

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ д. ДОБРУНЬ БРЯНСКОГО РАЙОНА»

241521, Брянская область, Брянский район д. Добрунь, ул. Молодежная, д. 2, тел: 92-32-47
ИНН 3207009686, КПП 320701001, л/с 20276Ц95940

**Методические рекомендации
на тему
«Художественный образ как часть
выразительного исполнения»**

Брянск 2019г.

«Одобрено»
Методическим советом
МБУДО «ДШИ д. Добрунь»
Дата рассмотрения 28.05.2019г.

«Утверждаю»
Директор Шведов В.Я.
Дата 28.05.2019г.



Разработчик – Наумова Анна Николаевна, преподаватель народных инструментов первой квалификационной категории МБУДО «ДШИ д. Добрунь».

План

Введение	3
Глава 1: Сущность художественного образа в музыкальных произведениях.	3
Глава 2: Основные этапы работы над музыкальным произведением.	
2.1. Первый этап работы над музыкальным произведением.	5
2.2. Особенности второго этапа работы над произведением.	8
2.3. Основные задачи и направления третьего этапа работы над музыкальным произведением.	15
Заключение.	17
Список литературы.	18
Приложение.	

Введение

Работа над музыкальным произведением является творческим процессом, многообразие которого связано как с художественными особенностями произведения, так и с различными индивидуальными особенностями исполнителя.

Исполнение музыкального произведения зависит от исполнителя, как он оживит, одухотворит его или омертвит. Отсюда важную роль в процессе музыкального образования, в процессе формирования будущего музыканта призвана играть работа над художественным музыкальным произведением. Музыкальное произведение как художественная целостность, этапы и методы его освоения – являются одной из важнейших проблем музыкальной педагогики. Работа учащихся над музыкальным произведением многообразна, в значительной мере она зависит от самого произведения – сложности его содержания, собственно технических трудностей. Кроме того, приемы и все течение работы всегда связаны с возрастом и психологией учащегося, его одаренностью, уровнем музыкального и общего развития. Но, несомненно, существуют общие требования в работе над музыкальными произведениями, которые наиболее полно отражают пути развития юного музыканта.

Тема данной методической рекомендации очень актуальна, так как залог успешных результатов – в умении правильно определить ход и содержание работы над данным произведением. Неоднократное проигрывание пьесы от начала до конца без понимания художественной и технической сторон произведения и умелого использования, нужных для этого исполнительских средств не приводит к желаемым результатам. Нельзя заниматься одним лишь механическим заучиванием аппликатуры. Такая работа напрасно потраченное время и лишь утомляет учащегося. Работа над музыкальным произведением – это наиболее разработанная тема в теории исполнительства и обучения. На всех этапах роль музыканта-педагога очень велика. Начиная от выбора изучаемого произведения и кончая подготовкой к публичному его исполнению, педагог несет ответственность за все течение рассматриваемого процесса.

Целью нашей работы являются: раскрытие и выражение образного содержания в исполнении музыкального произведения.

Основными задачами методических рекомендаций являются – глубокое изучение нотного текста, содержание произведения, форму и стиль, найти необходимые звуковыразительные и технические средства через воплощение намеченной интерпретации.

Данная работа определяет методы, способы и формы работы с учащимися по данной теме.

Глава 1: Сущность художественного образа в музыкальных произведениях.

Музыка представляет собой особый вид искусства, специфическую форму общественного сознания. Музыкальное искусство обобщает и отражает историю человеческого опыта относительно духовно-эмоционального отношения к миру. Иными словами, музыка через художественные образы отображает человеческую культуру, ее историю и многогранность.

Мы воспринимаем музыку как особую философию, уникальную силу, наполняющую человека духовно-нравственной энергией, приводящую его ум и сердце к согласию, к пребыванию их в истине и красоте. Основной категорией музыки как вида искусства является художественный образ.

По мнению С.В. Кириллова, «важнейшим компонентом музыкального мышления является образный компонент» (3, с. 1068).

Понятие «художественный образ является многогранной и весьма важной категорией познания музыкального искусства, служит ключом к пониманию универсальности музыкального языка. Художественный образ представляет собой центральную базовую категорию искусства в любых его жанрах, видах и разновидностях. Наука оперирует понятиями, теоретическими положениями, для искусства характерны художественные образы (в этом его принципиальное отличие от научной деятельности). Образ в искусстве не только отражает многообразные и калейдоскопически пестрые явления действительности, окружающего мира, но и воплощает, вбирает в себя чувства, настроения, отношения, душевные состояния человека, создающего этот образ или воспринимающего его» (5, с. 160).

На основе приведенных выше тезисов в рамках данного исследования под художественным образом музыкального искусства будем рассматривать феномен, концентрирующий в себе основные черты отношения личности к музыке. К этим чертам отнесем следующие:

1. Понимание закономерностей музыки как вида искусства;
2. Эмоциональность;
3. Активность познания и восприятия;
4. Адекватность отношения к произведению музыкального искусства;
5. Оценочные отношения к художественному объекту;
6. Сопреживание и соучастие;
7. Способность к коммуникативному взаимодействию с произведением музыкального искусства.

Пониманию музыки способствует особая природа создания художественных образов путем воздействия на эмоциональную сферу слушателя.

По мнению С.М.Зыряновой, «понимание художественного образа музыкального произведения невозможно без понимания совокупности выразительных средств. Выразительные средства – это те приемы, которыми пользуются композиторы при построении смысловых элементов произведения и которые способствуют созданию в нашем сознании определенных представлений и ассоциаций, углубляют понимание сути произведения и вызывают личностное отношение к нему» (2, с. 16).

Создание художественных образов в музыке реализуется при помощи средств музыкальной выразительности. Средства выразительности музыкального искусства весьма разнообразны по своей природе и представляют собой достаточно широкий спектр. Особенность музыкальных средств выразительности заключается в том, что содержательную составляющую музыки сложно интерпретировать словами. В этой связи от слушателя требуется не только эмоциональный отклик, но и интеллектуальное мышление.

К средствам выразительности в музыкальном искусстве относят мелодию, ритм, гармонию, темп, тембр, лад, гармонию. Именно данные средства, тесно взаимосвязанные в художественном содержании музыкального произведения, способствуют созданию художественных образов. В совокупности они создают определенную художественную образность или придают ей разнообразные оттенки.

Исследования феномена художественного музыкального образа берет свое начало со времен античности. Философская проблема природы художественного образа отражена в теоретических трудах Платона и Аристотеля. В их работах были заложены концептуальные основы изучения проблемы художественного образа.

