МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ БАЗОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ им. А.Н. СКРЯБИНА
АДМИНИСТРАЦИЯ БОГОРОДСКОГО ГОРОДСКОГО ОКРУГА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
У П Р А В Л Е Н И Е К У Л Ь Т У Р Ы
МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НОГИНСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

«Инновационные технологии в системе дополнительного образования детей»

Информационно-методический сборник инновационного опыта работы педагогических работников дополнительного и профессионального образования Электростальской зоны методического руководства Московской области

Часть IV

БАРОЧНАЯ КУЛЬТУРА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ВАЖНЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ногинск
2023

Инновационные технологии в системе дополнительного образования детей:

Информационно-методический сборник инновационного опыта работы педагогических работников учреждений дополнительного и профессионального образования Электростальской зоны методического руководства Московской области. Часть IV. «Барочная культура в учреждениях дополнительного и профессионального образования. Важные аспекты восприятия музыкального, хореографического, изобразительного искусства»

Редакторы: Главный специалист отдела по управлению сетью учреждений культуры Управления культуры администрации Богородского городского округа М.В. Жилкина, заместитель директора по научно-методической работе ГАПОУ МО «МОБМК им. А.Н.Скрябина» Н.А.Анохина

Составитель: методист МУ ДО «Ногинская ДШИ» В.В.Павлова

Информационно-методический сборник инновационного опыта работы педагогических работников учреждений дополнительного и профессионального образования Электростальской зоны методического руководства Московской области состоит из нескольких частей. IV часть: «Барочная культура в учреждениях дополнительного и профессионального образования. Важные аспекты восприятия музыкального, хореографического, изобразительного искусства»

В сборнике отражены как традиционные, так и новаторские формы и методы обучения детей младшего и старшего школьного возраста и юношеского возраста, дан стилистический анализ барочной культуры, представлены техника, особенности и специфика исполнения в музыкальном/ хореографическом/ изобразительном искусстве, авторские педагогические находки воспитания полифонического мышления, полифонического слуха у обучающихся. Сборник предназначен для преподавателей и концертмейстеров СПО, ДШИ, ДХШ и ДМШ. Доклады представлены в авторской редакции.

СОДЕРЖАНИЕ

Павлова Виктория Викторовна
Стилистический анализ барочной культуры. Техника, особенности и специфика исполнения в музыкальном, хореографическом, изобразительном искусстве 4

Ерохина Марина Игоревна
Особенности творческого облика крупнейшего представителя эпохи барокко Антонио Вивальди 7

Коршунова Надежда Семёновна
Аспекты работы над произведениями И.С.Баха в старших классах ДМШ на примере прелюдий и фуг из ХТК 10

Соколов Иван Григорьевич
Работа над полифонией в классе баяна 17

Моцная Александра Андреевна
Проектная деятельность в учреждениях дополнительного и профессионального образования. Барроко в архитектуре, интерьерах 20

Земцова Татьяна Ивановна
Стилевые особенности барокко в изобразительном искусстве западной Европы 17 века ... 22

Самодурова Мария Андреевна
Инновационные методы обучения в работе над полифоническими произведениями эпохи барокко в детской музыкальной школе 29

Апурина Ксения Валерьевна
Особенности развития музыкального слуха со времён барокко на примере исполнения гаммы и арпеджио 33

Вишневская Галина Юрьевна
Развитие полифонических навыков на материале полифонии И. С. Баха 37

Калугина Анна Олеговна
Особенности проведения занятий по предмету «История искусств», восприятие обучающимися работ художников эпохи барокко 44

Сорокина Елена Геннадьевна
Специфика работы над исполнением клавирных произведений И.С.Баха в старших классах ДШИ 48

Кутузова Ирина Викторовна
Новаторство Вивальди в области скрипичного концерта эпохи барокко 53

Информация об авторах 59

Павлова Виктория Викторовна
МУ ДО «Ногинская ДШИ»
методист, преподаватель
теоретических дисциплин
Богородский г.о.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ БАРОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ. ТЕХНИКА, ОСОБЕННОСТИ И СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Слово «барокко» предположительно происходит от португальского «perola barroca» — жемчужина неправильной формы; или от латинского *baroco* —обозначение одного из видов силлогизма в традиционной логике (примечательно, что похожие латинские слова «Barloccо» или «Brilloccо» также использовались в схожем значении — жемчужина необычной формы, не имеющая оси симметрии). И действительно, изобразительное искусство и архитектура этого периода характеризовались весьма вычурными формами, сложностью, пышностью и динамикой. Позже это же слово стало применяться и к музыке того времени.

Сочинительские и исполнительские приёмы периода барокко стали неотъемлемой и немалой частью музыкального классического канона. Произведения того времени широко исполняются и изучаются и в настоящее время. Музыкальный орнамент стал весьма изощрённым, сильно изменилась музыкальная нотация, развились способы игры на инструментах. Расширились рамки жанров, выросла сложность исполнения музыкальных произведений, появился такой вид сочинений, как опера. Большое число музыкальных терминов и концепций эры барокко используются до сих пор.

Условно музыкой барокко называют множество существовавших в течение 150 лет (1600 – 1750гг) композиторских стилей обширного, в географическом смысле, западноевропейского региона. Термин «барокко» фигурирует в «Музыкальном словаре» (1768 год) Ж.-Ж. Руссо. Под словом

«барокко» подразумевается «странная», «необычная», «причудливая» музыка. В «Музыкальном словаре» Г. Коха (1802 год) слову barock сопутствуют такие качества музыки как «спутанность», «высокопарность», «варварская готика».

Эпоха барокко… Волшебная, пафосная, изысканная… Как много ассоциаций возникает при произнесении этого слова: и цветущая сила полотен Рубенса, и изобилие натюрмортов Снейдерса, и живописная текучесть Давида Бернини, и обилие украшений в архитектуре, и витиеватые костюмы, и сложные причёски знати, и манерные танцы, и, конечно, придворная музыка. Естественность для барокко является воплощением некой дикости, невежества. Так, например, в костюмах этой эпохи эта мысль отразилось сполна. Женщины должны были быть неестественно бледными, с вычурными пудреными причёсками, затянутыми в тончайший корсет и в широких юбках с фижмами или кринолинами. А мужчины, в свою очередь, стали чем-то напоминать женщину: в париках, с выбритыми лицами, напудренные, надушенные, в костюмах, убранных лентами и кружевами…

В музыке контроль католической церкви, начавшийся ещё в эпоху Возрождения, продолжал ослабляться, что помогло процветанию нерелигиозной музыки. И это стало благодатной почвой для того, чтобы появилось множество новых стилей и технологий. И поскольку главным институтом, заказывающим музыку, являлся двор светского правителя, то музыка становится частью репрезентации власти. Становятся популярными спектакли, в которых роль актёров отведена придворным во главе с королём. И разве можно представить себе развлечения аристократов без балов? Конечно, нет. Величественные куранты, изящные менуэты, весёлые бурре и игривые форланы – эти и другие придворные танцы присутствовали на каждом балу.

По своему характеру барочный танец – сценический, вернее, барочный стиль танца тяготеет к сцене. Поэтому самыми первыми барочными танцами стали показательные танцы перед королём. Для этих танцев характерны: во-первых, сложность (фигуры практически не повторялись в течение одного танца), во-вторых, симметрия, появляется зеркальность движений (в

предыдущую эпоху Ренессанса зеркальной могла быть лишь схема танца, но никак не движения, т.к. танцоры идут с одной ноги), в-третьих, различия в исполнении мужской и женской партии (в определённом месте танца мужчина может поменять ногу).

Для того, чтобы лучше понимать технику исполнения танца в эпоху барокко, необходимо обратиться к архитектуре, скульптуре и гравюре этого периода. Художественному стилю барокко свойственны динамика, напряжённость, контрастность форм и красок, аффектация, экспрессивность, обострённая чувственность, стремление к величию создаваемых образов, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию различных родов, видов и жанров искусства в грандиозных монументах, городских и дворцово-парковых ансамблях. Поэтому более всего стиль барокко проявился в архитектуре и скульптуре. «Для скульптуры (Д.Л. Бернини) и живописи (П. П. Рубенс, А. Ван Дейк во Фландрии) характерны эффектные декоративные композиции, парадные портреты. Гравюра в эпоху барокко представляла собой офорт (от франц. eau-forte – азотная кислота). Стихийность, которая так характерна для эпохи барокко, особо чётко прослеживается в барочной музыке. Ведь барокко отличает, с одной стороны, стремление к глубокому отображению внутреннего мира человека, к драматизму и синтезу искусств (опера, оратория, кантата, пассион), а с другой – к освобождению от союза со словом (примером служит активное развитие инструментальных жанров).

Танец постоянно перекликается с архитектурой, которую отличает текучесть сложных, криволинейных форм, пространственный размах и слитность. Пространство организовывается таким образом, чтобы с помощью зеркал и росписи создать у зрителя иллюзию расширения пространства. Точные и изящные движения весьма «архитектурны», танец создает впечатление осязаемого, пышного, нарядного здания. И здесь мы ещё раз убеждаемся в том, что искусство барокко – это нечто целое, неделимое, воспринимать которое необходимо в комплексе.

Ерохина Марина Игоревна
ГАПОУ МО «МОБМК им. А.Н.Скрябина»
Заслуженный работник культуры Московской области,
заведующий предметно-цикловой комиссией специальности
«Оркестровые духовые и ударные инструменты»
г.о. Электросталь

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА КРУПНЕЙШЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ ЭПОХИ БАРОККО АНТОНИО ВИВАЛЬДИ

Ни для кого не секрет, что музыка выдающегося композитора, скрипача, дирижера, педагога Антонио Вивальди знакома всем и пользуется необычайной популярностью в современном мире, но что любопытно, жизнь и творчество этого композитора, от которого нас отделяют почти 300 лет, до недавнего времени никого так не интересовала, как его музыка. Как ни удивительно, но книг на русском языке, посвященных А.Вивальди практически нет, кроме редких заметок в журналах. Конечно, он не обладал таким демонизмом, как Бетховен, но, тем не менее, был незаурядной личностью, в его жизни было всё — и взлеты, и падения. Он не был баловнем судьбы, но в то же время пользовался покровительством королей Карла YI и Людовика XY. Он написал огромное количество произведений, завоевал мировую славу, но в то же время чудом спасся от преследования инквизиции. Попробуем понять, в чем же загадка этого великого композитора эпохи барокко.

Известно, что с детства Антонио страдал тяжелыми приступами астмы, явившейся следствием перенесённой при рождении травмы грудной клетки, сопровождавшими его всю жизнь.

Он с трудом мог подниматься по лестницам, ходить пешком, задыхался при ходьбе, с трудом преодолевал даже расстояние от двери до кареты без посторонней помощи, настолько его мучила одышка. Но при этом много путешествовал по Европе, был постоянно в разъездах, руководил постановками своих опер в различных театрах, вел обширную переписку, дирижировал и творил с феноменальной быстротой.

Вивальди был небольшого роста, с впалой грудью и узкими плечами, но при этом довольно привлекателен: с большими выразительными глазами, длинными рыжими волосами, остроумный, доброжелательный собеседник. Всегда одет в черный костюм аббата. Каким нужно было обладать внутренним духовным зарядом, чтобы больному, страдающему астмой «рыжему попу» создать утверждающие красоту, жизнь прекрасные произведения.
Это одна из загадок этой противоречивой личности.

Сейчас кажется невероятным, что имя Вивальди, одного из крупнейших музыкантов конца XYII начала XYIII веков находилось в забвении почти 200 лет. Несмотря на то, что при жизни А.Вивальди был очень популярным композитором, одним из самых востребованных в Европе начала XYIII века, спустя всего 30 лет после его смерти, имя Вивальди даже не упоминается в списке итальянских композиторов, его музыка была совершенно забыта. И только в начале XX века произошло чудо: с 1912 по 1926 годы была найдена огромная часть сочинений композитора, о существовании которой музыкальный мир даже не подозревал: 300 концертов для различных инструментов, 18 опер, свыше 100 вокально-инструментальных произведений. За короткое время его музыка облетела весь мир, словно ждала подходящего момента , чтобы зазвучать вновь. С этого времени началось возрождение былой славы великого композитора. И в этом ещё одна загадка сложной, но необычайно интересной судьбы композитора.

Около 40 лет А.Вивальди преподавал игру на разных инструментах в одной из женских консерваторий Венеции. Консерваториями называли приюты при монастырях, где воспитывались не только девочки-сироты, но и дочери богатых горожан, на таком хорошем счету была консерватория. За годы работы в консерватории Вивальди создал лучший в городе оркестр, для которого написал больше 450 концертов и нередко сам солировал на скрипке. Мало кто мог соперничать с ним в виртуозности : в путеводителе для гостей Венеции за 1713 год Джованни Вивальди и его сын-священник Антонио упоминаются как лучшие скрипачи города. А немногим раньше, в 1706 году вышел первый

сборник концертов «Гармоническое вдохновение». Первыми исполнителями концертов для различных солирующих инструментов были лучшие ученицы этой консерватории.

Мы знаем, что в историю музыки А.Вивальди вошел как создатель жанра инструментального концерта. Опираясь на достижения А.Корелли, именно Вивальди придал ему традиционную трехчастную форму, выделив виртуозную партию солиста. Кроме того Вивальди проявил себя новатором — он первым ввел в оркестр духовые инструменты, которые считались пригодными для исполнения только военных маршей. «Им не было места в божественном дыхании оркестра» - так считали композиторы, современники Вивальди, и критиковали его за это. Такие инструменты, как флейты, гобои, валторны, фаготы он вывел на уровень солирующих струнных инструментов. И ещё одна загадка великого мастера: в его концертах используются такие приемы и техники игры, которые появились лишь спустя несколько десятилетий, и о которых мастер знать не мог. Он значительно опередил свое время, предвосхитив искания композиторов в области формы, динамических градаций, инструментовки.

