Александра Григорьевна Шин

МКОУДОД «Детская школа искусств № 2»
 Артёмовского городского округа Приморский край, Россия

Статья по теме: «Работа над переложением для скрипичного ансамбля «Вариации на тему песни В. Шаинского «Кузнечик»

**(***на базе методической работы)*

 «Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения»[[1]](#footnote-1). Достижение цели так же связано с тем, насколько тесен творческий союз между концертмейстером и педагогом, основанный на взаимном уважении и доверии, как личностном, так и профессиональном. Концертмейстер должен понимать педагогические задачи руководителя ансамбля и быть первым помощником с собственной инициативой и творческим подходом.

 Двигаясь ближе к указанной теме, хочется обосновать наш выбор произведения. Выбирая конкурсную программу, мы с руководителем ансамбля С.А. Холодиловой хотели найти нечто оригинальное, не традиционно-конкурсно-скрипичное произведение. Когда она показала мне «Вариации на тему песни В. Шаинского «Кузнечик» А. Дербенко для двух баянов, идея мне понравилась, так как произведение сделано с юмором и артистическая задача для исполнителей интересная, но достаточно сложная! Изучив материал и представив, насколько творческой может быть работа на репетициях, мы решили рискнуть и остановили свой выбор на этом произведении. Ведь не всегда важна победа на конкурсе, иногда гораздо важнее сам процесс подготовки! А в данном случае, материал и задумка сулили интересную и необычную работу.

 Приступив к переложению, мы со Светланой Александровной разделили обязанности. Она сделала черновой вариант (без штрихов) переложения скрипичных партий, ну а за мной оставался аккомпанемент. Скажу сразу, что вступление, которое я сочинила, получилось в манере Ч. Чаплина, но оно никак не вязалось с тем началом, которое придумал А. Дербенко, поэтому от традиционного вступления фортепиано мы отказались почти сразу. Зато решили, что использование джазовой гармонии (септ-, нонаккорды, аккорды с секстой, тритоновая замена доминанты) здесь может использоваться.

 Итак, вступление мы отдали скрипкам. А вот что мне надо было играть – непонятно! Сначала играл весь ансамбль, без фортепиано, а затем решили сделать перекличку между фортепиано и скрипками (см. прил. №1). В процессе формирования динамического и агогического плана, а вернее в работе над созданием образов участвовали и педагоги и учащиеся. Именно в этом и заключается ценность подобной формы обучения, когда в творческий процесс вовлечены все присутствующие.

 Работая над артикуляцией и качеством звука, мы стали придумывать слова к фразам, типа: «Ты где, малыш?», «Я здесь! А ты?» Таким образом, нарисовалась картинка «Игра в прятки», вернее наоборот, картинка, где кузнечик выскакивает, приподнимается на цыпочках, а ему отвечают другие насекомые. Потом мы придумали соревнование между насекомыми, которое как нам казалось, могло бы выражаться приёмом «stretta». Для более яркого динамического воплощения, выбрали двух солистов, которые по очереди начинали перекличку с роялем, и только потом постепенно подключаются все остальные. На «главную роль» мы пробовали всех ребят, получился целый кастинг! Маленький конкурс на самое интересное исполнение первых двух нот! Конечно, сначала были и обиды, и слёзы, потому что почти всем хотелось хоть чуть-чуть побыть солистом, но выбор пал на того, кто лучше всего прочувствовал настроение и образ кузнечика всего в двух первых нотках. Это было интересно, забавно, а так же и справедливо, ведь от человека, который начинает играть первым, зависит темп и характер всего произведения. В течение нескольких недель мы пробовали разных солистов, пока не определились с выбором. Вовлечены в эксперимент были все ребята, поэтому творческая и артистическая атмосфера в классе была обеспечена. В процессе работы над произведением, во вступлении мы пробовали играть с разным динамическим планом, со стреттой и без, с ритенуто и люфт паузой. И только не задолго до конкурса, решили, что нужно всё-таки определиться с динамическим и агогическим планом во всём произведении и «бить в одну точку». Скажу честно, до конца мы не были уверены, что делаем всё правильно. Не было и полной уверенности в том, хватит ли нам вкуса, чувства меры и артистизма для того чтобы донести смысл задуманного. От того, наверно, каждый раз хотелось найти какую-нибудь новую «фишечку» в исполнении.