Сущность анализируемого в методических рекомендациях феномена не теряла своей актуальности с тех пор и до наших дней. На современном этапе развития музикологии, свободном от идеологических трактовок художественного образа, данный феномен представляет собой один из наиболее актуальных, проблемных и сложных предметов научного познания. В современном искусствоведении художественный образ воспринимается как единство объективного и субъективного.

С.В. Кириллов подчеркивает, что «художественный образ, будучи категорией индивидуальной и конкретной, всегда имеет некую абстрактность и обобщенность, он в то же время представляет единство эмоционального и рационального, субъективного и объективного» (3, с. 1068).

К признакам объективного в художественном образе относя то, что взято непосредственно из окружающей действительности. Субъективным является то, что вкладывается в образ путем творческого вымысла автора. Художественный образ нельзя трактовать лишь как творческое отображение действительности, так как в его сущности заложены особенности стиля и природа творческого мышления, то есть своеобразный автопортрет творца. Именно субъективные признаки художественных образов, выступают показателем его уникальности и самобытности.

Таким образом, художественный образ любого произведения искусства, в том числе и музыкального, всегда направлен на диалог, который лежит в основе восприятия и воздействия музыкальных произведений. Понимание всей сложности художественных образов в музыкальном искусстве требует особой подготовки, способности к работе умом и душой. Способность к интерпретации художественных образов и их адекватному восприятию является частью музыкальной культуры и грамотности личности.

Глава 2: Основные этапы работы над музыкальным произведением.

2.1. Первый этап работы над музыкальным произведением.

Важную роль в воспитании музыканта – будущего исполнителя или педагога, играет тот репертуар, над которым он работает в процессе обучения. Репертуар является основным, определяющим средством развития всех музыкальных способностей, художественного вкуса, интеллекта, техники, образной сферы. Основываясь на индивидуальном подходе к каждому учащемуся, он способствует многогранному развитию, воспитанию подлинных музыкантов – профессионалов. Воспитывая учащихся на, самом разнообразном репертуаре, надо исходить из принципа последовательности музыкального развития.

При выборе репертуара для каждого ученика нужно учитывать подготовку, возраст, физические возможности. Необходимо давать репертуар, который помогает преодолению слабых сторон учащихся. Поэтому одной из основных задач педагога является продуманное, целенаправленное, составление репертуара для каждого учащегося.

Первый этап работы учащегося над музыкальным произведением характеризуется общим ознакомлением с произведением, где основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Полезным представляется ознакомление учащегося с творческой биографией композитора, с общим анализом его творчества, а также с исторической эпохой создания произведения.

Необходимо рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темах; о форме, структуре, композиции. Этую беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше в собственном исполнении педагога. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении.

Передавая в своем исполнении замысел композитора, учащийся должен выражать и свое отношение к исполняемому, выявлять свое понимание произведения. Это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаниях. Большого проникновения в замысел композитора, увлечения музыкой, творческой отдаче требует исполнение художественных произведений. Даже не очень интересные в музыкальном отношении этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием т «от себя». Любое из них должно вызывать в учащемся ответные

настроения, мысли, чувства. Помогать «вживаться» в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Только он может увидеть, что в каждом конкретном случае требует большего внимания ученика, что надо подчеркнуть «произнести» более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный, музикально-осмысленный разбор создает основу для правильной дальнейшей работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музикальный – художественный уровень будут самыми разными для учащихся различной степени музыкального развития и одаренности, но во всех случаях на данной начальной ступени работы не должно быть неряшливоści, небрежности.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента дает возможность, путем устного анализа, сравнивая соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приемы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию. Работа над исполнительским анализом помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность к местной или главной кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого. Мелодическая, ритмическая, темповая структуры взаимосвязаны и своими специфическими средствами определяют общий характер произведения. Роль каждой из них помогает раскрыть содержание. Исполнитель не должен изменять эти выразительные средства композитора. Они лишь помогают найти верный путь к прочтению сочинения.

Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Сначала проигрывает педагог мелодию по нотам, привлекает его слуховое внимание к ритмическому рисунку мелодии. Далее следует предложить ученику, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит. После этого ученик вновь слушает в исполнении педагога мелодию или пьесу, а затем, также, глядя в ноты, прохлопывает ее ритмический рисунок. В сознании ученика создается связь: слышу – вижу – ощущаю – передаю.

Затем учащийся с помощью педагога проигрывает, по возможности без длительных остановок с начала до конца; если это довольно крупное сочинение, допустимы остановки между большими законченными частями, дольше останавливаясь на более трудных. Ни в коем случае нельзя допускать разучивание произведения по нотам, то есть выучивать один такт за другим. К тому же начало музыкальной фразы не всегда совпадает с началом такта, а ее окончание – с окончанием такта, поэтому, разрывая музыкальную фразу, учащийся теряет ощущение целого.

Наряду с тщательным разбором текста, важно подобрать хорошую, наиболее подходящую для ученика аппликатуру. Об этом необходимо проявлять заботу именно на раннем этапе работы, так как удачно найденная аппликатура способствует лучшему решению требуемых художественных задач и скорейшей автоматизации игровых движений, а переучивание чревато опасностью последующих запинок (т.е. верная и удобная аппликатура способствует более быстрому запоминанию текста, неправильная – тормозит процесс выучивания).

При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы. Полезно заниматься ритмом, как на начальном этапе работы, так и при исполнении готового,

выученного произведения. Ученик играет правой рукой ритм одной из фраз, контролируя слухом каждую длительность, точно выполняя ритмический рисунок.

Сразу надо дать ученику цельное и как можно более четкое представление о характере произведения. Несомненно, более полезным является сочетание словесного пояснения с живым показом на инструменте. Но нужно учитывать и то, что хорошее исполнение в записи или педагогом может способствовать возникновению желания скопировать его, ограничить собственную творческую инициативу ученика.

Целостное прочтение текста с листа обеспечивается предварительным просмотром фактуры произведения, направленным на выявление мелодии, сопровождения, ритмического рисунка, повторности фигур техники, аппликатурных групп. Но самое главное – педагог должен побуждать ученика самостоятельно ознакомиться с текстом произведения. Наблюдая разбор учеником нового текста, педагог должен сразу распознать причины неизбежного появления погрешностей в его игре, условно разделив их на две группы: первая связана с потерей слухового контроля (особенно в произведениях, сложных в фактурном, гармоническом и ритмическом отношениях), другая обусловлена неграмотным прочтением нотной записи. Во всех случаях педагог должен натолкнуть ученика на самостоятельное обнаружение своих ошибок.

