

Муниципальное учреждение дополнительного образования
«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Реферат

Тема:

Работа над средствами выразительности бурятской музыки в старших классах детской музыкальной школы на примере пьес Ямпилова Б.Б. в классе фортепиано

Преподаватель Бахаруева
Лилия Прокопьевна

п. Усть-Ордынский

Тема:

Работа над средствами выразительности бурятской музыки в старших классах детской музыкальной школы на примере пьес Ямпилова Б.Б. в классе фортепиано.

Цель:

Знакомство с особенностями работы над средствами выразительности бурятской музыки в старших классах детской музыкальной школы на примере пьес Ямпилова Б.Б. в классе фортепиано

Задачи:

Обогащение репертуара фортепианного класса в детской музыкальной школе произведениями национальных композиторов.

Расширение кругозора учащихся детской музыкальной школы, воспитание интереса к национальной культуре.

Содержание

	стр.
Введение	3-5
Глава I Фортепианное творчество композиторов Бурятии	6
I.1.История создания фортепианных жанров в бурятской музыке	6-7
I.2.Национальные средства музыкальной выразительности	8-13
Глава II Работа над средствами выразительности бурятской музыки с учащимися старших классов на примере пьес Б.Б.Ямпилова	14
II.1. Психологические особенности учащихся старших классов	14-16
II.2. Работа над средствами выразительности с учащимися старших классов на примере пьес Б.Б.Ямпилова	17-28
Заключение	29
Литература	30
Приложение	31-37

Введение

«Давайте вложим в руки детям, восприимчивым к музыке, тот ключик, при помощи которого они могут вступить в волшебный сад музыки, чтобы приумножить смысл всей их жизни»

Золтан Кодай

В основу образовательного процесса в ДМШ положена концепция развивающего обучения, согласно которой работа над приобретением и совершенствованием исполнительских навыков и умений находится в неразрывной связи с всесторонним, универсальным развитием личности ученика, расширением его художественного и общекультурного кругозора, активизацией творческих и познавательных сил. Задача педагогов музыкальной школы – облегчать детям сложный путь в мир музыки, учитывая реалии современной жизни. Меняются вкусы, пристрастия, музыкальный язык, изменилась вся звуковая атмосфера, в которой растут наши дети. Музыка, которую они слышат вокруг, которую они играют, определяет их вкус, формирует духовные склонности. Поэтому так важно раскрыть перед детьми диалектическую взаимосвязь между музыкальным наследием прошлого и современной музыкой, показать и помочь осмыслить развитие традиций и жанров, научить отбирать истинные ценности. Именно репертуар является одним из главных факторов в обучении учащихся. Современный педагогический репертуар детской музыкальной школы включает в себя как незыблемую основу свой классический «золотой» фонд - от Баха до Прокофьева и Бартока, так и сочинения современных композиторов, создаваемые специально для детского музицирования, обработки народных песен, пьесы национальных композиторов.

В современных социокультурных и экономических условиях перестраивается практика работы всех образовательных учреждений с ориентацией на личность учащегося как носителя художественной национальной культуры. Приобщение к национальным произведениям

расширяет кругозор учащихся, позволяет высветить новые средства выразительности, своеобразие, интересы, потребности и вкусы разных культур. Одна из задач музыкальной школы – воспитание человека, который способен ценить, творчески усваивать, сохранять и приумножать ценности национального и мирового искусства.

Данная работа посвящена теме: «Работа над средствами выразительности бурятской музыки в старших классах детской музыкальной школы на примере пьес Ямпилова Б.Б.»

Актуальность выбора темы подтверждается активным развитием фортепианного образования и исполнительства, распространением интереса к национальной музыке в самых широких кругах любителей музыки.

Изучению данного вопроса помогли труды следующих авторов: «Музыка советской Бурятии» О.И. Куницына, «Традиционная музыкальная культура бурят» Л.Д. Дашиевой, «Работа над музыкальным произведением» С.И. Савшинского, «Музыкальная педагогика» В. В. Крюковой и других.

Цель исследования: обратить внимание педагогов на национальный компонент репертуара учащихся ДМШ.

В качестве объекта представлены произведения бурятских композиторов для детей, их стилистические особенности, а предмет исследования – средства музыкальной выразительности. Цель, объект, предмет исследования потребовали решения следующих задач:

- изучить литературу по данной теме;
- изучить психологические особенности учащихся старших классов;
- сформулировать национальные средства музыкальной выразительности;
- на примерах пьес Б.Ямпилова выявить национальные средства выразительности и раскрыть методы и приемы работы с учащимися.

Ход и результаты исследования изложены в следующей структуре: введение, две главы (теоретическая и практическая) и заключение. Во введении определены основные понятия, показана актуальность темы.

Глава I. Фортепианное творчество композиторов Бурятии

I.1. История создания фортепианных жанров в бурятской музыке

Фортепианное творчество композиторов Бурятии молодо – первые его ростки обозначились во второй половине XX столетия, когда вхождение республики в состав СССР стимулировало быстрый рост материальной и духовной культуры бурятского народа. Этот процесс продолжается и в наши дни. За минувшие годы национальные композиторы Д.Аюшеев, Ж.Батуев, Б.Ямпилов, Ю.Ирдынеев, В.Усович, Л.Санжиева и другие создали на основе бурятского фольклорного мелоса фортепианные произведения различных жанров.

На начальном этапе фортепианные жанры были представлены преимущественно миниатюрой. Здесь есть и танцевальные пьесы (особенно часто в ритме любимого народного танца ёхора), небольшие музыкальные зарисовки («Утро на Байкале», «Пастухи играют на лимбе» Д.Аюшеева, «Лунная ночь» Ж.Батуева, «Детские картинки» Б.Ямпилова), реже пьесы более обобщенного плана, например цикл прелюдий Б.Ямпилова. Более крупные сочинения – «Бурятская токката» (1962) Ю.Ирдынеева и «Бурятский танец» (1961) С.Манжигеева. Интересны и разнообразны по языку написанные А.Андреевым пьесы «Шествие», «Фантастический танец».