Ещё один интересный факт из жизни композитора: А.Вивальди считал оперу своим призванием, главным делом своей жизни , отдавал ей максимум сил. Духовный отец не поощрял его занятия оперным жанром, советовал сосредоточить силы на концертах и духовных кантатах и оказался прав. Оперы Вивальди хоть и принесли ему кратковременную славу, вскоре были забыты и при жизни композитора принесли ему массу проблем, тогда как концерты обессмертили имя композитора, может быть потому, что в них он был настоящий, искренний, не скованный никакими условностями.

В жизни композитора было всё - и взлеты, и падения. В середине жизни его слава выходит за пределы родного города, знатные иностранцы стараются посетить концерты Вивальди, многие считали за честь брать уроки игры у знаменитого маэстро, потому что слава скрипача-виртуоза соперничала со славой композитора. Известно, что в 1709 году среди его слушателей был

датский король Фридрих IY, которому композитор посвятил свои сонаты для скрипки. Однако постепенно просвещенная Европа устала от барокко, и уже новаторство самого Антонио Вивальди, некогда высмеиваемое консерваторами, стало казаться вчерашним днём. В конце жизни, всеми забытый и покинутый, А.Вивальди за год потерял свое состояние. Причин было несколько: король, который ему благоволил, умер, началась война, музыка стала никому не нужна. Когда-то успешный композитор, он был вынужден продавать свои концерты по нищенской цене — дукат за штуку. Вивальди был похоронен на кладбище для бедняков. Никто не провожал его в последний путь, ни родственники, ни почитатели его таланта. Судебный пристав описал его имущество в счет погашения долгов. Так окончился путь человека, которому некогда рукоплескала вся Европа.

И всё же в его музыке есть нечто особенное, неизменное. Он всегда оставался самим собой, и его музыку не спутаешь с музыкой других композиторов, хотя многие пытались подражать, но его стиль остается неподражаемым, всегда узнаваемы интонации в его непревзойденных концертах. В его музыке всегда стремление к свету, утверждение жизни и радости в ней. Музыка искрящаяся, виртуозная, искрометная. «Это как выпить холодной воды в жаркий день» - писали критики о его произведениях.

Коршунова Надежда Семёновна
МУ ДО «Ногинская ДШИ»
преподаватель по классу фортепиано
Богородский г.о.

АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ И.С.БАХА В СТАРШИХ КЛАССАХ ДМШ НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ ИЗ ХТК

Изучая произведения И.С. Баха в ДМШ, педагог старается привить правильное понимание стиля исполнения данной музыки. Уже на первом этапе ученик познаёт отличительную черту музыкального стиля композитора, которую И. А. Браудо назвал «приёмом восьмушки»: исполнение мелких

длительностей штрихом legato, а более крупных – non legato или staccato (в зависимости от характера пьесы). Что ещё должен усвоить ученик, знакомясь с произведениями И.С. Баха? Это 1- полифония, 2- мотивное строение мелодических линий, что, несомненно, связано с речью. Это ставит перед исполнителем задачу интонационно выразительно провести каждый голос. Самостоятельность каждого голоса проявляется в различном звучании голосов (инструментовка), в несовпадении штрихов, кульминаций, динамического развития каждого голоса, в разной ритмической характеристике голосов. Работая над выразительностью каждого голоса, необходимо соблюдать «чувство меры» ко всем динамическим изменениям, так как мир эпохи барокко более уравновешен и подчинён разуму. Кроме того сам Бах в титульном листе к сборнику инвенций указывал о необходимости «добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции».

Мы знаем, что клавирные сочинения Баха могли быть написаны для клавесина или клавикорда. Отталкиваясь от характера произведения, особенности инструмента, мы стремимся выработать артикуляцию, которая была главным средством выразительности эпохи Баха. К знакомству с ХТК можно приступить, пройдя достаточное количество полифонических произведений композитора: маленьких прелюдий, инвенций, симфоний, ведь в пьесах ХТК все свойства и закономерности языка Баха приобретают более сложное выражение. ХТК считается энциклопедией баховских образов. Недаром на этих произведениях учились великие музыканты: Бетховен, Шопен, Шуман, Лист и многие другие. Бах не подозревал того, что создаваемые им творения представляют сокровища искусства исключительной ценности. Он писал их с чисто инструктивными педагогическими целями. Каждая прелюдия и фуга – это отдельное произведение, написанное в одной тональности. Каждая прелюдия и фуга оттеняют друг друга. Контрастность проявляется в импровизационности прелюдии и конструктивности фуги, а также в различных по содержанию и характеру музыкальных образов. Например, мужественному, с моторным поступательным движением энергичному образу до-минорной

прелюдии противопоставляется изящная грация фуги (ХТК 1 том). Тем не менее, мы слышим интонационное родство прелюдии и фуги: это мотив перечёркнутого мордента.

Фактура прелюдии характеризуется безостановочным движением и сплошным звуковым потоком шестнадцатых. Это провоцирует ученика играть её в манере громкого, энергичного этюда. Во избежание этого с первых уроков проходит работа в медленном темпе глубоким, певучим звуком. Первоначально, работая в медленном темпе, необходимо избегать вялой безинициативной игры. Обращаю внимание ученика на два важных момента: 1) многократно повторяющаяся двухмотивная фраза, где на втором мотиве необходимо добиться постепенного динамического подъёма к верхнему акцентированному звуку, на который везде приходится самый слабый 5 палец; 2) мелодическая линия, образующаяся из верхних звуков фигураций, которую необходимо прослушать от начала до конца и, исходя из гармонического развития привести к кульминации – эпизоду Presto. (*Приложение, пример 1)*

С 5 такта начинается ряд секвенций. Интересно услышать мелодическое развитие верхних звуков внутри каждого звена секвенции (ми ми –ре ре, ре ре – до до и так далее), слегка выделив начало звена. Это разукрасит непрерывное и однообразное движение шестнадцатых **(***Приложение пример2).* Кульминация прелюдии - это эпизод Presto (двухголосный канон). Трудное место для пианиста. Накал эмоционального напряжения не должен отражаться в мышечном напряжении. В редакции Бузони стоит фермата на доминантовом звуке соль. Это даёт пианисту вернуть необходимую легкость и эластичность, истощённую 24 тактами равномерно – упорного движения. (*Приложение, пример 3)*

Следующий эпизод Adagio – драматически насыщенный монолог, оставшегося в одиночестве верхнего голоса**.** Этот эпизод требует от исполнителя ритмической свободы, торжественного и широко льющегося звука, яркой передачи декламационно – речитативных интонаций. Необходимо добиться от ученика точной артикуляции и активного слухового контроля (ведь

в одноголосном звучании слышно каждую ноту). В заключении прелюдии возвращается первоначальный темп. Смена темпов – сложный момент для ученика. Здесь не всегда всё получалось. Вспомнить первоначальный темп помогает такая работа: играем 4 первых такта, затем последние 4 такта. Всё должно звучать в одном темпе. Так ученик постепенно сможет запомнить верное темповое звучание окончания. *(Приложение, пример 4)*

Стилистически верной трактовке прелюдии угрожают две крайности, относящиеся к динамике и темпу. Умеренность и сдержанность во всём, как известно, были одними из основных эстетических требований в эпоху Баха. Чёткость и живая ритмическая пульсация должны сохраняться при любом темпе. В нашей работе с ученицей Катериной Судоплатовой VIII/8 кл. для того, чтобы не терять выразительность двухмотивной фразы, которую надо прослушать на протяжении всей пьесы, приходилось работать разными способами: безусловно в медленном темпе (об этом говорилось выше), работа разными штрихами (пр. р. – legato, л.р. – staccato и наоборот) в более подвижном темпе, а также игра с динамически преувеличенным выделением двухмотивной фразы.

Знакомство с фугой начинаем с определения основной идеи полифонического произведения, которая заключена в теме. Метроритм темы с равномерным распределением акцентов, повторность мотивов говорят о её жанрово – танцевальных истоках. Понять истинное содержание темы фуги помогает внутренний смысл её мотивной структуры: все три мотива темы начинаются одним и тем же субмотивом – мелодией перечёркнутого мордента. Трёхкратное повторение его сообщает теме черты настойчивости и непреклонности, а кульминация темы приходится на VI ступень лада, что добавляет момент напряжённости. Артикуляция связана с ритмом по принципу «приёма восьмушки». Как бы ни менялись штрихи в теме, все её звуки необходимо играть одним тоном, не допуская вялой игры шестнадцатых, бессмысленного выделения восьмых. Мы долго работаем над характером темы, играем её в разных тональностях, сохраняя мужественный и волевой оттенок

даже на piano. Звучание темы в разных родственных тональностях расцвечивает фугу новыми красками. Ученик отмечает все проведения темы в нотах, определяет тональность, в которой проходит тема, таким образом определяем разделы фуги. (*Приложение, пример 5)* Ученик должен понять, что вся фуга строится на двух элементах – проведениях темы и интермедиях. Волевой «нерв» темы проходит во всех интермедиях фуги, ибо все они построены на этом настойчивом субмотиве. *(Приложение, пример 6а)*

К моменту знакомства с прелюдиями и фугами из ХТК, ученик уже знает, что в полифоническом произведении тему сопровождают противосложения. Разобравшись в структуре, ставим перед исполнителем задачу – выделить проведение темы на протяжении всей фуги. Основным методом работы здесь является исполнение темы и противосложения в ансамбле с педагогом, а дома - одновременно двумя руками, стараясь играть противосложение другим звуком. Продолжаем работать по голосам, последовательно соединяя по 2 голоса, добиваясь осмысленной игры. Например: соединяем сопрано – альт, затем сопрано - бас, потом альт – бас. Такую работу в медленном темпе и по нотам следует проводить всегда, даже когда пьеса уже выучена. Иначе произведение засоряется многочисленными ошибками. *(Приложение, пример 6)*

Учить фугу рекомендуется по разделам. Когда ученик увидит, что четвертое проведение темы звучит в ми бемоль мажоре (разработка), он естественно захочет выделить мажор более ярким звуком. *(Приложение, пример7)*

Аналогичным образом должен быть выделен и переход к заключительному разделу фуги - репризе (20такат), где на фоне стаккатируемых шестнадцатых смело и уверенно появляется тема в основной тональности. (*Приложение, пример8)*

Перед кульминационным проведением темы (26-28 такты) Бах помещает самую большую интермедию, подготавливающую слушателя к наиболее торжественному эпизоду. В конце его в фуге появляются паузы во всех голосах

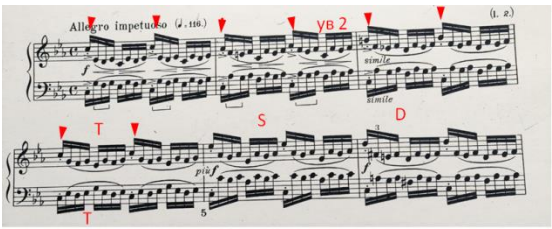
– характерный для Баха приём нагнетания внутренней напряжённости финала фуги. Ученику важно понять, что пауза несёт в себе продолжение кульминационной напряжённости, а не передышку, как часто понимают дети. Моей ученице это настроение долго не удавалось донести. После внушительного каданса, звучит кода. На мощном тоническом органном пункте в басу в последний раз проходит тема. Величавую торжественность конца подчёркивает последний аккорд, несущий энергию жизнеутверждающего мажорного лада. В редакции Бузони стоит ff, у Муджеллини – p. (*Приложение, пример 8)*

Используя современные технологии, мы смогли прослушать это произведение в исполнении разных музыкантов и прошлого и современников. Поражает различная трактовка произведений Баха как исполнителей, так и редакторов. В этом гениальность великого композитора. По словам музыковеда В.В. Асафьева «И.С. Бах – такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени»

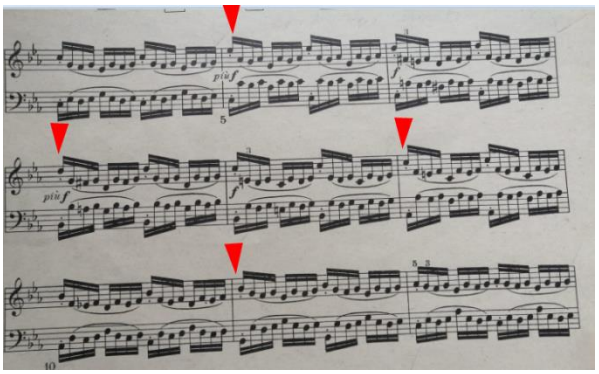
Список литературы
1. Калинина Н. «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе» (М.: Издательский дом «Классика-XXI», - 2006 г.)
2. Носина В.Б. «Символика музыки И.С.Баха» (Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С.В. Рахманинова. Тамбов. 1993)
3. «Музыкальная литература зарубежных стран», вып.1. (М.: Музыка, 1985)