При наблюдении за разбором и разучиванием произведения и обдумывании предварительных методических рекомендаций, педагог должен учитывать два основных момента: как усваивает ученик содержание пьесы и отдельные компоненты ее музыкального языка, и как формируются его исполнительские приемы. Главное не надо торопить ученика, опережать естественный процесс осмысливания музыки. Большое значение на начальном этапе работы играют образные сравнения, аналогии с явлениями природы, с творениями других видов искусств – словом, пояснения, обращенные к воображению ученика.

Итак, первый этап работы завершается созданием эмоционально-окрашенного образа и выявлением основных трудностей на пути к достижению конечного художественного результата. Также ученик должен получить представление о стиле, форме, мелодических линиях, гармонических особенностях, понимать предстоящие технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы.

Звучание при разборе зависит, от характера произведения и его выразительных основных особенностей. Игра ученика должна определяться вслушиванием в музыку и ее пониманием, хотя бы в общих чертах, а не представлять собой бессодержательного, пусть и правильного чтения нот. Так, в частности необходимо, чтобы учащийся с самого начала обязательно обращал внимание на фразировку, иначе его игра будет лишена всякого смысла. При разборе надо приучать слышать фразу, воспринимать каждую в развитии и «вести» ее. Нередко ученики, не успев дослушать одно построение, «набрасываются» на следующее. Причина заключается в невнимании к смыслу исполняемого и, как следствие, к «дыханию» в музыке. Конечно, вдумчивая, часто весьма длительная работа над фразировкой, ее выразительностью приводится в основном позже, но важно, чтобы начало ей было положено, и ученик умел сознательно, как музыкант, разбирать новые для себя сочинения.

На этом этапе работы большей частью нельзя еще говорить об игре в надлежащем темпе (кроме медленных пьес), об уточнении динамических нюансов, об агогике и о многом другом. Однако звуковысотная точность и метроритмическая тщательность прочтения нотных знаков, применения указанных штрихов и как только что говорилось, элементарная осмысленность фразировки, слышание гармонической основы обязательны при разборе любых произведений. Разница лишь в том, что в одном случае эта работа будет проделана самим учащимся, в иных – при участии педагога.

Естественно, что до того, как ученик сможет приобрести самостоятельность, его надо этому учить, помогать усваивать необходимые навыки работы. В результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно больше узнать

о нем, понимать предстоящие технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы.

2.2. Особенности второго этапа работы над произведением.

Второй этап работы над музыкальным произведением – это длительный период, преимущественное значение здесь приобретает процесс автоматизации движений, основывающих исполнение произведения на инструменте, поиски адекватных средств воплощения образа и замысла произведения. На этом этапе работы над произведением ученик должен вполне овладеть сочинением, то есть понять его художественное содержание, соблюдая агогические и динамические нюансы, преодолеть технические трудности, выучить произведение наизусть, не теряя его художественного целого.

Работа над мелодией начинается с первых шагов обучения. Когда ребенок поет песенку и пробует подбирать попевки из двух – трех звуков, следует уже обратить его внимание на то, что мелодия – это не ряд особых звуков, что они связаны между собой в единое целое. Ведь работа над звуком считается самой сложной. Одной из главных задач достижения качественного звучания мы считаем воспитание умения вслушиваться в звучание инструмента. Работа над звуком должна тесно увязываться с развитием слуховых способностей ученика. Развитие этих качеств поможет ученику замечать неточности в своем исполнении, правильно реагировать на плохое звучание.

Поэтому с первых уроков при работе над музыкальным произведением необходимо прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления. В зависимости от степени доступности произведения для того или иного учащегося по-разному применяется метод расчлененного, своего рода аналитического разбора. Уже при разучивании небольших пьес, используемых в начале обучения, ученику следует дать понятие о фразировке, о расчленении мелодической линии на фразы. Вдумчивое отношение к фразе позволяет вникнуть в музыкальное содержание произведения.

Фраза – это относительно законченная часть мелодии, заключающая в себе определенный смысл. Фразировка – понятие чрезвычайно широкое и не сводится к какому – либо одному определению. Она скорее является образцом исполнительского мышления. Фразировка связана не только с членением музыкального материала, самой фразы, она включает в себя и их объединение, сквозное развитие всего музыкального произведения.

Каждое музыкальное произведение вырастает из небольших мотивов, которые состоят из 2-х, 3-х нот. В этих «зернышках» уже закладывается характер музыки. Послушав «зернышко», мы уже можем понять, какая из него вырастет музыка, какое получится произведение. Мотивы в свою очередь образуют фразы. Фразы образуют предложения. В каждой фразе нам надо выделить главное слово, и как бы подвести к нему мелодию. С помощью чего мы это делаем? С помощью динамических оттенков. Немаловажное значение имеет роль движения меха. Здесь все зависит от работы левой руки. Полнота и глубина звука даже на небольшой силе не потерянется, если мех будет постоянно вестись левой рукой.

В легких пьесах педагогического репертуара наиболее отчетливо выступает роль гармонии в создании состояний неустойчивости. Это простейшие последовательности доминанты и тоники. Необходимо, чтобы ученик в каждом произведении вслушивался в отдельные гармонии и их сочетания, вникая в логику гармонического развития, и стремился понять его выразительный смысл. Важно развивать интерес ученика к осмыслинию гармонического языка, направлять внимание на красочные моменты.

Исключительную роль в творческом процессе музыканта играет ритм. Он рассматривается как один из основных элементов музыкального языка, так как ритм – это закономерное чередование музыкальных звуков, одно из основных выразительных средств музыки. При работе над музыкальным произведением нельзя механически привносить ритмические неровности исполнения. Ритм входит в число выразительных

средств, находящихся в некоторой степени под воздействием исполнителя, в отличие от гармонии, мелодии, фактуры. Ритмическая нечеткость исполнения приводит к неправильному, искаженному пониманию мотива, фразы и произведения в целом. Ритм придает индивидуальные черты теме. Совершенно очевидно, что работа над ритмикой должна быть неразрывно связана с работой над качеством звука, фразировкой, формой; в целом – с работой над раскрытием содержания произведения.

