные оркестры р. н. и. при ДК шахты Ворошилова, ДК Артема, ДК Маяковского, ГПТУ № 2, ПТУ № 32. Руководители оркестров – его бывшие ученики (среди них А. Г. Обыденова, Н. Г. Серова и др.), для которых наивысшей похвалой являлось одобрение их работы преподавателем.

Много сил, настойчивости и воли необходимо было проявить М. В. Барсукову, чтобы убедить руководителей города и области открыть музыкальное училище, которое было создано в 1962 году и в 1962–1964 гг. располагалось в цокольном помещении Детской музыкальной школы № 10. Культурная жизнь города обогащается приездом преподавателей – выпускников Новосибирской, Ленинградской, Одесской, Горьковской консерваторий.

Первый оркестр русских народных инструментов Прокопьевского музыкального училища, созданный М. В. Барсуковым в 1962 г. на базе ДМШ № 10 насчитывал около 40 участников.

Так как отделение народных инструментов еще было не достаточно многочисленно, и о самостоятельном студенческом оркестре не могло быть и речи, был создан городской оркестр, в который входили учащиеся и педагоги ДМШ № 10, студенты ПМУ и любители игры на народных инструментах из простых труженников, шахтеров.

С 1962 г. по 1968 г. руководил коллективом П. И. Герасимов – молодой педагог Прокопьевского музыкального училища (выпускник НГК им. М. И. Глинки, основатель домровой школы в г. Прокопьевске, в настоящее время Заслуженный работник культуры РСФСР).

Нельзя не отметить большую популярность коллектива в городе. Буквально каждый житель знал и любил его выступления. Репертуар был разнообразный по характеру, содержанию, степени трудности от простей-

ших обработок русских народных песен до переложений популярных классических произведений. За плодотворную концертную деятельность оркестр народных инструментов неоднократно был награжден грамотами, ценными подарками. На I музыкальном фестивале Кузбасса коллектив был награжден дипломом I степени.

**Программа концерта, посвященного 65-летию со дня
1-го публичного выступления Великолорусского оркестра русских
народных инструментов, организованного В. В. Андреевым**

2-е отделение

**Оркестр русских народных инструментов
под управлением П. И. Герасимова**

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1. р. н. п. в обр. Дителя | «Коробейники» |
| 2. В. Андреев | Вальс «Грезы» |
| 3. Ф. Шуберт | «Музыкальный момент» |
| 4. Варламов | «На заре ты ее не буди» (аккомпанемент) |
| 5. Кузнецов | «Аленушка» |
| 6. Буальдые | Увертюра к опере «Багдадский калиф» |
| 7. р. н. п. в обр. В. Андреева | «Светит месяц» |

Вел концерт сам М. В. Барсуков

В составе этого оркестра: Решетников Б. В. (будущий основатель и руководитель оркестра ДМШ № 11); Столбова Вера (сейчас Герасимова В. М. – преподаватель ПМУ); Ефремова Л. (Фоломкина Л. – преподаватель НМУ); Свиридова Л. (Москалева Л. В. – заслуженный работник культуры, преподаватель ПМУ); Черкасова А. (Обыденкова А. Г. – зам. директора по учебной части ДМШ № 10); Маркин Б. М. (преподаватель, заслуженный работник культуры РСФСР), Чопоров Ю. А. (преподаватель ПМУ) и др.

С 1964 г. оркестр народных инструментов Прокопьевского музыкального училища приобрел самостоятельную жизнь. С 1968 г. руководителями оркестра были **Карасиков Г. М., Атучина Н. П.**

В 1972 г. оркестр возглавил молодой, талантливый музыкант – **А. М. Буренков (заслуженный работник культуры РСФСР)**. С первых дней он зарекомендовал себя как принципиальный, требовательный педагог и дирижер. Изменился состав оркестра – участников стало уже 70 человек, появились новые инструменты, тембры, краски. Руководитель сумел создать настоящую творческую атмосферу, пробудил и усилил в каждом из музыкантов чувство ответственности, добился максимальной отдачи от всех участников оркестра.

Коллектив под руководством А. М. проводил большую концертную работу, выступая с неизменным успехом. 1975, 1977 гг. – поездки с отчетными концертами в ГНК им. Глинки.

За годы 1972–1993 оркестром ПМУ был исполнен почти весь оригинальный репертуар для народного оркестра, а также много переложений сложнейших классических партитур таких как «Ночь на Лысой горе» М. Мусорского, увертюры к операм «Хаванщина», «Шелковая лестница» Дж. Россини, «Руслан и Людмила» А. Даргомыжского, фортепианные концерты С. Рахманинова, Э. Грига и мн. другие. Благодаря таланту руководителя оркестр на протяжении двадцати лет был примером для учебных оркестров музыкальных училищ Сибири и Дальнего Востока. В середине 1980-х г. состоялась поездка оркестра и его триумфальное выступление в г. Москве. На зональном конкурсе среди музыкальных училищ Сибири в Новосибирске (1989 г.) коллектив был признан лучшим, завоевал I место.

1994–1996 г. г. оркестр ПМУ возглавляет А. В. Соловьев (в настоящее время Заслуженный артист РФ), проявляя себя, как талантливый дирижер, новатор, композитор.

С 1996 г. художественным руководителем становится С. Д. Толстых (в настоящее время Заслуженный работник культуры РФ). И по сей день под его руководством коллектив успешно выступает, является неоспоримым победителем Областных конкурсов. С. Д. Толстых проводит большую концертно-просветительскую деятельность в городе – ежегодно оркестр выступает на отчетных концертах отделения, городских торжественных мероприятиях.

Оркестр под руководством С. Д. подготовил большие концертные программы и сопровождал сольные концерты:

- концерт заслуженной артистки России А. Литвиненко (декабрь, март 1999 г.);
- концерт заслуженного артиста России, композитора А. Цыганкова (декабрь, март 1999 г.);
- концерт заслуженного артиста России В. Овсянникова;
- Концерт заслуженного артиста СССР, солиста Большого театра А. Эйзена.

А. Эйзен и А. Цыганков в печати подтвердили высокий профессионализм оркестра ПМУ и его руководителя.

Благодаря тесному творческому сотрудничеству преподавателей – руководителей оркестров р. н. и. Детских музыкальных школ города и Прокопьевского музыкального училища на протяжении десятилетий

успешно действовали и развивались детские учебные коллективы – оркестры р. н. и. учащихся ДМШ № 10, а в дальнейшем ДМШ № 11, ДМШ № 57 (существующие филиалы ДМШ № 10 были организованы в отдельные самостоятельные учреждения – ДМШ № 11, ДМШ № 41, с 1999 г. ДМШ № 57 после разделения ДМШ № 11).

Детская музыкальная школа № 10

С середины 40-х гг. были организованы и существовали до 80-х гг. два оркестра баянов (учащихся младших и старших классов) ДМШ № 10 (руководитель И. А. Вотин). На областном смотре в 1954 году ему присуждено призовое место, а в 1959 он – победитель Кузбасского конкурса и награжден Почетной грамотой Областного управления культуры. С 1966 года коллектив возглавлял Костюченко И. Ф. Оркестр под его управлением награждался Почетными грамотами, а в 1967 году за высокую исполнительскую культуру он был удостоен диплома II степени.

После М. В. Барсукова оркестром р. н. и. учащихся ДМШ № 10 с 1968 по 1998 руководила Серова Н. Г. (в настоящее время Заслуженный работник культуры РСФСР). На протяжении 30 лет оркестр был одним из лучших в Кузбассе. О чем свидетельствуют неоднократные победы на Областных смотрах-конкурсах (в 1977 и в 1982 годах – I место). Коллектив являлся неотъемлемой частью культурной жизни не только школы, но и всего города. Много талантливых выпускников ДМШ № 10 прошли через этот замечательный коллектив. И сейчас многие из них известные в городе, области педагоги – музыканты – С. Д. Толстых (руководитель и дирижер оркестра р. н. и., Муниципального симфонического оркестра), Ниненко С. И. (известный в области преподаватель ДМШ № 10 по кл. домры), Рыгалина О. К. (директор ДМШ № 11) и др.

С 1998 года коллектив возглавляли: Обыденов М. Ю., Григорьев А. Г., Долматов М. А.

До сих пор успешно существует на протяжении десятилетий и педагогический ансамбль р. н. и., – неоднократный лауреат Областных и Региональных конкурсов, фестивалей (с 1968 г по настоящее время руководитель Заслуженный работник культуры РСФСР Серова Н. Г.).

Ныне существующие коллективы – оркестр учащихся и ансамбль преподавателей ДМШ № 10, созданные М. В. Барсуковым, продолжают его великое дело – несут лучшие традиции коллективного музицирования, направленные на пропаганду музыкального искусства в городе и эстетическое воспитание подрастающего поколения.

Детская музыкальная школа № 11

Оркестр р. н. и. учащихся ДМШ № 11 основан в начале 1960-х годов.

Руководители: Решетников Б. В., Дубровская Л. А., Мингалев Ю. М., Мингалева В. В., Чиркова Е. Л., Фролова Л. Г., Мясоедов А. Н. (с 2000 г. и до настоящего времени). Оркестр является лауреатом Областных конкурсов: 2001 г. – I место (г. Кемерово); 2004 г. – III место (г. Прокопьевск).

В 1960-х гг. был основан ансамбль р. н. и. преподавателей ДМШ № 11. На протяжении большинства лет им руководил прекрасный музыкант, баянист, преподаватель Мингалев Ю. М. . Значительная часть репертуара ансамбля – это аккомпанемент известной в Области исполнительнице народных песен Мингалевой В. В., одновременно являющейся преподавателем по классу баяна ДМШ № 11. Коллектив активно концертирует и сегодня.

В 2001 г. с приходом в коллектив молодых преподавателей организован педагогический квартет р. н. и. – лауреат Областного (2001 г.), Открытого Сибирского («Кубок Сибири» 2002 г.) и Международного (2005 г.) конкурсов (руководитель Мясоедов А. Н.).

Детская музыкальная школа № 57

В 1999 г. ДМШ № 11 разделилась. Часть педагогического коллектива и учащихся отделилась в самостоятельное учреждение – ДМШ № 57. Разделились и коллективы. Появились новые творческие коллективы – оркестр р. н. и. учащихся и педагогический ансамбль р. н. и. ДМШ № 57.

В 2001 г. под управлением Чирковой Е. Л. оркестр становится лауреатом Областного конкурса оркестров р. н. и. учащихся – I место (2001 г. – г. Кемерово)

Раздел 2

ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

М. Я. Овчинников,

*лауреат Международных конкурсов, преподаватель
Новосибирского колледжа культуры и искусств*

Звукотворчество баяниста: импульсно-инерционная техника

«Проводник культуры в массы» – трактовка инструмента (гармони, баяна), провозглашенная в России в первые годы Советской власти, надолго осевшая в умах баянистов, а зачастую главенствующая и сегодня, во многом определила пути формирования и развития баянного исполнительства, педагогики, методики. К сожалению, не всегда направление этой работы совпадало с задачами академического музицирования, хотя и было устремлено на достижение равноправного соседства с развитыми инструментальными культурами. Основными задачами в этот период становятся поиски возможностей инструмента, определение собственного репрезентирующего репертуара. Исполнители должны быть «всеохватными умельцами»: в программе музыка всех эпох и поколений от аккомпанеента «Валенкам» до сложнейших фуг Баха, сонат Бетховена, прелюдий Шопена. Исполняется все – от классики до модерна, от джаза до фольклора.

Совершенствуется конструкция инструмента: расширяется диапазон, для удобства исполнения появляются дублирующие ряды, скудность тембра компенсируется введением регистров, главным образом базирующихся на октавных удвоениях.

Появляется ряд аппликатурных концепций, возникают специфические игровые приемы – тремоло, деташи, вибрато.

«Сегодня баян – это и массовый инструмент народной культуры, и эстрадный, и народный (фольклорный), и академический инструмент».¹

¹ А. Крупин, А. Романов. «Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне». – Новосибирск, 1995.

«Академический инструмент» – сочетание во весь голос зазвучавшее в 70-е годы XX века, возникшее как противовес укоренившемуся «проводнику культуры в массы», как стремление (вполне обоснованное) встать в один ряд с общепризнанными «мэтрами большой музыки» – фортепиано, скрипкой, органом. И действительно, конструкция инструмента достигла если не совершенства, то некой единой формы, способной удовлетворить самым высоким художественным требованиям; сформировался определенный репертуар, появились баянисты с полным высшим профессиональным образованием, бурно начала развиваться методика.

«Накопительная» часть истории развития баяна, сыграв свою необходимую, важнейшую роль в становлении инструмента и его закреплении на академической сцене, достигла своего апогея. Но несмотря на обилие накопленных знаний, исследований, опыта, она должна быть расценена как трамплин, этап, мощная база для жизни новой уникальной инструментальной культуры. Сегодня вряд ли кого-то можно удивить усовершенствованной модифицированной конструкцией инструмента, новым произведением в репертуаре или игрой в необычном составе ансамбля, если все эти категории не соединяются с какими либо выдающимися музыкантскими качествами исполнителя. Завоевать интерес публики (в особенности музыкантов-профессионалов других специальностей) может только высокохудожественное исполнение, сопоставимое по значимости с шедеврами мирового исполнительского искусства.

Иными словами, необходимо движение от внешнего, формального привлечения внимания за счет расширения чисто организационных, инструктивных факторов и обращение (а точнее сказать возвращение) к природе инструмента, переосмыслению его художественных возможностей – в первую очередь тембровых и интонационных.

Огромное влияние на формирование баянного исполнительства, педагогики, методики оказали развитые музыкальные культуры. В первую очередь фортепианная и скрипичная, что привело к возникновению соответственно двух основных направлений в баянном исполнительстве, имеющих некоторые принципиальные отличия в трактовке инструмента, эстетики его звучания. Доминанта первой – многоголосное, фактурное звучание, изысканное использование регистров; второй – живое, «скрипичное» произношение интонаций, приоритет мелодии. Оба этих, условно выделенных, направления имеют своих выдающихся представителей – исполнителей, исследователей, педагогов.

Однако следует отметить, что до сих пор еще существуют огромные пробелы в сфере методики обучения игре на инструменте, связанные главным образом с практической реализацией собственных слуховых

представлений. Талантливые музыканты зачастую интуитивно находят нужные решения, что невозможно, например, в начальной педагогике. Ставится под угрозу формирование самого основного навыка музыканта-исполнителя – навыка звукомоторики, тесной связи внутреслуховых представлений и игровых действий.

Сегодня жизненно важно формирование собственной баянной методики, основанной на накопленных знаниях и учитывающей специфику инструмента, законы звукообразования на нем.

Целью данной статьи является определение некоторых специфических особенностей звукообразовательных процессов на баяне. Предлагается вариант оригинальной исполнительской техники, ориентированной на достижение предельной игровой свободы и стремление к художественной ценности каждого звука.

* * *

Процесс образования звука на баяне на первый взгляд довольно прост: металлическая пластина (язычок), закрепленная с одного края, раскачивается струей воздуха, создавая колебания определенной частоты. Задача исполнителя при этом обеспечить, посредством ведения меха и нажатия клавиш, благоприятные физические условия для колебания язычка:

- для оптимального раскачивания пластины, подаваемое на нее **давление воздуха должно быть постепенно возрастающим** (в противном случае возникнет эффект «захлебывающегося» голоса), при этом, чем ниже звук, соответственно, крупнее и тяжелее «язычок», тем больше времени требуется для его раскачивания, более постепенное возрастание воздушного давления.

- **подъем клапана над декой**, то есть величина отверстия должна **соответствовать объему воздуха** необходимого для раскачивания «язычка» и проходящему через это отверстие. Если отверстие окажется меньше необходимого – возникнет избыточное давление в меховой камере и, как следствие, потеря в тембре звучания, вплоть до деформации тона.² Если величина отверстия будет больше необходимого – произойдет дополнительный расход воздуха без деформации тона.

Данные положения подтверждены и лабораторными исследованиями, проведенными Б. М. Егоровым в 1981 г. Им был сделан важнейший

² Профессиональные исполнители умело пользуются этой специфической особенностью звукообразования и, путем неполного открытия клапана и создания высокого давления в меховой камере, добиваются эффекта нетемперированного глissандо.

вывод об изменении силы звука и его тембра в зависимости от величины поднятия клапана над декой. Результаты, полученные Б. М. Егоровым, свидетельствуют, что по мере подъема воздушного клапана над декой различие в тембре звука уменьшается, почти исчезая по окончании подъема. Следовательно, для темброобразования наиболее важными оказываются первые миллиметры в движении открывающегося клапана.

Рассматривая динамические процессы и возможность управления ими посредством частичного открытия клапанов, будет уместно сказать об условиях эксперимента проведенного Б. М. Егоровым. Сила воздушной струи, подаваемой в голосовую камеру баяна, была постоянной в течении всего периода изменений уровня поднятия клапана над декой. При этом наблюдалось усиление звучания по мере увеличения подъема клапана.

Вывод, который делает Б. М. Егоров, будто найдено дополнительное средство управления динамикой баяна (в частности выделение голосов), вызывает сомнение. Дело в том, что рост динамики в данном случае, прежде всего, восстановление звучания и тембра до естественного уровня, а не прибавление громкости. Иначе говоря, используя неполное открытие клапана, мы искусственно обедняем тембр и динамику звука. Однако следует отметить также, что при проведении эксперимента в условиях высокого воздушного давления громкость звучания увеличивалась на всех этапах открытия клапана, а тембровые характеристики улучшались. При низком давлении громкость увеличивалась лишь до некоторого уровня, после которого тембр начинал ухудшаться.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Управление динамикой – функция меховедения;
2. Всякое воздействие на динамику звука посредством движущегося воздушного клапана без изменения характера меховедения есть нарушение норм звукообразования на баяне, приводящее к деформации звука;
3. Работа меха и ход клавиши должны находиться в **прямо- пропорциональной зависимости**.

Впервые о необходимости взаимопропорциональной, взаимозависимой работы меха и клавиши заявили в статье «Баян – формула жизни» А. В. Крупин и А. Н. Романов. Этот тезис явился настоящим открытием, переворотом в баянной методике и исполнительстве. Было также введено понятие «точка звучания» как характеристика оптимального соотношения величины подъема клапана над декой и давления воздуха в меховой камере баяна для сохранения максимальной обертоныки извлекаемого звука.

Таким образом, выявив основные условия формирования тембрально привлекательного, художественно ценного звука, легко сделать вывод о том, что процесс звукоизвлечения на баяне уникален по сложности своей реализации. Необходимость тончайшей координации различных по своему характеру макро усилий при меховедении и микро при нажатии клавиш (туше) выдвигает колоссальные проблемы в первую очередь для начальной баянной педагогики и для исполнителей в целом.

С обозначенных позиций обратимся к рассмотрению артикуляционных приемов сложившихся в баянной методике. Двойственная природа звукоизвлечения на баяне (когда в едином процессе участвуют мех и клавиша), допускает получение звукового результата при выполнении трех известных условий:

1. Нажать клавишу после предварительного натяжения меха;
2. Повести мех и нажать клавишу;
3. Повести мех после предварительного нажатия клавиши.

Из сказанного ясно, что в любом из трех вариантов невозможно исключить ни меховедение ни открытие клапана – в противном случае звучания просто не будет. Эти способы извлечения звука на баяне в методике называют артикуляционными приемами.³ Соответственно:

1. клавишные артикуляционные приемы;
2. мехо-клавишные артикуляционные приемы;
3. меховые артикуляционные приемы.

Меховые артикуляционные приемы

Необходимость предварительного открытия воздушного клапана посредством нажатия клавиши сразу же относит приемы данной группы к разряду трудно осуществимых. Подобное нажатие возможно лишь во время паузы. Исключается использование приемов и в полифонической фактуре. Легко сделать вывод о том, что меховые артикуляционные приемы почти не используются в исполнительской практике.

Клавишные артикуляционные приемы

В баянной теории и методике принимаются как основные.⁴ Связано это, вероятно, с тем, что способ их реализации практически наиболее легок и доступен. Однако, опираясь на сделанные выше выводы, легко заметить несоответствие данного способа извлечения звука законам звукообразования на баяне: постоянное воздушное давление в меховой камере не может соответствовать оптимально необходимому давлению воздуха в каждой из точек, составляющих траекторию хода воздушного клапана.