Приложение

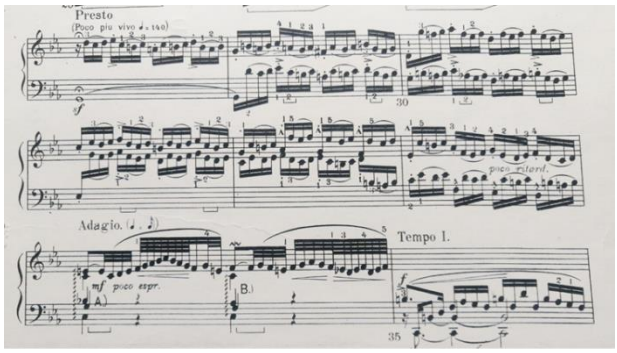
Пример 1



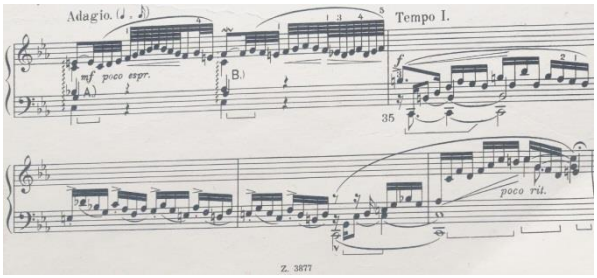
Пример №2



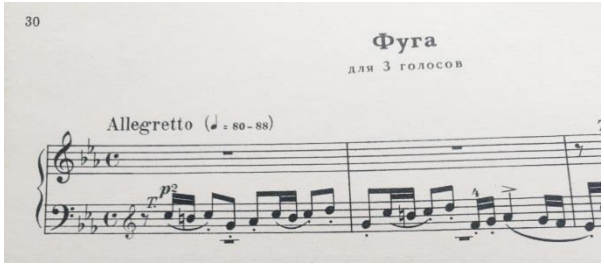
Пример №3



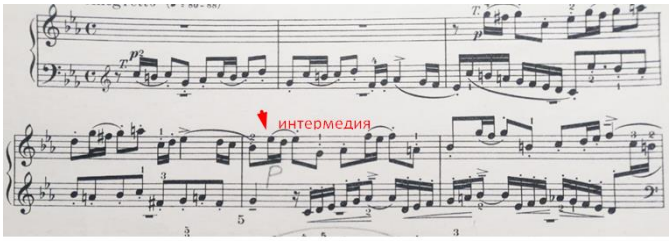
Пример №4



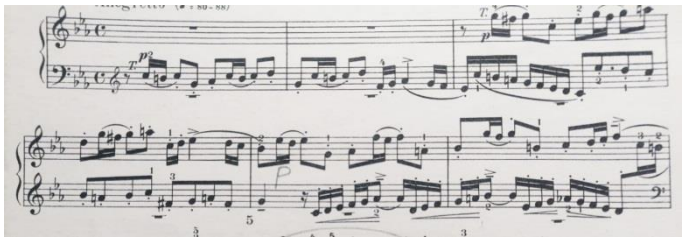
Пример №5



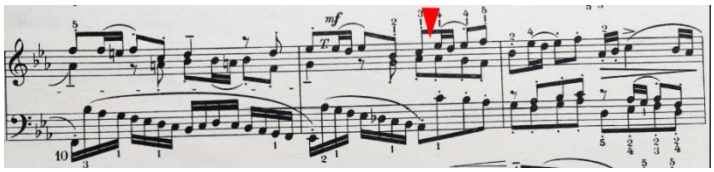
Пример 6 (а)



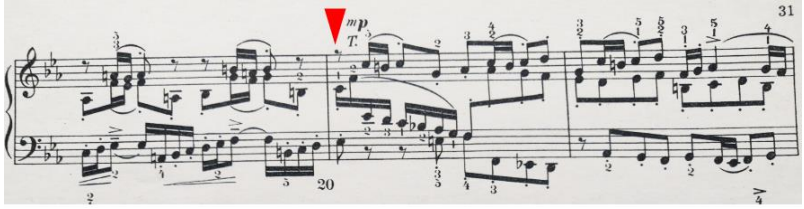
Пример №6



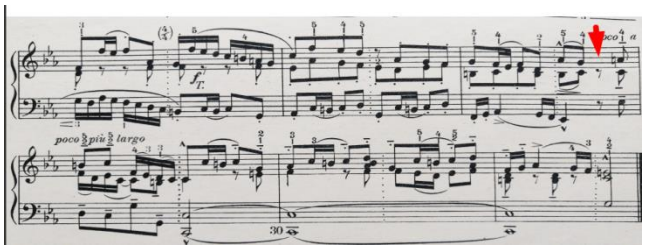
Пример №7



Пример №8



Пример № 9



Соколов Иван Григорьевич,
Соколова Светлана Николаевна
МУ ДО «ДМШ им. Ж. И. Андреенко»
преподаватели по классу баян
г. о. Электросталь

РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЕЙ В КЛАССЕ БАЯНА

Барокко (в переводе «жемчужина») - художественный стиль, характерный для европейской музыки 17-18 веков. Его центром была Италия (композиторы Вивальди, Монтеверди, Люлли, Корелли, Перселл, Куперен). Интерпретация барочной музыки неотделима от импровизационности, творческой свободы солиста. Полифония как музыкальный язык барокко - склад многоголосной музыки, основанный на развитии нескольких мелодических линий. Развитие полифонического слуха и полифонического мышления - важный этап воспитания ученика в процессе обучения в музыкальной школе.

Иоганн Себастьян Бах - великий мастер полифонической музыки. Его творчество насыщенно богатством мелодий, ритмов, настроений. Для Баха мелодика - основа музыки. Выразительность, речевое вокальное начало лежат в основе его произведений. Он не указывал штрихи, динамику, темп. Всё это исполнитель определял сам. Инвенции И. С. Баха относятся к стилю барокко.

Инвенция – от латинского «Инвенцо» означает выдумка, изобретение. Двух, трёхголосные инвенции - замечательная школа полифонических произведений, и в каждой из них своё настроение.

Работая над инвенциями с учащимися в музыкальной школе в классе готово-выборного баяна, важно проследить движение, развитие каждого голоса и их гармоничное сочетание, отработать каждую мелодическую линию, насыщенную особой внутренней жизнью. Юный баянист должен прослушать каждый голос и потом соединять, гармонично сочетая друг с другом. В процессе занятий нужно развивать в ученике умение слышать и вести одновременно несколько музыкальных линий, что представляет немалую трудность.

Исторически современный баян сформировался во второй половине XX века. Его появление на концертной эстраде связано, с одной стороны, с возрастающим в музыкальном мире интересом к произведениям старинных композиторов: Букстехуде, Фрескобальди, Пёрселла, Куперена, Рамо, Генделя, Скарлатти, Талемана, Баха. С другой стороны, с активной популяризацией творчества современных композиторов, в том числе авторов, пишущих специально для баяна. Благодаря малогабаритности инструмента, неоценима музыкально-просветительская деятельность баяниста, приобщающая к музыкальному искусству слушателей самых отдалённых уголков Родины. Развитие баяна, реализация его перспектив возможны в том случае, если инструмент пройдёт такой же путь, какой прошли общеизвестные инструменты: фортепиано, скрипка, виолончель. Поэтому необходимо воспитывать детей приобщая их к мировой классике, в частности к музыке И. С. Баха.

Работая с юным баянистом над полифонической музыкой, необходимо развивать слуховой контроль. При этом важна грамотная аппликатура, ритм. В полифонии Баха разные ритмические особенности: мелизмы, синкопы, паузы. Важно работать над выразительностью каждого голоса, определяя его интонацию, тембр, свободу движения. Исполняя на баяне сочинения И. С. Баха, ученик старается слышать и хорошо отслеживать все мелодические линии. При

этом, основательно изучая движение каждого голоса, учитель направляет его к нужному звукоизвлечению, выстраивая фразы и движение музыкальной мысли. У ребенка формируется мышление, внимание, воображение, развивается память.

Звук любого инструмента имеет свою эстетику. Выходить за его пределы - значит искажать физическую природу звука. Колебания динамической шкалы баянного звука небольшие. С самых первых шагов обучения на баяне следует научить ученика слышать крайние пределы звучания своего инструмента и при работе над музыкальным произведением не выходить за его рамки.

Мех для баяниста – то же, что смычок для скрипача. Учиться технике ведения меха целесообразно с самого начала обучения на баяне. Во время игры необходимо вырабатывать незаметную для слуха смену движения меха, при которой не возникает рывков, ритмической небрежности. Не следует сжимать и растягивать мех до предела, лучше пользоваться коротким мехом, он точнее фиксирует смену меха. Длинный же мех более приемлем для исполнения широкой мелодии или органных произведений. Сила звука зависит от скорости движения меха. Чтобы голоса не захлёбывались, не следует чрезмерно давить на них. Научиться владеть мехом - значит научиться играть на баяне.

Задача педагога заключается в том, чтобы активизировать слух ученика, научить его слышать свою реальную игру. Для этого юному баянисту необходимо выполнять три условия: захотеть услышать свою игру, освободиться от мышечной скованности, досконально изучить нотный текст. Например, в исполнении ученика звучит двухголосная инвенция И. С. Баха. Чтобы услышать двухголосную фактуру этого сочинения, ученик должен выучить каждый голос, исполняемый разными руками наизусть; уметь соединять два голоса на инструменте без нот; уметь играть произведение с любого такта; приобрести навык импровизации за инструментом и в необходимых случаях пользоваться им. Выработав умение слышать, что и как звучит, ученик имеет реальную возможность разобраться в качестве своей игры.

Общеизвестно, что приятнее обучать игре на инструменте тех, кто проявляет любовь к музыке, кого она эмоционально впечатляет. Являясь посредником между учителем и учеником, музыка в данном случае сама активно включается в творческий процесс обучения, создает почву для его успешного завершения.

Музыкальное развитие ученика зависит во многом от терпения и пластичности педагога. Цель педагогического труда - научить своего воспитанника понимать музыку и используя его природные наклонности разжечь любовь к ней.

Список литературы
Бонаков «Творческий портрет
Размышления об исполнительском искусстве»

Моцная Александра Андреевна
МУ ДО «Купавинская ДМШ»
преподаватель ИЗО
Богородский г.о.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ. БАРРОКО В АРХИТЕКТУРЕ, ИНТЕРЬЕРАХ

Актуальность

Тема барокко - художественный стиль, отличающийся пышностью, богатством, причудливостью деталей, актуальна тем, что это одна из самых наиболее интересных эпох в мировой культуре.

Для будущих художников актуальным является изучение барочного стиля в изобразительном искусстве, архитектуре, живописи.

Цель: познакомить детей с особенностями стиля барокко в архитектуре через исследовательскую, практическую деятельность. Метод проекта.

Задачи:

- разработать исследовательский проект по теме;

- подготовить необходимый материал;
- реализовать проект.

Как познакомить юных художников с предметами искусства эпохи барокко, с особенностями стиля? Конечно, лучше один раз увидеть, что сто раз услышать. Идеально организовать экскурсии в музеи, выставочные залы.

На занятиях по учебным предметам важную роль в этом играет практическая деятельность. Так же эффективным в этой работе является проектная деятельность. Преподавателю важно научить детей самостоятельно мыслить, находить и решать проблемы, прогнозировать результаты, оценивать полученные результаты, выявлять способы изготовления изделий.

Чтобы познакомить учащихся со стилем барокко, а именно в архитектуре, интерьере, мною был разработан краткосрочный исследовательский проект по учебным предметам лепка и прикладное творчество.

Тема проекта: «Интерьеры барокко. Изразцовая печь».

Исследовательский проект - это проектная деятельность учащихся, направленная на изучение окружающего мира и связанная с решением учащимися исследовательской задачи.

Метод проекта позволяет учащимся самостоятельно конструировать свои знания, ориентироваться в информационном пространстве, развивать творческое мышление.

Проект «Интерьеры барокко. Изразцовая печь» - это ознакомление детей с особенностями стиля, выразительными средствами.

Вид проекта: исследовательский, творческий. Продолжительность: краткосрочный (4 недели). Участники проекта: учащиеся 2 класса ПП «Живопись» КДМШ. Проект включает в себя несколько этапов.

1 этап: Подготовительный

- сбор информации, подготовка материала;
- консультации для родителей;
- подбор дидактического материала.

2 этап: Основной

- работа с детьми по проекту (организация исследовательской и творческой деятельности, чтение литературы, посещение музея).

3 этап: Заключительный

- выставка творческих работ;

- презентация.

Результатом проекта была выставка творческих работ учащихся. Высокий уровень детских работ и отличные знания по вопросам стиля барокко показали, что проектная деятельность эффективна в работе с детьми.

Список литературы
1. Барокко: Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р Томана: Издательство Konemann [Текст] – М., 2012. – 90 с.;
2. Бирюкова Н. В. История архитектуры [Текст]: учеб. пособие. – М.: ИНФРА-М, 2006. – 367 с.;
3. Орнамент барокко и рококо; Издательство В. Шевчук [Текст]. – М., 2013. – 66 с.;
4. Русское искусство эпохи барокко. Искусство [Текст]. – М., 2013. – 51 с.

Земцова Татьяна Ивановна
МУ ДО «Ногинская ДХШ»
преподаватель ИЗО
Богородский г.о.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БАРОККО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ 17 ВЕКА

Барокко - художественный стиль, преобладающий в Европейском искусстве с конца XVI века до середины XVIII века. Стиль зародился в Италии и распространился в других странах после эпохи Ренессанса.

«Барокко» переводится с итальянского как «причудливый», «странный», с португальского, как «жемчужина неправильной формы».

Стиль складывается в сложных, драматических условиях контрреформации и абсолютизма, должен был прославлять могущество власти, знати и церкви. Чтобы упрочить свое влияние и сохранить авторитет, католическая церковь привлекает прихожан и паломников необычными яркими

образами, затрагивая эмоции и чувства зрителя. Зрелищность была превращена в главную приманку католицизма. Основные черты барокко – парадность, пышность, торжественность, динамичность. Произведения барокко характеризуются повышенной экспрессией, эмоциональностью, театральностью, стремлением произвести впечатление на зрителя, поражают мощью, яркостью, контрастами света и тени. В искусство вторгаются бурные страсти в действии, противопоставляемые ренессансному спокойствию и рациональности. Огромное значение приобретают аллегории, символы, метафоры.