Существенное значение в процессе работы над музыкальным произведением имеет установление темпа, соответствующего содержанию этого произведения. Чтобы решить данную проблему, учащийся должен представить себе возможный для него темп в эпизодах с наиболее мелкими из встречающихся в пьесе длительностями. Это и будет темпом, в котором он на данном этапе своего развития может исполнять произведение.

Составив художественный план исполнения, наметив свое эмоциональное отношение, исполнитель технически закрепляет музыкальную фактуру произведения, то есть способ изложения музыкальной мысли, который в свою очередь ставит проблему, связанную с аппликатурой. Целесообразный выбор пальцев помогает осуществить разнообразнейшие художественные задачи и способствует преодолению многих исполнительских трудностей. Удачно найденная аппликатура позволяет сэкономить немало времени и найти наиболее короткий путь к достижению цели. Стремление к грамотной аппликатуре должно быть заложено в ДШИ. Необходимо добиться того, чтобы ученик тщательно продумывал и испытывал на инструменте рекомендуемую в тексте аппликатуру. Для подбора аппликатуры желательно некоторые фрагменты по возможности проигрывать в темпе, так как координация рук и пальцев в различных темпах различна. Большие трудности для учеников представляют места требующие достижения максимальной связности при помощи пальцевого легато.

Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Но главное – аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев, – это послужит залогом быстрого и прочного выучивания технически трудных мест. Правда, прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно предварительно испробовать с ним различные ее варианты. Основным достоинством аппликатуры при гаммаобразном движении является то, что она обеспечивает спокойное состояние кисти и равномерное, ритмичное движение пальцев. Необоснованное ее нарушение недопустимо.

(Приложение №1. В сыром бору тропина Русская народная песня).

Аппликатура мелких арпеджиированных движений целиком зависит от того, как их рассматривать. В одних случаях как элемент длинного, а в других – короткого арпеджио. При легато чаще употребляется аппликатура коротких арпеджио. Стаккато позволяет применять и ту и другую аппликатуру, но преимущественно будет на стороне той, которая требует меньших поворотов кисти (Приложение №2. В.Моцарт. Весенняя песня).

Основным принципом в подборе аппликатуры терций является наиболее продолжительное сохранение определенного парного чередования пальцев. Употребляя следующие сочетания: 1-3, 2-4, 3-5. Нарушение парности приводит к исполнению одним пальцем двух звуков подряд, что резко меняет прием исполнения (особенно это заметно при легато) и вызывает суетливые движения пальцев на скрытых интервалах. (Приложение №3. Меж крутых бережков. Русская народная песня).

Следующая проблема второго этапа – звучание инструмента.
Звук – основное средство выразительности. Как сказал Н.Метнер – «Все должно выходить, рождаться из тишины... Слушать, слушать и слушать. Втягивать звуки слухом их глубочайшей тишины».

Работа над звуком должна тесно увязываться с развитием слуховых способностей ученика. Его исполнительские намерения должны подчиняться его слуховым представлениям, слуховое внимание должно быть чрезвычайно активным, слуховой контроль чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным. Развитие этих качеств поможет ученику замечать истинности в своем исполнении, правильно реагировать на плохое звучание и настойчиво добиваться хороших результатов. Этим развивается внимательное отношение ученика к приемам звукоизвлечения, обеспечивающим получение полноценного звука. Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов. Они также составляют часть технических средств музыкального исполнения, не менее важную, нежели такие элементы техники, как беглость, аккордовая техника, скачки и т.д. При исполнении кантиленных произведений необходимо стремиться максимально, приблизить звучание аккордсона к пению, к человеческому голосу.

Слуховой контроль играет здесь важнейшую роль для достижения качественной игры легато (связно). Пальцы при этом располагаются очень близко к клавишам и могут даже к ним прикасаться. Кисть мягкая, но не разболтанная, в ней должно быть ощущение целенаправленной свободы. Делать замах нет никакой необходимости. Палец мягко нажимает на нужную клавишу, заставляя ее плавно погружаться до упора. Каждая последующая клавиша нажимается также плавно, причем одновременно с нажатием очередной клавиши, предыдущая мягко возвращается в исходную позицию. При исполнении нажима пальцы как бы ласкают клавиши.

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой. Членение музыки на фразы обусловлена самой сущностью музыкального произведения. В статье «О музыкальном исполнительстве» А. Гольденвейзера так выразил свою мысль: «Когда возникло музыкальное искусство, человек, прежде всего, исходил из того, что он делал своим голосом, - из пения и речи. всякая музыка всегда была расчленена дыханием. Определить членение моментом дыхания, естественное стремление к вершине внутри каждой фразы, то есть правильно определить в ней кульминационные точки, а также естественное интонационное и динамическое начало и спада фразы необходимо музыканту в работе над произведением. (Приложение №4. Тонкая рябина. Русская народная песня).

Фразировка является, прежде всего, средством выражения художественного образа музыкального произведения. Она включает в себя средства звукоизвлечения, другие выразительные средства, синтезирует динамику, агогику, штрихи, мех т.д., и всегда индивидуальна. В статье «Фразировка баяниста» Ю.Акимова пишет: «Мы имеем дело с довольно сложной связью, ибо фразировка является средством по отношению к содержанию произведения и в то же время художественной целью по отношению к общемузыкальным, инструментальным и индивидуальным средствам исполнителя. Можно сказать, что освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением».

Особое место в работе над сочинением следует уделять штрихам. Они должны выполнять и художественную и техническую сущность, где первое место занимает главное значение. Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно – смыслового содержания музыкального произведения.

В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально – выразительного значения. Штрихи условно можно разделить на протяжные (связные и раздельные) и короткие (кратковзвучные). К первым относятся легато и легатиссимо и стаккато и стакатиссимо. Протяжные штрихи необходимы главным образом в исполнении кантилены, а короткие служат четкости, остроте разделения звуков или аккордов, как в непрерывном движении, так и в отдельности.

Рассмотрим характерные особенности штрихов и способы их исполнения. Легато – связная игра. Пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет никакой необходимости. При игре легато не следует с излишней силой давить на клавишу. Вполне достаточно той силы, которая преодолевает сопротивление пружинки и удерживает клавишу в положении упора. Играя кантилену, очень важно чутко осязать поверхность клавиши кончиками пальцев. Свободная мягкая кисть вместе с предплечьем должна как бы дышать, пластиично следя за изгибами мелодической линии и помогая тем самым работе пальцев. При этом важно равномерно распределять силу пальцев, особенно при атаке окончании звука, а также следить за плавным ведением меха. (Приложение № 5. То не ветер ветку клонит).