³ Термины введенные В. Пухновским в «Школе меховедения и артикуляции для аккордеонов». – Краков, 1964.

⁴ Ф. Липс «Искусство игры на баяне». – Москва, 1985.

Кроме того, открытый воздушный клапан освобождает через резонаторные отверстия некоторое количество воздуха, тем самым, разрежая давление в меховой камере и автоматически немного снижая динамику звучания (которую исполнитель устанавливает чуть позже начала звучания, опираясь на свой слух). Таким образом, в момент атаки возникает эффект «прокалывания пузыря». Звук имеет характер «расхлябанности», «открытости», не имеет нужной плотности.⁵

И последнее: условие постоянного воздушного давления в меховой камере и возложение ведущей роли по артикуляции (произношению) звука, мотива на работу пальцев заведомо снижает объем использования микродинамики, тончайшего филирования, а, значит, и возможности для микроинтонирования на баяне, звуковыразительные возможности инструмента.

Мехо-клавишные артикуляционные приемы

Из ранее изложенного ясно, что они должны стать основными в исполнительской практике баянистов, т. к. предполагают реальное управление тембром звучания баяна.

Для того, чтобы точнее выяснить формы применения артикуляционных приемов обратимся к рассмотрению видов меховедения и туше на баяне.

Впервые к этому вопросу обратился П. Гвоздев, который системно изложил виды баянного туше и меховедения.⁶ Б. Егоров в 1981 г. дополнил и уточнил их.⁷ Некоторые коррективы были внесены А. Крупиным и А. Романовым в 1995 г.⁸

Таким образом, на сегодняшний день сложилась следующая таблица основных видов туше и меховедения⁹:

Виды туше	Виды меховедения
1) Нажим (Г) – отпускание (Е)	1) Ровное (Г)
2) Толчок (Г) – снятие (Е)	2) Ускоренное (Г)
3) Удар (Г) – отскок (Е)	3) Замедленное (Г)

⁵ У вокалистов существует понятие «белый звук» для обозначения подобных характеристик.

⁶ П. Гвоздев «Принципы образования звука на баяне и его извлечения» в сб. «Баян и баянисты». 1970.

⁷ Б. Егоров «К вопросу о систематизации баянных штрихов» в сб. «Баян и баянисты». – М., 1981. – Вып. 5.

⁸ А. Крупин, А. Романов «Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне». – Новосибирск. 1995.

⁹ «Г» – термин введенный П. Гвоздевым, «Е» – термин введенный Б. Егоровым, «КР» – Термин, введенный А. Крупиным и А. Романовым.

- 4) Скольжение (Г) – срыв (Е)
- 5) Импульс (КР)¹⁰

- 4) Рывок мехом (Г)
- 5) Тремоло мехом (Г)
- 6) Вибрато (Е)
- 7) Пунктирное ведение (Е)
- 8) Форсированная остановка меха (КР)

Важнейшим добавлением, вкладом Б. Егорова в таблицы туше стала система снятий. Следует только учитывать, что, при условии развивающейся стационарной части звука, приведенные в таблице соответствия начального туше и снятия, могут компоноваться в различных вариантах. В первую очередь это диктуется условиями звукообразования на баяне.

Создание системы видов меховедения не имеет аналогов в других инструментальных культурах. Подобная систематизация – важнейшее достижение баянной теории, как для педагогики, так и для исполнительства. Однако, исходя из самого принципа организации системы – определения всех возможных, неизменных форм-малекул движения меха, которые являются или могут являться составными частями бесчисленного множества игровых приемов – необходимо сделать некоторые замечания.

«Пунктирное» ведение меха, «тремоло» и «вибрато» правильное было бы рассматривать как составные приемы, включающие в себя несколько видов меховедения. Например, в первом из них, для того чтобы вести мех пунктирно, необходимо циклично выполнять 3 движения: рывок мехом, ровное движение меха, остановка меха.

Подобные процессы характерны и для «тремоло», где наряду с «рывком» можно наблюдать «ускоренное» и «замедленное» ведение меха. Сложность заключается лишь в том, что происходит все на очень малом отрезке времени.

О «вибрато». Оно, как известно, на баяне не звуковысотное, а динамическое и достигается чередованием «ускоренного» и «замедленного» движения меха.

Итак, подведем некоторые итоги:

- извлечение звука на баяне требует взаимопропорциональной работы меховедения и туше;
- в методике описаны три вида артикуляции, из которых только мехо-клавишная является естественной для звукообразования и может быть широко применена на практике (см. с. 5);

¹⁰ «Импульс», введенный А. Крупным и А. Романовым условно можно считать производным явлением от «ударом»: «замах» при большой скорости сочетания звуков сокращается фактически до полного отсутствия, оставаясь только на уровне тактильных микроощущений.

- виды меховедения и туше – уникальная разработка баянной методики могут быть рассмотрены как молекулы-составляющие игрового процесса систематизирующие отдельные физические действия и не отражающие в полной мере специфики звукообразования на баяне. Для широкого практического применения системы видов туше и меховедения необходима дополнительная категория, которая определила бы характер их взаимодействия, способ практического применения.

Таким образом, определив все составляющие игрового процесса, мы вплотную подошли к проблеме их практической реализации, к рассмотрению форм-способов применения, в соответствии с законами звукообразования, мехо-клавишных артикуляционных приемов.

Анализируя исполнительские принципы выдающихся музыкантов-баянистов Н. Паницкого, А. Шалаева, А. Склярова, А. Романова, а, также опираясь на собственный исполнительский опыт, автор предлагает своеобразную **формулу-цикл**, призванную отразить характер игрового процесса:

«ауфтакт – импульс – инерция»

Ауфтакт:

- подобно жесту дирижера определяет во времени момент начала звучания;
- определяет характер предстоящего звучания;
- обеспечивает совместную работу всех составляющих игрового процесса (в данном случае меха и клавиши);
- позволяет скоординировать макро усилия в ведении меха с микро усилиями в нажатии клавиш;
- на уровне физических усилий служит «размахом» для броска, задает тонус, скорость импульса, облегчающим усилия исполнителя.

Ауфтакт неумолимо влечет за собой активное действие – **импульс**, которое переходит либо в **инерцию**, либо в новый импульс, спрогнозированный новым ауфтактом.

Подобная формула-цикл исполнительского процесса реализуема на всех ступенях исполнительской деятельности начиная от извлечения одного звука и закачивания микропроцессами интонирования, и всех родов исполнительской техники; снимает проблему координации меховедения и туше на уровне звукообразования, т. к. дает возможность совмещения разных по своему характеру физических действий при нажатии клавиш и ведении меха при помощи обоюдного ауфтакта; величина и скорость ауфтакта мощность импульса и продолжительность инерции могут варьироваться в различных комбинациях в соответствии с желаемым звуковым результатом и будут использованы в зависимости от степени музыкальной одаренности исполнителя, его слухового опыта.

Данный принцип действия «ауфтакт – импульс – инерция» является не только **объединяющим фактором меховедения и туше**, но и может служить **определяющим началом для каждого из них**.

Меховедение:

Вес баяна составляет весьма ощутимую трудность не только в его освоении в раннем возрасте, но и непосредственно для исполнительства в целом. Эта проблема ставится практически во всех работах тем или иным образом касающихся вопросов звукоизвлечения на баяне, но, к сожалению, остается не – решенной и по сей день. По-прежнему сохраняет преимущество тезис «на баяне играть тяжело»,¹¹ и мнение о необходимости хорошей физической подготовки баяниста весьма распространено.

Наиболее физически трудным является процесс меховедения, в связи с большим весом левого полукорпуса. В существующей методической литературе вопрос облегчения усилий исполнителя при меховедении рассматривается, как правило, с точки зрения преобразования посадки или направления движения меха, а основная функция по меховедению отводится исключительно левой руке, т. е. вся нагрузка ложится на сгибательно-разгибательные мышцы предплечья и плеча.

Обратимся к скрипичной теории исполнительства, где функциональная значимость движения смычка во многом сопоставима с ролью меховедения на баяне.

М. Либерман, М. Берляничик в книге «Культура звука скрипача», полемизируя с некоторыми теоретиками и методистами скрипичного искусства, доказывают необходимость использования инерции свободного веса руки и смычка при игре и строят на этих выводах методические основы начального обучения скрипачей (навыки взвешивания руки со смычком, «качели» и т. д.).

Если учесть, что, в отличие от смычка, имеющего незначительный вес, левый полукорпус баяна весит от четырех до восьми килограмм, было бы большим упущением не использовать вес корпуса для уменьшения, в первую очередь, мышечных усилий исполнителя при меховедении.

При таком подходе к процессу меховедения основной функцией левой руки становится роль фиксированного связующего штифта между корпусом инструмента и корпусом исполнителя. Мышцы сгибатели-разгибатели плеча и предплечья задействуются только в динамических микропроцессах и при игре на «широком» мехе. Левая нога служит осью образовавшихся «весов», а весь корпус исполнителя сообщает энергию определенного характера левому полукорпусу инструмента.

¹¹ Ф. Липс «Искусство игры на баяне». – М., 1985.

Используя разные формы афтакта, импульса и инерции можно достигать бесконечного разнообразия динамики внутри звука от сфорцандо и яркого крещендо до тончайшей филировки. При этом при однонаправленном движении меха импульс может быть направлен как в сжим так и в разжим. Такой способ меховедения дает возможность свободного освоения микродинамических процессов, овладения навыками микроструктурного интонирования¹², вплоть до сенсорного контроля каждого звука независимо от скорости сочетания тонов.

Туше:

Полный ход клавиши баяна составляет в среднем 4 мм. В связи с этим туше приобретает характер микродвижения и еще более усложняется необходимостью постоянного контроля за ходом клавиши на всех стадиях ее погружения. Попытка освоения туше с таких видов как «нажим» или «толчок», производящимися без замаха, «с клавиши» (с целью экономии движения), неизменно приводят к зажатости игрового аппарата, «процветанию» хватательного рефлекса. Как следствие – потери в ритмической ровности, беглости и наконец отсутствие «ощущения клавиатуры».

Во избежание подобных нарушений, освоение туше необходимо начинать с применения видов, исполняемых с использованием афтакта-замаха, предпочтительно более крупного кистевого, постепенно, при достижении определенной уверенности и свободы его выполнения, с использованием пальцевого замаха.

Таким образом, работа рук исполнителя также должна быть подчинена принципу «афтакт – импульс – инерция» для прогнозирования характера предстоящего звучания, а также для достижения максимальной раскрепощенности игрового аппарата и мышечной свободы.

* * *

В качестве заключения, можно сделать некоторые выводы.

Процесс профессионализации баянного исполнительства, а в частности широкое распространение и развитие академического направления, диктует сегодня ряд новых требований, связанных в первую очередь со звукоизвлечением и интонированием на баяне.

Процесс звукоизвлечения и интонирования на баяне связан с микропроцессами протекающими в момент атаки звука, его филировки и

¹² О значении микроструктурного интонирования подробнее см. Н. Давыдов «Школа исполнительского мастерства баянистов». – Киев 1998, «Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баянистов». – автореф. док. дис. – Киев, 1990.

снятия. Такое положение требует нового подхода к технике исполнения, разработки новых приемов и способов игры, создания методических пособий для их освоения уже в начальный период обучения.

Процессы звукоизвлечения и интонирования должны стать доминирующими на всех этапах профессионального музыкального образования баянистов и осваиваться в совокупности с правильными игровыми движениями.

Список использованной литературы

1. Акимов Ю. «Прогрессивная школа игры на баяне». – М., «Сов. Композитор», 1970.
2. Бажилин Н. «Школа игры на аккордеоне». – М., 2001.
3. Бай Ю. «Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста». – Вильнюс. 1986. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения.
4. Березин В. «Начальный период обучения игре на духовых инструментах в связи с возрастными особенностями учащихся» / в сбор. «Музыкальное исполнительство и педагогика». – М., «Музыка». 1991.
5. Гвоздев П. «Принципы образования звука на баяне и его извлечения» в сб. «Баян и баянисты». – М., 1970.
6. Галактионов В. «Движение меха в работе баяниста». – М., 1990.
7. Говорушко П. «Начальная школа игры на баяне». – Ленинград, «Музыка». 1988.
8. Давыдов Н. «Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста» / автореф. дис. на соиск. уч. степ. док. искусствоведения. – Киев. 1990.
9. Давыдов Н. «Школа исполнительского мастерства баяниста». – Киев. 1998.
10. Егоров Б. «О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне» / в сб. «Баян и баянисты». – М., 1994. – Вып. 5.
11. Егоров Б. «К вопросу о систематизации баянных штрихов» / в сб. «Баян и баянисты». – М., 1994. – Вып. 6.
12. Имханицкий М. «О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции» / в сб. «Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах». – М., 1987.
13. Завьялов В. «Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых музыкальных культур» / автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Ленинград. 1981.
14. Козлов Н. «Проблемы методов музыкальной педагогики». – Чита. 1988.
15. А. Крупин, А. Романов. «Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне». – Новосибирск. 1995.
16. А. Крупин, А. Романов «Баян – формула жизни» / в сб. «Акко-курьер». – Воронеж. 1997. – Вып. 7.

17. А. Крупин, А. Романов «Практические аспекты техники звукоизвлечения в начальный период обучения баянистов» / в сб. «Акко-курьер», – Воронеж. 1998. – Вып. 8.
18. Либерман М., Берлянчик М. «Культура звука скрипача: формирование и развитие». – М., «Музыка». 1985.
19. Мартинсен К. «Индивидуальная фортепианная техника». – М., «Музыка». 1988.
20. Пухновский В. «Школа меховедения и артикуляции для аккордеона». – Краков. 1964.
21. Назайкинский Е. «Звуковой мир музыки». – М., «Музыка». 1988.
22. Липс Ф. «Искусство игры на баяне». – М., «Музыка». 1985.
23. Найко С. «К вопросу о постановке баяниста». – Красноярск. 1996.
24. Онегин А. «Школа игры на баяне». – М., «Музыка». 1981.
25. Оберюхтин М. «Проблемы исполнительства на баяне», – М., «Музыка». 1989.
26. Чернов А. «Опыт осциллографического исследования и спектрального анализа звука баяна в условиях изменяющейся динамики» / в книге «Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания». – Казань. 1975.

***С. Н. Федин,**
доцент КемГУКИ*

Необходимость совершенствования методов обучения музыкально-исполнительскому мастерству на народных инструментах

В начале мне хотелось бы ответить на вопрос, возникший у читателя прочитавшего название статьи по поводу наличия проблемы в ней. Проблемы как бы и нет, все педагоги согласны активно совершенствовать методы обучения музыкально-исполнительскому мастерству на народных инструментах, чем собственно и занимаются ежедневно. Почему же автору данной статьи вздумалось ввести в название раздела данной конференции слово «необходимость», которое моментально изменило эмоциональную окраску и смысл. Название раздела, дышащее солидным спокойствием, стало излучать тревогу. Есть ли основание для данной тревоги? Автор статьи считает – да, что и постарается объяснить ниже.

Смею напомнить, что любая учебная программа основана на методике игры на музыкальном инструменте, закономерностях музыкального языка и музыкальной культуры, психологии, педагогики. Когда мы говорим о совершенствовании того или иного учебного процесса мы подразумеваем, что этому предшествует: естественное расширение границ науч-

ных знаний, основанных на законах подтвержденных многолетней практикой; искоренение заблуждений. Это тот минимум который необходим для совершенствования существующих методик, но нужен ли обществу этот «косметический ремонт» в музыкальном образовании, в музыкальной педагогике, в обучении музыкально-исполнительскому мастерству на народных инструментах? Автор считает, что читатели отрицательно ответят на данный вопрос. Необходимо переходить на более высокий методологический уровень в музыкальном образовании, а это требует изменение концепции. Проанализируем ситуацию с возможностью создания новой концепции.

На сегодняшний день у многих создалось впечатление, что изменения в структуре общества, рыночные отношения, бурное развитие компьютерной техники, информационных технологий и есть то желаемое изменение качества обучения. Автор считает, что это опасное заблуждение. Да, изменились информационные носители, появилась отсутствующая ранее доступность информации, появилось множество новых инструментов благодаря научным и технологическим инновациям, но не изменились закономерности функционирования человеческого тела, анатомия, физиология и психика человека, остались прежними закономерности формирования мышления и в том числе музыкального. Таким образом, мы вновь возвращаемся к проблемам существующей методологии, основанной: на методике игры с ее достоинствами и недостатками; на возрастной и музыкальной психологии, с их проблемами в понимании восприятия музыкального звука, музыкального мышления и его развития; на знании и не знании законов музыкального языка; на музыкальной педагогике, в которой достаточно противоречий, способных уничтожить благие намерения не только учащихся с их мечтами о будущем, но и педагогов, пытающихся выдвинуть новые концепции. Эти концепции разваливаются, и будут разваливаться под напором заблуждений и отсутствия необходимых знаний в выше перечисленных научных областях. Отрицательные результаты в совершенствовании методов обучения музыкально исполнительскому мастерству породили тревожную тенденцию, которую в музыкально-педагогической среде называют условно «вундеркинизм». Механизм этого явления следующий. Берется одаренный ребенок, с ярко выраженными двигательными способностями ему дается программа на два три уровня сложнее того, что позволяет его музыкальное развитие, функцию музыкального мышления и слухового контроля выполняет педагог. В некоторых случаях получают феноменальные результаты, но какова цена! Мы рассмотрели крайний случай, когда очень одаренный ребенок, то есть отклонение от нормы в лучшую сторону из-за отсутствия

методов диагностики музыкального мышления не сможет реализовать свой потенциал. Под стать «вундеркинизму» работа с детьми, обладающими нормальными музыкальными способностями. Не смотря на норму, каждый ребенок наделен индивидуальными особенностями, определяющими своеобразие пути в познании музыкального языка, в овладении навыков музицирования. Не всегда эти индивидуальные особенности вообще определяются, а то, что на их определение уходит не один месяц, для многих педагогов не секрет. За время диагностики индивидуальных особенностей обучающегося, могут возникнуть любые сюрпризы в освоение учебного материала поэтому, чтобы избежать этого, функцию музыкально-исполнительского мышления и функцию контроля берет на себя педагог. В музыкально-педагогической среде указанное действие условно называется «натаскиванием». Долгое использование этого метода делает ученика беспомощным. У него слабо развиты или подавлены слухомоторные условно-рефлекторные связи и функция контроля, функция музыкального творчества отсутствует или приобретает извращенные формы, противоречащие художественным традициям музыкальной культуры. Двигательные навыки без развитого музыкального мышления, слуховых представлений достаточно быстро отторгаются психикой, что делает музицирование весьма проблематичным после окончания музыкального заведения, не говоря о дальнейшем профессиональном обучении. Справедливости ради стоит заметить, что в случае работы со слабоодаренными учащимися метод «натаскивания» оправдан. Используя обратную связь можно заставить развиваться музыкальные задатки, но, к сожалению, использование метода по назначению встречается достаточно редко.

После столь пессимистического анализа существующих тенденций в музыкальной педагогике, у читателя может возникнуть вопрос об идеальной методике обучения музыкально-исполнительскому мастерству. Идеальной, по мнению автора, является методика, развивающая музыкальное мышление через постановку творческих задач, мышление в свою очередь корректирует с учетом индивидуальных особенностей учащегося, развитие всех качеств, необходимых для музицирования на музыкальных инструментах, в нашем случае – народных. Для создания такой методики необходимо устранить «белые пятна» и противоречия: в методиках игры на народных инструментах; в музыкальной психологии; в возрастной музыкальной психологии; в общей психологии и психофизиологии; в знаниях о функционировании музыкального языка и музыкальной культуры. Только этот путь позволит совершенствовать методы обучения музыкально-исполнительскому мастерству на народных инструментах, а совершенствовать их необходимо и как можно быстрее.

Новое в понимании и систематизации приемов звукоизвлечения на баяне и аккордеоне

Планирование и прогнозирование результатов педагогической деятельности невозможно без систематизации исполнительских приемов на баяне, аккордеоне. Между тем, практическая деятельность наших ведущих исполнителей, работы известных педагогов, зарубежных коллег позволяют провести анализ взглядов на данную проблему и сделать ряд обобщающих выводов, важных для системы музыкального образования.

