

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ Г. ШАХТЕРСКА

*Методическая работа*  
**«Работа над крупной формой  
в старших классах ДШИ»**

Автор-составитель:  
преподаватель высшей  
квалификационной категории  
Заслуженный педагог  
Сахалинской области  
Дацко Н.Б.

г. Шахтерск

2013

## Введение

Прежде, чем приступить к разучиванию музыкального произведения, преподаватель должен определить, соответствует ли подготовленность ученика выполнению определенных задач в выбранном произведении. Нельзя брать для разучивания пьесы, которые превышают возможности ученика. Надо иметь в виду, что неудача в работе над непосильным произведением может убить желание ребенка, с которым он приступает к работе. И, наоборот, правильно выбранное произведение рождает веру в свои силы, в успех, а это, несомненно, пробуждает еще больший интерес к дальнейшим занятиям.

Приступая к работе над произведением, важно предварительно ознакомиться с ним в целом, чтобы составить общее представление о его содержании, основных музыкально-художественных образах, форме, характере. Для этого необходимо исполнить произведение с начала до конца, не останавливаясь, даже если при этом и будут допущены ошибки в тексте. Если ученик не сможет проиграть пьесу самостоятельно, тогда это должен сделать педагог. Полезно также, если представится возможность, прослушать произведение в записи.

«Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, - писал известный скрипач и педагог Л. Ауэр, - учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление об его общей структуре, так же, как и об отношениях одной фразы к другой, прежде, чем составить себе окончательное представление о характере вещи»

можно также привести аналогичное высказывание профессора Д. Ойстраха: «До подлинного изучения музыкального произведения необходимо его некоторое время поиграть, чтобы в общих чертах ознакомиться с его сущностью. И когда музыка станет близкой исполнителю, тогда он может приступить к углубленной работе над данным произведением».

Таким образом, необходимо не только изучить произведение, но создать его художественный образ в своем представлении, внутренне прочувствовать и, как бы, переписать его.

Ознакомившись с произведением, музыкант должен составить исполнительский план. Для этого следует предварительно проанализировать структуру произведения, найти в нем части, периоды, предложения, фразы, определить главную кульминацию – момент высшего напряжения в целом, вершину его развития. Нужно сказать, что есть кульминации отдельных частей произведения и более мелких его построений – периодов, предложений, фраз. Но ни одна вершина фразы, предложения или какого-либо отдельного

построения не должна исполняться ярче, эмоционально выразительнее главной кульминации. В соответствии с этим и строится исполнительский план. В нем должны быть учтены особенности жанра произведения, его содержание, форма, характер исполнения, темп...

### ***Целостный анализ***

#### ***Н. Будашкин. Концерт g moll, 1 часть***

1 часть концерта написана в сложной трехчастной форме. Основной темой **первой части** является русская народная песня «Неделька». Исполняется она в быстром темпе, носит шуточный, хороводно-плясовой характер.

Во **второй части** контрастом к ней выступает медленная, напевная, печальная мелодия песни «Выхожу один я на дорогу» (муз. Е Шаниной, на слова Ю. Лермонтова).

**Третья часть** – реприза с кодой – возвращение основной темы первой части.

Эти две контрастирующие темы дают интенсивное динамическое развитие всего концерта в целом. В них ярко выражены непримиримые противоречия, что и способствует направленности тематического развития, цельность содержания всего произведения. Основным принципом тематического развития в концерте является вариационность.

Проанализировав структуру 1-й части концерта и составив исполнительский план, можно приступать к тщательному изучению нотного текста. Здесь надо следить за характером звука, ритмом, фразировкой. Над наиболее трудными эпизодами следует работать отдельно, чтобы у ученика не притуплялось чувство целого, не появлялось безразличного отношения к произведению от бесконечных проигрываний от начала до конца.

Ученик должен хорошо слушать самого себя, уметь вовремя подмечать отрицательные стороны своей игры и находить нужные приемы исполнения. Для этого следует разучивать произведение, его части или эпизоды в сдержанном темпе. Игра в медленном темпе дает возможность проконтролировать мельчайшие технические детали, понять исполнительские задачи, найти правильные решения этих задач и овладеть необходимыми для исполнения навыками.