Нон легато – не связно. Исполняется одним из трех основных видов туче при ровном ведении меха. (Приложение № 6. Г.Шахов. В поход). Этот штрих приобретает ровность в том случае, когда звучащая часть тона будет равна искусственной паузе (незвучащей части), возникающей между звуками мелодической линии.

Стаккато – острое, отрывистое звучание. Извлекается, как правило, замахом пальца или кисти при ровном ведении меха. В зависимости от музыкального содержания этот штрих может быть более или менее острым, но в любом случае реальная длительность звучания не должна превышать половины ноты, указанной в тексте. Пальцы легкие и собранные. (Приложение № 7. Л.Делиб Полька).

Четкость артикуляции, акцентирование первых долей, яркость звука, чередование динамических оттенков – основные элементы музыкальной выразительности, которые помогут выявить характер танца. Штриховые обозначения, указанные композитором, во многом условны и обычно требуют дополнений и уточнений исполнителя, сделанных, разумеется, в соответствии со стилем произведения. От штрихов в немалой степени зависит характер исполнения фразы, ее выразительные оттенки. Штрихи способствуют также правильному дыханию, артикуляции фразы, а, следовательно, ее выразительности. Наряду с аппликатурой, фразировкой, штрихами для художественного выражения сочинения чрезвычайно велика роль движения меха. Здесь все зависит от работы левой руки. Полнота и глубина звука даже на небольшой силе не потеряется, если мех будет постоянно вестись левой рукой, не прекращая движения даже в паузах. Чрезмерная сила ведения меха неизменно вызывает форсированный звук, тогда как пассивное сопровождение дает пустоту звучания. Из этого следует вывод: без определенной установки и точного физического распределения движений рук, пальцев, корпуса невозможно заставить инструмент звучать выразительно.

Наиболее общими здесь являются следующие задачи:

1. Обеспечение необходимого контакта левой руки исполнителя с левым полукорпусом аккордеона на всем протяжении звучания фразы.
2. Достижение наибольшей мышечной свободы левой руки.

На первый взгляд эти две задачи кажутся совместно невыполнимыми. Для решения первой из поставленных задач при игре на нужны три точки соприкосновения руки с левым полукорпусом аккордеона. Имея одну точку опоры (левый рабочий ремень), мы сможем только «тянуть» мех аккордеона, но не нажимать клавиши. Прибавив работу пальцев на клавиатуре, невольно найдем вторую точку – переднюю часть крышки левого полукорпуса. Однако при наличии двух точек еще нельзя говорить об устойчивом ведении меха. Во многих положениях аккордеон «не подчиняется» воле исполнителя. Только применив в качестве опоры третью точку (заднюю часть крышки левого полукорпуса), аккордеонист сможет достичь естественности в ведении меха. Используя в левой руке все три точки опоры, можно достичь пластиности и певучести в музыке.

Наибольшую трудность представляет выработка навыков плавной смены меха. Главная задача, которой – обеспечить логическое продолжение мелодической линии на противоположном движении меха. Основным условием осуществления этой задачи

является своевременная плавная передача необходимых усилий с разжима на сжим и, наоборот, при заранее подготовленных точках опоры левой руки. Слух учащегося должен постоянно контролировать звучание и вносить нужные корректировки в действие рук. Обязательным условием выполнения плавной смены меха является опора правой и левой части корпуса аккордеона на бедра ученика и тщательная регулировка рабочего ремня.

В ведении меха заключается не только сам навык ведения, но и умение найти наиболее целесообразный момент смены направления в его движении. Что же определяет этот целесообразный момент? Не только строение фразы, но и характер мелодического движения. Использование некоторых особенностей мелодического движения позволяет получить дополнительные возможности смены направления внутри построений. Одна из особенностей состоит в том, что некоторые звуки мелодии подчеркиваются, а другие произносятся без подчеркивания. Характерной же особенностью в движении меха является не мягкое звучание последнего звука перед сменой направления и невольное подчеркивание первого после нее. Это и делает смену направления перед акцентируемой долей наиболее целесообразной. Самого яркого акцентирования требует кульминационный момент. Поэтому чаще всего направление меха меняется перед ним. Однако смену следует производить, возможно, менее заметно. Она заметна тогда, когда кульминационный звук отделен от предыдущего скачком, причем, чем больше интервал, тем незаметнее смена меха. И наоборот, интервал восходящей малой секунды делает смену направления очень заметной и потому нежелательной. (Приложение № 8. Д.Кабалевский. Школьные годы). Совершенно недопустима смена направления, если кульминационному моменту предшествует связка более мелкой метрической категории. (Приложение № 9. Как под яблонькой. Русская народная песня). Мех без преувеличения, является главным средством выразительности.

Другим выразительным средством показа художественной выразительности являются динамические оттенки. Шкала динамических градаций, по существу, бесконечна (общепринятые обозначения: *ppp - pp - p - mf - f - ff - fff*). Кроме того, в процессе крешендо меняется и окраска звука – она может быть прозрачной, мягкой, глубокой, плотной, резкой и т.д. Типичным является также неумение показать разницу между пиано и пианиссимо, форте и фортиссимо. Более того, у некоторых учеников форте и пиано звучит где-то в одной плоскости, в усредненной динамической зоне. Отсюда серость, безликость исполнения. В области звучания, относимой к форте, важно предостеречь учащегося от опасности преувеличений и чрезмерности. Каждый ученик, уже исплохо играющий на аккордеоне, понимает, что ему нужно владение мощным, сильным звучанием, но не должно при этом терять своей выразительности, насыщенности, красоты. (Приложение № 10. Вдоль да по речке. Русская народная песня). Нередко ученики младших и средних классов школы превратно представляют себе и характер звучания в пиано. Они начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, вялое ведение меха и в результате звук становится не ясным, неопределенным, лишенным тембра: пиано «не звучит». Приходится разъяснять, что характер звучания и в пиано всегда определяется смыслом музыки.

Весьма важным моментом является умение распределить крешендо и диминуэндо на необходимый отрезок музыкального материала. Наиболее типичные недочеты в этом плане следующие:

1. Необходимое крешендо (диминуэндо) исполняется настолько вяло, безвольно, что оно почти не ощущается.
2. Усиление (ослабление) динамики выполняется не постепенно, а скачками, чередуясь с ровной динамикой.
3. Крешендо играется ровно, убедительно, однако отсутствует кульминация, вместо горной вершины нам предлагаются некое плоскогорье.