В 1971 году появляется первое значительное и своеобразное сочинение крупной формы – трехчастная соната Ю.Ирдынеева. Музыкальный язык сонаты подчеркнуто национален благодаря пентатоничности мелодики и использованию созвучий только кварто-квинтового строения. Соната Ю.Ирдынеева входит в репертуар фортепианного отделения музыкального колледжа им. П.И.Чайковского в г.Улан-Удэ.

Первым концертом в бурятском национальном стиле стал Концерт на темы бурятских народных песен (1973) В.Усовича. Одним из лучших сочинений Б.Дондокова является Концерт для фортепиано с оркестром (1990). Интересный опыт предприняла Л.Санжиева в фортепианной пьесе «Танец

шамана» (1989), осваивая не характерную пока для бурятской музыки область этноджаза. Одно из последних сочинений Ларисы Санжиевой - пьеса «Посвящение японскому поэту Басё».

Сюита Б.Ямпилова «Детские картинки», «Детский альбом» , 15 прелюдий В.Усовича, прелюдии В.Наговицына, пьесы Д.Аюшеева, Ж.Батуева, С.Манжигеева, Д.Шагдарон, А.Андреева, Л.Санжиевой и другие сочинения для фортепиано композиторов Бурятии могут быть интересны преподавателям детских музыкальных школ для пополнения репертуара учащихся.

1.2. Национальные средства музыкальной выразительности

1. Ладовая основа бурятской профессиональной музыки – пентатоника

Музыкальный язык бурятской фортепианной музыки уходит корнями в национальный музыкальный фольклор (вокальный и инструментальный), в первую очередь восприняв от него ладовую основу (ангемитонный пентатонический лад) и порождаемый структурой этого лада кварто-квинтовый принцип строения вертикальных созвучий. Эта древняя ладовая система характеризуется тем, что в её звукоряде в качестве интервалов смежности присутствуют только большие секунды и малые терции. Существуют пять разновидностей пентатоники, объединенных переменностью:



В процессе творческой работы композиторов республики установилась правильная точка зрения на пентатонику как на лад, обладающим большим национальным своеобразием и большими выразительными возможностями, способный к развитию и органичному соединению с другими ладами. В связи с отсутствием полутона и, соответственно, острых тяготений в пентатонике роль устоя легко переходит от одного звука к другому в зависимости от метроритмических условий (завершение мелодии или её части на данном звуке, частое совпадение одного и того же звука с сильной долей такта, акцентирование звука или длительная остановка на нём). Эта свойственная народной песне переменность в профессиональной музыке особенно подчёркивается, отчего пентатонический звукоряд словно бы рассматривается с различных сторон, приобретает различную окраску. Ангемитонная пентатоника встречается в народной музыке не только бурят, но еще многих народов Востока – китайцев, монголов, вьетнамцев, ряда народов нашей страны – татар, башкир, марийцев, а также и европейцев –

шотландцев и ирландцев. Есть пентатоника и у некоторых народов Африки и Северной Америки. Таким образом, на пентатонику опирается музыкальное мышление почти трети современного человечества.

2. Особенности гармонии в бурятской музыке

Для бурятского мелоса определяющим началом является ангемитонность. В связи с этим, гармонизация мелодий лежит через натурально-ладовую многомерность, согласующуюся с внутренней переменностью ангемитонного лада. Анализ произведений показывает, что приёмами сглаживания функциональной остроты являются: 1) ограничение оси выбора (числа избираемых созвучий), 2) избегание вводнотонности, 3) исключение терцового тона из трезвучий. Ограничение оси выбора прежде всего сказывается в сокращении автентической сферы и, соответственно, преобладание плагальной.

С целью избежания напряженности тяготения VII ступени в I применяется натуральная доминанта в миноре и «миксолидийская» доминанта в мажоре. В такой роли могут выступать также и трезвучие натуральной VII ступени в миноре и «миксолидийская» VII ступень в мажоре. Малосекундный ход VI-V в миноре снимается с помощью мажорной («дорийской») субдоминанты.

Функциональная природа аккорда во многом определяется его терцией. Закономерно, что при гармонизации ангемитонных мелодий особенно часто терция исключается из аккордов доминантовой группы, что снижает их автентические свойства.

Поиски приёмов адаптации терцовой гармонии к бурятской мелодике далеко не окончены. Композиторы обращаются к более сложным средствам, таким как, политональность, полиладовость, полифункциональность. Ослабление функциональности привело к широкому использованию органного пункта (преимущественно тонического), укрепляющего центр системы.

Кварто-квинтовый принцип гармонической организации как результат

перенесения мелодических закономерностей пентатоники на вертикаль породил ряд широко используемых созвучий. По классификации О.И.Куницына к ним относятся квартсептаккорд, квинтнонааккорд, секундквартквинтаккорд, квартквинтаккорд, квинтоктавааккорд, квартоктавааккорд :



Смысл этих созвучий может быть ладозвукорядным или колористическим, однако нельзя не усмотреть в их сочетаниях и определенной функциональности.