Человек эпохи барокко – это личность со сложным миром чувств и переживаний. Идеалы Возрождения с верой в безграничные возможности человека уходят в прошлое. Люди убедились, что человек не всевластен в своей судьбе и зависит от природных и социальных явлений. На 1 план вместо спокойствия и гармонии Возрождения выступает хаотичность, эмоциональность, драматизм. Стиль барокко выразил идеи о многообразии мира, его изменчивости, о трагической сущности земного бытия.

В произведениях искусства преобладала тема мученичества, страданий, смерти. Так как главным заказчиком искусства была католическая церковь, поэтому огромное количество произведений барокко - религиозного содержания. Античная мифология с необычными драматичными сюжетами так же были привлекательны для скульпторов и живописцев барокко. Трагедии, битвы, превращения становятся источником вдохновения.

В области живописи ярким представителем нового направления стал Микеланджело Меризи да Караваджо (1573-1610). Его жизнь и творчество полны тайн и загадок. Художник был вспыльчив и задирист, имел дух авантюриста, участвовал в драках, носил холодное оружие, попадал в крайне неприятные ситуации, был объявлен «вне закона», вынужден скрываться от правосудия, трагически погиб.

Реформаторский вклад художника в искусство XVII века заключается в совмещении церковной живописи и бытового реализма, в манере письма, когда

яркий свет выхватывает фигуры, лица, жесты из темного пространства и моделирует объемы, в изобретении нового приема «тенебризм». Влияние «свето-теневой революции» было так велико, что стали возникать целые школы «погребной живописи». Резкие светотеневые эффекты можно встретить у многих выдающихся художников Испании, Фландрии, Франции. – Сурбарана, Веласкеса, Рубенса, Йорданса, Рембрандта, Жоржа де Латура.

Караваджо первым стал изображать натюрморты и бытовые жанровые сцены. «Лютнист», «Гадалка», «Шулеры», «Корзина с фруктами».

Традиционные религиозные сюжеты получили особый смысл. Святые утратили благообразную красивость и стали людьми из народа,- грубоватыми, но нравственно достойными и сильными.

«Святой Матфей и Ангел» Первый вариант церковь не приняла. Евангелист был изображен слишком натуралистично с грязными ногтями и грубо выставленными перед зрителем ногами. Второй вариант был принят.

«Призвание Матфея» Основой сюжета стал фрагмент Евангелия от Матфея. Поток света выхватывает фигуры из мрака. С большой точностью воспроизводит художник разнообразные чувства, охватившие Матфея и его спутников, когда они услышали слова Христа. Художник выстраивает драматургию великого события – свет Истины проникает в низы жизни. Иисус призывает Матфея жестом, похожим на жест Бога-Творца в росписи потолка Сикстинской капеллы Микеланджело. В 1600-1601 г художник написал 2 картины для капеллы Черази церкви Санта-Мария –дель- Пополо. Тему призвания человека на служению Богу Караваджо продолжил в картине «Обращение Савла по дороге в Дамаск». Мы видим необычную композицию – в нижней части картины- упавшего с коня распростертого Савла, ослепленного Божественным светом. Мощный круп лошади занимает большую часть картины. «Распятие апостола Петра». Изображает мученичество Святого Петра, который был распят вниз головой. Композиция динамична, фигуры палачей также находятся в сложных ракурсах, все внимание зрителя сосредоточено на

фигуре Святого Петра. Можно выделить 3 составляющих стиля Караваджо: Высокая контрастность, натурализм, лаконизм и простота композиции.

Искусство Фландрии пережило в XVII веке эпоху блестящего расцвета. Создателем и главой фламандской художественной школы стал Питер Пауль Рубенс (1577-1640) . Великий художник, «король живописцев» и «живописец королей» был также известным дипломатом. Художник был энциклопедически образован, прекрасно знал античную мифологию, знал несколько языков. Получив образование в Антверпене, Рубенс 8 лет провел в Италии, изучая и копируя образцовые произведения мастеров эпохи Возрождения, брал от каждого из них и усвоил качества, достойные подражания: от Тициана и Веронезе заимствовал блеск колорита, от Микеланджело - мощность фигур и энергичность движения, от Леонардо и Рафаэля - ясность композиции и совершенство рисунка, от Караваджо - Искусство светотени. Женился на Изабелле Брандт. «Автопортрет с Изабеллой Брандт». Став придворным живописцем, получает многочисленные заказы на оформление церквей.

В монументальных композициях, захватывающих своей патетикой , нашли яркое выражение принципы стиля барокко. Динамика, контрасты света и тени, драматизм, внутреннее напряжение. Произведения Рубенса поражают своей мощью, невероятной энергией и жизненной силой. «Снятие с креста», «Воздвижение креста» – алтарные образы для Антверпенского собора. «Воздвижение креста» Здесь чувствуется влияние гениального Микеланджело - в проработке мускулистых тел , напряжении мышц. Все персонажи испытывают невероятное напряжение. Композиция выстроена по диагонали. Динамика становится сутью живописи. Человек изображается в момент напряжения всех физических и духовных сил. Рубенс часто обращается к античной мифологии, пишет картины- аллегории совместно с Яном Брейгелем. «Аллегория слуха», « Аллегория зрения», «Аллегория осязания» и др.

«Возвращение Дианы с охоты» Смысл человеческого бытия состоит в любви, радости, гармонии, наслаждении дарами природы.

Рубенс разрабатывает жанр сцен охоты на диких зверей , которые проникнуты страстной динамикой зрелого барокко и характеризуются огромным напряжением и накалом. Никто не изображал людей и животных в жестокой схватке так, как это делал Рубенс. Художник создает серию работ с охотой на тигров, львов, кабана. Сложные композиции строятся ассиметрично по диагонали, эллипсу, спирали, контрастах цветовых пятен, с помощью переплетающихся волнообразных линий, объединяющих и пронизывающих группы. «Каледонская охота на кабана» 1612 г, «Охота на львов» 1615 г.

На знаменитой картине «Охота на гиппопотама» изображена невероятная схватка между крокодилом, разъяренным гиппопотамом, тремя гончими, тремя лошадьми и пятью мужчинами. Вся композиция картины сосредоточена на фигуре гиппопотама в центре.

В начале 1620-х годов Рубенс посещает Францию, создает цикл работ из 24 огромных полотен, посвященных жизни Марии Медичи. Это новый тип исторической картины в аллегорической форме. «Прибытие в Марсель» 1623 - 1625. Размер 394 – 295 см. Мы видим представителей водной стихии – Нептуна с трезубцем, Тритона, трубящего в рог, трех Наяд, тянущих канат, - все приветствуют королеву.

«Персей и Андромеда» 1620 -1621. Рубенс прославляет рыцарскую доблесть героя, победившего морское чудовище, в жертву которому предназначалась Андромеда. Лучший вариант этого сюжета, находится в Эрмитаже. Картина «Союз Земли и Воды». 1618 г. (223- 181) см. изображает аллегорическую сцену союза Земли, которую олицетворяет богиня Кибела с рогом изобилия и Воды - морского бога Нептуна с грозным трезубцем. Этот Союз освящает крылатая Виктория , возлагающая корону на голову богини. В композиции художник использовал принцип симметрии треугольника в сочетании с поворотом фигур вокруг оси.

После смерти жены в 1626 году Рубенс несколько лет отдал дипломатии. В 1630 г. женится на юной Елене Фоурмен, которая родила ему 5 детей, была его музой и идеалом женской красоты. «Портрет Елены Фоурмен с детьми», «Шубка». Елена многократно запечатлена в картинах обнаженной. Рубенс с неподражаемым мастерством умел передавать плоть живого тела.

«Три грации », «Похищение дочерей Левкиппа», «Венера перед зеркалом», «Вирсавия»

Умер художник в 1640 году и похоронен с большими почестями.

Джованни Лоренцо Бернини (1598 – 1680) - величайший итальянский архитектор и скульптор, отец – основатель барочной скульптуры, римский гений, самый известный творец эпохи барокко. Он прожил долгую жизнь, находясь на службе у Ватикана и пользуясь благосклонностью пап. Именно по заказам Святого престола мастер создал уникальные шедевры. Художественные способности Джованни проявились очень рано. В юношеском возрасте он обрел покровителя в лице мецената кардинала Шипионе Боргезе. Для кардинала Боргезе Бернини выполнил цикл мифологических скульптур: «Похищение Прозерпины» 1622 г., «Давид» 1624 г., «Апполон и Дафна» 1625 г. Герои Бернини отличаются экспрессивностью и драматизмом, все их эмоции и переживания легко читаются в положении тел и выражении лиц. Эти скульптуры кардинал называл « еще одним из чудес света». Наградой за них стало посвящение Бернини в кавалеры Папского рыцарства. По признанию большинства критиков именно этот цикл открыл эру барокко в европейском искусстве.

«Экстаз Святой Терезы» (1645 - 1652) - шедевр искусства римского барокко. Работа над алтарной группой из каррарского мрамора шла в течение 7 лет. Святая поражена стрелой божественной любви. Позолоченные лучи, исходящие сверху олицетворяют божественный свет. Шедевр мастера – кафедра Святого Петра. Центральной частью кафедры служит бронзовый трон,

окруженный фигурами ангелами и учителями церкви. Площадь Святого Петра (1656 – 1667 г.)

Перед собором Бернини соорудил величественную овальную площадь с колоннадой в 4 ряда., (284 дорических колонн), с 96 статуями святых и мучеников, расположенных на аттике. Этот шедевр является его величайшим достижением. В центре площади стоит 25 метровый обелиск из розового гранита.

В 1651 году получает заказ на возведение фонтана на центральной площади Рима Пьяцца Навона «Фонтан Четырех Рек». Колоссальные статуи, вырубленные из белого мрамора, олицетворяют главные реки четырех континентов: Нил - Африку, Ганг – Азию, Дунай – Европу, Ла-Плата – Америку. Фигуры расположились вокруг громадного обелиска. Голубь с оливковой ветвью в клюве венчает обелиск. В декоративном убранстве присутствуют 7 животных и всевозможные растения.

В 1644 году вблизи площади Барберини был установлен Фонтан Пчел. Очаровывает своей формой в виде раскрытой морской раковины. Между створками скульптор создал трех пчелок, которые пускают струи в раковину. На верхней створке начертана надпись с именем заказчика папы Урбана 8. Фонтан Тритона на площади Барберини. Постамент образуют 4 дельфина, на кончиках их хвостов располагается раковина. На раковине восседает Тритон, сын бога Посейдона, выдувающий струю воды. По проектам Бернини были созданы храмы и палаццо, созданы статуи, фонтаны, надгробия, алтари церквей. Художник проявил себя как мастер синтеза искусств, сумев объединить скульптуру, живопись и архитектуру в единое целое. Бернини был последним в ряду универсальных гениев Италии, создав стиль барокко, ставшим международным.

Список литературы

Рапацкая Л.А. «Мировая художественная культура» Москва «Владос» 1912 г.; allpainters.ru,
https://artgirls –livejournal, smallbay.ru >artbarocco>rubens, italy4.me, italyru.ru

Самодурова Мария Андреевна
МУДО «Электроуглинская ДМШ»
преподаватель по классу фортепиано
Богородский г.о.

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В РАБОТЕ НАД ПОЛИФОНИЧЕСКИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ЭПОХИ БАРОККО В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Полифонические сочинения эпохи барокко, как и полифония других эпох, представляют значительную трудность для освоения современными школьниками. Во-первых, невероятная сложность понимания исполнения барочной музыки. Во-вторых, загруженность в общеобразовательной школе. И в-третьих, отсутствие мотивации исполнения полифонии на публике. Не смотря на все трудности, по требованиям программ мы обязательно должны проходить с учениками полифонические произведения, но что еще важнее, смысловая многозначность, глубина этих произведений позволяет нам обогатить духовный опыт ребенка. В связи с этим, перед педагогами стоит задача не только обучать ребенка верному исполнению, но и знать какими методами при этом руководствоваться.

Одними из самых распространенных инновационных методов, применяемых в общеобразовательных школах, являются метод проблемного изложения, метод проектов, практико-ориентированная деятельность, использование информационных технологий в обучении. Какие же из них применимы в сфере дополнительного образования?

Одной из важнейших проблем, которые встают перед педагогом-пианистом в ходе работы над полифоническими произведениями эпохи барокко, является проблема формирования мотивации ученика. Посмотрим на процесс изучения, к примеру, одной из Маленьких прелюдий Баха, глазами ребенка. Ученик, получив в начале учебного года программу из трех произведений, понимает, что две яркие, интересные пьесы он может сыграть на концертах,

конкурсах. Это будет довольно увлекательно, ведь ему нравится выступать перед публикой, получать внимание, а если будет участвовать в конкурсе, то это зачастую поездка в другой город, освобождение от учебы в общеобразовательной школе в день выступления. Полифонию же он, скорее всего, сыграет только в декабре, у него много времени впереди и слушать его будет только экзаменационная комиссия. Яркий пример как может преодолеваться проблема подобного инертного отношения к работе над произведениями барокко, это проведение «музыкальных гостиных» и «Менестрелей». В нашей школе проводились оба этих мероприятия в прошлом учебном году, и могу заверить, что дети были в восторге, с удовольствием учили полифонию, рвались участвовать в «гостиной». Вот еще один пример мотивации. Моя ученица, Анна, начала работу над Преамбулой соль минор И.Л. Кребса в сентябре, запоминание текста наизусть продвигалось крайне медленно, несмотря на все совместные усилия, она постоянно допускала текстовые неточности, играла крайне безразлично. Однако услышав на концерте исполнение других произведений той же эпохи учеников даже младше классом, она не смогла не согласиться, что ребята играют куда качественней, что на сцене в этот день они выступают не просто так. Это смотивировало ее стремиться к тому же уровню.