Все что связано с процессом исполнения: посадка; фиксация инструмента; переключение регистров, являются **приемами**. Нас будут интересовать приемы звукоизвлечения: артикуляционные и звуковысотные, а это, прежде всего, руки.

Что обозначают термины: «нажим», «удар», «отскок», «снятие» и др.? Прежде всего – различие в скорости движения клавиши при ее погружении и возврате, как это представлено в литературных источниках. По мнению автора статьи, важно понимать, что каждый термин обозначает не одну скорость, а зону скоростей, которые совпадают в основном, и дают возможность независимо друг от друга получить любой режим и скорость открытия клапана.

Таким образом, для исполнителя всегда реально существует выбор: а) исполнить последовательность звуков: либо движениями «нажим-удержание-отпускание»; либо движениями «толчок-удержание-снятие»; либо движениями «удар-удержание-отскок»; б) сознательно регулировать режим скорости прохождения этого пути; в) недокрывать клапан или открывать его полностью. Опираясь на выводы сделанные выше можно сказать что, необходимую форму звука можно получить любым из трех двигательных-игровых комплексов. Автор ввел новое понятие «комплекс», так как артикуляционные приемы без звуковысотных приемов – перемещение на необходимые клавиши, не существуют. Сразу же возникает вопрос, является ли артикуляционное действие единичным движением? Нет, оно состоит из нескольких движений и не каждое из них является собственно артикуляционным. Следовательно, мы должны говорить не о приеме, а о последовательности движений то есть комбинации. Тоже самое можно сказать о звуковысотных приемах. Таким образом, мы имеем дело с звуковысотными и артикуляционными комбинациями.

Перемещение на необходимые клавиши возможно без последующего открытия клапана, то есть без артикуляционных комбинаций, поэтому уместнее звуковысотные комбинации называть «топографическими». В отдельные группы их можно выделить только теоретически, то есть условно – «топографические комбинации» + «артикуляционные комбинации». Выполнив указанные приемы мы не получим реального звука, из-за отсутствия воздушного давления в меховой камере. Давление мы получаем, разжимая мех и сжимая его, то есть с помощью технологических действий. При этом мы в первом случае отводим руку в сторону от груди, во втором – возвращаем в исходное положение. Таким образом, двигательно-игровой комплекс включает в себя: «меховые комбинации» + «топографические комбинации» + «артикуляционные комбинации». Такая схема систематизации двигательно-игровых действий нас не устраивает, так как меховые комбинации могут быть не только технологическими, но и артикуляционными, поэтому используем термин «клавишные комбинации» вместо «артикуляционных комбинаций», что делает правомерным использование термина «меховые комбинации», но исключает возможность применения термина «топографические комбинации» как равнозначного, «меховые » + «клавишные» + «топографические». Выходом может быть введение нового уровня исполнительских действий. Таким образом, выстраивается следующая схема:

Двигательно-игровой комплекс.	
Меховой двигательно-игровой подкомплекс	Клавишный двигательно-игровой подкомплекс
Технологические, артикуляционные, сонористические комбинации.	Топографические артикуляционные, сонористические комбинации

Двигательно-игровой комплекс предполагает одновременное функционирование как минимум двух меховых и двух клавишных комбинаций, например: меховые технологические, артикуляционные комбинации + клавишные топографические, артикуляционные. Под «технологическими» подразумеваются меховые приемы, без прогнозируемых точных артикуляционных параметров. Двигательно-игровой подкомплекс предполагает одновременное, одновидовое функционирование двух или трех комбинаций. Например: меховые – технологический + сонористический комбинации (стук борин меха, открытие клапана экстренного сжатия и разжатия меха); меховые – технологические + артикуляционные + сонористические (кластер по всей клавиатуре); клавишные – топографические +

сонористические приемы (различные виды глissандо ногтем, без движения меха и продавливания клавиш); клавишные – артикуляционные + сонористические приемы (выстукивание одной клавишей ритмического рисунка); клавишные топографические + артикуляционные + сонористические приемы (различные виды глissандо без движения меха). Таким образом, мы установили, что двигательно-игровой комплекс состоит из двух подкомплексов, подкомплексы состоят из комбинаций. В связи с этим встает вопрос, из чего состоят комбинации? Предположить, что комбинации состоят из туше, которое по сути своей является не игровым движением, а его скоростью, сложно, так как элементарный анализ показал, что: «нажим»; «толчок»; «удар» отличаются пространственно временной формой движения, выполняется различными группами мышц, обладают разным количеством степеней свободы, но могут совпадать по скорости и режиму погружения клавиши в клавиатуру. Из этого следует, что «нажим», «толчок», «удар» не являются аналогом характера и формы звука, каковым является понятие «туше». По этому поводу А. В. Крупин и А. Н. Романов в книге «Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне» пишут: «Туше – означает трогать, касаться. Зачастую «завораживающий» эффект этих слов заставляет некоторых баянистов полагать, что «туше» исчерпывает себя после атаки звука. Но, строго говоря, касание, осязание клавиши исполнителем продолжается во время ее погружения, удержания и возвращения в исходное положение». Следовательно, «туше» характеризует, прежде всего, скорость движения пальца при открытии и закрытии клапана степень напряжения мышц при его фиксации. Динамика напряжения мышц влияет на режим открытия и закрытия клапана, а, следовательно, и на форму звука. В результате анализа мы пришли к выводу, что **«нажим», «толчок», «удар» – приемы**, а **«туше»** изменение степени напряжения мышц во времени при исполнении вышеуказанных приемов. Схема исполнительских действий приобретает следующий вид.

Двигательно-игровой комплекс	
Меховой двигательно-игровой подкомплекс	Клавишный двигательно-игровой подкомплекс
Технологические, артикуляционные, сонористические комбинации.	Топографические артикуляционные, сонористические комбинации
Приемы	Приемы
Туше	Туше

Далее необходимо составить перечень исполнительских приемов и описать движения, с помощью которых они выполняются, опираясь на сведения из литературных источников.

Топографические приемы

В литературе встречаются описания положения руки на том или ином участке клавиатуры и аппликатура, которой исполняется та или иная последовательность нот.

Сонористические приемы

Сонористические приемы в методической литературе не описаны.

Приемы меха

Разжим, сжим, тремоло мехом (все виды), вибрато (все виды), рикошет (все виды).

Туше меховое

Ускоренное ведение меха, замедленное ведение меха, ровное ведение меха, рывок меха.

Приемы предплечья

Нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв.

Туше предплечья

Скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих предплечьем при выполнении вышеуказанных приемов.

Кистевые приемы

Нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв.

Туше кистевое

Скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих кистью при выполнении вышеуказанных приемов.

Пальцевые приемы

Нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв.

Туше пальцевое

Скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих пальцами при выполнении вышеуказанных приемов.

Наиболее полно, в литературе описаны исходные положения: руки, кисти, пальцев. Именно от этого мы будем отталкиваться в дальнейших рассуждениях.

Правая рука, согнутая в локте, отводится от туловища так, чтобы лучезапястный сустав не был, согнут ни в одну из сторон. Левая рука, тоже согнутая в локте, прижата к сетке корпуса левой части инструмента. При этом кисть, продетая под ремень, должна внутренней стороной основания первого (большого) пальца и основания ладони давить на сетку, а своим верхом опираться на ремень. Во время игры на верхней части клавиатуры требуется более высокое положение локтя,

на нижней части – более низкое. Пальцы обеих рук собраны, округлены так, чтобы заметно вырисовывались суставы. Такое положение надо сохранить, избегая неоправданного выпрямления пальцев и не допуская прогибания суставов во время игры.

Опираясь на данную постановку рук (исходное положение), были описаны последовательности движений необходимых для выполнения выше указанных действий: нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв, выполняемые предплечьем, кистью, пальцами.

В результате описания и анализа артикуляционных приемов мы выделили следующие, выполняемые предплечьем, кистью, пальцами (тремя фалангами, двумя фалангами, одной фалангой): «нажим», «толчок», «удар», «фиксация», «расслабление», «замах», «касание».

Следует сделать некоторые пояснения относительно применения приема «замах». По мнению многих авторов именно замах отличает приемы «нажим» и «удар». Действительно поднятие кончиков пальцев при выполнении приема «нажим» осуществляется приемом «замах» но не частями тела, выполняющими прием «нажим». При выполнении приема «удар», прием «замах» осуществляется теми же частями исполнительского аппарата.

Отделить артикуляционную функцию приема от топографической, отделить действия пальца от действий: кисти, предплечья, плеча очень сложно в процессе реального исполнения. Это возможно только теоретически, условно разделив на движения выполняемые перпендикулярно клавиатуре и движения выполняемые параллельно клавиатуре. Первым мы присвоим артикуляционную функцию, вторым – топографическую. Если приемы, реализующие эти функции, не совпадают во времени, то являются простыми, если же частично или полностью совпадают во времени, то мы их отнесем не к разнофункциональным сложным приемам, а к клавишным комбинациям. К сложным однофункциональным мы отнесем приемы выполняемые одновременно двумя и более однофункциональными простыми приемами.

Однофункциональные сложные приемы

Трехфаланговые, двухфаланговые, однофаланговые сложные приемы. (Имеется в виду количество фаланг пальца задействованных при выполнении приема).

Ниже перечисляемые приемы выполняются двумя пальцами одновременно, один из которых выполняет первый прием, другой – второй.

«Фиксация-нажим», «расслабление-нажим», «нажим-касание», «нажим-замах», «фиксация-толчок», «расслабление-толчок», «толчок-ка-

сание», «толчок-замах», «фиксация-удар», «расслабление-удар», «удар-касание», «удар-замах».

Далее будут приведены сложные приемы, выполняемые тремя пальцами одновременно.

«Расслабление-нажим-касание», «расслабление-нажим-замах», «расслабление-толчок-касание», «расслабление-толчок-замах», «расслабление-удар-касание», «расслабление-удар-замах».

К сложным однофункциональным приемам относятся меховые приемы: вибрато (все виды); рикошет (все виды). К таковым не относится тремоло мехом (все виды), так как отсутствует одновременное функционирование двух простых меховых приемов. При исполнении вибрато, одновременно выполняется например: разжим и волнообразные движения меха. При исполнении рикошета верхняя часть меха выполняет разжим, а нижняя – сжим.

Анализ описания приемов дает нам возможность построить следующую систему приемов звукоизвлечения.

Приемы меха

Разжим, сжим, тремоло мехом (все виды), вибрато (все виды), рикошет (все виды).

Сложные приемы меха

Вибрато (все виды), рикошет (все виды).

Приемы предплечья

Нажим, толчок, удар, фиксация, расслабление, замах, касание.

Кистевые приемы

Нажим, толчок, удар, фиксация, расслабление, замах, касание.

Пальцевые приемы

Нажим, толчок, удар, фиксация, расслабление, замах, касание.

Сложные пальцевые приемы

Трехфаланговые сложные приемы, двухфаланговые сложные приемы, однофаланговые сложные приемы.

Туше

Скорость сокращения и расслабления мышц управляющих пальцами при выполнении вышеуказанных приемов.

Данная система отличается от общепринятой. Опираясь на нее и выше изложенное описание приемов, мы приходим к выводу, **что формообразующими (артикуляционными), на уровне интонации являются только туше, приемы выполняют иную функцию в музыкально-исполнительской культуре.**

Следует подчеркнуть, что в понимание артикуляции входит произношение не только интонаций, но и мотивов, фраз. В связи с этим необходимо рассмотреть прием «недожатие». Сущность его заключается в

том, что зона влияния туше на характеристику стационарной части звука будет находиться в пределах от максимума – полного открытия клапана (палец нажимает, ударяет, толкает клавишу до упора), до минимума – самого малого уровня открытия (подъема) клапана (палец нажимает, ударяет, толкает клавишу на малую часть полной амплитуды хода клавиатурного рычага). В зоне этого приема находятся многие десятки промежуточных градаций. Именно это свойство дает исполнителю возможность формировать звук на уровне мотивов, предоставив меху формировать звук на уровне фраз, говорить о значимости этого приема для исполнения полифонии не имеет смысла, так как это общеизвестно.

Топографические приемы

В перемещении подушечек пальцев по клавиатуре участвуют: плечо, предплечье, кисть, фаланги.

1. Движения плеча ответственны за перемещение подушечек с первого ряда на второй, третий, четвертый, пятый и наоборот. В основном это перемещения по горизонтали.

2. Движения предплечья ответственны за перемещение подушечек по вертикали, например из большой октавы в четвертую октаву.

3. Движения кисти могут перемещать подушечки пальцев как по горизонтали так и по вертикали, но расстояние которое может проходить кисть по вертикали намного меньше чем у предплечья. Что касается движений по горизонтали, то различие в возможностях перемещения плеча и кисти не имеют значения, так как расстояние от пятого ряда до первого ряда баяна уравнивает возможности плеча и кисти. Если при перемещении по вертикали движения кисти могут совершаться параллельно клавиатуре, то при перемещении по горизонтали разгибание и сгибание кисти происходит перпендикулярно клавиатуре.

4. Движения третьей фаланги пальцев возможны как по горизонтали, так и по вертикали. Расстояние, которое может проходить палец меньше чем у кисти. Различие в возможностях предплечья, кисти, пальцев при горизонтальном движении не имеют значения, так как расстояние от пятого ряда до первого ряда баяна уравнивает их. Если при перемещении по вертикали движения третьей фаланги могут совершаться параллельно клавиатуре, то при перемещении по горизонтали разгибание и сгибание фаланги происходит перпендикулярно клавиатуре.

5. Движения второй фаланги происходят перпендикулярно клавиатуре, так как фаланга может только разгибаться или сгибаться.

6. Движения первой фаланги происходят перпендикулярно клавиатуре, так как первая фаланга подобно второй фаланге может только сгибаться и разгибаться.

7. В процессе игры на инструменте задействована вся рука, и если например плечо не выполняет то или иное движение то оно выполняет прием «фиксация», тоже самое можно сказать и о предплечье, запястье, третьей и второй фалангах.

Как только что упоминалось, при игре на инструменте задействована вся рука, то есть комбинация из топографических приемов. В методике игры на баяне они получили название «позиций». «В процессе игры руки исполнителя принимают бесчисленное множество различных положений как в пределах одной позиции, так и при их смене. Под словом «позиция» следует понимать игру на определенном участке клавиатуры без перемещения по грифу; смена позиций – это перемещение руки с последующей фиксацией ее на ином участке клавиатуры (в новой позиции). Скольжение руки вдоль грифа без такой фиксации нельзя связывать с позиционной игрой и считать сменой позиций». Ю. Акимов. Школа игры на баяне. – М., «Советский композитор», 1986, с. 17. Ю. Акимов выделяет три основных типа позиций. Первая – эта позиция удобна для исполнения гаммообразных последовательностей без применения 1-го пальца. Вторая – эта позиция применяется для исполнения аккордов, октав, интервалов, арпеджио. Третья – применяется при исполнении аккордов и полифонической фактуры в широком расположении. Позиция связывается не с участком клавиатуры, а с типом фактуры, видом техники. Нам кажется что связь «позиций» с октавами и тетрахордами ближе к истине. В педагогической деятельности сложно обойтись без ссылок на позиции, поэтому логичнее называть позиции по названию октав. На левой готовой клавиатуре деления на: средний участок (фа, до, соль, ре, ля, ми, си); нижний (все что ниже ноты фа); верхний (все что выше ноты си) будет достаточно удобным. Что же касается совместимости с предлагаемой системой то понятие «позиции» не противоречит понятию «топографические комбинации».

Анализ топографических движений показал, что универсальностью обладают только кисть и третья фаланга они могут совершать как горизонтальные движения, так и вертикальные, при этом горизонтальные движения выполняются приемами: «нажим», «толчок», «замах». Этими же приемами выполняет перемещение по вертикали функционирующее как единое целое плечо и предплечье. Специфическими, то есть принадлежащими только топографическим действиям, являются приемы перемещающие кисть и третью фалангу по вертикали, а также приемы плеча перемещающие подушечки пальцев по горизонтали.

Сонористические приемы

Существует масса сонористических приемов позволяющих получить не музыкальный звук, а шум без определенной высоты. Мы перечислим только те, которые связаны с мехом и клавишами.

Приемы меха

Разжим, сжим, рикошет (все виды).

Приемы предплечья, кистевые и пальцевые приемы

Нажим, толчок, удар, фиксация, расслабление, замах, касание, глissандо.

Данная система отличается от общепринятой. Опираясь на нее и выше изложенное описание приемов, мы приходим к выводу, **что формообразующими (артикуляционными), на уровне интонации являются только туше, приемы выполняют иную функцию в музыкально-исполнительской культуре.**

Следует подчеркнуть, что в понимание артикуляции входит произношение не только интонаций, но и мотивов, фраз. В связи с этим необходимо рассмотреть прием «недожатие». Сущность его заключается в том, что зона влияния туше на характеристику стационарной части звука будет находиться в пределах от максимума – полного открытия клапана (палец нажимает, ударяет, толкает клавишу до упора), до минимума – самого малого уровня открытия (подъема) клапана (палец нажимает, ударяет, толкает клавишу на малую часть полной амплитуды хода клавиатурного рычага). В зоне этого приема находятся многие десятки промежуточных градаций. Именно это свойство дает исполнителю возможность формировать звук на уровне мотивов, предоставив меху формировать звук на уровне фраз, говорить о значимости этого приема для исполнения полифонии не имеет смысла, так как это общеизвестно.

Анализ описания приемов дает нам возможность построить следующую схему приемов звукоизвлечения.

Двигательно-игровой комплекс	
Меховой двигательно-игровой подкомплекс	Клавишный двигательно-игровой подкомплекс
Технологические, артикуляционные, сонористические комбинации	Топографические артикуляционные, сонористические комбинации
Простые приемы	Простые приемы
Сложные приемы	Сложные приемы
Туше	Туше

В заключение, автор выражает надежду, что данная система позволит преподавателям выполнять более детальный анализ состояния исполнительской техники у обучающихся в классе баяна и аккордеона, как в музыкальных школах, так и в вузах. Анализ, проводимый с помощью выше изложенной системы приемов звукоизвлечения, позволит улучшить планирование учебного процесса и прогнозирование результатов обучения.

*Н. А. Князева,
доцент КемГУКИ*

Психологические особенности подготовки музыканта-исполнителя к концертно-сценическому выступлению

Психологию исполнительской деятельности обычно рассматривают в двух аспектах: как работу над музыкальным произведением, подготовку к публичному выступлению и как процесс творчества на эстраде.

Характер предстоящего выступления, особенности народно-инструментального жанра с самого начала создают соответствующую психологическую установку, ориентируя исполнителя любого ранга в том или ином направлении. Данная статья посвящена психологическому анализу процесса подготовки к концертно-сценическому выступлению.

Большинство исполнителей процесс работы с музыкальным произведением подразделяют на три этапа:

- этап ознакомления с музыкальным произведением, стадия формирования исполнительского замысла;
- этап воплощения исполнительского замысла;
- этап предконцертной подготовки.

Некоторые авторы отмечают, что такое деление условно, так как элементы одного этапа присутствуют в работе на другом, кроме того, исполнитель возвращается на последующих стадиях работы к более ранним, а также существуют типы исполнителей, у которых формирование образа музыкального произведения осуществляется в виде целостного, нерасчлененного на этапы процесса.

Однако при всем многообразии индивидуальных особенностей исполнителей и их взглядов на творческий процесс, существуют некоторые общие психологические условия, влияющие на эффективность работы над произведением.

Многие педагоги-музыканты подчеркивают важность своевременного установления срока (даты) выступления, будь то академический кон-

церт, экзамен или музыкальный конкурс. Этот момент является психологическим началом формирования направленности сознания исполнителя, исходя из условий предстоящего выступления. Без эстрадной ориентации иногда ученик (студент) может не «до конца» работать над произведением, оставляя какие-то детали незавершенными.

В число педагогических способностей входит способность прогнозировать развитие ученика, а также оценка его исполнительских возможностей по еще несовершенной интерпретации.