3. Гетерофония – «утолщение монодической линии»

Бурятская народная музыка развивалась на протяжении веков как явление монодическое. Принцип однолинейности монодии не исключает вызревания в ней потенций к многоголосию, выражающихся в появлении в монодическом мелосе гетерофонных элементов. Гетерофония – от греческого «другой» и «звук» - вид многоголосия, возникающий при совместном исполнении мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходит отступление от основного напева. Гетерофония возникает стихийно. Гетерофонными элементами изобилует народное ансамблевое музицирование – голос и хур (народный струнный инструмент). Уже сам по себе разнотембровый унисон – предпосылка к восприятию самостоятельных мелодических линий. А после достаточно продолжительного движения в унисон, инструмент как более подвижный технически, уходит от голоса и образует с ним кратковременные двузвучные вертикали. В более сложных чисто вокальных образцах встречается двухголосие ленточного типа (в кварту или в квинту, с отдельными «вкраплениями» других интервалов) :



Или трёхголосие гетерофонного типа, когда двухголосие краковременно расслаивается на три линии:



Конечно, данное двух- и трёхголосие представляют собой «утолщение монодической линии, это скорее «многоголосная мелодия», а не собственно полифония. Эти зачаточные элементы как признак постепенного вызревания многоголосия стали основой поисков национальных композиторов.

Однако несомненно, что в бурятскую профессиональную музыку имитационное полифоническое начало пришло не из фольклора, а было воспринято именно как приём европейской контрапунктической техники, усвоенной в учебном процессе.

4. Обилие мелизмов как наследие народных песен

Бурятские народные протяжные песни исполняются особой манерой: каждый продолжительный звук наполнен вибрато. По мнению исследователя музыкальной культуры народов Сибири Ю.И.Шейкина, «протяжное пение как одна из сакральных форм звукового поведения занимает важное место в песенной практике некоторых народов Южной Сибири» (Ю.И.Шейкин, 2002, с. 295). В частности, в бурятском традиционном пении «долгие звуки орнаментируются вибрацией, трелью и опеванием опорных тонов, и характерно, что несмотря на внешнюю спонтанность, практика протяжного пения достаточно консервативна и в мелодическом отношении опирается на строгие нормы реликтовых структур» (там же, с. 301-302). Для протяжного

пения характерна импровизационная свобода, пластичная плавная мелодия с многочисленными распевами одного или нескольких слогов, богато украшенная орнаментикой.

5. Метроритмические особенности: свободная ритмика протяжной песни, свободная структура построений; периодическая акцентность в танцевальных мелодиях

Одним из характерных свойств протяжных песен (ута) является метроритмическая свобода. Поэтому соотношения между длительностями неустойчивы по продолжительности и часто не поддаются четкому тактированию. В противоположность протяжному пению короткие песни (богони) отличаются более простой мелодикой и ритмом, периодичной, акцентной ритмической структурой (например, ёхор).

6. Тембральная окраска исполнения (имитирование на фортепиано звучания народных бурятских инструментов)

Бурятский народный инструментарий обширен, в него входят несколько десятков инструментов самого различного типа – струнные, духовые, ударные.

С древних времен и до наших дней наиболее распространённым в практике народного музицирования является струнный смычковый инструмент *хур*. На хуре певец-сказитель аккомпанировал себе. На современном инструменте четыре струны, настроенные по квинтам. Четырёхугольный корпус изготавливается из особых пород дерева (берёза, ель, бук, клён). Разработаны и вошли в обиход четыре разновидности хура – сопрано, альт, тенор и бас. Из них наиболее яркой является альтовая модификация, привлекающая мягкой, как бы матовой звучностью.

Чанза - струнный щипковый инструмент, в Бурятию пришел из Монголии. Корпус-резонатор обтянут змеиной кожей. Современная чанза четырёхструнная, кварто-квинтового строя, разработано несколько разновидностей инструмента.

В бурятском народном инструментарии большое место занимают духовые инструменты (лимба, сур).

Лимба была самым любимым и популярным инструментом. Лимба – поперечная флейта, изготовленная из древесины твёрдых пород (лиственницы, сосны, ели, бука или бамбука). По форме она представляет собой полую трубку цилиндрической формы, закрытую с одного конца и снабжённую рядом отверстий. Диапазон и строй зависят от длины лимбы. Специальное отверстие, заклеиваемое тонкой бумагой или высушенной растительной плёнкой (кожицей бамбука), придает инструменту его индивидуальный тембр, который можно определить как серебристый, в верхнем регистре отличается яркой красочностью, и мягкостью тембра в низком. Часто лимба используется в качестве солирующего инструмента. Мастера, исполнители на духовом инструменте сур, не только воспроизводили народные напевы, но и блестяще подражали пению птиц, завыванию ветра.

Иочин – струнный щипковый инструмент, напоминающий гусли, но с более изысканным хрупким звуком. Звук извлекается ударами тростниковых палочек с утолщением на концах. Функция в оркестре аккомпанирующая и колористическая.

Ятага – струнный щипковый инструмент китайского происхождения. В Бурятию ятага была привезена из Монголии в 1976 году. Корпус ятаги представляет собой вытянутый деревянный ящик, полый внутри. Вдоль верхней деки натянуты 13 струн. Звучание инструмента мягкое, нежное.

Глава II Работа над средствами выразительности бурятской музыки с учащимися старших классов на примере пьес Ямпилова Б.Б.

II.1. Психологические особенности учащихся старших классов

При работе с учащимися старших классов следует учитывать возрастной фактор.

Старший подростковый возраст характеризуется выраженной эмоциональной неустойчивостью, резкими колебаниями настроения. Бурные эмоциональные вспышки сменяются подчеркнутым внешним спокойствием, ироническим отношением к окружающим. Склонность к самоанализу, рефлексии нередко способствует лёгкости возникновения депрессивных состояний. Целеустремленность и настойчивость у старшеклассников сочетаются с импульсивностью и неустойчивостью, повышенная самоуверенность сменяется лёгкой ранимостью, потребность в общении – желанием уединиться, развязность соседствует с застенчивостью, романтизм, мечтательность, возвышенность чувств уживаются с рационализмом и циничностью, искренняя нежность, ласковость могут резко сменяться чёрствостью, отчуждённостью, враждебностью и даже жестокостью.

