

фортепиано. Звучание достигает апогея и высокого динамического уровня (*fff*), усиленного синкопированными ритмами у фортепиано, но подчеркнутого непрерывающимся и порхающим движением шестнадцатыми сначала у солирующего инструмента, а затем и у сопровождающего фортепиано.

Шестая вариация (ц. 8) составляет кульминацию вариационного цикла, создает характер загадочного таинственного звучания, о чем свидетельствует ремарка *rosso misterioso*. Прозвучавший тематический материал оказывается вскоре в объемном звуковом пространстве на фоне чеканных аккордов и синкопированных ритмов у фортепиано.

Седьмая вариация (ц. 10) возвращает характер третьей, что образует тематическую арку. Появляется также знакомая ремарка *rosso misterioso* и тематические переключки с шестой вариацией в кульминационных вариациях, что свидетельствует о резюмирующем характере этой вариации.

Восьмая вариация (ц. 12) – своего рода вариация-кода. В ней возвращается тема в виде сцепления ее основных мотивов. Возникает гигантская арка, скрепляющая всю часть в единое целое. Звучание завершается взлетающими мотивами, ведущими к высокому фруллатирующему звуку и подкрепленными диссонантной аккордикой у фортепиано (*fff*). После глубокой ферматы на *p* у фортепиано появляется словно выдох завершающий часть диссонантный аккорд, подготовленный падающей мелодическим оборотом у флейты. Так завершается череда многоликих метаморфоз темы, представленных в финальном вариационном цикле сонаты и олицетворяющих многообразие мира, его подвижность и множественность.

Таким образом, Соната-бревис М. Васючкова – это пример оригинального творческого решения, раскрывающего огромный потенциал жанра – потенциал, связанный в данном случае с поиском новых стилевых воплощений формы, определяющих ее содержательную концепцию и особенности формы.

## **ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В РАБОТЕ НАД ГАММАМИ НА КАФЕДРЕ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ УО «БГАМ»**

**Ситникова С. И.**

*доцент кафедры деревянных духовых инструментов УО «Белорусская государственная академия музыки» (Республика Беларусь, г. Минск)*

Общественный и культурный прогресс предъявляет более высокие требования к развитию виртуозности исполнителей на всех музыкальных инструментах, не составляют исключение и духовые. Ситуация заставляет педагогов и учащихся обращаться к более интенсивным методам работы над всеми видами исполнительской техники. Речь идет как о более новых, так и о хорошо зарекомендовавших себя, прошедших многочисленные проверки старых теоретических и практических приемах, методах, идеях и подходах в

работе, в том числе и над гаммами.

Гаммы – это универсальный вид упражнений, проверенный целыми поколениями музыкантов, при грамотном использовании которых, необычайно эффективно формируются и развиваются все виды исполнительской техники, координируется и согласовывается деятельность всего исполнительского аппарата духовика. Гаммы и арпеджио помогают развитию тембровой ровности, полному и гибкому звучанию по всему диапазону инструмента. Они служат отличным средством для выработки ритмичности исполнения, чистоты интонирования и овладения разнообразными аппликатурными комбинациями.

Профессорско-преподавательским составом кафедры деревянных духовых инструментов УО «Белорусская государственная академия музыки» уделяется первостепенное значение работе над гаммами. Выработанные на протяжении многих лет требования к их исполнению, полностью обеспечивают эффективное приобретение базовых исполнительских навыков. Основой работы над гаммами является постоянное улучшение качества развития всех видов исполнительской техники. Изучение гамм и арпеджио, работа над ними и совершенствование качества их исполнения основывается на системности и теоретических принципах строения гамм.

Обязательным условием при работе над гаммами является конкретное определение цели, т.е. осознание некоего прогнозируемого результата, опирающегося на объективные факторы и субъективные возможности исполнителя. Это может быть как совершенствование одного вида исполнительской техники, так и комплексный подход к решению необходимых проблем. Исходя из этого, необходимо выделить технологические составляющие процесса, его основные задачи, определить способы и методы их достижения.

При работе над гаммами главная задача педагога – научить студента качественно трудиться. Каждая минута занятий должна быть потрачена на достижение по возможности максимального результата. Заниматься необходимо в волевом сосредоточенном состоянии. Безвольное состояние во время занятий может принести больше вреда, чем пользы. Вся необходимая работа над гаммами должна проходить в состоянии непрерывного слухового самоконтроля с высокой требовательностью к своей игре.