Интерпретация барочной музыки неотделима от импровизационности, творческой свободы солиста. Динамическое разнообразие в повторных эпизодах сочинений, исполнение мелизмов, ритмическое расширение в каденциях – все это представляет большую сложность для юного пианиста. Как отмечает Михаил Владимирович Кларин (доктор педагогических наук, исследователь проблем обучения и развивающих практик), творческий поиск невозможен, если ученик боится совершить ошибку. Если вы хотите развить творческую личность, поучаствуйте в подборе штрихов, пальцев и динамичных оттенков, исходя из его воображаемого образа. Ведь новизна, оригинальность рождаются путем преодоления очевидных решений, которые являются общепринятыми. Ребенок

почувствует удивительную глубину и разнообразие сочинений Баха, которые выдерживают самые разнообразные, а порой и противоречивые интерпретации. Но здесь важный момент, нужно проследить, чтобы версия видения произведения Баха не выходила за пределы классной комнаты, чтобы "смелый эксперимент" маленького переводчика не был озвучен на сцене.

Так же особенно важно для педагога стремление выйти за рамки традиционного урока, использовать знания других областей искусства, литературы, поэзии. Рассмотрим процесс поэтапного разучивания «Менуэта до минор» И.С.Баха ученицей второго класса Ольгой. Параллельно с разучиванием нотного текста учащаяся ознакомилась с особенностями творчества композитора. Во-первых, он жил более 300 лет назад. Это так давно в понимании маленькой девочки. Что это было за время, как общались люди между собой, что их интересовало? Иоганн Бах сам занимался воспитанием и музыкальным образованием детей, сочинял пьесы для домашнего музицирования и очень гордился тем, что силами домочадцев можно устроить целый концерт. Читать с листа только что написанное кем-то музыкальное произведение, импровизировать, добавляя что-то своё, советовать друг другу, как лучше исполнить тот или иной фрагмент было обычным делом, не уметь владеть хотя бы одним музыкальным инструментом считалось верхом невежества. Музыкальное образование входило в список обязательных предметов. А что это были за инструменты? На все эти вопросы мы вместе с Ольгой находили ответы в различных источниках, в том числе и интернет - ресурсах. Это помогло ученице лучше понять эпоху и автора. Так же Ольга посмотрела в интернете, как танцуют менуэт, в каких нарядах. Узнала от педагога, что «Менуэт» – переводится как «маленький шаг», а пышные платья и причёски не позволяли двигаться активнее и быстрее.

Основная работа над менуэтом (как и любым произведением той эпохи) – это правильно «вложенные в разбор» штрихи, аппликатура, фразировка и разъяснения ученику, почему так, а не иначе. Для преподавателя важно не позволить ему заучить текст «как приспособился», не исполнять «как

получается» или «мне так удобнее». Для И. С. Баха мелодическая тема является основой музыки. Это «вокальное начало» (имеется в виду не только кантиленная мелодия, а скорее выразительность речевой декламации) лежит в основе всего его творчества. Ещё важно, для какого инструмента писал И.С.Бах то, или иное произведение. Предположим, менуэт написан для клавикорда – глуховатого, слабо звучащего инструмента. Тогда как разнообразить повторения предложений? Как показать скрытую полифонию и два разных голоса в пьесе? Здесь на помощь приходят штрихи, динамика и мелизматика.

Как известно, И. С. Бах не писал штрихи, практически не указывал динамику и темп. Всё это он доверял исполнителю. Первый период мы решили повторять, так как в его окончании две вольты и он в два раза короче второй половины менуэта. В верхнем голосе при первом проведении штрих legato с выделением «скрытой полифонии». Точно определили, где происходят разрывы фраз, расставили «запятые». В нижнем голосе, в противовес верхнему –non legato. Так лучше проявляется разное назначение голосов: один «поёт» мелодию, другой – аккомпанирует. При повторении в верхнем голосе отказались от legato. Точнее, стали использовать короткие лиги для изображения «приседаний» в танце, добавили деликатное staccato (приближенное к non legato). С динамикой решили просто: первое проведение на «forte», второе – на «piano». Второй период менуэта делится на четыре предложения. В музыке явно прослеживается два образа, например, «женский» и «мужской». Ведь менуэт, как мы выяснили, парный танец. Соответственно, нежный женский образ должен звучать на «piano», а мужской – решительный, на «forte». Стала вырисовываться «картинка» некоторого происшествия на балу, диалога, беседы, каких-то взаимоотношений, разных танцевальных движений.

Таким образом, именно сочетание традиционных методов обучения фортепианной игре (индивидуальные занятия с педагогом) и инновационных (проблемно-поискового метода, практико-ориентированной работы, элементов лекции-визуализации, межпредметной интеграции) способствуют повышению

мотивации в самостоятельной работе ученика, большему пониманию им содержательных сторон произведения, а также большему проявлению творческого потенциала личности, собственных идей в интерпретации барочных сочинений.

Апурина Ксения Валерьевна
МУДО «ДМШ им. Ж.И. Андреенко»
преподаватель по классу скрипка
г.о. Электросталь

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА СО ВРЕМЁН БАРОККО НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНЕНИЯ ГАММЫ И АРПЕДЖИО

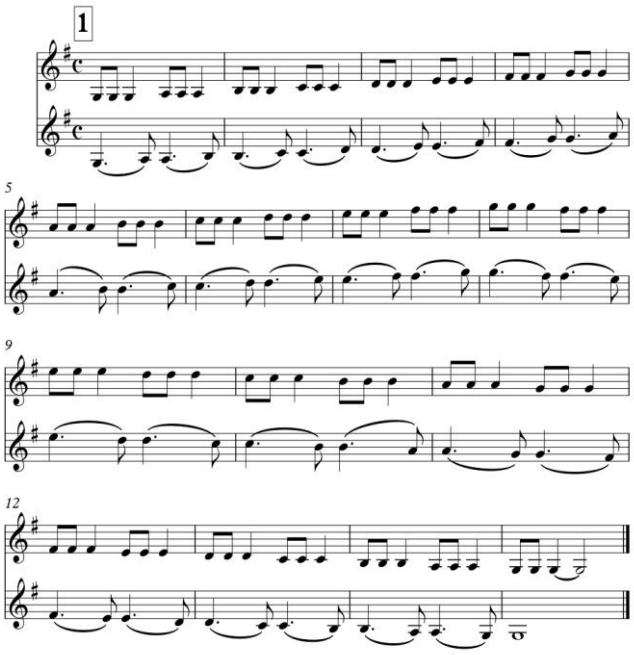
Вступительная часть (вокальная природа скрипки). Многим известно, что музыкальный инструмент скрипка создавался, как пародия и альтернатива человеческому голосу. Поэтому методы и приёмы, которые сегодня будут продемонстрированы могут применяться, не только в классе струнно-смычковых инструментов, но и в классе вокала, а так же духовых инструментов. Именно в эпоху Барокко получили большое развитие способы игры на инструментах, сформировался классический вид самой скрипки, как эволюция виолы д'браччо.

Музыкальное обучение во все времена являлось лишь практическим занятием, в основе которого лежал эмпирический метод, т. е. метод показа. Как пример будет рассмотрена гамма G-dur, исполненная дуэтом.

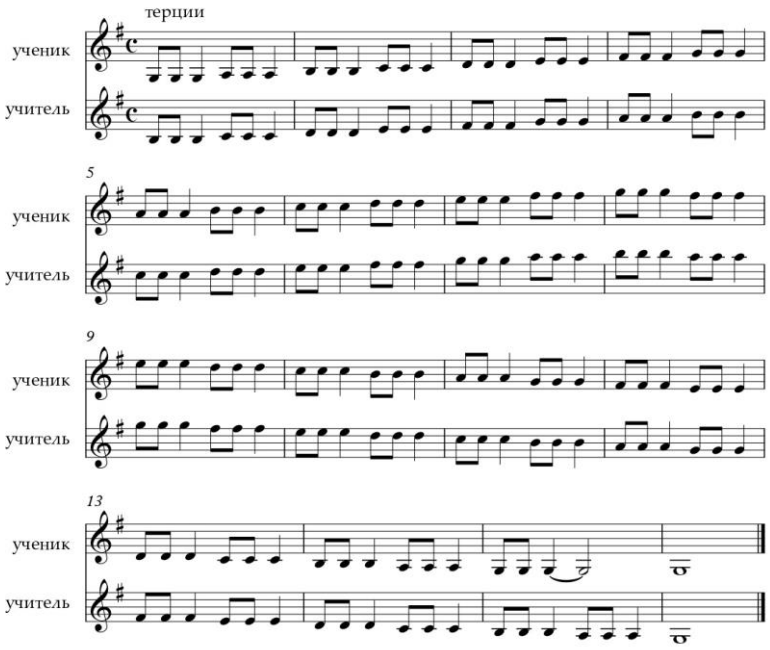
Цель: музыкальный слух на струнных и духовых инструментах должен быть ориентирован на искусство игры, которое отличается ровностью голосоведения, подвижностью, гибкостью и полной свободой. Умение играть "белым звуком".

1. **Секунды.** Штрих - две восьмых и четверть: две ноты - для настройки, третья длинная – для запоминания. На неё же накладывается интервал секунда. Задача: взять чистоту интонации от педагога, таким образом одновременно в голове звучит секунда. Диссонируюшие интервалы

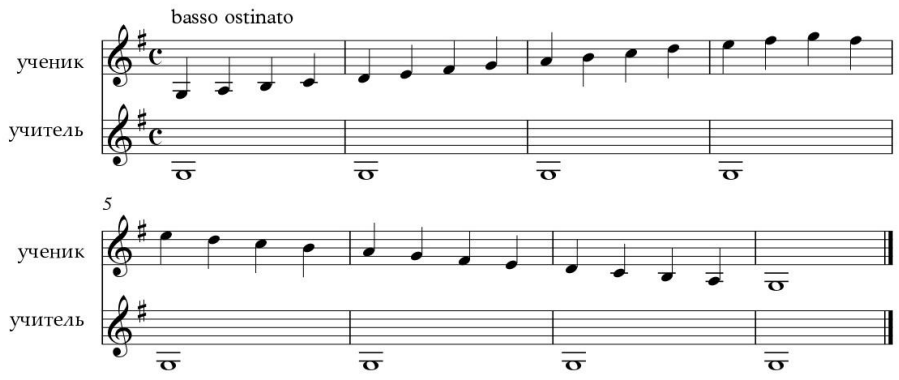
превращаются в консонирующие. Таким образом, самые сложные для интонирования интервалы становятся естественными.



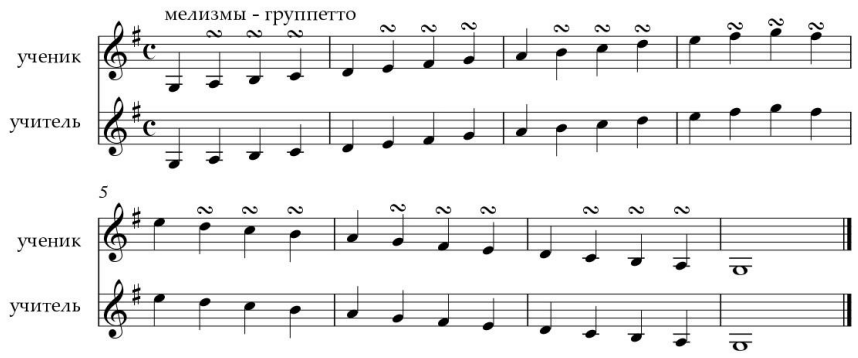
2. **Игра в терцию:** зрительный контакт, значение ансамбля, подстраиваться моментально. Штрих тот же - две восьмые и четверть. Подстроить - запомнить. Это самый важный подготовительный приём для дальнейшего сольного исполнения терций.



3. Basso ostinato. Гамма исполняется учеником в нюансе forte четвертями, но так же постоянно слышит неизменный бас тоники. Все интервалы таким образом выстраиваются от тоники. Большое значение тяготения неустойчивых ступеней в устойчивые.

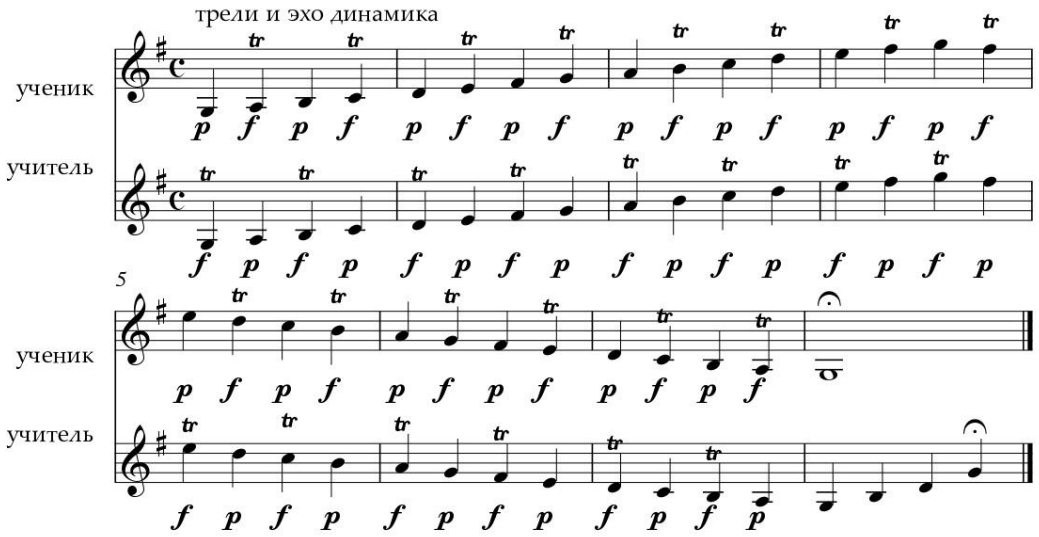


4. Мелизмы - основная украшающая функция эпохи Барокко. Не задумываясь безошибочно уметь украшать любую ступень лада, лёгкость падения пальцев, ощущение "как-будто ошибка". Не украшаем только открытые струны - закон тематизма (один тембр, одна струна).