В этот период формируется осознанное отношение к своим потребностям и способностям, влечениям и мотивам поведения, переживаниям и мыслям. Самосознание выражается также в эмоционально - смысловой оценке своих субъективных возможностей, которая в свою очередь, выступает в качестве обоснования целесообразности действий и поступков.

Подростковое сообщество воспроизводит те нормы и модели, которые дает ему в распоряжение общество взрослых. Ибо различные задачи отрочества строятся исходя из предоставляемых взрослым обществом взрослых программ. В подростковом возрасте весьма высокого уровня развития достигают все без исключения познавательные процессы. Становится возможным обучение подростка самым различным видам

практической и умственной деятельности. Различного рода хобби, увлечения выступают для подростка как средство самовыражения, коммуникации и идентификации, средство достижения престижного статуса в своей среде. Иногда увлечения выступают своеобразным типом психологической защиты.

Основным новообразованием в старшем подростковом возрасте традиционно считается жизненное и профессиональное самоопределение, осознание своего места в будущем. Подросткам свойственны беспокойство, тревога, раздражительность, диспропорция в психическом и физическом развитии, агрессивность, метания, противоречивость чувств, меланхолия, снижение работоспособности. Позитивные проявления выражаются в том, что у подростка появляются новые ценности, потребности, ощущение близости с другими людьми, с природой, новое понимание искусства. Важнейшими процессами переходного возраста являются: расширение жизненного мира личности, круга её общения и увеличения числа людей на которых она ориентируется. В старшем школьном возрасте одновременно с физическими изменениями происходит глубокая перестройка психики, что обусловливается не только физиологическими факторами, но в значительной мере психосоциальным влиянием. На основе созревания своего «Я» происходит пересмотр ценностных представлений и перенос функций образца с родителей на референтную группу, принятие ценностных представлений, культурных традиций. После протеста и мятежа молодые люди принимают многие ценности, свойственные их культурному окружению. По мере взросления и отказа от эгоцентризма моральные обязательства начинают выступать как взаимные, как согласование оценки других и самооценки, цели развития подростков начинают приобретать более оформленный и социальный характер.

Схему целей развития в подростковый период можно представить следующим образом:

1.Общее эмоциональное созревание - от недостатка уравновешенности к конструктивным чувствам и уравновешенности.

2.Кристаллизация интересов к другому полу.

3.Социальное созревание.

4.Освобождение от опеки родителей. Интеллектуальное созревание.

5. Выбор профессии – адекватная оценка своих возможностей и выбор соответствующей профессии.

6.Формирование жизненной философии – от равнодушия к общественным делам к активному участию в них; от стремления к удовольствиям и избеганию боли к поведению, основанному на чувстве долга.

Развивающееся самосознание приводит к относительно устойчивой самооценке и определенному уровню притязаний. Достигнутый уровень психического развития, возросшие возможности подростка вызывают у него потребность в самостоятельности, самоутверждении, признании со стороны взрослых его прав, его потенциальных возможностей в плане участия в общественно-значимых делах. Взаимоотношения детей и взрослых должны быть весьма разнообразными и развёрнутыми, поддающимися регуляции и контролю.

В работе с подростком следует учитывать главные возрастные и личностные особенности.

II.2. Работа над средствами выразительности с учащимися старших классов на примере пьес Ямпилова Б.Б.

Сущность работы над музыкальным произведением сводится к тому, чтобы наиболее полно раскрыть художественный замысел композитора и при помощи средств выразительности донести содержание музыки до слушателя. Содержание работы над музыкальным произведением составляют художественная и техническая стороны работы.

На начальном этапе основной задачей является создание общего представления о произведении и эмоциональное восприятие его в целом. Прежде всего, педагог должен рассказать учащемуся об авторе произведения, об эпохе, в которую оно возникло, о стилистических особенностях и манере исполнения; характере произведения, его форме, основных темах. Работая над произведениями бурятской музыки, учащимся необходимо знать о национальной образной сфере, особенностях ладовой сферы, происхождении мелизмов, тембрах бурятских народных инструментов. Эту беседу следует построить очень живо, интересно, приводя для иллюстрации фрагменты произведения в собственном исполнении или записи. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении. Затем проиграть произведение полностью. Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно полнее знать о нем, понимать технические и художественные задачи и представлять звучание. Необходимо отметить, что слуховые представления играют очень важную роль на любом этапе изучения произведения: от разбора до исполнения на сцене. Правильно сформированные слуховые представления влияют на качество интонации, звукоизвлечения. Ученик должен чётко представлять результат, которого он хочет добиться.

Уже при первом просмотре и прослушивании произведения мы невольно стремимся определить его строение. Это помогает охватить мысленно всю композицию хотя бы в общих чертах. Но этого, разумеется,

недостаточно. Необходимо иметь ясное представление о структуре произведения. Ведь структура произведения находится в тесном единстве с содержанием музыки, - непосредственно вытекает из него. Анализ структуры, как известно, предполагает разделение всей формы на отдельные построения (фразы, предложения, периоды и т. д.), это производится с целью более глубокого проникновения в характер, в содержание произведения. Следует обратить внимание учащихся на не всегда стандартное построение периодов в пьесах бурятской музыки. При этом не следует терять ощущения единства всей композиции, логической связи, объединяющей части в одно целое, - общей линии развития. Отсюда большое значение приобретает умение находить в каждой части формы вершину – кульминацию, к которой тяготеет все развитие. В процессе сопряжения кульминаций выявляется главная кульминация произведения. Таким образом, создается определённая «иерархия» кульминаций, которая является основой сквозного развития всего музыкального произведения.