Этап от момента получения первой информации о предстоящем концерте (публичном выступлении) до принятия решения готовиться к нему можно назвать этапом предварительной подготовки к публичному выступлению. Его главной психологической задачей является формирование решения готовиться к концерту, конкурсу на основе переработки информации об условиях предстоящей сценической деятельности, самооценки уровня подготовленности и возможности успешного выступления. После принятия решения готовиться к публичному выступлению следует этап основной психологической подготовки, задачей которого является: 1) осознание целей и мотивов выступления; 2) планирование и организация творческого процесса в связи с характером конкретного выступления; 3) адаптация к условиям предстоящего выступления.

Мотивационно-потребностная сфера служит психологическим механизмом исполнительской деятельности. Существуют некоторые общие аспекты мотивации подготовки к концерту. Положительные мотивы влияющие на формирование состояния психической готовности к концерту можно разделить на несколько групп:

- мотивы, связанные с отношением играющего к исполняемым произведениям, самоактуализацией;
- мотивы, связанные с отношением исполнителя к публике;
- мотивы, связанные с отношением к исполнительской деятельности.

Существует деление мотивации на внешнюю и внутреннюю. В. Г. Ражников считает, что ведущим внутренним мотивом как условием формирования идеальной концепции при подготовке к выступлению является возможность найти в произведении то, что более всего соответствует исполнительской индивидуальности, вкусам музыканта. Важное значение имеют и внешние мотивы: желание самоутвердиться через музыкальное произведение. Из сказанного выше, можно сделать вывод об огромной роли репертуара, как средства формирования устойчивой (или ситуативной) избирательной направленности личности исполнителя на произведения определенных стилей. Положительное, заинтересованное

отношение музыканта к исполняемому произведению способствует более глубокому проникновению в авторский замысел, стимулирует формирование творческого эстрадного самочувствия. Репертуар также служит для педагога средством формирования и других важных психологических качеств личности: уверенности в реализации творческих стремлений, правильная самооценка. В целях формирования чувства уверенности концертный репертуар должен соответствовать возможностям учащегося. Произведения, которые не выносятся на эстраду, должны быть иногда несколько завышенного уровня трудности для стимула к развитию, самоусовершенствованию.

Важную роль в формировании состояния психической готовности к выступлению играют мотивы исполнителя по отношению к публике.

Мотивами подготовки музыканта к выступлению (особенно на этапе обучения) могут быть стремление к самосовершенствованию, развитию профессиональных исполнительских навыков и умений. Частной задачей может быть стремление исполнителя овладеть своим психическим состоянием на эстраде, оптимизировать его, научиться регулировать свои эмоции перед публичным выступлением и во время концерта.

Видный российский психолог, академик Б. Ананьев считает, что зрительно-слуховые синестезии обусловлены в первую очередь типологическими особенностями человека и не детерминированы ни характером деятельности, ни свойствами музыки.

В процессе реализации замысла музыкального произведения психологической особенностью перевоплощения музыканта-исполнителя является направленность на будущих слушателей. В процессе работы музыкант постоянно думает о том, как будет восприниматься его интерпретация педагогами, учениками, друзьями или неизвестными слушателями, перевоплощаясь мысленно в критика своего исполнения.

Г. Нейгауз рекомендовал своим ученикам игру с наушниками, для того, чтобы развить слушательское восприятие собственной игры.

Неоценимую помощь в развитии этого умения оказывают современные технические средства (звукозапись, видеомagneтофон). По мнению большинства методистов, слушательское восприятие собственной игры является одним из показателей готовности музыканта-исполнителя к публичному выступлению.

На заключительном этапе работы, содержанием которого является структурирование образа, «сборка», художественная шлифовка, исполнитель все чаще представляет себя в условиях эстрады, «видя», «ощущая» и контролируя свое исполнение в воображаемых условиях, чувствуя предконцертное волнение, применяя меры к его устранению.

Для многих музыкантов-исполнителей основной этап работы над произведением завершает так называемый период «отлеживания», «инкубации», который способствует формированию перед выступлением «наилучшей концертной формы».

Отвлечение внимания от произведения во время «отлеживания» способствует оптимизации процесса целостного активного воспроизведения музыки в заключительный период предконцертной подготовки и на эстраде.

Предконцертный период вызывает у многих исполнителей ранние «предстартовые» эмоциональные состояния. «В этот период, – отмечает Г. М. Коган, – главное – хорошее состояние игрового аппарата, «свежая голова» и оптимальное рабочее состояние организма. Исполнитель не должен демонстрировать произведение, то есть проигрывать кусочки с целью ответа на вопрос: «А помню ли я этот эпизод?» Нужно играть произведение целиком, либо большими фрагментами в умеренном, почти настоящем темпе, чтобы привести исполнение к стадии эстрадной готовности».

Опытные музыканты в большинстве случаев рекомендуют уменьшение интенсивности занятий в предконцертном периоде, говорят о необходимости выбора оптимального игрового и вне игрового режима в соответствии с индивидуальными типологическими особенностями личности. Непосредственная подготовка к концерту – это, прежде всего гармоничное сочетание работы и отдыха. Очень важно сохранить хорошее психическое состояние, поэтому крайне нежелательно возникновение каких-либо отрицательных эмоций.

В период непосредственной подготовки к концерту многие исполнители и педагоги проводят репетиции, цель которых – адаптация к условиям предстоящего публичного выступления.

Однако, отношение к репетиции, характер репетиционной работы, особенности предконцертного игрового и вне игрового режимов зависят от индивидуального стиля деятельности исполнителя (студента), его опыта, тренированности, регулярности исполнительской практики, характера (значимости) предстоящего выступления.

Следует выделить еще один этап – этап ситуативной психологической подготовки, связанный непосредственно с творчеством исполнителя на эстраде, сущность которого заключается в максимальном сосредоточении внимания на музыкальном произведении, в определении момента полной готовности к началу исполнения музыкального произведения. Этот этап можно назвать этапом сосредоточения, который характеризуется вытеснением из сознания всех побочных раздражителей, не свя-

занных с предстоящей деятельностью. Он является одним из условий «вхождения в образ», «втягивания в работу».

Каждый музыкант-исполнитель вырабатывает личную манеру сосредоточения. Многие педагоги советуют студентам до того, как начнется действительная игра определить в уме темп, характер туше, звуки первых нот, т. е. начать пьесу мысленно, прежде чем пальцы коснутся клавиши. Другие для овладения собой перед началом игры прибегают к различным приспособлениям, которые смогут помочь сосредоточиться, снять напряжение, отвлечься.

Некоторым музыкантам-исполнителям не требуется дополнительных приемов для концентрации внимания на эстраде, что, бесспорно, связано с индивидуальными особенностями психических процессов и свойств личности.

Существуют и некоторые общие закономерности, фазы ситуативной подготовки. Для первой характерна «общая» сосредоточенность внимания, мобилизация сознания в связи с установкой на предстоящую деятельность. Можно порекомендовать студенту представить форму, структуру, характер, наиболее важные фрагменты музыкального произведения, которое предстоит исполнить. Благодаря тренирующей функции представлений создается необходимый эмоциональный фон. Во второй фазе сознание направлено на определение момента окончательной готовности к началу исполнения.

На основании вышеизложенного мы выделяем четыре этапа психологической подготовки к публичному выступлению:

1. Этап предварительной подготовки. Он заключается в формировании решения готовиться к публичному выступлению на основе осмысления информации о предстоящем концерте (конкурсе) и самооценки уровня подготовки;

2. Этап основной подготовки: работа над программой, формирование положительной мотивации, уверенности в реализации творческих устремлений, планирование и организация занятий с установкой на предполагаемые условия выступления;

3. Этап непосредственной подготовки, связанной с предконцертным периодом. Сюда относится: программирование деятельности в условиях предстоящего публичного выступления – репетиции, формирование оптимального предконцертного психического состояния;

4. Этап ситуативной психологической подготовки. Его сущность – в создании психологической готовности к исполнению конкретного музыкального произведения, максимальном сосредоточении (концентрации) внимания музыканта на предстоящем исполнении.

Каждый из этапов подготовки имеет свои особенности, обусловленные поставленными задачами, средствами и приемами их решения. Однако, общей задачей на всех этапах является формирование состояния психической готовности к публичному выступлению (экзамену, концерту, конкурсу).

Список литературы

1. Акимов Ю., Кузовлев В. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста // Баян и баянисты: сб. статей. – Вып. 4. – М.: Сов. композитор, 1978.
2. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.
3. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1997.
4. Мазченко Ю. О психологической подготовке учащегося к концертному выступлению // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя. – Новосибирск, 1984.
5. Ражников В. Резервы музыкальной педагогики. – М.: Знание, 1980.

А. М. Князев,
ст. преподаватель КемГУКИ

«Использование принципов биомеханики при формировании навыков игры на баяне и аккордеоне»

Биомеханика – раздел биофизики, изучающий механические свойства живых тканей, организмов и организма в целом, а также происходящие в них механические явления. Биомеханика движений, основываясь на данных анатомии и теоретической механики, исследует структуру органов движения, характер приложения сил, вызывающих движения в суставах.

Чаще всего задача биомеханического исследования сводится к определению картины действующих сил по кинематическим характеристикам движения. Это позволяет оценить экономичность движения, степень использования как внешних, так и мышечных сил и судить о механизмах координации и регуляции движений. В этой части биомеханика тесно соприкасается с физиологией движений.

Изучение рабочих движений человека, в том числе и музыканта-исполнителя, дает возможность оценить экономичность того или иного варианта движений и совершенствовать их структуру. Формирование двигательного-исполнительских навыков происходит в процессе техниче-

ской работы, цель которой установление единства: знаю – умею – хочу – могу. Центральная фигура этой работы – навык. В этом смысле все, называемое баянной техникой, есть умение пользоваться системой баянных навыков, основанных на знании принципов биомеханики.

Бесконечно усложняясь и одновременно уточняясь, то едва преодолимые, то осознанные и управляемые, навыки человека достигают высокого совершенства. Направляемые знанием и волей, закрепляемые трудом, они обеспечивают господство над силами природы и над самими собой, открывают возможность художественного творчества.

Без опоры на закрепленные навыки немыслима никакая деятельность. Игровые движения на баяне не род гимнастики или спорта, при которых сила, ловкость и прочие качества движений имеют самодовлеющее значение. Баянист играет не движения, а музыку, воплощаемую посредством движений. Они – закономерный ответ психики и «физики» не на двигательные и не акустические, а на музыкальные сигналы, на представление музыкальных звучаний или на вызывающие их «сигналы-сигналов» – нотные знаки. Если мы рассмотрим четырех и пятипальцевую аппликатуру и связанную с ними постановку правой руки с позиции воспитания навыков ориентации на клавиатуре, приходим к выводу, что и в этом случае четырех и пятипальцевая аппликатуры дополняют друг друга. Именно на базе навыка ориентации на клавиатуре, выработанного при четырехпальцевой аппликатуре, развивается навык ориентации в условиях пятипальцевой аппликатуры.

Благодаря выходу большого пальца из-за грифа диапазон кистевых движений заметно увеличился. С вынесением большого пальца на клавиатуру возможности для свободных кистевых движений увеличиваются еще больше. Ее движения ничем не ограничены, и она может принимать самые различные положения по отношению к клавиатуре. Поскольку же в одном произведении встречаются различные фактуры, требующие различных положений кисти, возникает задача овладеть навыками их координации, то есть научиться в процессе игры переходить от одного положения кисти к другому.

Разумеется, степень удобства неотделима от темпа и особенностей фактуры: от темпа зависит время, отпускаемое на смену позиции, а от фактуры – положение кисти и пальцев в данный момент.

При координации «важнейшим условием успешного координирования является полная свобода движений и ненапряженное состояние лучезапястного, локтевого и плечевого суставов. Тогда гибкость кисти и запястья распространяется на пальцы, делая их совершенно свободными и придавая им нужную легкость». Таким образом, время здесь выступает

как элемент, организующий и дисциплинирующий пальцы и, следовательно, предельно быстрый темп – показатель самой высокой организации всего исполнительского аппарата.

Понятно, что это довольно строгий критерий оценки аппликатуры. На практике все несколько проще, так как почти всегда есть некоторое время, необходимое для перемещения и перегруппировки пальцев для уточнения их движения к нужным клавишам. Однако, указанные способы обеспечивают определенный резерв времени, что очень важно, ибо, не имея его, трудно рассчитывать на легкость исполнения при увеличении темпа. Известно, что удобная аппликатура решает проблему преодоления большинства трудностей: обеспечивает точное исполнение музыкального текста, выполнение соответствующих штрихов, способствует четкому ритму, позволяет увеличить темп, если это необходимо.

Удобная, выверенная во всех деталях аппликатура создает свободу и уверенность исполнения и благодаря ей в конечном итоге экономится время при разучивании нового материала.

Таким образом, исполнительская практика подтверждает, что движение, ставшее навыком, протекает с легкостью, при которой усилие, необходимое, чтобы действовать, незаметно для сознания и почти неощутимо для воли.

Последовательное включение звеньев действия, в совокупности составляющих навык, протекает как бы автоматически. Конец каждого звена является пусковым сигналом для вступления следующего. При этом внимание, сознание и воля, все психические силы человека направлены непосредственно на цель действия, на его результат, отвлекаясь от работы, которая необходима для осуществления задуманного. Прочно закрепленный навык из «слуги» становится «хозяином». Он часто затрудняет установление нового навыка, направленного к той же цели и сопротивляется любым изменениям в раз установленном порядке действий.

Чтобы преодолеть прочную автоматизацию навыка, нужно осознать элементы, требующие переделки. Только многократное и осознанное повторение действия по-новому приводит к тому, что-либо старый навык будет вытеснен и заменен новым, либо два противоречивых навыка, направленных к одной и той же цели, смогут сосуществовать рядом.

Игровые навыки исполнителя на баяне-аккордеоне являются осознанными навыками. Однако, они понимаются также и как деятельность, протекающая в значительной степени автоматически, непроизвольно, бессознательно.

Формирование игровых навыков исполнителя происходит следующим образом: приступая к решению новой для себя задачи баянист вы-

нужден сознательно намечать организацию необходимых действий как в целом, так и вычлняя движения, которые представляют для него особые затруднения в силу новизны или в силу необычной их координации с привычными навыками, а иногда вследствие противоречий с ними. С начало затруднительное для исполнения действие требует неослабного внимания, сознательного конструирования и контроля. По мере повторения, оно совершается все с большей легкостью: части движения постепенно координируются и объединяются в более сложное целое, внимание все свободней перемещается с одной части движения на другую, и наконец, с самого движения на его цель. А цель формирования игровых навыков баяниста-исполнителя – выражение музыкального образа, его звукоритмически проинтонированное воплощение.

Навык, таким образом, возникает как сознательно автоматизируемое действие и затем функционирует как автоматизированный способ действия. Большая или меньшая трудность осознания навыка зависит от его природы от «возраста» и от степени закреплённости. Игровые движения баяниста, которые были некоторое время целью упражнения, становятся средством достижения более сложной и высокой цели. Это выключение из поля сознания отдельных компонентов сознательного действия, посредством которых оно выполняется, и есть автоматизация, а автоматизированные компоненты, участвующие в выполнении сознательного действия, это и есть навыки в специфическом смысле слова.

Список литературы

1. Рубинштейн С. Основы общей психологии. – СПб., – М., –Харьков; – Минск: 2002.
2. Немов Р. Психология / в 3 кн., – 4-е изд., – М.: гум. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Кн. 1: Общие основы психологии.
3. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. – Л.: Музыка, 1968.

*А. М. Таюкин,
доцент КемГУКИ*

К вопросу обучения баяниста артикуляционным навыкам

Вопрос о качестве звука все с большей настойчивостью ставится перед педагогами-баянистами и исполнителями. Этим мы обязаны тому огромному значению, которое имеет звукоизвлечение в художественной интерпретации. От звукоизвлечения вместе с другими средствами

выразительности исполнителя зависит, сможет ли баянист раскрыть содержание музыкального произведения или его исполнение будет однообразным и невыразительным. На баяне звук получается благодаря взаимодействию пальцевых движений и меховедения. Поэтому звукоизвлечение воспринимается как единый артикуляционный процесс – это нажатие пальцев на клавиши и ведение меха, при этом характер звука находится в прямой зависимости от их сочетания.

Таким образом, под артикуляционными приемами в звукоизвлечении на баяне следует понимать взаимодействие видов ведения меха и видов исполнительского туше. Владение артикуляцией – это по существу искусство художественно-осмысленного произнесения музыкальных тонов и построений с различной степенью связанности или расчлененности. Не случайно Е. и П. Бадура-Скода определяют артикуляцию как характер произнесения необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов в музыкальном тексте (2, с. 60).

Все артикуляционные приемы в той или иной степени влияют на качество звука, и от них в итоге зависит звуковой результат. Поэтому воспитание активного звукового контроля за тем, что происходит со звуком на баяне с момента его «рождения» и дальнейшего развития должно быть из приоритетных направлений в ежедневной работе баяниста. Это поможет заметно обогатить его артикуляционную палитру.

П. Гвоздев в статье «Принципы образования звука на баяне и его извлечение» подробно обосновал эту проблему, выделив из всего разнообразия приемов туше (имеются в виду основные): «нажим», «толчок», «удар», «легкий пальцевый удар», «глиссандо» (3, с.15)*. Согласно его концепции влияние туше на различные характеристики звука находятся в пределах от максимума (полного открытия клапана) до минимума (самого малого уровня открытия клапана), – так называемый прием неполного туше. Добиться выразительной артикуляции, используя прием неполного туше достаточно непросто и требует от баяниста в его освоении особых усилий.

О примерах полного и неполного туше писали и часто применяли его в практической работе педагоги-баянисты Н. Ризоль и Ю. Акимов и некоторые другие. О эффективности этого приема, а следовательно и целесообразности совершенствования соответствующих артикуляционных навыков в своей статье «О некоторых акустических характеристиках процесса звукоизвлечения на баяне» пишет Б. Егоров (4, с. 75).

* Позднее Б. Егоров прибавил к ним еще один прием «срыв» клавиши.

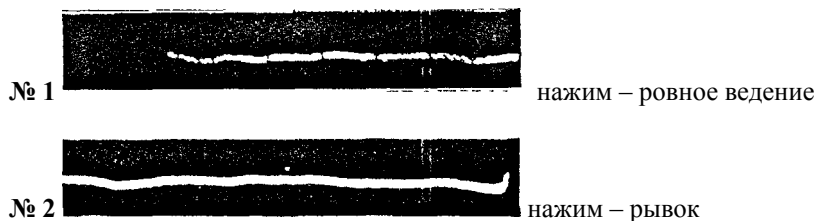
Процесс обучения артикуляционным навыкам достаточно емкий и сложный, требующий от баяниста последовательной и целенаправленной работы в теоретическом и практическом освоении исполнительского туше и меховедения. Рассмотрим наиболее характерные сочетания видов туше с различными видами ведения меха: а) нажим при плавном ведении меха; б) толчок при ровной или активной атаке меха; в) удар по клавише и рывок мехом.


Нажим, для которого характерно постепенное открытие и закрытие клапанов в сочетании с плавным меховедением обеспечивает связанное, мягкое, певучее звучание. Чем более плавно будет осуществляться нажим клавиши при спокойном, ровном ведении меха, тем выразительнее будет исполнение, особенно в музыке кантеленной и лирического характера, а также когда в мелодии нужно достигнуть большой певучести звука.

Сочетание толчка и активного движения меха, благодаря большей по сравнению с нажимом скоростью открытия и закрытия клапанов, а также достаточно энергичному ведению меха лучше применять в музыке волевого энергичного характера.

Сочетание удара по клавише и активного, резкого рывка меха придает звуку четкий, отрывистый характер. Это достигается путем мгновенного открытия и закрытия клапанов, а также очень резкого, короткого рывка мехом.

Разнообразие артикуляционных процессов порождает многообразие процессов, происходящих со звуком. В этом можно убедиться познакомившись со статьей Ю. Арнаутова «Опыт визуализации артикуляционных приемов на баяне» (1). Опыт визуализации заключается в фотографировании с экрана осциллографа электрического процесса соответствующего звукового колебания, связанного с применением того или иного артикуляционного приема. Для эксперимента были дифференцированы типовые способы ведения меха виды туше, составившие следующие пары: нажим – ровное ведение меха, нажим – рывок; толчок – ровное ведение меха, толчок – рывок; удар – ровное ведение меха, удар – рывок. Высота тонов (звуков) была неизменной.