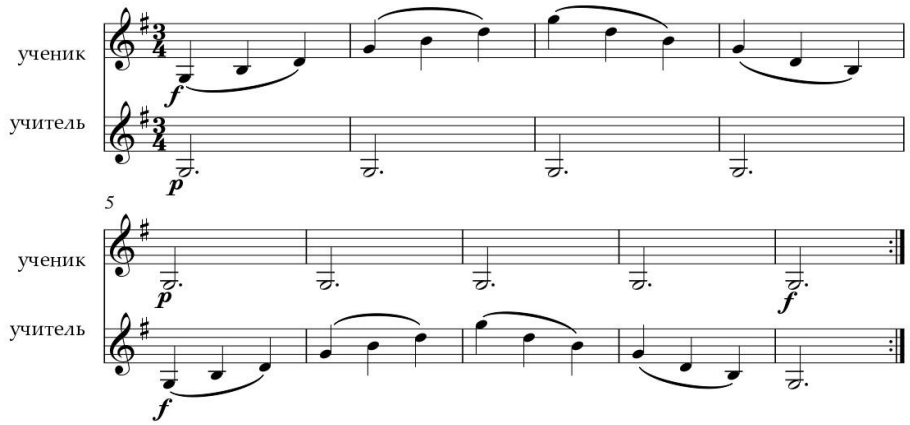


5. Трель и эхо динамика. Контрастная динамика - самый основной приём выразительности эпохи Барокко, который в итоге и получил своё определяющее название. Резкие противопоставления forte и piano, ввиду отсутствия crescendo и diminuendo. Эффект «эха», применяемый при повторении музыкального материала с целью динамического дифференцирования и изображения контраста звукового пространства. В завершении игры гаммы у педагога трезвучие,

которое нас приводит к совместной игре арпеджио. Главный навык этого приёма - длительная сосредоточенность и способность удержать внимание, дабы не пропустить свою трелирующую ноту. Стремительная передача своего голоса партнёру.



6. Трезвучия basso ostinato. Легато по 3 ноты на смычок, как основа одновременного звучания и мышления трезвучия целиком. Чередование учитель - ученик. Эхо динамика.



7. Импровизация - как основа музицирования эпохи Барокко. На примере тонического трезвучия. Basso, накладываем импровизацию из трезвучия - на слабую долю деташе вверх смычком, в конце смычка. Сильная доля у баса. В данном приёме снимаются лиги, чтобы сохранить ощущение "Вытаскивания

золотой нити" из тоники и непредсказуемость порядка извлечения нот арпеджио. В размере 4/4. Желательно предоставить возможность чередования учитель - ученик.

Заключение: благодаря применению этих методов, к исполнительским качествам ученика добавятся уверенное владение тональностью, грифом, немаловажный навык свободы импровизации, передача опыта в игровой форме от учителя к ученику, важнейшие навыки ансамблевого музицирования, и главное, увлечённость занятиями гаммами, значение которых, чаще всего, учениками недооценивается,- как первооснова любого старинного и современного произведения.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.
2. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969.
3. Григорьев В. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. М., 1991.
4. Раабен Л. Скрипка. М., 1963.
5. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da capo). М., 1997.
6. Цит. по: Назаренко И. Искусство пения. М., 1968.
7. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т.2. Спб., 1906.

Вишневская Галина Юрьевна
МУ ДО «Электроуглинская ДМШ»
преподаватель по классуфортепиано
Богородский г.о.

РАЗВИТИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИФОНИИ И. С. БАХА

В воспитании музыканта, в формировании его пианистических, игровых навыков, музыкального кругозора, художественного вкуса огромная роль принадлежит развитию полифонического мышления юного музыканта, его

полифонической техники. Полифония – вид музыкальной речи и, следовательно, вид музыкального мышления.

Развивать навыки работы над полифонией необходимо систематически, по принципу усложнения (как и любой другой навык). Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) целесообразно перейти к работе над произведениями канонического склада, построенными на стреттной имитации.

Несмотря на то, что развитие полифонического мышления может быть и при разучивании гомофонных произведений (т.к. гомофонная музыка имеет многоплановое построение), всё же наилучшей школой для развития навыков мышления, слуха и техники исполнения многоголосной фактуры любого склада в старших классах ДШИ является работа над полифонией в чистом виде. Г.Г. Нейгауз подчёркивал, что занятие полифонией – лучшее средство развития не только духовных качеств пианиста, но и чисто инструментальных, технических.

Место барочного репертуара в школьных программах довольно значительное. В первую очередь, это произведения И.С.Баха, Г.Ф. Генделя, а также учитывая возросший интерес к барочной музыке - Ф. Куперен, Ж.Б. Люлли, Ж.Ф. Рамо, К. Дакен, Г. Перселл, , Ж.Б. Лейе, Дж. Фрескобальди, И. Пахельбель, Г. Муффат, И. Пахельбель и многие другие авторы имеют в своем наследии произведения, обладающие несомненными художественными достоинствами, и вполне приемлемы по сложности для изучения в ДМШ и ДШИ. Безусловно, первое место в изучении полифонических произведений эпохи барокко, занимают сочинения И. С. Баха, среди которых (по возрастанию сложности) - «Нотные тетради Анны Магдалены Бах»; французские и английские сюиты, партиты, «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», Симфониям», и «ХТК». Хочу подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность.

«Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии», - предупреждал И.Браудо. Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, объяснить ему такие важнейшие для полифонического стиля понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

В эту эпоху сложились риторические основы музыкального языка – музыкально-риторические фигуры, связанные с определённой смысловой символикой (фигуры вздоха, восклицания, вопроса, умолчания, усиления и др.). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления интонационного словаря юного музыканта и помогает ему понять музыкальный язык последующих эпох . Изучение и исполнение музыки Баха у многих школьников не вызывает энтузиазма, в отличие, напр., от пьес Чайковского, Грига, Шумана и многих других композиторов. Причина этого явления, как многие считают, заключается в том, что музыка барокко требует особого понимания ряда особенностей, отличающих её от романтической. Стилю барокко свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, аффектация, обостренная чувственность. Не случайно к названиям музыки 16-18 веков, кроме «барочная» и «старинная», Б. Хейнс (музыковед) добавляет определение «риторическая». А по-русски мы можем сказать «красноречивая». И наша задача состоит в том, чтобы помочь ученикам найти путь лучшего понимания и восприятия барочной музыки. Как же играть риторично, то есть красноречиво? «Кто не способен говорить, тот еще менее способен петь; кто не может петь, тот не может и играть» И. Маттезон . Сложности в работе над барочным репертуаром (а мы с этим сталкиваемся и в работе с учащимися), касаются музыкального мышления в целом, и, в частности, понимания учащимися структуры музыкального языка в этих произведениях. Наши ученики подходят, в некоторых аспектах, к барочной музыке с позиций 19

века, потому что и мы сами оказались под влиянием исполнительских традиций этого века и находимся в плену отчасти романтической, но в большей мере современной исполнительской традиции, и используем одни и те же, т.е. одинаковые способы мышления и подходы к музыке различных эпох. Но способы, которыми мы мыслим и слушаем барочную музыку, должны отличаться от способов подхода к музыке, например, 19 века. Романтическая фраза –длинная, это фраза с кульминацией. Начала формироваться такая фраза в конце 18 века, в ней регулярны крещендо и диминуэндо. А барочная фраза, в отличие от романтической, соответствует коротким фигурам или т.н. «жестам», составляющим мелодическую линию музыки. Эмоциональность была в значительной мере интеллектуальной, смысловой. Выражение аффекта (страсть, сильное душевное стремление) в музыке эпохи Барокко связано со свойственным ей разговорным характером, сближающим ее со словесной речью. Но важно помнить сказанное Маттезоном «следует знать, что даже без слов, в музыке, исполняемыми одними лишь инструментами, всегда, в каждой мелодии, должен быть ясно представлен основной аффект, то есть инструменты при помощи звуков как будто произносят выразительную и понятную речь». Полифонии эпохи барокко свойственна полидинамика. Для её ясного воспроизведения следует прежде всего избегать динамических преувеличений. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям – качество, без которого нельзя стилистически верно передать характер музыки той эпохи. Ученику следует знать, что музыке И.С. Баха чужды вялость, размягчённость. Здесь следует остерегаться сентиментальности. Характер музыки, а значит и способ извлечения звука должен быть всегда собранным, крепким, даже пиано не должно быть расплывчатым. Нет необходимости требовать от учеников знания значения той или иной риторической фигуры - конечно, нужно учитывать возраст и уровень понимания ученика. Но нам самим эти знания пойдут на пользу, помогут приучить ученика мыслить «мотивно», верно интонируя эти

«мотивы», дифференцированно их артикулируя, выстраивать из мотивов-«кирпичиков» речь, выстраивать фразировку на основе «жестов», а не длинных фраз, – все это важные особенности работы над барочными произведениями. Исполнение полифонии требует расчленённости внимания, слуха, так как в полифонии учащийся должен одновременно вести несколько мелодических линий, распределить своё внимание так, чтобы каждой линии сообщить свойственную ей фразировку, туше, динамический план, причём все эти мелодические линии нужно уметь объединить в единый процесс развёртывания произведения. Между тем наш психический аппарат устроен так, что мы можем, воспринимая многое, фиксировать своё внимание на чём-то одном. «Если я смотрю, - говорит Гольденвейзер,- я вижу очень многое, но смотрю я в какую-нибудь одну точку, когда я слышу, я слышу очень многое, но сосредотачиваю внимание, слушаю я что-то одно». Работу над полифоническим произведением необходимо начинать с расчленения всей ткани произведения на отдельные элементы, детали, голоса, чтобы учащемуся легче было проследить, усвоить, услышать каждый голос, каждую деталь. Нужно добиться, чтобы учащийся вслушался даже в самый малозначительный элемент музыкальной ткани, осознал его. Дослушать и выдержать каждый протяжный звук, выявить мелодическое движение, скрытое в фигурациях, услышать и осознать последование гармоний – в воспитании этого умения заложены пути развития полифонического слуха. Необходимо приучить учащегося хорошо слышать и партию каждого голоса, и сочетание голосов, услышать тему и противосложение к ней. Как бы точно учащийся не выполнял нотный текст, если он не слышит своеобразие каждого голоса, не слышит многообразия всей полифонической ткани, его исполнение будет формальным упражнением на соединение нескольких голосов. «Ни один неосознанный звук не должен быть извлечён на фортепиано,- говорит Баренбойм,- играя полифоническую пьесу… ученик должен почувствовать и запомнить слухом любой ход». Часто приходится наблюдать, что при соединении голосов учащийся хорошо слышит только

верхний голос, а остальные им воспринимаются как аккомпанемент. В этом случае учащемуся предлагается концентрировать внимание и слух на одном из этих голосов, играя его ярче и выразительнее, а верхний голос играть ровно, пиано. Практика показывает, что такое динамическое выделение одного из голосов помогает ученику яснее услышать его, не терять при исполнении всей полифонии. Совет ученикам И.С. Баха: смотреть на голоса как на людей, а на многоголосие как на беседу между этими людьми, причём он ставил за правило, чтобы каждый из них говорил бы хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то пусть лучше молчит или ждёт, когда до него дойдёт очередь. Для развития полифонического слуха существует много способов работы над полифонией: исполнение произведения на двух роялях педагогом и учащимся, игра каждого голоса другим исполнителем, когда лучше всего воспринимается индивидуальность голосов; исполнение произведения в другом регистре, удвоение каждого голоса в октаву. Всё это придаёт особую выразительность каждому голосу, по стороны, освежает его восприятие. Удачными вариантами работы, способствующими развитию полифонического слуха, является игра одного, двух, трёх голосов с одновременным сольфеджированием одного из них; исполнение разных голосов различными штрихами, исполнение без одного голоса, который прослушивается внутренним слухом. Г.Г. Нейгауз рекомендует при работе над полифонией учить особенно трудные места следующим образом: два такта играть, два такта слушать без игры, затем снова играть два такта, а два - слушать, сняв руки с клавиатуры. Этот метод чрезвычайно эффективен, так как значительно повышает слуховую активность учащегося, активизирует его внимание и внутренний слух. Здесь самое важное заключается в том, чтобы всё увиденное в нотах стало бы достоянием его внутреннего слуха. Полезным для демонстрации широкого спектра исполнительских решений будет и демонстрация записей различных исполнителей, инструментальных составов. Расшифровка украшений – достаточно сложная тема, неоднозначная. Чтобы ученики не относились к мелизмам, как к досадной помехе в пьесе, нужно умело

преподнести им этот материал, пробудить интерес, любознательность. На первом этапе работы необходимо поиграть мелодию без мелизмов, чтобы ученик хорошо её услышал и запомнил. Затем добавить украшения, акцентируя внимание ученика на том, что задача мелизмов – украшать, а не нарушать мелодию, мешать ей. Важно добиваться именно такого, свободного, не напряженного исполнения всех украшений. Украшения должны естественным образом «влиться» в мелодическую линию. Ученик должен любоваться исполненными с мелизмами нотами. Иногда ученик не справляется с исполнением некоторых сложных украшений, и тогда лучше их исключить, или упростить. Но, исключая их вовсе из текста, помнить про важность нот, к которым они относились, и интонировать мотивы, учитывая это важный момент. Говоря о динамических средствах, помогающих исполнителю более выпукло передавать музыкальное содержание полифонического произведения, необходимо помнить о воспитании у учащегося умения вести длинную мелодию, ощущать её подъём, кульминацию и спад, уметь передавать на инструменте несовпадение кульминаций в различных голосах, ослабление энергии в одном из голосов, в то время, как другой находится на подъёме, и т.д. Аппликатура при исполнении полифонических произведений может быть самая различная. Необходимо искать и находить такую аппликатуру, которая наилучшим образом позволяет осуществить художественный замысел композитора и исполнителя в данном эпизоде. Сам И.С.Бах дал прекрасный образец аппликатурных упражнений для развития полифонической игры: эта табличка с собственноручно проставленной великим композитором аппликатурой была вписана им в «Нотную тетрадь» его девятилетнего сына Вильгельма Фридемана. Упражнение, названное автором «Аппликация», показывает, что для достижения хорошего, полного legato И.С.Бах рекомендовал перекладывание и подкладывание пальцев, причём нисколько не стеснялся образующихся При этом «неудобных» комбинаций. Известно, что баховские клавирные инструменты не имели механизма правой

фортепианной педали . Педаль, однако, может служит прекрасным средством подчеркивания той или иной гармонии, педаль способна помочь в случаях, когда невозможно одними лишь пальцами выполнить legato или задержать в органной транскрипции отдельный бас. В трёхголосых инвенциях (симфониях), в сюитах, прелюдиях и фугах иногда возможна педаль, которая, однако, должна быть указана педагогом точно в нотном тексте, а не доверена лишь слуху ученика. Таким образом, опыт работы над полифоническими произведениями показывает, что для решения трудных задач полифонического развития учащихся ДШИ, необходимо обратить внимание на следующие направления в работе:
-Воспитание предельной активизации внимания учащихся;
-Гибкости и распределяемости слуха; -Развитие слухового воображения.