Начиная работу над пьесой, ученику необходимо прежде всего определить характер музыки и, как следствие, характер самого звука. Чтобы облегчить задачу, преподаватель может предложить выбрать слова из перечня определений характера звука: мягкий, лёгкий, отчётливый, звонкий, искрометный, певучий, плавный, тяжёлый, упругий. Уместны наводящие вопросы с целью натолкнуть ученика на размышления. Цель заключается в том, чтобы ученик мог словами рассказать, что происходит в музыкальной пьесе.

Работа над звуком – самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Научить хорошему звуку труднее всего. Развивая слух, мы непосредственно действуем на звук. Работая на инструменте над звуком, добиваясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его. Очень важно разобраться в градации звука самому ученику. Одна из основных задач педагога-пианиста должна сводиться

к тому, чтобы научить ученика себя слушать, ибо умение слышать – основа пианистического мастерства.

Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим слухом. Интерпретация большинства произведений фортепианного репертуара требует тонко дифференцированной нюансировки, искусной распределяемости красок, владения многочисленными и сложными секретами пианистической звукописи. Л.Н. Оборин говорил: «Мне важно, чтобы ученик, какую бы музыку он ни исполнял, слышал фортепиано темброво. Звук рояля может быть бесконечно разнообразным – теплым или холодным, мягким или острым, светлым или темным и т.д. Все это надо исполнительски «прочувствовать». Иначе игра пианиста рискует оказаться бедной, бескрасочной». Темброво-динамический слух учащегося, точнее, его темброво-динамическое слуховое воображение, - поскольку в фортепианном классе речь всегда идет об интерпретации, об образно-живописной задумке исполнителя, - поддается различным формам воздействия со стороны преподавателя.

Одним из наиболее эффективных средств, в данном случае, является слово педагога, словесная характеристика краски, тембра, колорита. Яркая метафора, образная ассоциация, меткое сравнение, найденные педагогом, способствуют утончению тембро-динамического слышания музыки учащимся, оплодотворяют его слуховое воображение. Л.Н.Оборин вообще предлагал учащимся мысленно «оркестровать» фортепианную фактуру, представить себе звучание того или иного инструмента. Опыт свидетельствует, что главное заключено во внутренне-слуховой установке играющего, его нацеленности на ту или иную тембровую окраску, колорит, живописно-изобразительную характеристику.

Яркая звуковая палитра и тембровое разнообразие присутствуют в фортепианных пьесах бурятского композитора *БAUDОРЖИ БАЗАРОВИЧА ЯМПИЛОВА* (1916-1989). В его сочинениях широко отразились история Бурятии, жизнь и быт республики. Ясный национальный колорит музыки

Б.Ямпилова сложился благодаря тому, что композитор с детства знал бурятскую народную песню и продолжал изучать фольклорные богатства на протяжении всего творческого пути. Б.Б.Ямпиллов явился «первооткрывателем» ряда жанров в бурятской музыке, им написаны первая бурятская оратория, симфоническая поэма, детская опера. В числе лучших сочинений оперы «Цыремпил Ранжуров» и «Чудесный клад», балет «Красавица Ангара» (созданный в соавторстве с Л.Книппером), симфоническая сюита «Цветущий край», оратория «Гудящие сосны».

С древних времен пение и музицирование составляли важную часть народного быта бурят. В многочисленных преданиях нашла отражение вера народа в могущественную силу музыкального искусства. Высоко почитались народные певцы-сказители. Еще в начале прошлого века охотничья артель, отправляясь в тайгу, обязательно брала с собой певца. В песенном творчестве бурят широко отразилась жизнь народа – события его истории, быт и обычаи, строй чувств.

Б.Б.Ямпиллов начал писать пьесы для фортепиано еще в консерваторские годы. В начале 70-х им написана шестичастная фортепианная сюита «Детские картинки». Сюита построена по принципу образного и темпового контраста, объединяющим началом в ней служит ясно выраженный бурятский национальный колорит.

Первая часть «В степи» представляет собой миниатюрную фугу на лаконичную тему, близкую народному напеву. Народный характер темы придаёт пьесе изобразительные черты, легко представить себе, как в степи перекликаются играющие на лимбах пастухи.

Пьеса представляет собою небольшую музыкальную зарисовку. Испокон веков бурятское музицирование происходило на открытом воздухе, в степи. Основой хозяйственного уклада бурят являлось полукочевое скотоводство, дополняемое охотой, рыболовством, собирательством.

Одиноко звучит на степных просторах лимба, ей отвечает второй музыкант, затем кружево переклички становится трёхголосным. Основная

задача исполнителя – работа над полифонией, тембровой окраской голосов. Двухголосие в одной руке следует проиграть двумя руками, услышать ясно горизонтальное движение каждого голоса, добиваться певучего легато, форшлаги исполнять без акцента, мягко.

Вторая часть «Танец кукол» - изящная танцевальная миниатюра, в которой преобладают звонкие, «колкие» звучности. На них опирается шутивно-скерцозная мелодия, богато украшенная мелизмами. Педагогу следует еще раз провести с учащимися беседу о роли мелизмов в произведении, об их происхождении из вокальной музыки, о разновидностях мелизмов. Выяснить, за счёт какой доли (основной или предыдущей) нужно исполнять то или иное украшение, подобрать рациональную аппликатуру; исполнить мелодию без украшений (для закрепления точного ритма). Шутливый, «инфантильный» характер пьесы связан и с ритмической прихотливостью - неожиданными, «капризными» акцентами. Звучание мелодии мы можем предложить учащимся представить в звучании чанзы и иочинов, а аккомпанемент – в звучании ятаги.