#### **Вступление:**

Определенную трудность здесь представляют гаммообразные пассажи. Развитие этих пассажей завершается аккордом, следовательно, он является опорной точкой, кульминацией и должен быть исполнен громче и выразительнее предшествующих ему звуков. Поэтому, подбирая аппликатуру, следует подумать о том, чтобы лучше

подготовить позицию для заключительной части пассажей, для выполнения аккорда. Аппликатура, указанная в нотном тексте, обеспечивает завершение пассажей.

Но не всегда удается хорошо расположить пальцы, чтобы взять аккорд. Это происходит тогда, когда сам пассаж технически сложен и неудобен для игры. Такого построения второго пассажа из приведенных примеров. Чем шире диапазон пассажа, требующий применения разных позиций, тем труднее найти аппликатуру для завершающих аккордов и исполнить их.

После вступления проводится основная тема **первой части** – русская народная песня «Неделька». Она исполняется двойными нотами.

От характера музыки, музыкальной фразировки зависит и прием соединения звуков, который обязательно обуславливает аппликатуру. Если музыкальную фразу надо исполнить *legato*, то здесь аппликатура особенно важна, так как неудобная аппликатура мешает связности исполнения.

Чтобы соединение звуков было плавным, необходимо стремиться исполнить то или иное музыкальное построение в одной позиции. Полезно для этой цели шире расположить пальцы в позиции. Расширение диапазона позиции применяется еще и для того, чтобы избежать частой смены позиции, что, кстати сказать, иногда бывает сделать труднее, нежели применить расширенную аппликатуру расширенной позиции.

Эту вариацию играть «расширенной аппликатурой», указанной в нотном примере, легче и лучше по фразировке.

Наиболее трудным моментом в этих случаях является исполнение больших скачков, встречающихся в технических пассажах или мелодических построениях. Скачки требуют особой тренировки в быстром переносе кисти левой руки на большое расстояние. Домристу следует учесть, что перенос кисти на большое расстояние вызывает еще и другие недостатки, например, уменьшение длительности ноты, предшествующей скачку, отчего появляется нерешительность в игре. Может возникнуть и напряженность руки, что тоже вредно отразится на характере исполнения. Поэтому аппликатура должна быть легкой и удобной для исполнения.

Чтобы исполнить трудные приемы игры (скачки, гаммообразные пассажи), обязательно потребуются много дополнительной работы. Разучивая сложные построения, ученик, прежде всего должен уяснить для себя, в чем заключается трудность этого построения и найти пути к его преодолению. Возможно, для этого потребуются медленное проигрывание, подготавливающее мышцы пальцев левой руки к нужным движениям, или дополнительные упражнения. Иногда оказывается полезным поиграть трудное место различными штрихами, способами и приемами.

Решение самых разнообразных художественных задач, преодоление многих трудностей при игре на домре, так же, как и на любом другом инструменте, во многом зависит от целесообразного выбора аппликатуры. Кроме того, правильно выбранная аппликатура позволяет ярче раскрыть художественные особенности произведения.

При выборе аппликатуры необходимо руководствоваться задачами художественной выразительности. Так, повторяющиеся одинаковые мелкие построения, которые начинаются от разных нот и идут в восходящем или нисходящем движении (так называемые секвенции), целесообразно играть одинаково, то есть одними и теми же пальцами и делать одинаковые переходы из позиции в позицию.

Первую группу построения (четыре шестнадцатых) следует играть четвертым, третьим, вторым и первым пальцами. Последующие группы – секвенции – надо играть теми же пальцами.

В основе **второй части** – медленная, печальная тема. Здесь большое внимание должно уделяться напевности мелодии. В мелодии, как правило, заключается основная тема – главный материал произведения, который потом разрабатывается, варьируется. Этот простой, но наиболее выразительный материал, является стержнем всего произведения. Он требует особого подхода, глубокого понимания, тонкой детальной отработки. Поэтому и работа над главным тематическим материалом произведения особенно важна.

Н.Г. Чернышевский говорил, что артист заслуживает величайшей похвалы, если «...в звуках его инструмента слышится человеческий голос». Видный музыковед и композитор Б. Асафьев пишет: «Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, - вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет». Эти высказывания имеют прямое отношение к исполнению на любом инструменте.

«Петь» на домре очень трудно. Тем большая ответственность возникает перед исполнением кантилены. Чтобы добиться хорошего «пения» мелодии на домре, нужно продумать мельчайшие детали игры, подчинить все движения исполнительского аппарата этой главной задаче. Следует помнить прежде всего о распределении мышечных усилий, особенно правой руки. только правильное распределение мышечных усилий правой и левой рук сделает и все другие моменты игры логически понятными, движения рук необходимыми, а извлекаемый звук содержательным.