Изучение баховских сочинений – это, прежде всего, большая аналитическая работа. Достижение определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного и непрерывного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией и полифонической техникой, всегда стоит серьезная задача: научить ребенка любить полифоническую музыку (а также полифонию в любой другой музыке), понимать ее и с удовольствием работать над ней.

Калугина Анна Олеговна
МУДО «Электроуглинская ДМШ»
преподаватель ИЗО
Богородский г.о.

ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ПРЕДМЕТУ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ», ВОСПРИЯТИЕ ОБУЧАЮЩИМИСЯ РАБОТ ХУДОЖНИКОВ ЭПОХИ БАРОККО

Актуальность: на данный момент, у современных детей, узкий кругозор, и не хватает насмотренности. На предмете «История искусств» обучающиеся

знакомятся с новыми эпохами, художниками и их работами. В дальнейшем это помогает в других дисциплинах.

В своём докладе я бы хотела затронуть проблему восприятия искусства эпохи барокко. Искусство – одна из базовых составляющих жизни. То, что ученик воспринимает, рассматривая произведения искусства, останется с ним, и он сможет лучше увидеть и понять те вещи, на которые будет смотреть потом, независимо от того, к какой области они относятся.

Давайте обратимся к истории и кратко выявим особенности эпохи Барокко в изобразительном искусстве.

Барокко можно назвать парадным и торжественным искусством. Ему свойственны драматизм, повышенная динамика, психологизм, эмоциональность. В переводе с португальского «барокко» значит «жемчужина неправильной формы». Одна из главных характеристик барокко- пышность, что особенно хорошо видно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. В живописи можно отметить более сложные черты, которые в первую очередь связаны с целью, стоявшей перед художниками, - прославлением церковной и светской власти.

Барокко, предполагая максимальную вовлечённость зрителя в мир картины, стремится держать его в сильном эмоциональном напряжении, для чего часто обращается к самым кульминационным эпизодам священной истории. Это настроение подчёркивается динамичными позами, физическим напряжением тел, сложными ракурсами. Поскольку само слово «барокко» переводится как «причудливый», следует вспомнить, что искусство этого периода живо интересуется различными причудами. Прежде всего, они касаются самого человека. Художники нередко изображают странности человеческой внешности, отклонения от нормы.

Возраст учеников на момент изучения данной эпохи 13-14 лет. В этом возрасте у обучающихся формируется полноценная, осознанная художественно-сотворческая деятельность. Внимание подростка, направленно уже не на

познание окружающего мира, а к изучению собственной личности. К этому моменту обучающиеся уже обладают способностью анализировать те или иные явления действительности, понимают сложную противоречивость и в то же время целостность художественного образа. Появляется способность сосредотачивать внимание на созерцании картины.

В искусстве Барокко мы можем встретить человеческие странности во внешности, которые могут вызвать неподдельный интерес у учеников.

Особый интерес обычно вызывают работы художников, в которых изображены карлики, люди с физическими отклонениями, и обучающиеся задают вопросы. Например, «а почему до этого было не принято изображать такое?», «Почему богатым было позволено иметь в слугах карликов и др.?»

Нужно обратить внимание учеников на то, что художники эпохи барокко стремились остановить мгновенье, даже если оно ужасно. Разговаривать с обучающимися об искусстве этой эпохи– значит, прежде всего, говорить с ними о жизни в том виде, в каком художник её запечатлел. В поисках более лёгких путей в объяснениях сюжетов каких-либо картин, мы нередко прибегаем к чрезмерному упрощению. Такой подход не всегда хорош, ведь опуская главную идею картины, мы приходим к искажению смысла.

Да, многие произведения, написанные художниками, не предназначались для детей. В таких случаях на мой взгляд, лучше очень аккуратно донести до учеников настоящий, а не искажённый смысл. А возможно создать интригу из того, что же, происходит в картине и оставить вопрос открытым, дать возможность проанализировать происходящее. Художники эпохи барокко частенько используют в своих работах символы и аллегории. Задача предмета «История искусств» - пробудить в обучающихся любопытство, выработать у них привычку рассматривать пока ещё непривычные для них произведения: возможно, какие-то из этих картин или скульптур останутся у них в памяти на всю жизнь. Нужно отдавать предпочтение тому, что они действительно могут воспринять. Ведь вещи, которые кажутся нам очевидными, для них могут

оказаться непонятными. И наоборот, они замечают что-то, что нам не приходило в голову… Нужно дать им возможность «ухватить» образ картины по-своему, и уже после того как они выскажут своё впечатление о картине, скульптуре или архитектуре и только потом, отталкиваясь от их предположений продолжить рассказ.

Важно замечать реакцию учеников на то или иное произведение искусства. Спрашивать, какие вопросы у них возникли при более детальном рассмотрении. Если мы хотим, чтобы ученики действительно смотрели на картину и думали своей головой, можно привлечь их внимание вопросами- трамплинчиками, например: «какие чувства у вас вызывает свет на этой картине?», «какие эмоции у вас вызывает это скульптура?» и т.д. Всё выше перечисленное помогает нащупать стиль разговора, который удержит внимание на теме. Задача состоит в том, чтобы научить их самостоятельно формулировать опыт от восприятия произведений искусства.

Во время изучения эпохи барокко, я решила создать путеводитель «Эпоха Барокко». Отразить в нём основные направления в каждом виде искусства, а также охарактеризовать их.

На итоговым занятии по теме: «Барокко в европейских странах», мы вместе с учащимися выделили основные произведения в каждом в виде искусства (архитектура, скульптура и живопись). Также отметили особенности каждого вида искусства, например, для скульптуры характерна чувственность и эмоциональность; в архитектуре появляется пышный декор и асимметрия; в живописи набирает популярность жанр «натюрморт», психологический и парадный портрет.

Считаю, что таким образом мы закрепили в памяти эпоху барокко. Теперь говоря о ней, они сразу вспоминают свой путеводитель. Благодаря ему они лучше запомнили художников и их работы.

В итоге вот такой путеводитель у нас получился:

Наша задача помогать учащимся насладиться красотой картин, научить понимать их что-то, о существовании чего они даже не догадывались. Комбинировать перекликающиеся между собой мысли по поводу разных произведений искусства, потихоньку двигаться к тому, чтобы детские наблюдения становились более осознанными и незашоренными – всё это полезно, приятно и незаменимо.

Сорокина Елена Геннадьевна
МУ ДО «Ногинская ДШИ»
преподаватель по классу
фортепиано
Богородский г.о.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД ИСПОЛНЕНИЕМ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С.БАХА В СТАРШИХ КЛАССАХ ДШИ

Работа над полифонией является основой воспитания и обучения пианистическому мастерству, ведь фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле этого слова.

Старший подростковый возраст является периодом бурного развития интеллекта, эмоционально волевой сферы, когда личностные качества и

интеллектуальные способности достигли того необходимого уровня, который требуется при изучении произведений значительной трудности.

Сложной и необходимой ступенью на пути к постижению полифонической музыки и ее исполнения является изучение педагогического наследия великого композитора И. С. Баха. К сожалению, мы часто сталкиваемся с тем, что ученики относятся к полифоническим произведениям как к музыке сухой и скучной. Но это не так. Музыку Баха отличает сочетание высокого полифонического мастерства, стройности формы с богатством фантазии и разнообразием жанровых оттенков. Помочь ученику увидеть богатый внутренний мир баховских мыслей и их эмоциональное содержание – одна из важнейших задач педагога.

Для грамотного прочтения и интерпретации музыки И.С. Баха необходимо знать ее стилистические особенности. Начну с того, что звучание клавишных инструментов эпохи барокко значительно отличалось от современного фортепиано. Чтобы ученики могли представить себе его, необходимо познакомить их с основными клавишными инструментами того времени. Это были: клавесин, клавикорд и орган. И хотя И.С. Бах был знаком с фортепиано, тем не менее, не посвятил ему ни одного произведения, так как при его жизни молоточковое фортепиано еще не вошло в музыкальную практику. Современное фортепиано обладает более гибкой и яркой динамикой, не доступной старинным инструментам. В то же время, благодаря этой гибкости, на фортепиано можно добиться стилистически верного звучания произведений, созданных в первой половине XVIII столетия. Для этого нужно детально изучить артикуляционные, полифонические и интонационные приемы, которые использовал И.С. Бах.

По свидетельствам его учеников, композитор рассматривал музыкальные голоса «как людей, беседующих в тесном кругу. Если голосов было три, то одному можно было время от времени помолчать и послушать других до тех пор, пока сам он не сможет сказать что-то дельное».

В своих рукописях Бах ограничивался записью нот и украшений и не оставил почти никаких указаний относительно динамики, темпа, фразировки и аппликатуры. Сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках.

- Большое значение во времена Баха придавалось правильному разделению мелодии на мотивы и их верному интонационному произношению. Особенностью его мелодического языка является то, что мотивы начинаются на слабой доле такта, а заканчиваются на сильной. Поэтому границы мотива не совпадают с границами такта, а акценты определяются не метром, а внутренним смыслом темы или мотива. Здесь хочется напомнить, что короткие лиги проставленные редактором, а изредка и самим И. С. Бахом, указывают границы мотивов, но далеко не всегда означают снятие руки.
- Тонкие интонационно выразительные изменения в мелодии профессор И.А. Браудо метко называл «мелодическими оттенками». Анализируя произведения, ученик скорее научится играть их осмысленно и выразительно.
- В динамическом плане основная особенность исполнения музыки Баха заключается в том, что его сочинения не терпят нюансовой пестроты. Обдумывая динамический план, следует помнить, что стилю музыки эпохи Барокко присущи длинные динамические линии и контрастная динамика.
- Ф. Бузони и А. Швейцер назвали ее «террасообразной динамикой». Короткие крещендо и диминуэндо, так называемые «вилочки», искажают мужественную простоту баховского письма. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку.
- Что касается темпов, то во времена И. С. Баха все быстрые темпы были медленнее, а медленные быстрее. В произведении, как правило, должен быть единый темп, за исключением изменений, указанных автором. А передача характера музыки важнее скорости исполнения. Например: в старинной музыке «аллегро» не столько скорость движения, сколько веселый характер, поэтому не

стоит играть его слишком быстро, а анданте и адажио—слишком медленно. Размер, выставленный в начале, являлся показателем скорости. Чем больше дробность длительностей, тем медленнее темп.

- В вопросах педали следует соблюдать большую осторожность. Можно рекомендовать пользоваться педалью в основном в тех случаях, когда руки не в состоянии связать звуки мелодической линии. Уместно также брать педаль в каденциях.

Вопросы артикуляции глубоко и тщательно изучал профессор И. А. Браудо. Исследуя тексты рукописей и закономерности практики исполнения произведений Баха, он вывел два артикуляционных правила: правило восьмой и правило фанфары.

1. И. А. Браудо заметил, что ткань баховских клавирных сочинений, как правило, состоит из соседних ритмических длительностей. Это позволило сделать ему вывод о том, что если у Баха один голос изложен четвертями, а другой восьмыми, то четверти играются расчлененной артикуляцией, а восьмые – связно или наоборот. Это и есть правило восьмой.
2. Правило фанфары заключается в следующем: внутри голоса мелодия движется то постепенно, то скачками; и когда в мелодии – скачок на большой интервал, то звуки скачка играются другой артикуляцией
3. Для музыки Баха характерны такие разновидности штрихов: расчлененное legato, с ясным произнесенем каждого тона, а также non legato, portamento и staccato.

В период расцвета творчества И.С. Баха формируется новый музыкальный язык. Музыкальное искусство рассматривали как «аналог искусству слова». К первой половине XVIII столетия музыкальная риторика насчитывала около 80 фигур, которые передавали яркие эмоциональные состояния: страха, ужаса, горя, радости и т.д.