Это программное произведение, темп умеренный, характер грациозный. Размер 2/4. Пьеса состоит из 4-х периодов и двухтактного вступления. Первый период увеличен на один такт за счёт трели, второй период стандартный (8 тактов) завершается крещендо, которое приводит к кульминации пьесы – третьему периоду, построенному на новом развитии темы. Строение третьего периода также нестандартное (7 тактов): второе предложение – трёхтактовое. Постепенное угасание звука на повторяющейся интонации с меняющейся акцентировкой приводит к репризе, которое также как и первый период увеличено на один такт.

Четвёртая часть «Пейзаж» основана на мелодии из IV части оркестровой сюиты Б. Ямпилова «Симфонические танцы». Это программное произведение, состоящее из трёх частей с контрастной серединой, рисующее картину природы. Бескрайние степи, тишина и безмятежность пейзажа. В более подвижной средней части с помощью постепенного крещендо и

расширения диапазона композитор передает смену настроения, пронёсшийся ветер или дождь. Красота и пластичность основной мелодии в пьесе выгодно оттеняются прозрачным складом изложения аккомпанемента, в котором можно представить звучание ансамбля народных инструментов: басовые шаги хура, всплески аккордов ятаги, фигурации лимбы. Звучание мелодии можно представить в исполнении альтового хура. Тембр инструмента певучий, проникновенный, богатый, сочный. Тембр служит для красочности исполнения. Передача красок связана с поиском нужного прикосновения (туше).

Мелодическая красота основной темы тонко воспроизводит характер народной лирической песни с ярко выраженным национальным колоритом, основанным на пентатонике. В этой пьесе совмещаются два пятизвучия с общим тональным центром *си* (си-ре-ми-фа диез-ля и си-до диез- ми-фа диез- ля). Эти лады использованы в различных разделах мелодии, расширение звукоряда обогащает мелодию, не нарушая ее пентатонического колорита. Двухголосное изложение темы, переходящее в 3-м предложении в трёхголосное, является признаком гетерофонии. Задача исполнителя – певучим, мягким звуком провести верхний голос, подражая звучанию хура, и не терять согласованности звучания среднего и нижнего голосов. Для работы над голосоведением рекомендуется проигрывание двух мелодических линий, изложенных в одной руке, двумя руками. Это помогает рельефнее слышать мелодическое движение каждого голоса. Мелодия украшена форшлагами, которые должны звучать легко и артикулироваться чётко. Желательно воспринимать их как элемент мелодии:



Первая часть состоит из двух периодов, построенных на одном тематическом материале. Небольшое замедление в конце второго периода приводит к средней части. Более подвижная вторая часть представляет собой напевную мелодию в верхнем регистре, украшенную фигурациями из пентатонических шестнадцатых. Расширение периода до 12-ти тактов за счет восходящего пассажа (и его отголоска в низком регистре) является кульминацией пьесы:

Piu mosso
a tempo

Piano

Pno.

crescendo

mf

molto rit.

f

m.d.

p

В третьей части изложение темы становится одноголосным, аккомпанемент более ажурным за счёт применения мелких длительностей. Период также расширен до 10-ти тактов, завершающий пассаж звучит на диминуэндо:

The musical score is for a piece in 2/4 time, key of D major. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Meno mosso' and 'Tempo I'. The second system is marked 'mp'. The third system is marked 'rit.' and 'diminuendo', ending with a 'pp' dynamic. The Pno. part features a melodic line with slurs and a final cadence.

Важно обсудить с учащимися структуру произведения, фразировку, определить моменты дыхания, интонационные вершины и кульминационные точки внутри каждой фразы, а также естественное интонационное и динамическое начало и спад фразы.

Можно сказать, что освоение фразировки составляет основу процесса работы над произведением.

Значительна роль динамики в этом произведении, которая формирует фразу, подчёркивает мелодическую пластику. Через сопоставление кульминаций и «обозначение» границ фраз динамика даёт возможность организации формы произведения. Особенно велико её эмоциональное воздействие – нагнетание напряжённости, драматизма и уход от них вплоть до растворения и покоя:

Piu mosso
a tempo

The musical score is written for Piano (Piano) and Piano (Pno.) in 2/4 time, key of D major. It consists of three systems. The first system is for Piano (Piano) and the second for Piano (Pno.). The third system is for Piano (Pno.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'crescendo', 'mf', 'f', 'm.d.', and 'molto rit.'.

Непрерывность мелодии или мелодического потока является основой в развитии этого произведения. Мелодия здесь плавная, неторопливая, отличается отсутствием острых контрастов. Исполнение мелодии требует в этом произведении красивого глубокого звука, выразительности. Звук – одно из основных средств выразительности в любом музыкальном произведении. Для достижения глубокого, певучего, звука в пьесе следует работать с учащимися над legato, использовать различные пианистические приёмы и способы звукоизвлечения:

- Пальцы держать как можно ближе к клавишам – «пальцы и клавиши слитны, как единое целое».
- Мягко, но с нажимом, погружаясь «до дна» клавиши и следить, чтобы каждый последующий звук возникал без акцента, как продолжение предыдущего.
- Во время игры правильно пользоваться весом руки. Кисть – как «купол», который держится на крепких пальцах.

- Правая рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью и ощущением живого развития музыкальной фразы. Левая рука должна играть сопровождение цельно, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя её звучание и помогая её развитию.
- Кисть крепкая, упругая, при этом достаточно податливая, но не расслабленная, более фиксированная при исполнении аккордов, гибкая и мягкая – при игре *cantabile*.