Плодотворной ежедневной работе учащегося над гаммами поможет вдумчивый анализ педагогом его исполнительских навыков. Необходимо четко разделить элементы на: приносящие необходимую пользу, эффективные и малоэффективные и выделить позиции, особо нуждающиеся в работе. В работе над гаммами должна быть заложена идея совершенствования, прогресса.

Традиционно изучение гамм ведется по принципу постепенного усложнения (прибавления ключевых знаков, расширение исполнительского диапазона, введение более сложных элементов). Объединение гамм и арпеджио в единый ладотональный комплекс способствует развитию не только исполнительской техники, но и ладово-гармонического чувства. Работе над интонацией, в том числе и в гаммах, должна отводиться важнейшая роль. Чем

она чище, тем выше качество игры. Интонировать гаммы необходимо с учетом ладовых тяготений. Особую сложность традиционно вызывает исполнение нюансов, которое влечет за собой различные интонационные отклонения, вынуждающие корректировать настройку инструмента. В чистом интонировании заложена важнейшая составляющая доля мастерства исполнителя на духовом инструменте. Как говорил выдающийся российский кларнетист и музыкальный педагог Б.А. Диков: *«Только приучив себя постоянно и внимательно вслушиваться в музыкальное исполнение, контролировать своим слухом высоту, громкость, тембр, интонационную точность и выразительность каждого звука, музыкант сможет рассчитывать на успех в этом сложном деле»* [3, с. 83-84].

Духовые инструменты в большинстве случаев не могут одинаково полноценно звучать во всех регистрах. Однако это не дает права исполнителю игнорировать проблемы тембровой ровности. При исполнении гамм и арпеджио все звуки должны звучать темброво однородно. По замечанию выдающегося украинского педагога, доктора искусствоведения, профессора Владимира Николаевича Апатского: *«...музыканты-духовики уже давно заметили, что качество звучания их инструмента во многом зависит от состояния полости рта, глотки, гортани и других полостей дыхательного тракта. Правильная настройка указанных полостей улучшает тембр звучания духового инструмента, сообщает ему округлость и полноту»* [2, с. 124].

Развитие моторики требует серьезной регулярной целенаправленной работы. Умение играть в быстрых темпах – важная составляющая исполнительства на музыкальных инструментах. Однако, вместе с тем, увлечение скоростью исполнения гамм не допустимо, в ущерб метроритмической точности, качеству звучания и потере самоконтроля. Особое внимание при исполнении гамм и арпеджио необходимо уделять также темповому и ритмическому оформлению. Любая гамма должна укладываться в определенную метроритмическую структуру (дуоли, триоли, квартоли, секстоли и т.д.), причем начинаться и заканчиваться обязательно на сильной доле такта.

Музыкальность исполнителя должна проявляться не только во время исполнения произведений; гаммы и арпеджио также требуют выразительного исполнения. С этой целью в работе над гаммами рекомендуется использовать контрастную динамику:  $p-f$ ;  $pp-ff$ , а также варианты –  $p <f> p$ ;  $pp <ff> pp$ ;  $f > p <f$ ;  $ff > pp <ff$  и другие динамические оттенки.

Одним из важных элементов исполнения гамм и арпеджио является совершенствование качества атаки звука. Для развития техники языка и улучшения качества исполнения штрихов необходимо отрабатывать *detache*, *legato*, *staccato*, *marcato*, *nonlegato* и *portato*, а также разнообразные их комбинации.

В развитии беглости пальцев и физической памяти исполнителя огромную роль играет исполнение гамм различными метроритмическими построениями. Исполнение гамм, изложенных по терциям, позволяет освоить

неудобные аппликатурные комбинации и способствует развитию подвижности пальцев. Известный французский флейтист и педагог Марсель Муаз предлагает для развития техники пальцев исполнение гамм терциями с вычленением небольшого эпизода гаммы и многократной работы над ним в триольном варианте, а затем и полное исполнение гаммы терциями в том же оформлении. Той же цели служит построение гамм по другим интервалам, рекомендуемое Национальной консерваторией Парижа.

Исполнение гамм целыми нотами с использованием всего диапазона способствует развитию техники дыхания и амбушюра. Очень полезно для этого также работа над гаммами в октавах или других широких интервалах.