В первой цифре, как и положено, звучит тема (см. прил. №2). Партия фортепиано получилась незатейливая, так как перегружать её не было смысла. Единственным отличием от оригинала стала гармония и соответственно, линия баса. Однако, вариант партии фортепиано, который представлен здесь, приемлем для темпа moderato, каким он является в самой песне. Но нам хотелось, чтобы образ кузнечика был очень лёгким и весёлым, а у нас он получался в этом темпе каким-то старым и сгорбленным, поэтому мы увеличили темп. Но от этого первая версия аккомпанемента стала несколько перегруженной, вследствие чего её ещё больше пришлось упрощать до банального «пум-пум» (метрономического пульсирования). Кстати, я заметила, что когда песенная мелодия исполняется инструментально, то темп варьируется в сторону ускорения. В нашем случае это всё-таки, оказалось уместно ещё и благодаря выбранному жанру «юморески»: как в немом кино - ускоренные кадры.

 «Индивидуальность исполнителя проявляется в процессе взаимодействия ритмических и динамических оттенков - тут более всего сказываются его дарование и мастерство»[[2]](#footnote-2), - говорил А.Б. Гольденвейзер.

 «Я хотел бы подчеркнуть, - отмечает мексиканский композитор и дирижер К.Чавез, - что замена отдельных нотных знаков наносит музыкальному произведению ущерб лишь в частностях, в то время как неверный темп полностью искажает замысел, форму и содержание произведения»[[3]](#footnote-3).

 «...B верном темпе, - по словам Бруно Вальтера, - во-первых, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы; во-вторых, он обеспечивает техническую точность»[[4]](#footnote-4).

 Относительно темпа возникло немало трудностей. Во-первых, после замедления и люфт паузы хорошо было бы начать затакт вместе, и желательно в первоначальном темпе (над этим работаем и по сей день); во-вторых, во второй цифре, при повторении одной нотки, начинается какое-то странное замедление; а в-третьих, само по себе atempo, оказывается у всех разное! Но благодаря этим трудностям, ансамбль становится по-настоящему ансамблем, со своими героями и образами.

 Так, в третьей цифре, появляются «комары и мошки», которые изображают старшие ребята (вторая партия). Для изобразительного эффекта пробовали различные штрихи и приёмы типа «глиссандо», но остановились на тремоло. Благодаря чему, мы поняли, что кузнечик, повстречавшись с жабой, трясётся от страха (тема на pp) (см. прил. №3). Несмотря на то, что так называемая партия фортепиано в этой цифре прописана, мы всё же решили всю изобразительную задачу отдать скрипкам (так что здесь я не играю). В этой связи появилась новая темповая сложность. Дети не просчитывают паузу между мотивами и начинают ускоряться, поэтому хоть я и не играю, зато всё время стучу костяшками по клавишам или щёлкаю языком в паузе (на репетициях, конечно). Филировка звука у вторых скрипок относительно мотивов темы у первых, с сохранением единого темпа, оказалась пока, к сожалению, задачей мало выполнимой. Над этим нужно работать, потому что здесь задумывался эффект приближения и удаления «комаров и мошек», так как будто они кружат около тебя. Зато малышня, которая изображала трясущегося кузнечика, с удовольствием выражала это и в лицах (правда тоже только на репетициях). Но о том как раскачать артистическую сторону в музыкантах- инструменталистах потребуется отдельная работа.

 Далее сюжет развивается не совсем, так как в песне, потому что, если жаба съест кузнечика, то на этом, собственно говоря, песня и закончится. А нам бы хотелось, чтобы всё закончилось не трагедией, а как в лучших традициях жанра «happyend»ом. Итак, поворотный момент в сюжете: жаба влюбляется в кузнечика, флиртует с ним, чем повергает его в ужас (увесистое, нарочитое «rit.» в конце). Это выражено уплотнением фактуры, гармоническим усложнением и темповой агогикой. В приведённом ниже нотном примере выписано «pocorit.», которое впоследствии упразднили, так как из-за этого разваливалась форма всего произведения и ансамбль не возвращался к первоначальному темпу. «Громадное, можно сказать решающее преимущество словесных обозначений темпа состоит в том, что такие обозначения призваны отразить связь темпа с характером произведения»[[5]](#footnote-5). «Словесные ремарки дают возможность как бы «синтезировать» количественные и качественны е показатели темпа (по терминологии Бруно Вальтера), привести темп в соответствие с музыкально-эмоциональным смыслом произведения»[[6]](#footnote-6).

 Немало трудностей возникло и интонационных, поэтому партия фортепиано практически дублирует скрипичные партии. Получилось некое «tutty» (в 35-36 тактах), в котором я несколько акцентирую вторую и четвёртую доли для того чтобы получилось ощущение «свинга» в движении. Но выписывать эту акцентировку я не стала, так как в данном контексте это может получиться только тогда, когда скрипачи очень жёстко будут держать темп. Чаще приходится держать темп концертмейстеру, и подобная акцентировка может только сбить их с толку, особенно, если дети не знают, что такое «свинг» (см. прил. №4).