Одна из очень распространённых ошибок – это динамическое сближение мелодии и аккомпанемента, недостаток «воздушной прослойки» между первым и вторым планом. Выполнить эту задачу поможет слышание горизонтального развития фактуры, а также различие в характере прикосновения к клавишам (туше). Часто появляется опасная тенденция подчинить себе мелодию. Это выражается как в форсированном звучании аккомпанемента, так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метричного движения. Чтобы этого не случилось, главной целью должна стать выразительная фразировка и «подчинение» ей аккомпанемента.

Кварто-квинтовый принцип гармонической организации как результат перенесения мелодических закономерностей пентатоники на вертикаль породил ряд широко используемых созвучий. В данной пьесе использованы следующие созвучия:



Ослабление функциональности привело к широкому использованию тонического органного пункта, укрепляющего центр системы.

Для слышания ладовых функций аккорда в пьесе применяются следующие методы:

- Медленное проигрывание произведения, сопровождаемое напряжённым вслушиванием во все смены гармонии.
- Гармонический анализ, который даёт возможность осознать логику и закономерность гармонического движения.
- Значение гармонии не сводится к слышанию и сопоставлению аккордов. Гармония играет важную роль и в интонировании мелодии, раскрывая при этом значение каждого её момента.

Работу над ритмом целесообразно проводить с помощью следующих методов: счёт вслух, простукивание ритмического рисунка отдельных голосов до игры на инструменте, «унификация ритмики» (С.И.Савшинский). Суть метода «унификации ритмики» состоит в том, что долгие звуки предварительно раздробляются на несколько повторных более коротких (соответственно соседним длительностям), а паузы исполняются исполнением какого-либо подходящего звука или аккорда; таким образом ученик предельно наглядно усваивает временные расстояния.

Пьеса исполняется в темпе *andante cantabile* (не спеша, певуче).

Этот темп подчёркивает размеренность, мелодическую широту, помогает понять и раскрыть поэтический образ сибирской природы в этом произведении.

Осознанная педализация в этой пьесе обогатит красивый звук и поможет в достижении певучего легато. Предпочтительна запаздывающая педаль.

Для того чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно пользуемся следующими методами:

- вглядываясь и всматриваясь в ноты, можно запомнить текст зрительно, и потом во время игры наизусть, представлять его мысленно перед глазами;
- вслушиваясь в мелодию, сольфеджируя её отдельно голосом без инструмента, можно запомнить мелодию на слух;
- можно подключить логическую память, основанную на запоминании логики развития мелодии и гармонии.

Передавая в своём исполнении замысел композитора, учащийся должен выражать своё отношение к исполняемому произведению и выявлять своё понимание его. Это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаниях. Большого проникновения в замысел композитора, увлечения музыкой, творческой отдачи требует исполнение музыкально-художественного произведения. Даже не очень интересные в музыкальном отношении инструктивные этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием и “от себя”. Любое из них должно вызывать в учащемся ответные настроения, мысли, чувства. Помогать “вживаться” в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, должен педагог.

Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание.

На основании всестороннего изучения и тщательного теоретического анализа выразительных средств пьесы постепенно складывается представление об эмоциональной атмосфере произведения. Закрепляются приёмы исполнения, преодолеваются и отшлифовываются технические трудности, игровые действия доводятся до автоматизма, достигается художественная выразительность исполнения.

Заключение

Музыкальное воспитание – уникальное средство формирования единства эмоциональной и интеллектуальной сфер психики учащихся, единства аффекта и интеллекта, поскольку оно оказывает огромное влияние не только на эмоциональное, но и на познавательное развитие детей. Освоение национального репертуара является одним из важнейших пластов работы педагога-музыканта.

Процесс формирования индивидуального музыкального сознания таков, что приобщаясь к музыкальной культуре народа, впитывая национальные музыкальные традиции, формировавшиеся на протяжении столетий, учащийся делает шаги на пути освоения мирового культурного наследия. Знание национальной музыки помогает подрастающим поколениям решить проблему выбора жизненных идеалов, эстетических ценностей, представлений.

Музыкальное искусство занимает ведущее место в истории духовной жизни бурятского народа и является важнейшим источником для познания его древней культуры. В течение многих столетий складывались самобытные нравственно-эстетические идеалы, духовная культура народа, формировались и обогащались народные традиции и обычаи. Бурятская музыка впитала в себя природные особенности сурового края, своеобразие национального характера и имеет огромные воспитательные возможности для приобщения детей к духовным и общечеловеческим ценностям.

Работая над средствами выразительности, их особенностями тесно связанными с национальными музыкальными традициями, ученик погружается в мир народной музыки. Благодаря этому он глубже чувствует свои национальные корни, обогащается духовно и делает важный шаг в формировании гармоничной личности.

Список литературы

1. Под ред. Абдуллина Э.Б. Методологическая культура педагога-музыканта. – М.: Академия, 2002.- 270 с.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969. – 282 с.
3. Дашиева Л.Д. Традиционная музыкальная культура бурят. - Улан –Удэ: Республиканская типография, 2005.- 188 с.
4. Зимняя И.А. Педагогическая психология. Учебное пособие. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 480 с.
5. Кон И.С. Психология старшеклассника: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1980.- 192 с.
6. Китов В.В. Оркестр бурятских народных инструментов.- Улан-Удэ: Республиканская типография, 2001.- 311 с.
7. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. - Ростов- на-Дону: Феникс, 2002.- 281 с.
8. Куницын О.И. Бурятская музыкальная литература. - Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1989. – 120 с.
9. Куницын О.И. Музыка советской Бурятии. - М.: Советский композитор, 1990.- 216 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1980. – 240 с.
11. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.: Классика-XXI, 2004.- 191 с.
12. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста.- М.: Советский композитор, 1989.- 144 с.
13. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование. – М.: Восточная литература, 2002.- 356 с.
14. Шмит-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – Л.; Музыка, 1985. – 70 с.