Крупнейший отечественный музыковед Б.Л. Яворский, на основании изучения кантатно-ораториального творчества И.С. Баха, разработал систему

музыкальных символов И.С. Баха. Например: равномерное движение нижнего голоса уподобляется шаганию, а быстрые восходящие и нисходящие движения выражают полет ангелов. Длительные мелодические спуски показывают образ ангела, спускающегося с неба. Короткие, быстрые, размашистые обрывающиеся фигуры изображают ликование. Такие же мелодические фигуры, но не слишком быстрые — спокойное довольство.

Пунктирный ритм символизирует бодрость, величие, торжество. Триоли — уныние. Скачки вниз на большие интервалы (септимы, ноны) - старческую немощь. Октава же считается признаком спокойствия и благополучия. Ровный хроматизм из 5-7звуков отображает острую печаль, а опускающиеся движения по два звука — тихую печаль, достойное горе. Трель - веселье, иногда смех и хохот. Во французской сюите, аллеманду и куранту из которой исполнит моя ученица, тональность до минор символизирует траурность происходящего. Аллеманда – парный танец, своеобразный немецкий полонез, когда множество пар проходят через анфиладу комнат, а в куранте, сольном-парном танце франко-итальянского происхождения, происходит круговое движение, что обьясняют закругленные мотивы.

При работе над полифонией Баха мы часто встречаемся с мелизмами – важнейшим художественно - выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. В статье Л.И. Ройзмана “Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов» и в исследовании Адольфа Бейшлага “Орнаментика в музыке” подробно разбирается этот вопрос и приводятся указания И.С. Баха. Можно познакомиться с баховской трактовкой исполнения мелизмов по составленной самим композитором таблице в “Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха”, охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента:

1. Исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями);

2. Все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или неперечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука);
3. вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним.

В завершении я хочу привести напутствие юным музыкантам Вальтера Гизекинга: «Так играйте те же Баха на наших чудесных роялях, но с мудрой сдержанностью — избегайте эффектов, несвойственных музыке Баха: октавного громыхания, педальных излишеств и иных проявлений преувеличенной чувствительности! Скромная простота и безупречная ясность представляются мне наивысшими и удивительнейшими преимуществами мира баховских звуков, мира столь прекрасного и многообразного, что всегда будет вызывать наше восхищение как величайшее проявление человеческого гения».

Список литературы
1 О.Захарова ”Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIIIв.: принципы, приемы”, Москва, “Музыка” 1983г.
2 Б.Яворский”Сюиты Баха для клавира”
3. Форкель И.”О жизни, искусстве и произведениях И.С.Баха”,изд. «Москва» Музыка”1987г.
4.Гизекинг В. ,”Как исполнять Баха”, изд.М.”Классика

\

Кутузова Ирина Викторовна
МУДО «ДМШ им. Ж.И. Андреенко»
преподаватель теоретических дисциплин
г.о. Электросталь

НОВАТОРСТВО ВИВАЛЬДИ В ОБЛАСТИ СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА ЭПОХИ БАРОККО

Музыка барокко— это период в развитии европейской академической музыки, приблизительно между1600и1750 годами.

В это время происходит знаменательный перелом в музыкальном мышлении— полифоническое многоголосие сменяется гомофонно-гармонической системой, что приводит к расцвету культуры импровизации.

Именно в это историческое время в музыке формируются национальные школы и понятие стиля обретает смысл четко выраженных отличий итальянской, французской, немецкой, испанской традиций. Помимо формирования национальных школ именно в эту эпоху становится реальностью композиторская индивидуальность.

Одним из ярких образцов индивидуального стиля является фигура выдающегося композитора, скрипача-виртуоза и педагога Антонио Вивальди.

Историческое значение творчества Вивальди — в создании сольного инструментального концерта: композитор как бы подвёл итог длительному процессу непрерывного нарастания в скрипичном искусстве концертирующих элементов.

Именно в творчестве Вивальди концерт впервые обрел законченную форму, показал скрытые возможности жанра. Это особенно заметно в трактовке сольного начала. Например, в Concerto grosso Корелли сольные эпизоды краткие, всего по несколько тактов и имеют замкнутый характер. У Вивальди сольные эпизоды построены по-другому: они рождены неограниченным полетом фантазиии приближаются к импровизационному стилю изложения. В этом ярко раскрывается виртуозная природа инструментов. Соответственно возрастают масштабы оркестровых ритурнелей, и вся форма приобретает совершенно новый динамичный характер, с подчеркнутой функциональной четкостью гармоний и резко акцентированной ритмикой.

Под его несомненным влиянием чрезвычайно типичный для барочной музыки тип концерта для нескольких солистов (concerto grosso) в классическую эпоху отошел на второй план, уступив место сольному концертированию. Замена группы солистов одной партией явилась выражением гомофонных тенденций.

Именно Вивальди выработал структуру и тематизм позднебарочного сольного концерта. Под воздействием итальянской оперной увертюры он устанавливает трехчастный концертный цикл (быстро — медленно — быстро) и упорядочивает последование tutti и solo на основе барочной концертной формы.

Первые части концертов Вивальди энергичны, напористы, разнообразны по фактуре и контрастам. Вторые части переносят слушателя в область лирики. Большинство его «adagio» — это род лирической арии, где в центре внимания слушателя — виртуоз, выражающий собственную индивидуальность, подобно певцу в кульминационных моментах оперы. Фактура преимущественно гомофонна. Финалы блестящи, полны энергии, они завершают цикл в стремительном живом движении.

Динамичная 3-частная циклическая форма концертов Вивальди выражала художественные идеалы искусства «хорошо организованного контраста». В логике их образного развития прослеживается влияние общеэстетической концепции эпохи барокко, которая делила мир человека как бы на три ипостаси: Действие — Созерцание — Игра.

Вивальди принадлежит огромное количество концертов для различных инструментов, и в первую очередь для скрипки. При жизни композитора из концертов были опубликованы сравнительно немногие — 9 опусов, из которых 5 опусов охватывают по 12 концертов и 4 опуса по 6. Все они (за исключением 6 концертов ор. 10 для флейты с оркестром) предназначены для одной или нескольких скрипок с сопровождением. Таким образом, было опубликовано менее 1/5 общего числа концертов Вивальди. Это объясняется не только недостаточно развитым в то время нотоиздательским делом. Возможно, Вивальди сознательно не допускал публикации своих наиболее сложных и выигрышных в техническом отношении концертов, стремясь сохранить в тайне секреты исполнительского мастерства. (Позднее аналогичным образом поступал Никколо Паганини.) Показательно, что подавляющее большинство опубликованных самим Вивальди опусов (4, 6, 7, 9, 11, 12) состоит из наиболее

легких в исполнительском отношении скрипичных концертов. Исключение составляют знаменитые опусы 3 и 8: ор. 3 включает первые опубликованные и потому особенно значительные концерты Вивальди, распространением которых он стремился утвердить свою репутацию композитора; из 12 концертов ор. 8 — 7 имеют программные названия и занимают совершенно особое место в творчестве композитора.

Издание концертов совпало с периодом расцвета деятельности Вивальди в качестве скрипача-виртуоза и руководителя оркестра «Ospedale della pietà». В зрелые годы своей жизни он принадлежал к числу наиболее знаменитых скрипачей Европы того времени.

Вивальди — один из наиболее чутких художников своего времени. Он был в числе первых композиторов, которые выдвинули на передний план в искусстве открытую эмоциональность, индивидуальное лирическое чувство.

Особенно поражала его новая «ломбардская» (драматизированная) манера игры. Эта новая уникальная техника заключалась в том, что он укорачивал длительность первой ноты и переносил акцент на следующую ради драматизации звука. Это было так непривычно. Казалось, были попраны все каноны сочинения скрипичной музыки, и это вызвало бурю негодования у композиторов старой школы. Но почитателей таланта А. Вивальди становилось всё больше.

Распространению стиля игры Вивальди среди европейских скрипачей способствовала популярность его скрипичных концертов — необычных для того времени по форме и фактуре.

Его виртуозность сыграла огромную роль в развитии скрипичной техники. Известно, что в ту эпоху еще был распространен тип скрипки с короткой шейкой и небольшим грифом. Такая скрипка не позволяла использовать высокие позиции. Судя по свидетельствам современников, Вивальди обладал скрипкой, со специально удлинённым грифом, благодаря которому он свободно достигал 12-й позиции (в одной из каденций его концертов высшей нотой является фа-

диез 4-й октавы — для сравнения отмечу, что Корелли ограничивался использованием 4-й и 5-й позиций).

Вот как описывает один из современников ошеломляющее впечатление от игры Вивальди в театре Сант-Анджело 4 февраля 1715 года: «...аккомпанируя певице в конце представления, Вивальди превосходно исполнил соло, перешедшее затем в Фантазию, которая привела меня в подлинный ужас, ибо подобное еще никто никогда не мог и не сможет сыграть; с невероятной быстротой исполняя на всех 4-х струнах нечто, напоминающее фугу, он поднялся пальцами левой руки так высоко по грифу, что их отделяло от подставки расстояние, не большее толщины соломинки, и смычку не оставалось места для игры на струнах...».

Поразительная техническая одаренность Вивальди позволила ему значительно расширить выразительные возможности не только скрипки, но и других инструментов. В его музыке для смычковых изобретательно используются новые технические приемы: игра аккордами с различными вариантами арпеджирования, применение высоких позиций, смычковые эффекты staccato, резких бросков, бариолажа (быстрое чередование двух смежных струн — открытой и укорачиваемой) и др. Его концерты показывают, что он был скрипачом с высокоразвитой смычковой техникой, которая включала не только простое и летучее staccato, но и утончённые приемы арпеджирования с необычной в то время штриховкой. Фантазия Вивальди в изобретении различных вариантов игры арпеджио кажется неисчерпаемой.

По всей вероятности, наиболее сильной стороной Вивальди-скрипача была необычайная подвижность левой руки, не знавшей ограничений в использовании любых позиций на грифе.

Особенности исполнительской манеры Вивальди придали печать неповторимого своеобразия игре оркестра «Ospedale della pietà», которым руководил композитор. Вивальди достигал необычайной тонкости динамических градаций, оставляющей далеко позади всё известное в этой области у его

современников. Немаловажно и то обстоятельство, что выступления оркестра «Ospedale» проходили в церкви, где царила строжайшая тишина, позволявшая различать малейшие нюансы звучности. (В XVIII веке оркестровая музыка обычно сопровождала шумные трапезы, где не могло быть и речи о внимании к деталям исполнения.) Рукописи Вивальди показывают обилие тончайших переходов оттенков звучности, которые композитор обычно не переносил в печатные партитуры, так как в то время подобные нюансы считались неисполнимыми. Исследователи творчества Вивальди установили, что полная динамическая шкала его произведений охватывает 13 (!) градаций звучности: от pianissimo до fortissimo. Последовательное применение таких оттенков фактически приводило к эффектам crescendo или diminuendo — тогда еще совершенно не известным. (В 1-й половине XVIII века смена звучности у струнных носила «террасообразный» характер по типу многомануального чембало или органа).

Творчество Вивальди к концу жизни композитора подверглось критике современников, после его смерти было забыто. Возрождение интереса к музыке Вивальди связано с открытием в конце 20-х годов прошлого века итальянским музыковедом Джентили рукописей Вивальди (300 концертов, 19 опер, духовные и светские вокальные сочинения). В Сиене основан Итальянский институт Антонио Вивальди. Этот институт положил начало публикации полного собрания сочинений Вивальди.

Список литературы:

1. Белецкий И.В. Антонио Вивальди [Текст]: краткий очерк жизни и творчества / И. В. Белецкий. — Л.: Музыка, 1975. — 87 с.
2. Зейфас Н. Старик с поразительной неистощимой страстью к композиции [Текст] / Н. Зейфас // Советская музыка. — 1991. — № 11. — С. 90-91.
3. Ливанова Т. История Западноевропейской музыки до 1789 года [Текст]. В 2 т. Учебник. Т. 1. По 18 век / Т. Ливанова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 696 с.
4. Раабен Л. Музыка барокко [Текст] / Л. Раабен // Вопросы музыкального стиля / Ленинградский гос. ин — т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград, 1978. — С. 4-10.
5. Розеншильд К. История зарубежной музыки [Текст]: учебник для исполн. фак. консерваторий. Вып.1. До середины 18 века / К. Розеншильд. — М.: Музыка, 1969. — 535 с.

Информация об авторах

Павлова Виктория Викторовна – методист, преподаватель теоретических дисциплин МУ ДО «Ногинская ДШИ»

Ерохина Марина Игоревна - Заслуженный работник культуры Московской области, заведующий предметно-цикловой комиссией специальности «Оркестровые духовые и ударные инструменты» ГАПОУ МО «МОБМК им. А.Н.Скрябина»

Коршунова Надежда Семеновна - преподаватель по классу фортепиано МУ ДО «Ногинская ДШИ»

Соколов Иван Григорьевич - преподаватель по классу баян МУДО «ДМШ им. Ж.И.Андреенко»

Земцова Татьяна Ивановна - преподаватель ИЗО МУ ДО «Ногинская ДХШ»

Моцная Александра Андреевна - преподаватель ИЗО МУ ДО «Купавинская ДМШ»

Самодурова Мария Андреевна - преподаватель по классу фортепиано МУДО «Электроуглинская ДМШ»

Апурина Ксения Валерьевна - преподаватель по классу скрипка МУДО «ДМШ им. Ж.И.Андреенко»

Калугина Анна Олеговна - преподаватель ИЗО МУ ДО «Электроуглинская ДМШ»

Вишневская Галина Юрьевна - преподаватель по классу фортепиано МУ ДО «Электроуглинская ДМШ»

Сорокина Елена Геннадьевна - преподаватель по классу фортепиано МУ ДО «Ногинская ДШИ»

Кутузова Ирина Викторовна – преподаватель теоретических дисциплин МУ ДО «ДМШ им. Ж.И.Андреенко»