 Ещё одна причина, по которой не указываются штрихи, это возможность использования разных вариантов: от лёгкого «staccato» до тяжёлого «tenuto», ровно как и их комбинирование.

 Большую роль играет характер звучания баса: «граница звучания (нижняя и верхняя) для музыки то же, что рама для картины; малейшая неясность (особенно часто встречающаяся на нижней границе, в басу) ведет к расплывчатости и бесформенности; музыкальное произведение становится (как я иногда говорю ученикам) или «всадником без головы», если гармония и бас пожирают мелодию, или «безногим калекой», если бас слишком слаб, или «пузатым уродом», если гармония пожирает и бас и мелодию (к сожалению, последнее приходится нередко слышать в оркестре). Невоспитанность слуха сказывается часто также в перегрузке звука на басовых нотах («громыхание»)»[[7]](#footnote-7). Так, в этом эпизоде встал вопрос о звуковом балансе между партиями, чтобы уплотнённая фактура прозвучала легко и прозрачно, как будто наша «жаба» стала «бабочкой». Удерживать при такой плотной фактуре mp даже два такта довольно сложно, но крайне необходимо для создания образа.

 «Динамические указания - не только одна из самых приблизительных, но и одна из наиболее гибких, а зачастую и противоречивых областей нотного текста. Прежде всего следует отметить особенно тесную связь динамики с характером движения - многие оттенки могут оказаться непонятными, не получив «опору» в правильном ощущении темпа, ритма, агогики и других элементов исполнительского процесса»[[8]](#footnote-8). Зависимость динамических оттенков от ритма, в котором исполняется вещь, - важнейшее и труднейшее в творческом процессе исполнительства.

 Волевой характер жабы в нашей истории выражается в том, что она всю инициативу берёт на себя: хватает кузнечика и «закручивает в танце»! Первый танец – это «танец страсти», танго (см. прил. №5).

Затем, желая покорить своего возлюбленного окончательно, она танцует «цыганочку» (см. прил. №6).

 Идея с «цыганочкой» возникла у Светланы Александровны позже, первый вариант был другой, но так как хотелось развития сюжета, и что самое главное, гармония полностью совпала с темой «цыганочки», мы решили попробовать вставить этот кусочек (конечно, с некоторыми мелодическими изменениями). В исполнении этого танца нам требовалась предельная аккуратность, чтобы он не прозвучал вульгарно, ведь наша влюблённая жаба, со всем изяществом, на которое была способна, старалась соответствовать интеллигентному кузнечику!

 По закону жанра должны быть и отрицательные персонажи. Они появляются в пятой цифре – это полицейские и бандиты (см. прил. №7). В теме, сыгранной в малую секунду мы услышали полицейскую сирену, в этой связи определился динамический план (subitopiano -forte). Нужно было создать ощущение приближающихся полицейских машин. Но после первого концертного выступления мы отказались от использования малой секунды в гармоническом изложении, так как эта задача оказалось сверхсложной. Н. Переверзев в своей работе «Исполнительская интонация» ставит в особое положение именно малую секунду между прочими интервалами. Из-за того что секунда звучала не точно, весь этот эпизод звучал просто фальшиво. Конечно, со временем, когда слух учащихся станет более тонким и тренированным, можно будет вернуться к этой задаче.

 Тема бандитов отдана третьим скрипкам и фортепиано, со своей собственной динамикой. Противопоставлены образы полифоническим приёмом. Тематически, это находка А.Дербенко, ну а мы на себя взяли трактовку этого эпизода.

 Во второй части пятой цифры «события развиваются»: полицейские пытаются скрутить бедную жабу, а она отбивается что есть сил, крича «не виновата я, не виновата я! Он сам ко мне пришёл!» (см. прил. №8). Эта выдумка С.А. Холодиловой родилась на репетиции. Самым приятным моментом был отклик наших детей, их вовлечённость в творческий поиск! Всем эта идея понравилась, и было решено оставить этот вариант. Между тем во второй партии скрипок слышатся возгласы кузнечика, типа: «Ну зачем это?» и т.п. («тема протеста»), переходящая в «бурчание». Надо отметить,что подтекстовка инструментальных мелодий весьма существенно помогает в работе над исполнительской интонацией.

 Шестая цифра является кульминацией нашей истории, в ней противопоставляются образы главных героев («страстное танго» жабы и «вежливый отказ» бедного кузнечика) (см. прил. №9).