Необходимо всегда помнить о цели (в данном случае – о кульминации), ибо стремление к ней предполагает движение, процесс, что является важнейшим фактором в исполнении. (Приложение № 11. Дивлюсь я на небо. Украинская народная песня). Самым ярким по звучанию должен быть 12 –й такт. Кульминация получится убедительной, если в 10 –м такте начать подход к ней с пиано, а затем постепенно усиливать звучание до форте. Решение этой важной проблемы должна быть посвящена глубокая работа на всех этапах обучения и освоения произведения.

Одна из основных сторон работы касается технического овладения произведения. Условно можно выделить два основных типа задач. Первый – преодоление трудностей, не связанных с подвижным темпом исполнения. Второй – область, собственно технической работы, подготавливающей учащегося в овладении не только нужным характером звучания, но и быстрым темпом исполнения.

При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться проигрыванием в медленных темпах. Такие занятия весьма полезны для выработки автоматизированных движений пальцев. Однако механическое, бесстрастное отстукивание каждой ноты пассажа в медленном темпе вряд ли принесет ощущимую пользу. Необходимо сконцентрировать все свое внимание на представлении художественного конечного результата. Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка обязательно должны соответствовать исполняемому как в быстром, так и в медленном темпе. При этом даже в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый тон должен соотноситься с предыдущим и последующим звуками. Аналогично этому и движения пальцев и всей руки должны быть взаимосвязаны между собой. Одним словом – в медленных темпах должны автоматизироваться именно те движения, которые будут необходимы в быстром. В принципе необходимо чередовать медленные темпы с быстрыми и умеренными. (Приложение № 12. Г.Динику. Мартовский хоровод).

Легкость звучания фигурационных пассажей, четкость сопровождающего мелодию аккомпанемента, большая динамическая гибкость, стремительность темпа – все это требует наличия у исполнителя довольно серьезной технической оснащенности и глубокой эмоциональности.

Душой произведения является темп. Зачастую скорость исполнения становится главным показателем характера произведения. Но иногда, даже при большой скорости движения, звучание может быть как энергичным, так и вялым, порывистым и спокойным, т.е. с величиной темпа связано и определение характера движения, его внутренней динамики. Необходимо обратить внимание на правильное толкование темповых авторских указаний. Например, игра в темпе не означает тот максимальный темп, который будет сопутствовать всему произведению. Важно, чтобы педагог правильно определил его назначение, сопоставив технические возможности ученика с темповым развитием произведения в целом. В исполнительской практике зачастую игра «в темпе» выполняется учениками прямолинейно, по принципу: пока могу – играю. Приходилось наблюдать в концертных выступлениях, как такие ученики заранее обрекали себя на провал, взяв темп без расчета своих технических возможностей. Дело в том, что авторские указания предполагают, что нужно сделать, а чувство меры целиком зависит от индивидуальности и возможности ученика. Играть произведение в быстром темпе можно только тогда, когда уже достигнута свобода и уверенность в движениях пальцев.

Важнейший элемент игры на аккордеоне – исполнение аккомпанемента. Характер аккомпанемента должен полностью соответствовать характеру изложения мелодии, ее содержанию, стилю всей пьесы в целом. Так в пьесах медленного темпа и в мелодии напевного склада басы часто плавно соединяются с аккордами, а аккорды играются полной длительностью, связно. (Приложение №13. А.Холминов. Песня). В мелодии, построенной на мелких дробных ритмических длительностях, особенно в быстрых темпах, такое связывание баса с аккордом и выдерживание полной длительности в аккордах сопровождения будет только мешать мелодии, отяжелять и заглушать ее.

Большой частью аккорды играются коротко, легко, особенно в пьесах подвижного темпа. (Приложение № 14. Н. Чайкин, Украинская полька). Существует множество различных видов аккомпанемента и приемов его исполнения. Важно отметить главное: сопровождение должно лучше оттенять, выявлять и поддерживать мелодию, а не заглушать ее, не мешать ее звучанию.

Весьма важный вопрос – игра на память: она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, необходима при выступлениях на экзаменах, вечерах и концертах. Глубокое, вдумчивое изучение текста, внимание к деталям требует сочетания игры на память с игрой по нотам. Учащийся должен это знать. Если ученик обладает неплохой памятью, то часто, разбирая, он многое уже запоминает. Правильно разобранное произведение надо тотчас же доучить, а не ждать, пока оно «само» запомнится. В иных случаях произведение следует специально учить на память.

Механическое заучивание, достигаемое путем лишь многократного и часто формального, бездумного проигрывания произведения, основано главным образом, на моторной памяти. Она может изменить исполнителю при волнении; к тому же подобный метод работы лишен почти всякого музыкального смысла при этом требует затраты относительно длительного времени. Моторная память необходима, но как фактор, дополняющий активное запоминание, которое неразрывно связано с вслушиванием в музыку – в мелодию, сопровождение, гармонические обороты. Необходимо также осознать логику в последовательности разделов произведения (вообще его форму), в строении того или иного эпизода, представлять гармонический план, рисунок фигурации, характерные особенности. Когда ученик усвоит последовательность гармоний, он дополнит ее соответствующим мелодическим рисунком. Всегда надо также понять структуру того или иного пассажа, уловить принцип его построения, переходя к следующему и т.д. Чрезвычайно важно, чтобы ученик всегда слышал, видел в нотах, где ошибается, знал, в чем суть данной неточности или затруднения в запоминании, умел в них разбираться, найти те или иные детали в тексте, облегчающие запоминание.

Выучивание на память следует вести сначала по отдельным – большим или меньшим разделам, построениям, в медленном темпе; затем переходить к соединению их в более крупные части и далее – к медленному же проигрыванию всего произведения тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста. Такое исполнение должно быть хорошо освоено учеником и прочно закреплено в памяти. Попытки преждевременного перехода к подвижным темпам обычно плохо влияют на качество игры, так как учащийся не может сохранить при этом музыкальную осмысленность исполнения. При еще не прочном знании произведения все потребности текста выступают как бы на первый план и о многом надо успевать вовремя, помнить, чтобы даже просто не ошибиться.

Чтобы выученное произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, по требованию педагога, а также исполнять его в замедленном темпе и также проигрывать его мысленно. Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы ученик должен вполне овладеть произведением, т.е. понять его художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть.