№ 3  толчок – ровное ведение

№ 4  толчок – рывок

№ 5  удар – ровное ведение

№ 6  удар – рывок

Сравнивая результаты на осциллограммах заметны эволюционные изменения, происходящие со звуком. Трансформация сигналов свидетельствует о количественных изменениях происходящих в звуке. Приведенный эксперимент позволяет проследить объективно существующие изменения в характере звука инструмента в зависимости от применения различных видов артикуляции, а также выявить определенные закономерности в способах звукоизвлечения, наличие которых является одним из важных факторов в механизме воспроизведения звука на баяне.

Из сказанного выше мы видим, какое важное место в раскрытии образно-смыслового содержания музыки отводится артикуляции. Тесно взаимодействуя со стилистическими особенностями произведения, динамикой, штрихами, и другими средствами выразительности, артикуляция нацеливает исполнителя на постоянный поиск прочтения авторского замысла. Таким образом, вопросы, касающиеся артикуляции не теряют своей актуальности и могут придать серьезный импульс для педагогов-баянистов в поиске новых и совершенствованию уже разработанных методов артикуляции на баяне.

Список литературы

1. Арнаут Ю. Опыт визуализации артикуляционных приемов на баяне // АККО – Курьер. – Воронеж, 1993. – № 5.
2. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1972.

3. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения / в сб.: Баян и баянисты. – Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1970.
4. Егоров Б. О некоторых акустических характеристиках звукоизвлечения на баяне / в сб.: Баян и баянисты. – Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1981.
5. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997.
6. Крупин А. Мехо-пальцевая артикуляция при атаке звука на баяне / в сб.: Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. – Вып. 95. – М., 1987.
7. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне. – М.: Музыка, 1989.

*А. М. Таюкин,
доцент КемГУКИ*

Основные направления работы педагога в классе ансамбля баянистов

В учебных планах средних и высших музыкальных учебных заведений ансамблевой игре баянистов-аккордеонистов отводится значительное место. Известно, что наряду с другими дисциплинами специального цикла класс ансамбля формирует профессиональные навыки, воспитывает у студентов сознательное отношение к творческой деятельности. Он призван подготовить студентов к творческой деятельности в качестве артистов оркестров народных инструментов, а также различного рода ансамблей. В процессе работы ансамбля необходимо решать также много других задач, связанных со спецификой ансамблевой игры.

Практикой ансамблевого исполнительства уже накоплен достаточный опыт, который требует тщательного анализа и обобщения. Попробуем рассмотреть те основы работы в ансамбле, которые необходимо учитывать для успешной работы.

В первую очередь, на наш взгляд, нужно отметить психологический фактор работы в ансамбле. Дело в том, что ансамблевое музицирование включает два принципиально разных, но взаимосвязанных аспекта: отношение к музыке и отношение друг к другу. Первый аспект предполагает не только потребность исполнителей в ансамблевой игре, обоюдную симпатию к определенному художественному стилю, творчеству того или иного композитора, но и способность многообразно, а главное, близко к авторскому тексту интерпретировать музыку, обнаруживать единство понимания эмоционально-образного содержания

произведения. Второй аспект – межличностные отношения – характеризуется, прежде всего, мерой психологической совместимости взаимодействующих партнеров. Эти факторы одинаково важны, поскольку общность взглядов создает основу для взаимной симпатии, которая помогает понять творческую позицию партнера. Как отмечал А. Готтлиб в своей работе «Основы ансамблевой техники» «...истинный ансамбль возникает лишь тогда, когда взаимоотношения становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы». Нельзя не учитывать и другие особенности при формировании, а в дальнейшем и совместной работе ансамблистов: интеллектуальный и культурный уровень ансамблистов, музыкальные способности, темперамент человека и т. д.

В ансамблевом исполнительстве существуют общие для любого музыкального коллектива проблемы. Это единство понимания образного содержания произведения, синхронность метроритма и темпа, соблюдение динамического и темброврегистрационного баланса – то есть все, что входит в понятие «ансамблевая техника». Рассмотрим некоторые аспекты практической работы в классе ансамбля.

Одним из таких аспектов, добиваться достижения **синхронности ансамблевого звучания**.

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей (звуков или пауз) всеми участниками ансамбля. Играть синхронно – значит играть абсолютно вместе, точно, едино. При рассмотрении проблемы достижения синхронности исполнения нужно выделить три момента: как начать пьесу вместе, как играть вместе и закончить произведение вместе. Рассмотрим каждый из них по отдельности. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий некоторые функции дирижера – когда необходимо показывать вступление, снятие, замедление и т. д. Сигналом к вступлению может стать небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (как бы ауфтакт), и затем – четкого движения вниз (выдох). Последнее движение служит сигналом к вступлению. Соразмерять этот кивок необходимо в зависимости от характера и темпа исполняемого сочинения.

Очень важно закончить произведение всем вместе, одновременно. В связи с этим отметим два возможных варианта: первый – последний аккорд (или нота) имеет определенную длительность; второй вариант – над аккордом поставлена *fermata*. В первом случае синхронность снятия

звучания достигается на основе точно выдержанной длительности. Во втором – продолжительность последней необходимо обусловить и снятие произвести на определенном счете.

Безусловно, что для сохранения синхронности звучания в процессе самого исполнения каждый из музыкантов ансамбля должен обладать метроритмической устойчивостью. Ритмическая игра – залог синхронности в процессе исполнения.

Необходимо отметить важную роль **метроритмического пульса** как основы ансамблевого музицирования. Среди компонентов, объединяющих музыкантов в единый стройный ансамбль метроритму принадлежит одно из главных мест. Он, по существу, выполняет функции дирижера в ансамбле, способствует объединению ансамблистов и их действий в одно целое. Ритмическая определенность делает игру более уверенной, более надежной в техническом отношении. Из этого следует, что метроритм – организующее, волевое начало в игре, и, как одно из выразительных средств в музыке, проникает во многие сферы исполнительского процесса. В практике существует достаточное количество приемов достижения метроритмического единства. Вот некоторые из них:

Прием соподчиненности различных ритмических рисунков. Суть этого приема состоит в том, чтобы среди исполняемых партий выбрать такую, которая «взяла бы на себя ответственность» за метроритмическую сложность всего ансамбля и выступала в качестве объединяющего начала. Один из видных представителей скрипичной методики К. Мострос отмечает существование в музыкальном искусстве ритма «руководящего» и ритма «подчиняющегося». Поэтому ансамблистам, прежде всего, следует выделить такой «руководящий» ритм (он может быть явственно выражен в одной из партий) и подчинить ему общее звучание ансамбля.

Прием, основанный на ощущении пульсирующих единиц внутри длящегося звука. Здесь важно ощутить пульсирующие мелкие длительности на фоне длящегося звука, особенно в медленных и умеренных темпах. В подвижных и быстрых темпах единицей ритмической пульсации может быть более крупная длительность. Например, в размере $3/8$ это может быть четверть с точкой. Иногда, в зависимости от ритмической структуры мелодии необходим один пульсирующий «толчок» на два такта. Ощущение пульсирующих длительностей будет служить тем объединяющим началом, которое способствует синхронности звучания всего ансамбля.

Прием накладки одной ритмической фигуры на другую. Накладывая ритмические фигуры разных длительностей друг на друга

можно проверить точность исполнения каждой из них. Цель этого варианта – достижение метроритмической согласованности при исполнении различных ритмических рисунков, а значит – сохранение единого темпа.

Прием упрощения ритмического рисунка. При исполнении сложного ритмического рисунка на первом этапе отрабатывается лишь его метрическая основа. Постепенно вводятся более мелкие длительности. При сочетании идентичных ритмических фигур ведущим будет исполнитель, который играет наиболее важный в тематическом отношении голос. Приведем еще одно высказывание А. Готлиба: «Ансамблисты должны прежде всего четко уяснить себе расположение опорных долей ритмического рисунка во всех партиях, найти общий масштаб метроритмических построений. Только овладев техникой исполнения, можно подчинить ее художественным задачам».

Следует отметить важность **визуального общения** ансамблистов. Этому также нужно уделять внимание в процессе репетиций. Необходимость визуальных контактов при игре в ансамбле обусловлена самой музыкой, в которой много диалогов, «разговоров» и общения голосов.

Большое значение в ансамблевой работе имеет **динамика** – как одно из важных средств выразительности. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Вне дифференциации голосов, вне определенного с точки зрения динамики их соотношения, звучание ансамбля не может быть художественно полноценным. Соотношение динамики в ансамбле баянов следует рассматривать в двух аспектах: **горизонтальном** – как чередование сменяющих друг друга динамических уровней и **вертикальном** – как сочетание различных по силе фактурных линий и пластов.

Динамика по горизонтали при всем ее многообразии может быть представлена несколькими основными типами, например, стабильная, ступенчатая, гибко изменяющаяся (*crescendo*, *diminuendo*), контрастная (*pp – f*, *p – ff*). К этой разновидности динамики относятся акценты, *sforzando* и прочие. В зависимости от исполняемой музыки – эпохи, стиля, композитора, с помощью этих основных типов может моделироваться динамический план произведения.

Следует следить за динамическим балансом голосов по вертикали. Различные элементы фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Уместно привести высказывание Л. Стоковского: «Подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности окраски, ... в музыке существует ... разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие ... более ярко, являясь

как бы средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане. Все это соответствует разным планам в живописи».

Артикуляция и штрихи как средства выразительности. В ансамблевом исполнительстве, как и в сольной игре, артикуляция и штрихи – важное средство выразительности. В выразительном исполнении отдельных голосов (партий) – залог выразительного звучания ансамбля в целом. Штриховая и артикуляционная согласованность предполагает гармонию атаки, развитие, завершение звуков, а также различных форм их соединения. Все артикуляционное разнообразие музыки можно условно систематизировать в трех основных зонах штриховой палитры. Не вдаваясь в подробности характеристик сущности каждого из штрихов, обозначим эти условные штриховые зоны: а) зона связанных, «легатных» штрихов – *legatissimo, legato, portato*; б) зона раздельно-выдержанных, «нон-легатных» штрихов – *tenuto, marcato, sforzando, non legato*; в) зона отрывистых, «стаккатных» штрихов – *staccato, mortele, staccatissimo*. Каждый из рассматриваемых штрихов имеет множество различных градаций, а между ними целая шкала едва уловимых оттенков.

Таким образом, исполнительская техника в ансамбле баянов представляет целый комплекс средств выразительности: с одной стороны – свободное владение инструментом каждого из участников ансамбля, с другой – координацию темпа, метроритма, динамики, артикуляции и других элементов произведения. Совершенствование ансамблевого мастерства далеко не исчерпывается рассмотренными вопросами и требует дальнейшего изучения и претворения в практику искусства ансамблевого музицирования.

Список литературы

1. Акимов Ю. Т. Класс баянного ансамбля в музыкальной школе // баян и баянисты. – Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1970.
2. Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль. – М.: Музыка, 1979.
3. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971.
4. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987.
5. Имханицкий М. И., Мищенко А. В. Совершенствование ансамблевого мастерства баяниста. – М., 1989.
6. Кодрашин К. П. Мир дирижера. – Л.: Музыка, 1976.
7. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1985.
8. Максимов Е. И. Ансамбли и оркестры гармоник. – Изд. 3. – М.: Сов. композитор, 1979.

Формирование полифонического мышления на начальном этапе обучения в классе аккордеона

В настоящее время вопросы развития полифонического мышления учащегося-аккордеониста стали особенно актуальными. Это объясняется значительно выросшим за последние годы уровнем педагогических знаний, требований, а также уровнем исполнительства на аккордеоне, появлением готово-выборных многотембровых конструкций, намного усложнившимся репертуаром. Эти факторы настоятельно потребовали совершенствования полифонического мышления аккордеонистов.

Формирование полифонического мышления – это один из важнейших и наиболее сложных разделов воспитания музыканта.

У аккордеонистов с первых шагов обучения появляется необходимость басо-аккордового сопровождения при исполнении мелодии. Вместе с тем, соединение мелодических линий, их равноправное и одновременное развитие, распределение внимания обучающегося на две или несколько – все это требует внимания со стороны педагога. Необходимо развивать у учащихся полифоническое мышление, умение слышать голосоведение даже в гомофонно-гармонической фактуре.

Работа над полифоническими произведениями является одной из наиболее сложных областей воспитания, обучения, формирования музыкального мышления учащихся уже с младших классов школы. Следует подчеркнуть, что формирование интереса, понимания, слышания полифонической музыки закладывается еще на начальном этапе обучения в классе спец. инструмента, а в старших классах ДМШ происходит активизация полифонического мышления за счет включения в репертуар учащихся более сложных полифонических произведений.

Полифоническое мышление – «умение горизонтально мыслить» (Игумнов), слушая и слыша одновременно ряд разнородных элементов музыкальной ткани – способность, необходимая при восприятии и многоголосной, полифонической музыки и музыки в целом.

Ученик только тогда должным образом сумеет исполнить произведение, когда он слышит всю полифоническую ткань, а не только аккуратно выполняет нотный текст.

Педагог должен уделять много внимания умению учащегося разбираться в **нотной записи** полифонической музыки. Но и тут самое важное

заключается в том, чтобы все увиденное учащимся в нотах стало бы достоянием его внутреннего слуха. Хорошим музыкантом считается тот, кто предчувствует музыку, у кого музыка не только в пальцах, но и в голове, сердце. Только такой исполнитель может донести до слушателя содержание музыки во всей его полифонической многогранности. Ведь с элементами полифонии учащийся соприкасается и во многих произведениях гомофонно-гармонического склада.

Следует отметить, что в начальных классах речь идет не о собственно полифонической музыке, как произведениях полифонических жанров и форм, а скорее о полифоничности, как общего свойства многоголосия и некоторых элементов полифонической музыки. Знакомство же собственно с полифонией в ее традиционном понимании происходит в средних и старших классах.

Необходимо воспитывать полифоническое слышание у учащихся с первых шагов обучения, **учитывать их возрастные особенности, продуманно подбирать музыкальный материал, постепенно возрастающий по сложности**, и неуклонно учить пользованию простыми и рациональными способами работы над полифонией.

Приобщение детей к полифонии может начинаться еще до работы с инструментом. Первые уроки в классе спец. инструмента всегда начинаются с **работой над метроритмом**. Поэтому лучше всего начинать работу с развития умения прослеживать, слышать несколько одновременно звучащих ритмических линий. В данном случае термин «полифония» можно понимать как одновременное звучание ритмических голосов.

Педагог вырабатывает и закрепляет у учащегося первоначальные навыки ритмической пульсации: сначала ученик приучается замечать и исполнять (шагами) метрические доли в исполняемой преподавателем мелодии (впоследствии возможно пение мелодии учеником). Затем учащийся добавляет хлопки, ведя свою ритмическую линию (половинными, четвертями или восьмыми), следя за ровностью своей партии и единым звучанием «ансамбля».

Такие упражнения вырабатывают у детей умение слышать несколько горизонтальных линий в ритмическом различии, подчиненных метру (вертикали), развивают координацию движений рук и ног учащихся. Необходимо широко использовать в работе с детьми двигательные средства: хлопки, притопы, щелканье пальцами. Подобная форма занятий увлекательна для детей и дает положительные результаты.

После освоения детьми разных ритмических, полифонических элементов, необходимо переходить непосредственно к исполнению их на инструменте.

Одна из форм работы с начинающими над полифонией – это **ансамблевая игра**. На начальном этапе обучения партию второго аккордеона может исполнять преподаватель. Ансамблевый метод является ведущим в работе над полифоническими произведениями.

Играя в дуэте, ребенок должен научиться следить за взаимодействием обоих голосов. Участники ансамбля обязательно должны меняться партиями, чтобы лучше услышать, прочувствовать каждый голос, их взаимосвязь.

Для ансамблевой игры лучше использовать такое двухголосие, где второй голос хотя и не является самостоятельной мелодией в полном смысле слова, но отличается индивидуальной ритмоинтонационной структурой.

Это должны быть совсем не сложные для исполнения (возможно знакомые) детские песенки, где к мелодии присоединяется второй голос, который подчинен главному (отличие может быть в длительностях, штрихах; регистрах). Дуэтное исполнение является одним из вариантов работы над произведениями полифонического склада любой сложности.

Пение каждого голоса в отдельности позволяет лучше запомнить текст, слышать оба голоса и контролировать их во время звучания. К такому варианту работы необходимо приучить ребенка с самых первых шагов обучения, так как это один из важных моментов в работе над полифоническим произведением. Но такой вид работы на начальном этапе обучения доступен не всем учащимся, т.к. воспроизведение голосом мелодии требует определенных навыков сольфеджио.

Для того чтобы сделать ученику более доступным понимание полифонии, полезно **прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения**, в которых каждый голос может иметь свою образную характеристику (например, музыкально-звуковая последовательность нот, имитирующая *тиканье часов, звон колокольчиков, капельки дождя, голос кукушки, эхо*). Мышление в конкретных образах – характерная особенность детской психологии.

Следует еще раз подчеркнуть о важности подбора репертуара. При знакомстве с полифонией не стоит обременять ребенка большим количеством информации, множеством незнакомых терминов и понятий. Полифонические пьесы должны быть для учащегося технически доступны, даже просты, так как все внимание ребенка должно быть направленно на вслушивание в соединение голосов. Ученик, играя должен понимать смысл, следить за ходом развития музыки, переживать ее эмоциональное содержание. У детей младшего школьного возраста иной **темп мыш-**

ления. Ребенок думает медленнее. Отсюда следует, что всякое принуждение к быстрой реакции приведет к отрицательным последствиям, так как внесет в урок беспокойство, страх, поспешность. Задача педагога заинтересовать ребенка, а не оттолкнуть его сложным нагромождением нот. Лучше подойти к этому вопросу творчески. Творческий процесс тренирует и развивает мышление, память, активность, наблюдательность, целеустремленность, логику, интуицию. Все творчески усвоенное учеником становится прочным его достоянием: процесс познания в атмосфере творчества приобретает развивающий характер, жизнь ребенка обогащается новыми чувствами.

Пьесы, о которых ведется речь, нельзя назвать полифоническими в общепринятом смысле этого слова, скорее их можно рассматривать как сочетание двух, относительно самостоятельных по своей выразительности, мелодических линий или же в которых музыкальная мысль расчленена между дополняющими друг друга голосами. Но именно такой репертуар знакомит нас с элементами полифонии, позволяет воспитывать полифоническое мышление, способствует развитию музыкального мышления в целом.

На начальном этапе формирования полифонического мышления рекомендуется играть *пьесы*, которые построены на *передаче музыкальной мысли из одного голоса в другой*. У детей с первых уроков возникает желание как можно быстрее начать играть двумя руками. Пьесы, построенные на двух-трех нотах, легко усваиваются учащимися, они отчетливо слышат передачу мелодической линии с помощью смены регистра, а главное уделяется равноценное внимание обеим партиям правой и левой руки. Этот тип изложения одноголосной мелодии широко применяется в фортепианной литературе.

Следующим переходным звеном к полифонической музыке являются пьесы с элементами *контрастности*. Контраст в данном случае мы рассматриваем не как вид полифонии, где каждый голос ведет самостоятельную мелодическую линию, а где каждый голос отличается по ритму, штрихам, тембру.

Полифонический репертуар для начинающих в большинстве составляют легкие полифонические обработки народных песен *подголосочно-го склада*, близкие и понятные детям по своему содержанию. Педагог может рассказать о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор («подголоски»), варьируя ту же мелодию, зная текст, смысл песен.

Взяв, например, русскую народную песню подголосочного склада педагог предлагает учащемуся исполнить ее хоровым способом, разделив

роли: ученик на уроке играет выученную партию запевалы, а педагог, лучше – на другом инструменте, так как это придаст каждой мелодической линии большую рельефность, «изображает» хор, который подхватывает мелодию запева. Через два-три урока «подголоски» исполняет уже ученик и наглядно убеждается в том, что они не менее самостоятельны, чем мелодия запевалы. Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, так как значение работы над голосами нередко недооценивается учеником; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом **выучить каждый голос наизусть**.

Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обеих голосов, что очень облегчает следующий, наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика.

Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голосов. Это и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным способом разучивается и целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти в сборнике полифонических пьес для начинающих.

Возможно, к таким пьесам применять **творческие задания**, например: подобрать до конца нижний голос и определить тональность; сыграть один голос, а другой спеть; присочинить к мелодии второй голос и записать подголосок; сочинить продолжение верхнего голоса и так далее. Если ученик не может справиться с этим самостоятельно, педагог должен принять активное участие, придя ему на помощь. **Сочинение**, как один из видов творческого музицирования детей, необыкновенно полезно. Оно активизирует мышление, воображение, чувства, и, наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям.

Активное и заинтересованное отношение ученика к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация.

Имитацию можно образно объяснить сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Ученик с удовольствием ответит на вопросы педагога: «сколько голосов в песне?», «какой голос

звучит, как эхо?» и расставит динамику (*f* и *p*), используя прием «эхо». Так как каждый ребенок знаком с эффектом «эхо», ему будет интересно добиться подобного звучания. Работу над пьесами имитационного склада необходимо начинать *с игры в ансамбле*: мелодию играет ученик, а ее имитацию («эхо») – педагог, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания, точности нюансировки. Необходимо на каждом уроке *добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса*.

Вслед за освоением простой имитации начинается работа над пьесами *канонического склада*, (когда имитирующий голос вступает до момента окончания своей мысли основной темы). В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения. Начинать работу над каноном следует в *ансамбле* на примере детских, народных песен.

Для преодоления полифонических трудностей в пьесах канонического склада полезно выписывать тему и выучивать ее отдельно (одной рукой).

Следует отметить, что сам по себе **процесс переписывания полифонических произведений** очень полезен. В результате такой работы ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, соотношение голосов по вертикали.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основной задачей остается *работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно*.

Изучение музыкальной педагогической литературы, наблюдения над практикой работы учителей в школе и собственный педагогический опыт убедили автора данной статьи в том, что необходимо начинать формирование полифонического мышления у учащихся с первого класса, т. к. это дает возможность слышать голосоведение не только в полифонических произведениях, но и в произведениях гаммофонно-гармонического склада. Данный вывод подтвержден на практике.

Полифоническое мышление развивается у большинства учащихся сравнительно медленно, но кропотливая работа дает положительные результаты, способствующие развитию будущего музыканта, его музыкальному мышлению.

Список литературы

1. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребенка. – М.: Просвещение, 1968. – 238 с., нот.
2. Власов В. П. Методика работы баяниста. – М., 1991. – 96 с., нот.
3. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1982. – 143 с., нот.
4. Первые шаги маленького пианиста / сост. Г. А. Баранова, А. И. Четвертухина. – М.: Музыка, 1995. – 128 с.
5. Фейгин М. Полифония в первые годы обучения / в сб.: Ребенок за роялем. – М.: Музыка, 1981. – 124 с., нот.
6. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: сб. статей. – М., 1975. – 146 с.

*А. В. Зайцева,
инструктор-методист ГУДО СДЮШОР г. Кемерово*

Характеристика и использование регистров баяна и аккордеона в исполнительской практике

На эстетическое качество музыкального звука, его смысловую нагрузку значительное влияние оказывает тембр. Регистры баянов и аккордеонов представляют собой конструктивную особенность инструментов, неотъемлемую часть управления силой и тембром звука. Благодаря грамотному использованию регистров можно не только расширить диапазон звучания инструмента, но и обогатить музыкальную палитру произведений, создать подлинно оркестровое звучание. Умением регистрировать произведения И. С. Баха отличались немецкие органисты, французские исполнители находили необыкновенные тембры для органных пьес С. Франка, клавесинных – Ж. Ф. Рамо и Л. Куперена.

Однако, теоретического описания применения регистров, как механизма акцентуации характера произведений практически не осуществлялось. Проблематика использования регистров в музыкальных произведениях также заключается в том, что ранее она не получила достаточного теоретического осмысления в баянном и аккордеонном искусстве. Лишь в последней четверти 20 века авторы современных педагогических школ и хрестоматийной литературы для баяна-аккордеона стали заниматься теоретическими разработками применения регистров.

Исследованием тембральных особенностей инструментов занимались такие выдающиеся музыканты и теоретики как И. Браудо, А. Ми-

рек, Ф. Липс, Б. Егоров, И. Пуриц, Л. Кузнецов, П. Лондонов, Г. Бойцова, И. Алексеев и многие другие.

Тембровое качество звука придает музыкальным произведениям окраску, насыщенность – в этом случае музыку сравнивают со зрительными, осязательными, вкусовыми ощущениями тех или иных предметов, явлений (звук яркие, матовые, теплые, полные, мягкие, металлические и др.)

Современные многотембровые готово-выборные аккордеоны и баяны обладают богатой тембровой палитрой. Изменения тембральной окраски происходят на этих инструментах с помощью особых регистров. Но и само понятие регистр в музыковедческой литературе трактуется неоднозначно. Рассмотрев понятие «регистр» в трактовке многих музыкантов, как практиков, так и теоретиков, можно дать обобщенное понятие регистра как устройства (приспособления) для изменения тембральных качеств звука, его насыщенности и высоты, с помощью которого можно расширить выразительные возможности инструмента. Следовательно, тембральная характеристика регистра используется как важное средство музыкальной выразительности. Вследствие присущей каждому инструменту характерной окраски звука мы, даже не видя исполнителя, а только слушая его, отличаем один инструмент от другого. Более того, мы способны отличать звуки, исполненные на хорошем инструменте, от звуков, исполненных на плохом инструменте того же вида. Регистры, как устройства, меняющие характеристику звучания, позволяют окрасить музыкальные произведения различной по насыщенности палитрой, дать различную эмоционально-чувственную трактовку произведениям в процессе исполнения. Поэтому нужно помнить, что играть на многорегистровом инструменте, не учитывая особенностей его звучания, нельзя. Наличие регистров заставляет творчески подходить к выбору той или иной тембровой характеристики музыкального произведения как в целом, так и отдельных его частях. Правильная регистровка на многотембровом инструменте зависит от знания стилистических особенностей исполняемых произведений, музыкального вкуса исполнителя, владения техникой переключения регистров.

Использование регистров многотембровых готово-выборных баянов и аккордеонов позволяет сделать переложения музыкальных произведений более яркими и «звучащими».

При регистровке музыкальных произведений исполнителю необходимо:

1. учитывая специфику инструмента, иметь свой вариант регистровки, не искажающей художественной идеи произведения;

2. по возможности приблизиться к авторской регистровке, если таковая имеется;

3. иметь в виду главные функции регистровки:

- динамический план;
- тембровый план как фактор формы;
- выявление полифонической ткани;
- акустическую целесообразность;
- точность и расчет средств в осуществлении замысла.

В репертуар баянистов и аккордеонистов сегодня входят произведения различных жанров и стилей. Поэтому применение тембровых качеств регистров должно быть основано на учете замысла, структурного строения музыкального произведения и средств развития, присущих оригиналу. Необходимо подчеркнуть, что:

- колоритная яркость многотембрового инструмента не ослабляет, а усиливает значение тембровой одноплановости в переложении;

- регистры – не роскошь, а средство для достижения более впечатляющего художественного результата и пользоваться ими нужно разумно.

Музыканты-исполнители стремятся также расширить свой репертуар с помощью переложений. Среди факторов, лежащих в основе принципов переложений, наряду с другими является различие функций тембра в разных стилях и направлениях, а также в музыке оркестровой (по сравнению с сольно-инструментальной). Отсюда и возможность исполнителя применять тот или иной регистр для более точной передачи художественного образа. Подбирая нужные регистры, следует опираться на общий характер произведения, фактуру изложения музыкального материала, художественный замысел. Нужно иметь музыкальное чутье и ясно представлять звучание каждого из них, правильно определять место переклечения регистров, не нарушая ритм и темп произведения. Используя регистры левой клавиатуры необходимо соблюдать звуковое равновесие.

На обладателя многотембрового баяна, аккордеона накладывается большая ответственность: он должен уметь разумно распоряжаться тембровым богатством своего инструмента и воспитывать в этом направлении свой вкус.

Неудобство в исполнительской и педагогической практике составляет отсутствие единой системы обозначения регистров. Часто для их обозначения используются названия других инструментов, весьма условно подходящих по тембру звучания. Подход к распределению голосов в различных моделях всегда был обусловлен не только уровнем развития технологии производства на конкретном этапе, но и предполагаемой сферой использования.

Следует заметить, что авторы современных педагогических школ и хрестоматийной литературы уделяют все больше внимания этому вопросу. Во многих произведениях проставляются регистры, отвечающие замыслу музыкального произведения. В учебно-педагогическом репертуаре часто объясняется то, зачем целесообразно воспользоваться тем или иным тембром, регистром, для исполнения предлагаются пьесы яркие, тембрально насыщенные.

В зависимости от возможностей исполнителя производителями предлагаются инструменты с различным количеством голосов и набором регистров между грифом и крышкой, подбородочных регистров, регистров в левой клавиатуре, наличием резонаторного канала, выборной системы.

Все вышеизложенное помогает исполнителю достичь более выразительной игры, яркого художественного результата.

Н. Н. Акназарова,
педагог-концертмейстер МДДОУ № 180 г. Кемерово

Некоторые особенности работы концертмейстера в ДОУ

По признанным канонам «концертмейстером» называют, во-первых, первого скрипача оркестра; во-вторых, так называют музыканта, возглавляющего каждую из групп струнных инструментов симфонического оркестра; в-третьих, считают, что это пианист, помогающий солистам и исполнителям разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах. В нашей работе «концертмейстер» – это музыкант, аккомпанирующий детскому хору, солистам; помогающий проводить занятия хореографу и инструктору по физическому воспитанию.

Что же необходимо для работы концертмейстеру?

1. Знание основ теории и методики концертмейстерского мастерства;
2. Сформированные концертмейстерские умения и навыки;
3. Практика концертмейстерской работы;
4. Достаточно развитые музыкально-творческие способности, музыкальная память, мышление, восприятие, воображение, эмоционально-волевые качества;

5. Знание дошкольного песенного репертуара, вокальной, хоровой, инструментальной, оперной и симфонической музыки;

6. Умение осуществлять воспитательную работу средствами музыки, сформированные нравственные личностные качества.

В. Г. Белинский писал: «Влияние музыки на детей благотно, и чем ранее начнут они испытывать его на себе, тем лучше для них. Они не переведут на свой детский язык ее невыговариваемых глаголов, но запечатлеют их в сердце, – не перетолкуют их по-своему, не будут о ней резонерствовать; но она наполнит гармонией их юные души». Первоочередная задача музыкального воспитания детей в МДОУ – это развитие способности слышать музыку и получать удовольствие от встреч с нею, иными словами – формирование музыкальности. «Основной признак музыкальности – это переживание музыки как некоторого содержания. Центр музыкальности должна составлять способность эмоционально отзываться на музыку» (Б. М. Теплов).

Слушание музыки, пение, движение под музыку, игра на музыкальных инструментах – вот те средства музыкально-эстетического воспитания, которые мы используем в работе с детьми. Возьмем, к примеру, такой раздел музыкального воспитания как слушание музыки. Отбирая доступные музыкальные произведения, необходимо создать интерес к исполняемой музыке, подвести к ее восприятию, вызвать эмоциональный отклик. Этому способствует вступительное слово, предваряющее слушание, а главное – выразительное исполнение. Музыка, как вокальная, так и инструментальная, должна исполняться искренне, эмоционально, выразительно, верно передавать замысел композитора. Концертмейстеру надо предварительно хорошо выучить произведение, не допуская никаких добавлений и изменений к тому, что задумал и написал композитор.

Пение – основной раздел музыкального воспитания. Оно наиболее близко и доступно детям. Исполняя песни, они глубже воспринимают музыку, текст песни помогает им понять содержание музыки и облегчает усвоение мелодии. Мелодию с голоса дети воспринимают легче, чем при исполнении на инструменте, когда сложный аккомпанемент затрудняет восприятие. И именно поэтому мы в своей работе пользуемся только тремя типами аккомпанеента, такими как:

1. Чередование баса и аккорда. Используем в группах старшего и подготовительного к школе возраста, где дети могут сами воспроизводить мелодию песни без поддержки вокальной партии на инструменте. Примеры:

«Буденовец»

слова М. Наринского

музыка Я. Дубровин

1. Мно-го у Ва-ню-ши
кни-жек и иг-ру-шек. Есть хо-ро-ший, са-мый луч-ший

The musical score for 'Буденовец' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff.

«Песенка-чудесенка»

слова Е. Каргановой

музыка А. Берлина

1. Я с пе-сен-кой по ле-сен-ке бе-гу, бе-гу, бе-гу!
С ве-се-лой, звон-кой пе-сен-кой рас-стать-ся не мо-

The musical score for 'Песенка-чудесенка' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff.

2. Аккомпанемент дублирует вокальную партию. Используем в группах младшего и ясельного возраста, где дети только учатся подпевать взрослому.

Примеры:

«Самолет»

слова Н. Найденовой

музыка Е. Тиличевой

Живо

1. Са-мо - лет ле -

- тит, са - мо - лет гу - дит: у -

«Веселые матрешки»

слова Л. Некрасовой

музыка Ю. Слонова

Довольно оживленно

1. Мы ве-се-лы -

е ма-треш-ки, ла-душ-ки, ла-душ-ки! На но-гах у нас са-пож-ки,

«Зима»

слова Н. Френкель

музыка М. Карасева

mf

1. Вот зи-ма, кру-гом бе-ло: мно-го сне-га на-ме-ло.

Ут-ром Ваня сан-ки взял, по до-рожке по-бе-жал.

3. Аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии. Используем в группах среднего, старшего и подготовительного к школе возраста.

Примеры:

«Моя Россия»

слова Н. Соловьевой

музыка Г. Струве

tr

1. У мо-ей Рос-си-и длин-ны-е ко-сич-ки.

у мо-ей Рос-си-и свет-лы-е рес-нич-ки. У мо-ей Рос-си-и

«Мамочке любимой»

слова Е. Гомонова

музыка Е. Гомонова

Мамочке любимой

песенку поем. Мамочку поздравим мы веселым днем.

«По малину в сад пойдем»

слова Т. Волгиной

музыка А. Филипенко

1. По ма-ли-ну в сад пой-дем, в сад пой-дем,

в сад пой-дем. Пля-со-ву-ю за-ве-дем,

Выбирая песню, надо исходить не только из доступности литературного текста, но принимать во внимание характер, строение мелодии, соответствие ее особенностям данной группы детей, их вокальным возможностям, общему уровню музыкального развития. Выбрав песню, концертмейстер должен тщательно ее выучить. Т. е. хорошо усвоить мелодию и текст, продумать в связи с художественным образом все оттенки (динамику, агогику, кульминационный момент, цезуры), тщательно выучить аккомпанемент. Первое правильное, художественно-выразительное исполнение песни концертмейстером не только производит сильное впечатление, но благодаря детской склонности к подражанию, помогает хорошему, качественному ее исполнению и лучшему усвоению детьми.

Следующий раздел музыкального воспитания – это музыкально-ритмические движения. Сюда входит утренняя гимнастика, музыкальные игры, хореография. Концертмейстер аккомпанирует на музыкальном инструменте во время занятия. Музыка облегчает выполнение движений, организует детей и также способствует развитию музыкальности. Благодаря подбору музыкального материала и грамотному его исполнению дети начинают чувствовать форму произведения, учатся ощущать сильную долю такта, высоту звучания, выполнять ритмический рисунок.

По окончании КемГУКИ многие выпускники получили специальность – руководитель самодеятельного оркестра народных инструментов, и поэтому следующий раздел музыкального воспитания, игра на народных музыкальных инструментах.

Видные музыканты-композиторы Д. Шостакович, Д. Кабалевский призывали к тому, чтобы воспитывать интерес у детей к музицированию. Это способствует развитию музыкального слуха, ритмического чувства. Дети обращают внимание на сопровождение инструмента, начинают осознавать, как оно украшает и дополняет мелодическую линию. В детском саду мы занимаемся с оркестром ударных народных инструментов, делаем инструментовки русских народных песен: «Валенки», «Коробейники» и др. Концертмейстер такого оркестра является одновременно и дирижером.

Праздники в детском саду – это итог концертмейстерской работы. Музыка на празднике занимает ведущее место, а чтобы она была исполнена художественно, концертмейстеру следует отбирать репертуар согласно своим исполнительским возможностям.

В завершении нашей работы можно сказать, что концертмейстер в ДОУ – это специалист широкого профиля, совмещающий в себе работу массовика-затейника, режиссера-сценариста, педагога-репетитора,

дизайнера, костюмера, бутафора, гримера, суфлера и т. п. И вместе с тем он чуткий и вдумчивый педагог, высококвалифицированный музыкант и творческий человек с предельной самоотдачей.

Список литературы

1. «Музыка – детям» Н. А. Метлов. Пособие для воспитателей и музыкальных руководителей детского сада; – М. «Просвещение», 1985.
2. «Учите детей петь» Т. М. Орлова, С. И. Бекина, песни и упражнения для развития голоса у детей; – М. «Просвещение». 1988.
3. «Ладушки» И. Каплунова, И. Новосельцева, программа музыкального воспитания детей дошкольного возраста; – СПб., «Композитор», 2000.
4. «Веселые песенки для малышей круглый год» Е. А. Гомонова; Ярославль, «Академия развития», 2000.
5. «Музыкальная палитра» / под редакцией А. Бурениной, учеб.-метод. и музык.-литер. журнал для музыкальных руководителей ДОУ; СПб., № 4, 2003.
6. «Радуга» Т. Н. Доронова, программа и руководство для воспитателей детского сада; – М., «Просвещение», 1993.
7. «Концертмейстерский класс» Е. И. Кубанцева / учеб. пос., – М., «Академия», 2002.

*А. А. Афанасьева,
доцент КемГУКИ*

Курс «Художественная интерпретация музыкальных произведений» как важный компонент формирования и развития будущего дирижера

Современное профессиональное музыкальное образование развивается на основе применения новейших достижений педагогической науки, в том числе идей проблемного обучения, теория которого исследует степень самостоятельности мыслительных операций в процессе приобретения знаний, методику и технологию формирования способности к самостоятельной познавательной деятельности. Сочетание в одном педагогическом процессе проблемного и догматического типов обучения является специфической особенностью профессионального музыкального образования вообще и дирижерской педагогики в частности. Результаты обучения в значительной мере зависят от избранных педагогом приоритетов.

Оптимизация профессиональной подготовки дирижера рассматривается специалистами как насущное требование современности. Важная роль в решении этой непростой проблемы отводится корректировке учебных планов и программ с позиций целостного воспитания творческой личности. Существенным недостатком подобных проектов является отсутствие некоего междисциплинарного «вектора», придающего процессу обучения безусловную центростремительность.

По мнению К. А. Жабинского (Ростов-на-Дону), центральное место в «специализированном» комплексе учебных дисциплин воспитания музыканта должно принадлежать курсу интерпретации музыкальных произведений, поскольку предполагаемый «стержень» – специальность – сам по себе предстает в виде стандартного «суммирования» изолированных навыков, по преимуществу технических. С детства будущий музыкант-исполнитель ориентируется на строгое следование рекомендациям, исходящим от педагогов и крайне редко сопровождаемым квалифицированными аргументами. В дальнейшем изобретательные учащиеся обнаруживают новый источник заимствований – аудиозаписи выдающихся музыкантов прошлого, воспринимаемые столь же не критично. Негативной оценке подлежит не подражание как таковое, которое является необходимым примером, а бездумная и неразборчивая подражательность, добросовестно тиражирующая элементы чужих интерпретаций без критического анализа последних. В такой же степени Актуальность проблемы формирования и развития интерпретаторских способностей будущего дирижера обусловлена неоспоримым социально-психологическим значением интерпретаторского творчества дирижера, способного активно воздействовать на духовно-нравственную сферу слушателей.

Термин «интерпретация» в переводе с латинского означает: объяснение, трактовка. Он имеет отношение к осмыслению и оценке различных факторов, процессов, явлений окружающей действительности.

Термин «интерпретация» используется сегодня в самых различных отраслях человеческого знания и употребляется для обозначения процедур, несхожих по своему характеру.