 Несмотря на сопротивление, наш кузнечик всё-таки «побеждён» и идёт под венец с жабой. Мы ввели в тему кузнечика триольную ритмическую фигуру из «Свадебного марша» Мендельсона (см. прил. №10).

 Постоянное форте, на фоне которого слышится тема «протеста», переходит в гротескную «баховскую» коду(см. прил. № 11). Этот приём придуман не нами, он заимствован у хоровой обработки этой же песни.

 Возможно, в результате работы, чего-то выдающегося у нас и не получилось (по сути это музыкальная компиляция), но польза от такой формы работы несомненна. Потому что всё-таки нужно чтобы учащиеся как можно раньше (после предварительного знакомства с сочинением и овладения им хотя бы в черновом варианте) уяснили себе то, что называется «художественным образом», то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки.

 По мнению Г.Г.Нейгауза работа над художественным образом должна проходить с самых первых уроков знакомства с инструментом. «…если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно… Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую - бодро, торжественную - торжественно и т. д. и т. д. и довел бы свое художественно-музыкальное намерение до полной ясности»[[9]](#footnote-9). «Я призываю к тому, чтобы по возможности прямолинейно, не сбиваясь с пути и не слишком задерживаясь на его этапах, стремиться к цели, а цель эта — художественное исполнение художественной музыкальной литературы, воскрешение к жизни звука немой нотной записи»[[10]](#footnote-10). «…достигнуть успехов в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически…»[[11]](#footnote-11)

 «Одним из моих главных требований для достижения художественной красоты исполнения является требование простоты и естественности выражения»[[12]](#footnote-12).

Итак, подводя итог годовой работе, мы оценили творческий и артистический потенциал учащихся и их способность на сотрудничество. Мы стали более сплочённым коллективом, и это несомненно большой плюс. А так же учащиеся приобрели некоторые знания о значении штрихов в скрипичной фразировке и о средствах музыкальной выразительности. Мы же в свою очередь (педагоги) немало порадовались¸ когда с этим произведением нас стали приглашать на различные концерты (школьные и городские). В 2012 году на Региональном конкурсе юных исполнителей скрипичной музыки мы заняли второе место, значит работа была проделана не зря!

Список использованной литературы:

1.Благой Д.Д.Избранные статьи о музыке. М.- 2000

2.Вальтер Бруно. О музыке и музицировании. В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1.М., 1962.

3.Википедия ru.wikipedia.org/wiki/Концертмейстер

4.Гольденвейзер Л. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. М., 1458

5.Коробова О.Я., Варламов Д.И. - Концертмейстер в современной музыкальной практике musstudent.ru/.../142-o-ja-korobova-d-i-varlamov-koncertmejjster-v...

6.Метнер U.K. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1463.

7.Мильштейн Я., Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова, в кн.: Мастера советской пианистической школы, М., 1954.

8.Мострас К.Г.Конспект лекций по курсу методики обучения игре на скрипке.1949, Научная музыкальная библиотека им.С.И.Танеева.

9.Мюнш Шарль. Я - дирижер. М, 1965

10.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд.-М.: Музыка, 1988.— 240 с

11.Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: Автореф. дис. канд. искусствоведения. − Саратов, 2006.

12.Переверзев Н. Исполнитеская интонация. – М.: Музыка. – 1989. – 208 с.

13.Рабинович Д., Портреты пианистов, М., 1962.

14.Смирнов М.А. От составителя // О работе концертмейстера / Под ред. М. Смирнова. − М., 1974.

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд.^-М.: Музыка, 1988.— 240 с, С. 11 [↑](#footnote-ref-1)
2. Тамже [↑](#footnote-ref-2)
3. ChavezС. Musicaltrought. Cambridge-mass, 1961.1'.100. [↑](#footnote-ref-3)
4. ВальтерБруно. О музыке и музицировании. С. IS. [↑](#footnote-ref-4)
5. Благой Д.Д.Избранные статьи о музыке. М.- 2000 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же [↑](#footnote-ref-6)
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд.-М.: Музыка, 1988.— 240 с, С.18, С. 71 - 72 [↑](#footnote-ref-7)
8. Благой Д.Д.Избранные статьи о музыке. М.- 2000 [↑](#footnote-ref-8)
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд.-М.: Музыка, 1988.— 240 с, С.18 [↑](#footnote-ref-9)
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд.-М.: Музыка, 1988.— 240 с, С.20 [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же, С. 26 [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же, с. 30 [↑](#footnote-ref-12)