Результатом второго этапа работы должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения (преодоление всех трудностей, связанных с технической стороной, полное и глубокое осмысление художественного образа произведения).

2.3. Основные задачи и направления третьего этапа работы над музыкальным произведением.

Третий, завершающий этап работы над музыкальным произведением отражает окончательную работу над музыкальным содержанием произведения в целом, достижение нежного темпа, доведение игры до полной свободы, автоматизма, всецело отдаваясь выразительному исполнению и слушанию самого себя. Очень важно, чтобы задуманный исполнителем план интерпретации произведения полностью соответствовал стилю, содержанию и форме исполняемого произведения. Пределы творческой свободы музыканта кончаются там, где причиняется ущерб содержанию исполняемого произведения. Но подлинным музыкантам – художникам свойственно постоянное стремление к совершенствованию, к обогащению толкования художественного произведения. Трактуя по – разному одно и то же сочинение, исполнитель должен оставаться верным основному замыслу композитора. Свои лучшие качества ученик, как и зрелый исполнитель, проявляет в момент публичного выступления. Широта взгляда самообладание педагога перед выступлением ученика – необходимое условие воспитания эстрадного самочувствия. Перед концертом полезно проигрывать произведение с полной эмоциональной отдачей, предварительно настроив себя на концертный лад.

В день концерта следует хорошо выспаться, проиграть пьесы в средних темпах, без эмоций. Надо стараться меньше разговаривать, не находиться в шумной компании. Педагогу не следует давать последние наставления, касающиеся интерпретации. Во время концерта смогут появиться какие – то неожиданности, случайности, шероховатости. Главное – сохранить течение музыки. Признание исполнителя – формировать особое состояние души слушателя, очень важно установить контакт между сценой и залом.

Итак, основная задача третьего этапа – найти и окончательно претворить в исполнении музыкальный образ, как в целом, так и в мельчайших деталях. В этом творческом процессе, в поисках форм исполнителя, музыкальный образ развивается и углубляется; синтезируется все, что сделано ранее: устанавливается смысловое отношение фраз внутри предложений, предложений – внутри периодов и периодов – внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация, а отсюда – определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого нужно работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое. Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому, как мелодия, в какой либо фразе идет к опорному звуку, а большее построение – к своей смысловой вершине, целенаправленно и развитие всего произведения. Ученик должен это знать и чувствовать. Ни одно сочинение нельзя сыграть с должной выразительностью и осмысленностью, если не ощущать объединенным в одно целое его развертывание во времени; общая линия развития является как бы «стержнем» этого развертывания. Обычно чем крупнее и богаче произведение по кругу образов настроений, тем больше в его развитии отклонений, «побочных ветвей», тем труднее почувствовать и провести его основную линию.

На заключительном этапе учащийся должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чем должно быть заострено внимание. В этот период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое.

Нужно также окончательно уточнить темп исполнения. Темп произведения не может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения все же остается более или менее устойчивым. Определенного темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения.

С приближением окончания работы над произведением учащийся должен свободно чувствовать себя в этой музыке и, соответственно, ее исполнять. Здесь имеется в виду, прежде всего, то состояние внутренней раскрепощенности, творческой свободы, особого сближения с миром образов изучаемых произведений, которое является необходимым условием для полноценного исполнения учащегося.

Ни исполнительская свобода и яркость, ни какие – либо другие исполнительские качества не смогут развить в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде. Разумеется, любое сочинение должно быть вообще хорошо выучено и исполнено, но именно публичное выступление как бы подводит итог всей проделанной в классе работы, обязывая учащегося и педагога к возможно более высокому ее качеству, требуя собой законченности и рельефности выявление замысла, заставляет учащегося максимально использовать свои исполнительские возможности. Выступление на эстраде предстает, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих их развитие.

Заключение.

Вся работа музыканта над произведением направлена на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для учащегося, а иногда может оказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой на определенной ступени его обучения.

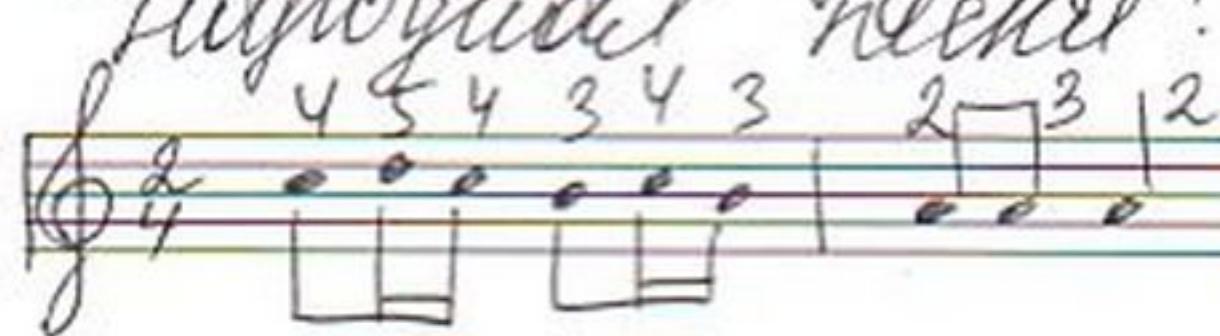
В данной работе рассмотрены некоторые аспекты работы над музыкальным произведением. Целью было изложение взглядов по некоторым вопросам в учебно-педагогической деятельности и разбор непосредственной практической работы над произведениями в классе аккордеона.

Список литературы

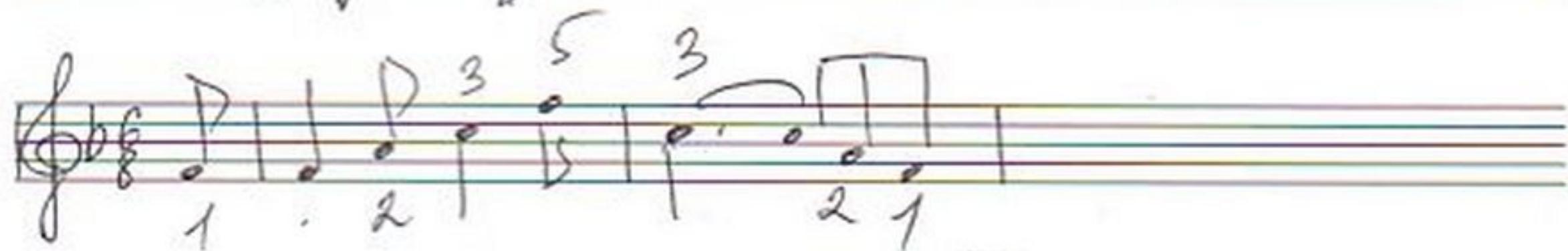
1. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне (аккордеоне). М.: Сов. Композитор, 1980.
2. Зырянова С.М. Формирование у детей 6 -7 лет представлений о средствах музыкальной выразительности// Концепт. 2013. Спец. выпуск №6
3. Кириллов С.В. Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения// Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11 № 4.
4. Работа над музыкальным произведением с учениками музыкальной школы и училища. – М.: Музыка, 1957.
5. Баян и баянисты: Сб. ст. / Сост. И общ. Ред. Ю.Акимова.
6. Гинзбург Л. «О работе над музыкальным произведением». – М., 1968.
7. Егоров Б. «Баян и баянисты». Ч. 2. – М.,2003.
8. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано». – М.,1982.
9. Липс. «Искусство игры на баяне». – М.,1998.