Под художественной интерпретацией понимают трактовку произведения первичной художественной деятельности в творческом процессе исполнения.

В музыкально-исполнительской практике термин «интерпретация» употребляется в двух значениях: как творческий поиск, направленный на раскрытие музыкального замысла автора произведения; как итоговый результат осмысления нотного текста и художественное истолкование авторского замысла, запечатленные в публичном выступлении.

Всякая вдохновенная и впечатляющая интерпретация определяется артистической независимостью, но только такой, которая опирается, на глубочайшее проникновение в сущность исполняемого и предполагает органический сплав того, что было заложено творцом произведения с тем, что увидено и услышано проницательным артистом. При этом большое значение имеет изучение не только самого текста музыкального сочинения, но и традиций его истолкования. Отсюда возникает проблема соотношения традиций и новаторства, объективного и субъективного начал в исполнительском искусстве.

Идеальный план исполняемого произведения существует в совокупности восприятий и лишь в этом бесконечном числе вариантов реализуется более или менее полно. Но создание исполнительского варианта нельзя понимать как выбор готовых интерпретаций. Если бы создание замысла было перебором интерпретаций или систематизированным поиском методом проб и ошибок, то любой дирижер выглядел бы как счастливчик, «наткнувшийся» на удачный вариант исполнения. Поэтому построение исполнительской трактовки можно правильно понять лишь как продуктивный процесс, результатом которого является возникший в пределах авторского замысла индивидуализированный художественный образ.

Воплощая замысел, дирижер стремится по возможности адекватно преобразовать свои субъективные представления в реальное звучание оркестра. Однако сфера реализации образа не ограничивается формально-объективирующей функцией. Это не просто механический перевод идеальных образов в материальную плоть, а сложный творческий процесс, в ходе которого продолжается работа по корректировке, уточнению, конкретизации исполнительского замысла.

Как это ни парадоксально, в освоении дирижерского искусства тяготение к формально-логическому, негуманитарному способу постижению музыкального материала довольно сильно. В то же время технология дирижерского исполнительства, понимаемая как система всех выразительных средств, будучи всего лишь частью, претендует на роль целого, вытесняя собственно критерии интерпретации музыки. Пренебрежение к бессознательному, интуитивному, переоценка прямых, сознательных методов создания интерпретации, стремление к абсолютной проконтролированности и выверенности всех без исключения моментов исполнительского процесса наносят непоправимый ущерб тому, что составляет самую суть, дух и тайну искусства.

До тех пор пока исполнитель считает, что технологию художественного акта можно отчленить от его художественного наполнения, превра-

тить в рационалистическое действие, он не может считаться сложившимся художником. Иначе говоря, мысль, работающая нецелостно, становится недостаточной, направляется в сторону формального совершенствования, как бы замыкается сама в себе. И наоборот, мысль одушевленная, условно говоря, чувством, а точнее, всем комплексом свойственной человеку целостности, развивается полнее, богаче, шире, ведет к приоритету личного, этического начала в исполнительстве.

В современной теории исполнительства можно выделить устоявшиеся технологические этапы, которые в самых общих чертах обнаруживают такую последовательность: возникновение исполнительского замысла под воздействием произведения на чувственную сферу музыканта; непосредственное эмоциональное впечатление от произведения; интеллектуальная активность, преодоление субъективности первичного восприятия, осознание объективной художественной ценности сочинения; координация умственных и практических действий при воплощении исполнительского замысла; воссоздание наиболее точного художественного образа произведения в исполнительской трактовке.

Важнейшие содержательные компоненты предлагаемого курса:

- преимущественно практическая ориентация, позволяющая проследить все звенья цепи между исходной «проблемой онтологии музыкального произведения» (Н. Корыхалова) и конкретными исполнительским указаниями по поводу определенного нотного текста;
- ясность концепции, обуславливаемая культурно-историческим подходом к упомянутому тексту «Цель... – как можно более достоверно воспроизвести практику музицирования, которая была общепринятой во времена композитора и, следовательно, накладывала свой отпечаток на его творчество. Эта практика и дает начало подлинным традициям, а с ними лишь и должен считаться интерпретатор» (Э. Лайнсдорф);
- дидактическая недвусмысленность, избегающая привычных для отечественной теории музыкального исполнительства компромиссных рассуждений о «художественной убедительности» как единственно полноценном критерии в сфере интерпретации.

Закономерным итогом данного курса могла бы стать исполнительская редакция (в двух ее вариантах: **акустической**, реализуемой на концертной эстраде, и **графической**, снабженной необходимыми комментариями) сравнительно сложного произведения, выполненная студентом самостоятельно при консультативной «поддержке» педагога.

Проблема формирования и развития интерпретаторских способностей, художественно-творческого мастерства музыканта еще мало освещена в музыкальной педагогике и методике обучения исполнительству. В этом отношении заметен большой разрыв между эстетикой, музыкальной психологией, теорией исполнительства, с одной стороны, и методикой его конкретных отраслей – с другой. Если современная эстетика и общая теория искусства четко определили к настоящему времени свое понимание исполнительства как вторичной творческой деятельности (Е. Гуренко, Г. Гильдбурд, Н. Корыхалова), то педагогика и методика еще во многом остаются на прежней позиции выявления художественного содержания произведения скорее в репродуктивном плане, указывая в большинстве случаев лишь косвенные пути художественного развития музыканта. Между тем интерпретация, будучи по своему существу творчеством, цементирует исполнительскую деятельность как систему, проникает в каждый ее элемент.

Список литературы

1. Гинзбург Л. М. На пути к теории. – М., 1981.
2. Берлянчик М. М. О роли интонационного анализа в интерпретаторском творчестве музыканта-исполнителя // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика. – Вып. 11. – Новосибирск, 1989.
3. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. – Новосибирск, 1985.
4. Жабинский К. А. Курс интерпретации музыкальных произведений в среднем звене системы «школа-училище-вуз» и перспективы развития творческого потенциала личности // Система художественного образования школа-училище-вуз. Тезисы докладов. – Красноярск, 1997.
5. Сайгушкина О. П. Теоретические аспекты проблемы целостности музыкально-исполнительского творчества // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика. – Вып. 11. – Новосибирск, 1989.
6. Сибирякова Г. Г. Роль художественной интерпретации в процессе профессионального развития педагога-музыканта // Актуальные проблемы музыкальной культуры, искусства и образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Ч. 2. – Челябинск, 2001.
7. Федорович Е. Н. Особенности применения методов проблемного обучения в фортепианной педагогике // Актуальные проблемы музыкальной культуры, искусства и образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Ч. 2. – Челябинск, 2001.
8. Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Сост. Эдельман Г. – Вып. 7. 1975.

Целостный анализ музыкального произведения как комплекс средств достижения выразительности

Проблема целостного анализа музыкального произведения была и остается актуальной в педагогической практике музыканта-инструменталиста. Каждый исполнитель, включая в свой репертуар новое произведение, сталкивается с вопросом анализа музыкального произведения. И насколько глубоко исполнитель проникает в суть произведения, насколько точно ему удастся передать слушателю замысел композитора – настолько прекрасно будет его выступление.

Эту проблему изучали очень многие теоретики, написано немало трудов, учебников. Несмотря на это, проблема анализа музыки остается открытой, исследования проблемы продолжаются. Интерес к этой работе возникает в процессе создания интерпретации произведения. Особенно в произведениях, написанных современными композиторами. Для примера нами предложен процесс создания интерпретации первой части Концерта для домры с оркестром И. Тамарина.

В данной ситуации необходимо решить две задачи: 1) изучить и обобщить информацию по проблеме целостного анализа, 2) произвести целостный анализ данного произведения.

На основе проработанной литературы предполагалось, что, при рассмотрении всех составных целостного анализа, возникает определенный план, на основе которого вырисовывается идея произведения, художественный замысел композитора.

Решая первую задачу, выясним, что же означает само слово анализ, как оно характеризуется в музыкальной энциклопедии.

Анализ музыкальный (от греч. – разложение, расчленение) – научное исследование муз. произведений: их стилей, формы, муз. языка, а так же роли каждого из компонентов и их взаимодействия в воплощении содержания. Анализ понимается как метод исследования, основанный на расчленении целого на части, составные элементы.

Возможен анализ отдельных элементов музыкального произведения: метра, ритма, лада, тембра, динамики и т. д. Чрезвычайно важен анализ гармонический и полифонический, при которых рассмотрению подвергается и фактура как определённый способ изложения, а также анализ мелодии как простейшей целостной категории, заключающей в себе первичное единство выразительных средств. Следующая разновидность

анализа – анализ композиционной формы произведения – заключается в определении типа и вида форм, в выяснении принципов тематического развития.

Особый тип анализа – «комплексный» или «целостный – анализ музыкального сочинения, производимый на основе разбора композиционной формы, сочетаемый с изучением всех компонентов целого в их взаимодействии и развитии.

Один из известных советских музыковедов М. Михайлов, в своей работе, посвященной многостороннему рассмотрению понятия «стиль», под названием «Стиль в музыке», рассматривает целостный анализ в сравнении со стилевым анализом. Оба типа анализа, противоположные друг другу по своим задачам, по предмету изучения, в конечном итоге все же призваны дополнять друг друга.

Что касается различий между рассматриваемыми типами анализа, то они могут быть представлены в сравнении:

Целостный анализ	Стилевой анализ
В центре внимания в качестве основного объекта исследования находится <i>отдельное</i> произведение	В центре внимания в качестве основного объекта исследования находится некоторое <i>множество</i> произведений
Главная задача целостного анализа: раскрытие <i>особенного, единичного в произведении</i>	Первенствующая задача стилевого анализа: раскрытие <i>общего</i> , присущего <i>множеству</i> различных отдельных произведений
Основная направленность целостного анализа: <i>выявление индивидуального в общем</i>	Основная направленность анализа: <i>выявление общего в индивидуальном</i>

М. Михайлов уточняет, что стилевой анализ представляет собой во многом принципиально-отличную, самостоятельную разновидность противоположную целостному анализу, но это не мешает им взаимно дополнять друг друга.

Рассмотрев, что такое целостный анализ, выяснив его отношение со стилевым, необходимо перейти к компонентам, из которых состоит содержание произведения. В. Холопова дает нам иерархию содержания музыкального произведения, по которой достаточно подробно можно рассматривать нужное нам произведение.

I Содержание музыки в целом.

II Содержание идей исторической эпохи.

- III Содержание идей национальной художественной школы.
- IV Жанровое содержание.
- V Содержание композиторского стиля.
- VI Содержание музыкальной формы, муз. драматургии.
- VII Индивидуальный замысел произведения, его художественная идея.

Данная система музыкального содержания, включившая семь уровней, не может считаться абсолютной – она допускает внутри себя разделение или укрупнение. Но она не предполагает надстроек или достроек. В этом смысле она является максимальной.

Уровни иерархии музыкального содержания имеют неодинаковое значение для разных эпох искусства и композиторских стилей. Так, для неавторской, анонимной музыки не имеет силы наиболее индивидуальный уровень – VII. Напротив, у самых крупных композиторов, создателей музыкальных эпох и самой истории музыки, исключительно важно содержание их личного, индивидуального стиля, индивидуального характера их произведений. Как мы говорили выше, наиболее совершенное в искусстве имеет тенденцию стать художественным канонem. У авторов же не слишком яркой индивидуальности, большую ценность имеют не их собственные изобретения, а влияния – традиции, национальной школы, более ярких и индивидуальных композиторов.

Проводя анализ произведения И. Тамарина «Концерт для домры с оркестром», мы столкнулись с трудностями при поиске сведений о композиторе. Известно, что И. Тамарин – наш современник, жил и творил в г. Москве, возраст его на данный момент 60–70 лет. Произведение написано в сложном жанре инструментальной музыки. В жанре концерта.

Выясняя стиль произведения, исходя из возраста композитора – можно утверждать, что произведение написано во 2 половине XX века. Известно, что эпоха современности, начиная с рубежа XIX и XX веков, взятая в мировом масштабе, не имеет единства стиля. По мере развития новой стилиевой концепции XX века все больше исторических стилей оказалось втянутыми в композиционную работу, от неоклассицизма, неobarocko композиторы перешли к неоромантизму, составившему весьма значительную полосу в стилиевом развитии. Начнем с последнего. Приметы романтизма в музыке: зашифрованная программность, движение от замкнутой к открытой форме внутри цикла. Динамическая перенапряженность кульминаций, многозначность действия, парадоксальность сюжетных коллизий, внезапные срывы и перепады в развитии, портретный тематизм, тембровая семантика. Все эти приметы воссоздают мир романтической личности. Первая часть написана в форме сонатного ал-

легро, которая является замкнутой формой. Что касается динамической перенапряженности кульминаций, то нужно сказать о том что: главная партия, на протяжении всей части нас, конечно, держит в напряжении, но о динамической перенапряженности кульминации главной партии речи быть не может. Многозначность действия так же отсутствует, а присутствует двигатель, постоянный пульс, движение к одной цели. В общем, вырисовывается достаточно не романтическая личность. Таким образом, к неоромантизму данное произведение не относится.

Рассмотрим теперь приметы следующего стиливого пласта XX века – неobarocko. Эпоха барокко обнаруживает в музыкальном искусстве неожиданное и причудливое многообразие возможностей, пестроту средств. Музыкальная драматургия нащупывает новое, динамичное, единство своего процесса, когда экспонируемый образ не просто переходит в другой, а сам внутри себя обнаруживает реальную противоречивую переменность, с художественной неизбежностью, влекущую музыку к качественному скачку в новое.

Ни о каком причудливом разнообразии возможностей и средств, речи вестись не может, наоборот, все достаточно четко и стабильно от заданного по метрону темпа. *Vivace* (четверть равна 168), до четкого проходящего через всю часть ритмического рисунка главной партии. Говоря об образе, мы слышим, что он не обнаруживает реальную, противоречивую переменность. Наоборот – это образ человека точно знающего чего он хочет, к какой цели идет. И лишь иногда (в побочной партии) проявляется какой-то свет души, но не надолго. Никаких примет стиля барокко в анализируемом произведении нет.

Неоклассицизм – одно из направлений в музыке XX века, представители которого стремились к возрождению стилистических черт музыки раннеклассического и доклассического периода.

Х. Ортега-и-Гасет сформулировал тенденцию неоклассицизма как «бегство от человеческой личности». Новое искусство, по его мнению, должно быть свободно от личностных эмоций, от стремления заражать публику чувством, вызывать у неё радость или сострадание и стать предметом чисто интеллектуального созерцания, доступного лишь небольшому слою «духовной элиты». Это будет, как утверждал Ортега-и-Гасет, замкнутая в самом себе бесцельное и самоценное искусство, противостоящее «миру человеческих реальностей». В основе неоклассицизма – аналогичное стремление к отстранению от всего, что способно непосредственно затрагивать и волновать человека, напоминать о жизненных тревогах и потрясениях, к уходу в сферу чисто спекулятивной интеллектуальной деятельности, не связанной с реальными жизненными интересами.

Очень ярко нам подтверждает принадлежность к стилю неоклассицизма главная партия: часто повторяющийся квинтовый скачок звучит как призыв.

Здесь нет каких-то человеческих эмоций, здесь вырисовывается человек XX века, века высоких технологий, время как бы сжалось, события участились. Вырисовывается человек, для которого важно дело, стремление к достижению каких-то целей, материальных благ. Человек без чувств, главное – дело. Иногда душа немного оттаивает и кричит человеку русской мелодией на фоне колоколов, она как бы зовёт его обернуться: «вокруг не конкуренты, вокруг – люди!».

Остановимся немного подробнее на форме произведения. В экспозиции проводится две основные темы: главная в основной тональности ре минор, и побочная в ми миноре. Главная тема, внутри себя не контрастна – она однородна, настойчива. Вступление побочной темы – это появление нового качества человеческой личности. Это душа с ее высшим предназначением. Не даром она проводится на фоне колоколов.

Строение разработки не имеет каких-то особенностей. Главная партия разрабатывается в тональности побочной партии, развивается динамически – мощное крещендо, затем эпизод, который прерывает стремление главной партии. Здесь образ человека, который все-таки еще замечает, как прекрасен окружающий мир. Эпизод также получает свое развитие.

Далее следует реприза, причем реприза зеркальная, т. е. сначала дается побочная партия, а затем главная. Главная партия приобретает характер коды. Т. к. при зеркальной репризе обе темы способны использовать выразительные возможности своего нового положения – побочная тема в репризе является кульминацией части.

Проанализировав особенности стилей: неоромантизма, необарокко, неоклассицизма, господствующих в современной эпохе, мы пришли к выводу, что произведение относится к стилю неоклассицизма. Эти знания позволили определить основную идею произведения, анализ формы подсказал в каком направлении можно двигаться при определении содержания. Следовательно, если мы проникли в суть произведения, замысел композитора будет донесен до слушателя.

В детской музыкальной школе реализация такого целостного анализа происходит с помощью теоретических дисциплин. Ребенок, приходя с музыкальной литературы, рассказывает о композиторе, произведении, которое он будет сейчас исполнять. Знания по сольфеджио используются при анализе произведения, когда ребенок понимает: почему здесь громко, почему здесь кульминация, т. е. когда мы учим его распознавать направление развития мелодической линии. Если ребенок осознает, в чем состоит связь теоретических предметов со специальностью, тогда он с

удовольствием посещает теоретические дисциплины. Тогда и выступление учащегося становится более интересным.

В итоге мы выполняем свою задачу, задачу преподавателя: мы учим ребенка языком звуков рассказывать о том, как поют птицы и шелестят листья в саду, как любит, страдает и радуется человек, как страшны и забавны бывают животные!

Список литературы

1. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – Киев 1985.
2. Мазель Л. А. Строеение музыкальных произведений. – М., 1986.
3. Холопова В. Н. Мелодика. науч.-метод. очерк. – М., 1984.
4. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – Ч. 2. – М., 1984.
5. Цукерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. – М., 1980.
6. Цукерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970.
7. Теоретические проблемы музыкальных форм // сб. тр. – Вып. 61. – М., 1982.
8. Форма и стиль // сб. науч. тр. – Ч. 1. – Ленинград, 1990.

И. А. Сидорова,
преподаватель, аспирант КемГУКИ

Проблема определения структуры музыкального произведения

Самобытность музыки как вида искусств отражается в аудиальной форме ее содержания. Иначе говоря, содержание музыки передается через музыкальные звуки или даже звук. Будучи выражен именно так, тезис содержательности музыки никем и никогда не оспаривался. Споры вокруг содержания музыки велись по множеству других вопросов и, прежде всего, относительно того, что и о чем «говорят» звуки музыки. Является ли содержание музыки только внутримызыкальным или оно, помимо внутримызыкального статуса, еще и внемызыкально, т. е. жизненно. Ни формалисты, ни герменевтики не отрицали музыкального содержания как такового, но расходились в том, выражает ли музыкальный звук лишь сам себя, либо он служит отражением некоторого бытийного контекста.

Глобальное противостояние этих двух концепций являлось отражением на музыкальное искусство одного из главных философских вопросов о статусе первичности - материи или духа. Разумеется, альтернативная постановка проблемы содержания музыки сменилась более глубоким

его пониманием. Автономные и контекстные феномены существуют в синтезе, показывая две стороны музыкального содержания: логическую и чувственную, материальную и идеальную, внеличностную и личностную, объективную и субъективную.

Задачей исследователя является не поиск ответа на вопрос – объективно или субъективно содержание музыкального произведения, а анализ объективно-субъективных отношений, которые возникают при музыкально-коммуникативной ситуации. Дуалистическое равновесие объективной и субъективной граней музыкального содержания существует лишь при некоем «третьем» взгляде на предмет, в реальности же содержание музыки имеет либо более объективный, либо более субъективный вид, но никогда тот или другой не главенствуют.

XX век – век нескольких эпох, выявляющих себя и последовательно и одновременно. Культурологическая синхрония и диахрония лишь условно очерчивают контуры необозримого (и нелинейного) «пространства – времени» современной музыки, которое вбирает как собственный и глубоко актуальный материал, так и богатейшие духовно-творческие накопления прошлых эпох.