Приложение

Б. Ямпиров

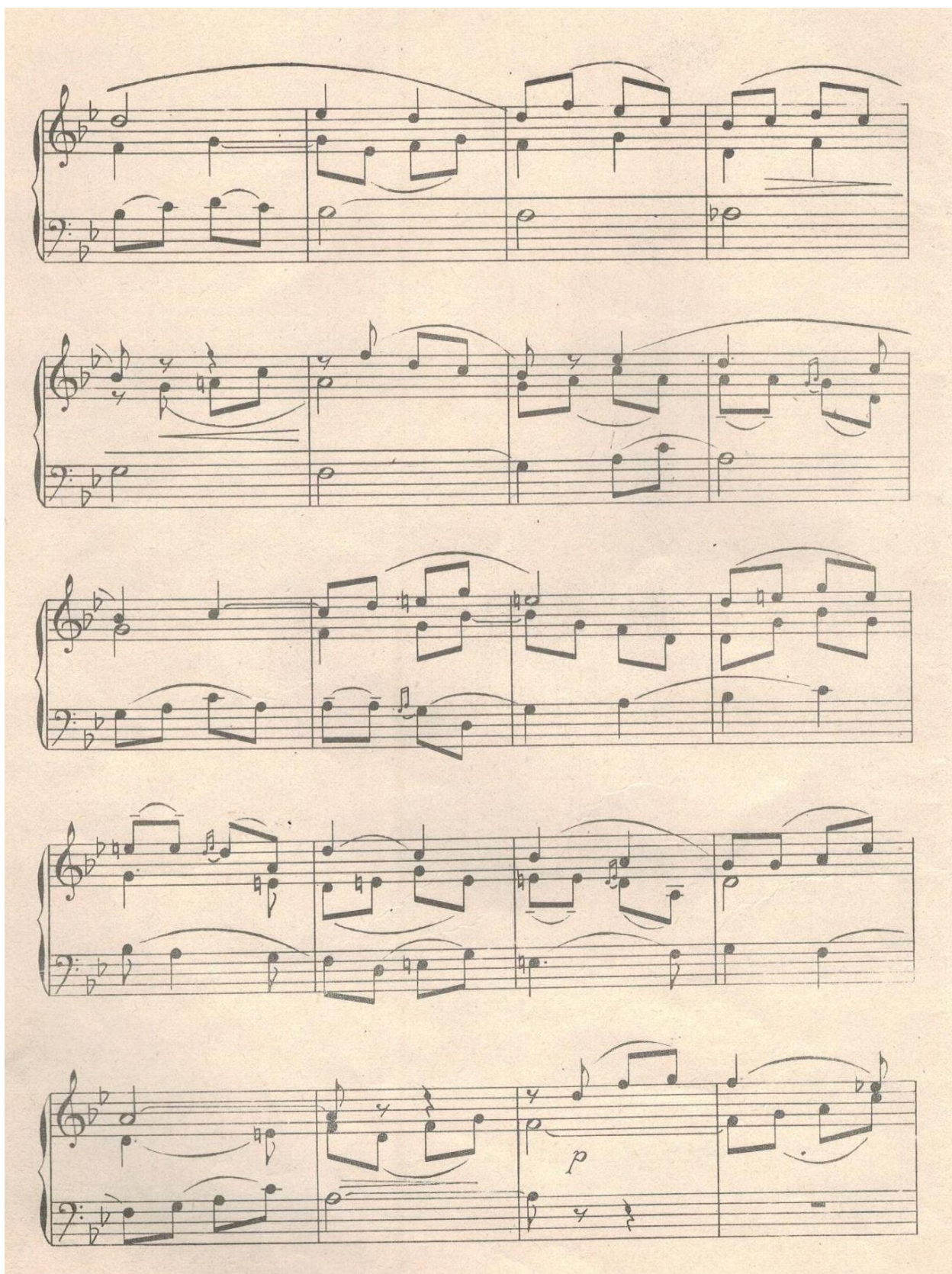
В СТЕПИ

Andantino

mp

mp

mp



A handwritten musical score on five systems of grand staves (treble and bass clefs). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) marking. The second system features a mezzo-forte (*f*) marking. The third system includes a mezzo-forte (*f*) marking. The fourth system has a mezzo-forte (*f*) marking and a *rit...* (ritardando) instruction. The fifth system concludes with a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) marking. The manuscript is written on aged, slightly yellowed paper.

Танец кукол

Moderato, grazioso

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo and mood are indicated as 'Moderato, grazioso'. The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *rit.* (ritardando). There are also markings for 'Ped.' (pedal) and asterisks (*). The notation includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line and a repeat sign.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line below it. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics and performance markings are placed throughout the score.

System 1: Dynamics include *f*. Performance markings include *Red.* and asterisks.

System 2: Dynamics include *mf*. Performance markings include *Red.* and asterisks.

System 3: Dynamics include *mf* and *dim.*. Performance markings include *Red.* and asterisks. The tempo marking *a tempo* appears below the system.

System 4: Dynamics include *mp*. Performance markings include *Red.* and asterisks.

System 5: Dynamics include *p*. Performance markings include *Red.* and asterisks. The tempo marking *rit. assai* appears above the system.

System 6: Dynamics include *pp*. Performance markings include *Red.* and asterisks. The tempo marking *dim.* appears above the system.

At the bottom center of the page, the text "с 7684 к" is printed.

Пейзаж

Б. ЯМПИЛОВ
(р. 1916)

Andante cantabile

Musical score for the song "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is written for piano and voice. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piano part features a steady bass line with chords, while the vocal part is a melodic line. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also tempo markings: "cantabile" for the vocal line and "Più mosso" followed by "a tempo" for the piano part. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The overall mood is romantic and expressive.