Работа над мелизмами в гаммах очень продуктивна, так как кроме ритмической, комбинационной и технической работы включает в себя освоение основной и вспомогательной аппликатуры, что дает музыканту возможность овладеть необходимыми элементами и помогает исполнению орнаментики в сольных, камерных или оркестровых произведениях, тем самым сокращая процесс их разучивания. Исполнение разного рода мелизмов и украшений зачастую вызывают ощущение мышечной зажатости и дискомфорта. Если не уделять этому достаточного внимания, то ненужное напряжение некачественное исполнение и отсутствие необходимых эстетических эффектов может войти в привычное состояние исполнителя и самым негативным образом повлиять на его развитие.

Подводя итоги, необходимо сказать, что работа над гаммами может быть качественной и продуктивной только при соблюдении следующих требований, положений и принципов их исполнения:

а) конкретизация цели, выделение технологических составляющих процесса, его основных задач, и определение способов и методов их достижения;

б) стремление к режимности и систематичности работы над гаммами;

в) обеспечение комплексного подхода в работе над гаммами, включающего в себя работу над всеми видами исполнительской техники, с особым упором на элементы, в развитии которых исполнитель особо остро нуждается;

г) осмысление и полный слуховой самоконтроль всех игровых навыков с последующим их закреплением до полной автоматизации;

д) конкретность единство и точность в темповом и ритмическом оформлении;

е) полный контроль качества исполнения, включающий в себя проблемы тембровой ровности, интонации, выразительного исполнения, штриховой культуры, техники дыхания и мышц амбушюра.

Гаммы можно эффективно использовать в качестве упражнений для решения задач самого разнообразного характера, рассчитанные на овладение звуком, техникой пальцев, разнообразным метроритмом, штрихами, аппикатурой, различными интервалами, мелизмами и т.д., а также и в формировании исполнительского аппарата музыканта в целом.

1. Андреев, Е. О работе над продолжительными звуками, гаммами, арпеджио и основными штрихами в процессе индивидуальных занятий с музыкантами / Е. Андреев // В помощь военному дирижеру. – М. : ВДФ при МГК, 1984. – Вып. 23. – С. 21–40.

2. Апатский, В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособ. для муз. вузов / В. Апатский. – Киев : Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

3. Диков, Б. Настройка духовых инструментов / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. науч. ст. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 71–85.

4. Диков, Б. О работе над гаммами / Б. Диков // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 211–231.

5. Карауловский, Н. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблемы исполнительского строя / Н. Карауловский // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. – М.: Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесеных, 1979. – Вып. 45. – С. 15–32.

6. Скороходов, В. Советы моим ученикам / В. Скороходов. – Минск : Бел. гос. академия музыки, 2009. – 119 с.

7. Федотов, А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – 160 с.

## ХАРЭАПЛАСТЫЧНЫ ТЭАТР У БЕЛАРУСКІМ АМАТАРСКІМ МАСТАЦТВЕ ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ

**Скачкоў Д. С.**

*магістр мастацтваў, выкладчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры  
УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»  
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

Сучасная беларуская аматарская сцэнічная творчасць характарызуецца ўзаемапранікненнем тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва, ствараючы сінтэтычны міжвідавы феномен, які ўсё часцей пачынае вызначацца як харэапластычны тэатр. Да харэапластычнага вектару ў сцэнічным мастацтве адносяць такія эксперыментальна-наватарскія формы як тэатр танца (з боку харэаграфічнага мастацтва) і пластычны тэатр (з боку тэатральнага мастацтва). У сучасным беларускім аматарскім мастацтве пластычны тэатр прадстаўлены такімі калектывамі як, пластычны тэатр “ІнЖэст” В. Іназемцава, адэкватны тэатр “уКубе” В. Аганесян, эксперыментальныя тэатры “ЕУЕ” Д. Масцяніцы і “Т(е)=Арт” М. Раевай, аб’ектны тэатр “Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера” Ю. Дзівакоў-Душэўскага, інтарактыўны тэатр “Мусташ”, тэатр гістарычнага строю “Полацкі звяз” Я. Кавалёвай, тэатр пластычнай клаўнады “Шостае пачуццё” Ж. Мельнікава, сінтэтычны пластычны тэатр “Карняг-тэатр” Я. Карняга і такімі тэатрамі танца як студыя сучаснай харэаграфіі Д. Юрчанка, тэатр танца “Karakuly” В. Лабоўкінай, “Skvo’s dance company” В. Скварцовай і многімі іншымі.

Тэрмін “харэапластыка” узнік і атрымаў шырокае распаўсюджанне ў харэаграфічным мастацтве ў сярэдзіне ХХ ст. Даследчыца музычна-