Новое сочинение, попадая в беспрецедентно пестрый и разномасштабный контекст современного искусства, может быть правильно понято и осмысленно извне только с учетом его собственных исходных посылок. Для его восприятия как никогда необходим правильный «ключ», открывающий внутреннюю систему координат. Если прежде эта функция прочитывалась в различных культурных, стилевых регламентах эпохи, интуитивно угадывалась в господствующей концептуальной доктрине искусства, то специфический тип культуры XX века оказался весьма далеким от выполнения подобной роли. При отсутствии универсальных стилевых норм, общезначимых критериев эстетического смысла произведению часто требуется дополнительное коммуникативное «обеспечение» в виде специальных пояснений, комментариев и даже целых теорий, предпосылаемых тому или иному опусу. Они помогают «вхождению в ситуацию», в язык, в специфические условности текста, имеют в общем конвенционный-установочный характер и смысл.

Вместе с тем, проблема понимания не сводится к ознакомлению с концептуальными предпосылками творчества. Эта «сопутствующая», «внешняя» атрибутика сочинения способна обеспечить хотя и очень важный, но лишь один, самый «поверхностный» слой восприятия. Подлинный «психологический контакт с внутренним миром музыки» возможен через глубокий эмоционально-духовный «резонанс», затрагивающий подсознательные, архетипические пласты человеческой психики. По

определению К. Г. Юнга, тайна воздействия искусства – в способности «говорить архетипами». Труднодоступность «этой глубины составляет одну из самых драматичных проблем разъятого рефлексией современного искусства» (2, с. 14).

Картина мира, запечатленная в произведении искусства, «основывается на системе художественных архетипов, фундаментальных образов». «Пронизывающая» сознание художника и развертывающаяся в его творении картина мира всегда ценностно ориентирована и иерархична. Ее вершина – одна из таких фундаментальных ценностей бытия, как природа, космос, человек, его род, вокруг которой выстраивается определенная система онтологических понятий и основополагающих мировоззренческих установок. Здесь складываются самые общие представления о пространстве и времени, о проблеме конечного и бесконечного, о жизни и смерти, об архитектонике мироздания и о Боге. Хотя только лишь в одной из выявленных парадигм – гуманистической – человек составляет высшую цель и ценность жизни, картина мира в определенном смысле всегда антропоцентрична. Она несет знания о сущности человека и его месте во вселенной, характере его мироощущения и смысле жизни; ею регламентируются цели и способы познания, типы духовной и практической деятельности.

Выдающаяся заслуга выработки принципиально нового методологического подхода к феномену музыкальной структурности, приоритет обнаружения скрытого в музыке структурного шифра принадлежит Т. Адорно, впервые поставившему вопрос об внутренне-глубинном соответствии структуры музыкального произведения фундаментальным структурам человеческого бытия и мышления. Суть этого открытия очень четко и выразительно сформулирована в небольшой статье А. В. Михайлова. «Музыка, по мысли Адорно, нагружена непосредственным бременем социально важного смысла, но как бы не ведает об этом, ибо шифровка общественно значимых смыслов совершается на уровне музыкальной технологии, на уровне веками складывавшейся технике композиции... Будь Адорно Гегелем, он сказал бы, что мировой дух мыслит музыкально – технологически. Или несколько шире – мыслит техникой искусства вообще...; правдой будет не то, что поэт, писатель, литератор хочет сказать об обществе, о жизни, а то, что зашифрованное в произведениях его искусства будет жить как некая художественная вещь в себе, как конструкция, шифр» (1, с. 249).

Адекватной для музыки формой манифестации архетипического, его музыкальной ипостасью (а также музыкально-терминологической параллелью всеобщего понятия архетипа) предлагается рассматривать

композиционную структуру музыкального произведения, а точнее, тот ее уровень, который обычно определяется как фундаментальный принцип структуры и составляет самую глубокую основу запечатленной в музыке картины мира.

Выступая как та или иная концептуальная парадигма, картина мира, вместе с тем, существует в сознании человека «в довольно смутном виде, в неоформленном и неотрефлексированном состоянии», что также несомненно свидетельствует о присущих ей чертах мифологичности. Ее «следы» обнаруживаются в самых разнородных по своей субстанции знаках материального, социального и духовного мира: в жестах, ритуалах, языке, этикете и т. д. В современной музыкальной культуре удалось выявить «знаки» четырех крупных и достаточно целостных художественно-концептуальных систем, каждая из которых представлена своей мировоззренческой парадигмой, своим типом музыки. Это мифологическая, универсально-космологическая, экологическая и культурологическая парадигма.

Очевидно, что в музыке функцию таких «знаков» могут нести столь же разнокачественные и разноуровневые феномены: формы бытования и условия исполнения произведений, способы нотации, виды звукорядов, темброво-инструментальные составы; жанры, стили, формы, тип музыкального материала и т. д.

Через каждый из этих феноменов по-своему высвечивается фрагмент более или менее целостной картины бытия, может быть прослежена система и иерархия ценностей, присущие данному взгляду на мир и его устройство. Все же внутренняя структура музыкального произведения оказывается воплощением некоей специфически кодированной концептуальной схемы, ярко переживаемой в музыке, но далеко не всегда «очевидной» и для ее создателя, и для слушателя. Обладая своеобразной знаковой формой, музыкальное произведение несет в себе многомерную и яркую картину мира, представленную в специфически свернутом виде, содержит генетический код своей культуры. Задача исследователя – по отдельным значащим деталям, штрихам, «первоэлементам» попытаться реконструировать ее в возможно более архитектурно-целостном виде.

Понимание, как способность адекватной смысловой интерпретации явлений, предполагает в качестве необходимого условия наличие в мировоззрении людей общей системы представлений, благодаря которой происходит «пересечение» их духовных миров. «Разрыв в понимании наступает при изменении глобальных картин мира – смене «оптики» для «внутренних» глаз человека, когда новое умозрение дает и новую очевид-

ность..., когда смена ключа приводит к новым интерпретациям мира».

Изменение картины мира влечет за собой смену воззрений на сущность человека и его место во вселенной, появление нового типа творческой личности, изменение структуры художественного пространства и времени, «открытие и освоение пластов реальности, до того остававшихся незафиксированным и как бы неподвластным художественному познанию».

По справедливому мнению исследователя, «XX век так же вышел за пределы четырех взглядов на мир классической симфонии, как XVIII век преодолел каталогизированный набор аффектов» (1, с. 182). Открывающаяся с рубежа столетий панорама современной музыкальной культуры представляет грандиозный полицентрический и противоречивый мир, для обозрения различных граней которого необходимо постоянное продвижение «за горизонт» каждой «данной» точки зрения. Так многообразие и мозаичность культуры становятся оборотной стороной релятивизма современного сознания, и наоборот.

Признание множественности сосуществующих миров воспринимается как императив новой эпохи. Показателен факт, что, несмотря на изменчивость феномена, именуемого «картина мира», соответствующий ему термин появляется только на рубеже XX века в рамках физической теории. Потребность в привлечении и развитии этого понятия возникает в новых условиях: «...при необходимости осмыслить ситуацию поливариантности сосуществующих позиций (картин мира, точек зрения, мировидений и т. д.) и ситуацию последовательно сменяющих друг друга парадигм» (1, с. 284).

Глубокое мировоззренческое отличие сочинений композиторов разных эпох, образно говоря, состоит в способе «рассмотрения мира, при котором строение неба и небесных светил узнают с помощью разума, а не с помощью телескопа» (3, с. 367). Можно добавить, с помощью чувствующего сердца, а не «играющего» интеллекта; это различие «духовного зрения» и изображения вещей такими, какими их видит наш «телесный глаз».

Список литературы

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 289 с.
3. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.

«Особенности совершенствования профессиональной подготовки баяниста-концертмейстера»

Концертмейстерская деятельность является базой для решения целого комплекса задач: специальных, образовательных и воспитательных. Она станет успешной при наличии определенных качеств, необходимых педагогу-концертмейстеру:

- музыкально-педагогических способностей;
- интереса к самообразованию;
- таланта педагогического общения;
- направленности концертмейстера на практическую реализацию аккомпаниаторских навыков;
- знаний и умений работы со школьниками и дошкольниками.

Приступая к работе над произведением в концертмейстерском классе, студент должен понять, что, в отличие от сольного исполнения, успех интерпретации будет зависеть от совместных усилий всех участников ансамбля – солистов, хора и аккомпаниатора.

Типы аккомпанементов и характер фактуры сопровождений отличаются от общих видов фактуры. Можно говорить, что аккомпанементы имеют девять видов:

- 1) «гармоническая поддержка»;

Пример 1

54

В серд-це лю-бовь нав - ест - да сох - ра - но ма - ма те - бя как пик -

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with a treble clef. It features a melody with triplets and lyrics in Russian. The middle staff is a piano accompaniment in G major with a treble clef, featuring a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in G major with a bass clef, featuring a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

- 2) «чередование баса и аккорда»;

Пример 2

28

Ка - ла - чи, ка - ла - чи

30

слад - ка - я за - ба - ва, Ка - ла - чи, ка - ла -

3) «аккордовая пульсация»; Пример 3

40

на - я са - ма - я близ - ка - я и до - ро - га - я

4) «гармоническая фигурация»;
Пример 4.1

9

ис - ти - ны о - чень прос - ты - е и веч - ны во все вре - ме -

40

в ми - ре зна - ет ко - лья гар - монь иг - ра - ет, ко - лья зву -

Пример 4.2

53

чей - - - Ка - ла - чи, ка-ла-чи

5) аккомпанемент смешанного типа;
Пример 5

11

А пес-ня рус-ска-я жи-ва в ней на-ши ра-дос-ти и

6) аккомпанемент, дублирующий вокальную партию;
Пример 6.1

14

сле-зы. Е-ё в по-лях по-ют хле-ба,

Пример 6.2

17

Ма-ма род-на-я мне жизнь по-да-ри-ла в ми-ру-ди-ви-тель-ный

7) аккомпанемент, содержащий небольшие отклонения от вокальной партии;

Пример 7

Example 7 shows a musical score for measures 27-32. The vocal line (top staff) is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and has a common time signature. The lyrics are: "си - ей. Бе - ло - рус - си - ю с Рос - си - ей". The piano accompaniment (bottom two staves) features a complex, syncopated rhythm with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture that deviates from the vocal line.

8) аккомпанемент включающий отдельные звуки вокальной партии;

Пример 8.1

Example 8.1 shows a musical score for measures 26-31. The vocal line (top staff) is in a key with two flats (B-flat, E-flat) and has a common time signature. The lyrics are: "и в серд - це де-вичь-е вой - дет не га - дан". The piano accompaniment (bottom two staves) features a complex, syncopated rhythm with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture that deviates from the vocal line.

Пример 8.2

23

сок Где - то пес - ня дво - их об - ни - ма - ет.

9) аккомпанемент не включающий мелодию вокальной партии.

Пример 9

10

За-иг - ра - ла гар-мош-ка двух ряд-ка за-иг

15

ра - ла при - зыв - но и в срок Знать, в ус

Из соподчиненной логики фонетического и синтаксического уровней в процессе работы будет последовательно выстраиваться основной-композиционный уровень, что и является конечной целью любой интерпретации, воссоздающей в реальном звучании художественный замысел композитора. Важным разделом работы над песней является изучение акустических особенностей голосов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас). Необходимо знать рабочие диапазоны певцов академического плана, народного хора или эстрадного, особенности звучания в различных регистрах, динамическую шкалу и при необходимости сделать

для исполнителя удобную тональность. Творческая активность аккомпаниатора может ярко проявляться в тех разделах, где баян или аккордеон звучит самостоятельно – во вступлениях, проигрышах или заключении. В песнях, представленных в хрестоматии, аккомпанемент является частью музыкального произведения, содержит разнообразные выразительные средства – ритмо-гармоническую основу, определенную метрическую пульсацию, мелодические образования, регистровые и тембральные контрасты и требует особого художественно-исполнительского решения.

Студенту-аккомпаниатору необходимо развивать умение внимательно слушать солиста или хор, понимать его художественные намерения, гибко реагировать и дополнять общее звучание, создавая нужный звуковой образ, колорит и настроение.

Одной из важнейших задач концертмейстерской деятельности является активная работа аккомпаниатора с солистом или хором, в процессе которой происходит формирование и развитие музыкальных способностей, а главное – овладение искусством общения, как с солистом, так и с музыкальным коллективом. Разрабатывая свой исполнительский план, аккомпаниатор руководствуется авторскими указаниями и пожеланиями солиста. Важной частью рабочего процесса является обоснование использования концертмейстерских приемов. Составными частями рабочего процесса концертмейстера над музыкальным произведением являются: определение этапов работы с исполнителем, решение эмоционально-выразительных задач, поиск различных приемов концертмейстерской техники, подбор рабочих жестов. Необходимо сделать выбор разнообразных жестов, способах аккомпаниаторской передаче солистам или хору связи между фразами и частями, а также показе главной и второстепенной кульминаций.

Основными ритмическими трудностями для концертмейстера и солиста являются: исполнение произведения в смешанных или переменных размерах, затактовые ноты, смена группировки в длительностей в такте, исполнение пунктирного ритма, синкоп, триолей и т. д.

Очень важно, чтобы при хорошем звучании партии аккомпанемента не пострадала ясность передачи поэтического текста. Для этого необходимо обращать внимание на хорошую дикцию и добиваться четкого произношения слов и реального темпо-ритма. Слово в музыкальном произведении не только регулирует, но и диктует интонационные и ритмические акценты. Необходимо регулярно заниматься выработкой хорошей дикции, которая подразумевает четкое произношение согласных и гласных, культуру речи и логику русской речи.

Поэтический текст музыкального произведения, предназначенный для взрослой аудитории, значительно отличается от содержания текстов песенного репертуара, предназначенного для школьного и дошкольного обучения. Аккомпаниатору, работающему в школе или в ДДОУ, необходимо создавать на уроках атмосферу увлеченности пением на уроке.

Главными моментами процесса разучивания песни школьного репертуара, по мнению многих педагогов являются:

1. вступительное слово концертмейстера;
2. показ песни концертмейстером;
3. беседа со школьниками о песне;
4. выразительное чтение поэтического текста;
5. разучивание песни.

Автор предлагает комплекс материалов(сборники песен для детей, диски CD с записями этих песен, аудиокассеты, видеоматериалы) для этой работы, которые отвечают следующим требованиям:

1. форма – не более трех куплетов;
2. мелодия – выразительная, яркая;
3. ритм – простой;
4. голосоведение – естественное, ясное;
5. небольшой диапазон;
6. минусовые аккомпанементы, выполненные на высоком профессиональном уровне.

Автором представлена новая работа – хрестоматия в которой собран песенный материал члена Союза композиторов России, доцента кафедры народных инструментов Владимира Пипекина, созданный в разные годы.

Для работы над представленными песнями концертмейстеру необходимо овладевать искусством импровизации, уметь вносить купюры в нотный текст, не искажая при этом содержания произведения, вырабатывать умение играть сопровождение с одновременным пением солирующей партии, уметь сменить тональность, исходя из возможностей вокалиста.

Эти песни звучат в исполнении Омского государственного народного хора, академического хора Кемеровской государственной филармонии, вокального ансамбля Гостелерадио России «Родные напевы», хора русской песни ДК «ЗИЛ» города Москвы, народных артистов России Валентины Толкуновой, Эдуарда Лабковского и Анны Литвиненко, заслуженных артистов России Любови Белогорцевой, Елены Калашниковой, Валентины Готовцевой, Валентины Сабанцевой, Сергея Горшунова, солиста Большого театра России Владимира Красова, солистов Музыкального театра Кузбасса Вячеслава Штыпса и Константина Круглова, студентов и преподавателей Кем ГУКИ, детских коллективов.

Впервые автор представляет песни о жизни казачества – «Ключевая вода», «Наша вера-казацкая доля», «Песня казаков», «Эй, казак, мо-

лодой». Широко представлены песни на шахтерскую тематику – «Шахтерская слава», «Шахтерская дорога», «Шахтерские жены», «Ты водица, водица»

Фактура песен, мелодический и гармонический язык достаточно ясны и доступны, что полностью соответствует педагогическим задачам воспитания и развития навыков аккомпанирования, развития вокальной и хоровой культуры, которые стоят перед студентами средних и высших учебных заведений.

Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Есть множество различных форм исполнительской практики: выступление на концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике, аккомпанирование студентам, детским коллективам и т. д. В основе исполнительской деятельности музыканта-концертмейстера лежат такие профессиональные качества, как свободное владение инструментом, уверенное чтение нотного текста и транспонирование, умение импровизировать и подбирать по слуху и пение под собственный аккомпанемент.

Все это говорит о широком круге профессиональных задач, стоящих перед баянистом (аккордеонистом) – концертмейстером.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
Раздел 1. ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	
<i>А. И. Бублик, заслуженный деятель искусств РФ, профессор КемГУКИ; Н. А. Мицкевич, зав. кафедрой НИИ КемГУКИ, к. ф. н., доцент</i> Социально-культурный аспект развития народной инструментальной музыки в Кузбассе.....	6
<i>Г. И. Голицын, заслуженный работник культуры РФ, профессор КемГУКИ</i> Хроника становления оркестрового исполнительства в Кузбассе.....	11
<i>И. Г. Сугаков, заслуженный работник культуры РФ, доцент КемГУКИ</i> Из истории оркестрового исполнительства на народных инструментах г. Кемерово.....	18
<i>О. В. Петрова, преподаватель ДШИ № 50 г. Кемерово</i> Историография оркестрового и ансамблевого исполнительства на народных инструментах ДШИ № 50.....	22
<i>Козина С. В., преподаватель, ДМШ № 43 г. Кемерово</i> Портрет современного школьного оркестра.....	24

Гнатюк В. Н., зав. отделением РНИ, Новосибирского областного колледжа культуры и искусств

Проблемы развития оркестрового исполнительства ДМШ в Новосибирской области..... 29

А. Н. Мясоедов, преподаватель ДМШ № 11 г. Прокопьевска

Из истории оркестрового исполнительства на народных инструментах г. Прокопьевска..... 32

Раздел 2. ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

М. Я. Овчинников, лауреат Международных конкурсов, преподаватель

Новосибирского колледжа культуры и искусств Звукотворчество баяниста: импульсно-инерционная техника..... 39

С. Н. Федин, доцент КемГУКИ

Необходимость совершенствования методов обучения музыкально-исполнительскому мастерству на народных инструментах..... 50

С. Н. Федин, доцент КемГУКИ

Новое в понимании и систематизации приемов звукоизвлечения на баяне и аккордеоне..... 53

Н. А. Князева, доцент КемГУКИ

Психологические особенности подготовки музыканта-исполнителя к концертно-сценическому выступлению..... 62

А. М. Князев, ст. преподаватель КемГУКИ

«Использование принципов биомеханики при формировании навыков игры на баяне и аккордеоне»..... 67

А. М. Таюкин, доцент КемГУКИ

К вопросу обучения баяниста артикуляционным навыкам..... 70

А. М. Таюкин, доцент КемГУКИ

Основные направления работы педагога в классе ансамбля баянистов 74

Т. Е. Звягина, преподаватель ДМШ № 43 г. Кемерово

Формирование полифонического мышления на начальном этапе обучения в классе аккордеона..... 79

А. В. Зайцева, инструктор-методист ГУДО СДЮШОР г. Кемерово

Характеристика и использование регистров баяна и аккордеона в исполнительской практике..... 85

Н. Н. Акназарова, педагог-концертмейстер МДДОУ № 180 г. Кемерово

Некоторые особенности работы концертмейстера в ДОУ..... 88

А. А. Афанасьева, доцент КемГУКИ

Курс «Художественная интерпретация музыкальных произведений» как важный компонент формирования и развития будущего дирижера 95

Осипенко Н. А., преподаватель ДШИ № 14 г. Березовский

**Целостный анализ музыкального произведения как комплекс средств
достижения выразительности..... 100**

И. А. Сидорова, преподаватель, аспирант КемГУКИ

Проблема определения структуры музыкального произведения..... 105

В. М. Пилекин, заслуженный работник культуры РФ, доцент КемГУКИ

**«Особенности совершенствования профессиональной подготовки
баяниста-концертмейстера»..... 110**

Научное издание

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Сборник статей научной конференции, посвященный
35-летию кафедры народных инструментов

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 01.06.06. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 7,5. Тираж 100 экз.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.