Птические

№1 „В саду птицы гонялись. Рыжек и синек“
написал Некрасов



№2 „Маяки. Вечерний звон“



№3 „Летят кругом бирюзовые. Рыс. Чех. некл.“



№4 „Монгол любил. Рыс. Чех. некл.“

85. Но не беспокойтесь

86. Г. Шаляпин. В ноког

87. С. Делиус. Павочка.

158 D. Кабаевский - Икалииц 1990.

A handwritten musical score for piano, page 2, featuring ten measures. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 1 starts with a forte dynamic (F) and a bass note. Measures 2-4 show a descending melodic line. Measure 5 begins with a dynamic instruction 'mf' followed by a bass note. Measures 6-10 continue the melodic line. Measure 10 ends with a bass note. Measure 11 starts with a dynamic instruction 'f'.

By tak nog обстоятъ. Ръс нюн неуд

A handwritten musical score on five-line staff paper. The key signature is F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by '4'). The dynamic is forte (f). The tempo is indicated by 'P' (Presto). The score consists of two measures. The first measure contains eighth-note patterns: the first two notes are grouped by a brace, followed by a single note, then a group of three notes, another single note, and finally a group of four notes. The second measure begins with a large square bracket encompassing the first four notes. The fifth note is a single eighth note, and the sixth note is a group of three eighth notes.

50 "Bgoell ga no hecke". Pyce. sop. needn't

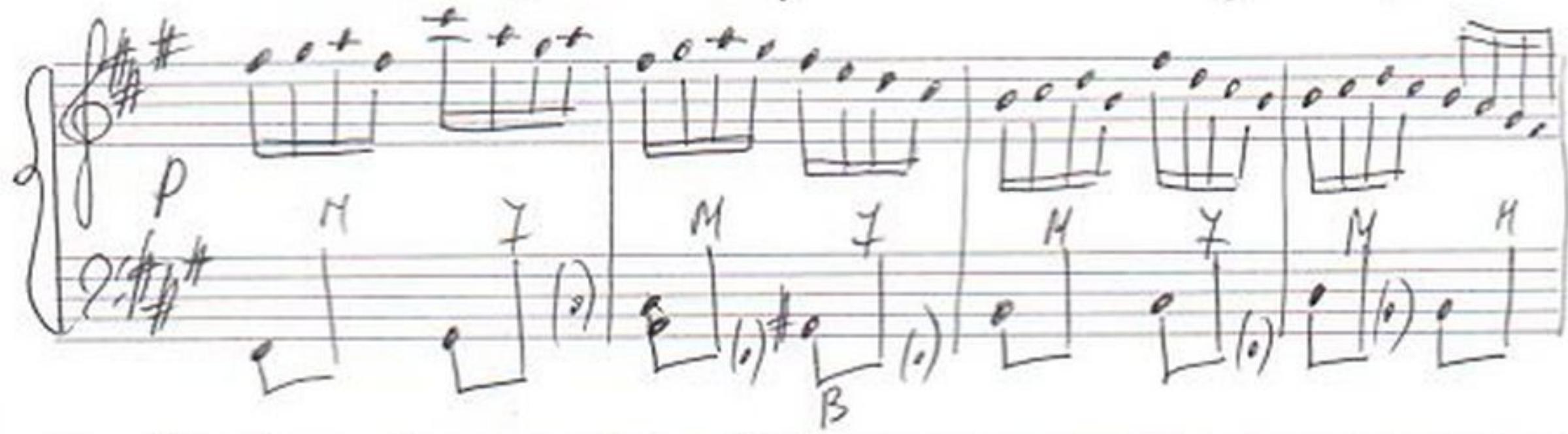
A handwritten musical score for two voices. The top staff is for the soprano voice and the bottom staff is for the alto voice. The music consists of six measures. Measure 1: Soprano has a half note followed by a quarter note, dynamic f. Alto has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Measure 2: Soprano has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Alto has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Measure 3: Soprano has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Alto has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Measure 4: Soprano has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Alto has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Measure 5: Soprano has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Alto has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Measure 6: Soprano has a half note followed by a quarter note, dynamic ff. Alto has a half note followed by a quarter note, dynamic ff.

511. Ракушка "Ильинка" "Укр. нар." неизв.

A handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) on three staves. The Soprano staff uses soprano C-clef, the Alto staff uses alto F-clef, and the Bass staff uses bass G-clef. The time signature is common time. The vocal parts are written in black ink, while the piano accompaniment is written in blue ink. The score includes dynamic markings such as ff (fortissimo), f (forte), mf (mezzo-forte), and p (pianissimo). Articulation marks like dots and dashes are also present. The vocal parts begin with a forte dynamic, followed by a mezzo-forte dynamic, and then a piano dynamic. The piano part consists of eighth-note chords.

A handwritten musical score for two voices. The top staff is in G major (two sharps) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). The key signature changes are indicated by a circled 'G' with a 'B' over it above the top staff, and a circled 'C' with a 'B' over it above the bottom staff. The time signature is common time. The vocal parts are labeled 'V. A.' and 'V. B.'. The music consists of four measures. Measure 1: V. A. has a forte dynamic (f) and a fermata. Measure 2: Both voices have eighth-note patterns. Measure 3: Both voices have eighth-note patterns. Measure 4: Both voices have eighth-note patterns.

δ12. T. Римский - Корсаков. марковских хореоп.



δ13. А. Ростропович. Танец.



δ14. H. Гайдук. Украинская наука.