Мелодия песни «*Выхожу один я на дорогу*» напевная, выразительная, грустная. Поэтому ее исполнение нужно приблизить к звучанию человеческого голоса, для которого песня и сочинена. Строение мелодии очень простое. Лиги, проставленные композитором, точно определяют начало и окончание фраз. Законченной музыкальной мыслью является

период, который чаще всего состоит из двух предложений, каждое предложение, в свою очередь, делится на фразы. В конце фразы чаще всего делается еле заметное уменьшение звучности. Каждая фраза в своем развитии имеет вершину, которая, так или иначе, выделяется. Когда ее нужно выделить более рельефно, выпукло, автор ставит в произведении соответствующие знаки. Переход от одной фразы к другой должен быть спокойным и своевременным, нельзя сокращать последнюю ноту предыдущей фразы и «наскокивать» на первую ноту следующей фразы. Внутри фраз меняются кульминации. Чаще всего самая высокая нота бывает кульминационной. Но бывают кульминации и на других, не самых высоких нотах. Так, например, кульминационной нотой третьей фразы будет не «соль» в шестом такте, а «ми» в седьмом.

Расчленив мелодию на большие и малые построения, необходимо определить их взаимосвязь. Так, например, в анализируемой песне наивысшим моментом развития всей мелодии, ее главной кульминационной точкой и будет следующее построение.

Известный пианист К.Н. Игумнов называл кульминации «интонационными точками». Он говорил: «Самая трудная задача – кульминационные моменты, найти выделяющиеся интонационные точки... Интонационные точки – это как бы точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, стремится. Это делает музыку слитной, связывает одно с другим».

Между отдельными предложениями и меньше между фразами необходимо делать цезуры, передавая тем самым моменты «дыхания». Цезура исполняется за счет последнего звука, завершающего фразу, предложение, период:

Цезура не обозначена в нотном тексте, но она имеется в виду при правильном исполнении фразы, предложения, периода. Для выразительного исполнения фразы, предложения помимо выполнения хорошей нюансировки, необходимо в первую очередь играть эмоционально. Динамические оттенки должны дополнять эмоциональную игру, а не поменять ее. Играть громко – не значит играть с чувством. Эмоциональность в игре – это передача внутреннего состояния музыканта, его чувств, навеянных исполняемым произведением. Статичное, монотонное исполнение происходит, в основном, оттого, что музыкант не понимает содержания произведения не имеет ясного представления о линии развития мелодии, не чувствует тяготения одних звуков к другим внутри фраз, предложений. правильно воспринятый характер произведения позволит легче разобраться в строении мелодической линии пьесы, найти правильный характер звука.

### **Каденция.**

Обычно трудностью в исполнении каденции является естественность исполнения *rubato*. Помочь в этом может слушание записи с дальнейшим самостоятельным пропеванием и отработкой отдельных эпизодов. В этой каденции также следует придерживаться точным исполнениям штрихов, указанных автором.

### **Третья часть. Реприза с кодой (заключением).**

Когда все детали игры, в том числе и трудные пассажи, будут отработаны, произведение выучивают наизусть. Хорошо выученное произведение, даже когда оно твердо усвоено наизусть, иногда следует проигрывать по нотам, чтобы освежить в памяти текст. Возможно при этом выявятся некоторые искажения, которые необходимо исправить. После того, как произведение целиком будет выучено наизусть, следует поработать над более утонченной нюансировкой, красивым звуком, совершенствуя одновременно художественный образ произведения. Полезно в это время играть концерт целиком в сопровождении аккомпанирующего инструмента – фортепиано или баяна.

на завершающем этапе работы над произведением исполнитель должен стремиться соединить в одно художественное целое все частности, все детали, подчинив их единой цели – созданию яркого художественного образа, творческому воплощению музыкального содержания исполняемого произведения.

### *Литература*

1. С. Борисов. «Методика обучения игре на народных инструментах». М., 1975
2. Ю. Васильев, А. Широков «Рассказы о русских народных инструментах». М., 1976
3. Т. Попова «Русская народная инструментальная музыка». М., 1977
4. И. Шитенков. «Специфика звукоизвлечения на домре». Ленинград, 1975