*Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств №3 им. Г.В.Свиридова» г. Брянска*

**Методический доклад на тему:**

**«Работа над танцевальной музыкой (польки, мазурки)»**

Составитель: преподаватель высшей категории

Муниципального бюджетного учреждения

дополнительного образования

«Детская школа искусств №3 им. Г.В.Свиридова» г.Брянска

ПРОШИНА ЕЛЕНА ВИТАЛЬЕВНА

Рецензент: преподаватель высшей категории

Муниципального бюджетного учреждения

дополнительного образования

«Детская школа искусств №3 им. Г.В.Свиридова» г.Брянска

Никитина Ольга Рудольфовна

2017 год

**Особенности танцевальной музыки.**

1.Важнейшая особенность – ее ясная ритмическая определенность, повторность какой-либо характерной ритмической формулы. Благодаря этому мы не только распознаем танцевальную и не танцевальную музыку, но легко отличаем вальс от польки, мазурку от лезгинки и т.д.

2. Исключительно велика роль ритма в танцевальной музыке. (У многих народов танец нередко сопровождается одними ударными инструментами).

3. Существенную сторону танцевальной музыки составляет ее мелодический рисунок – песенный или инструментальный.

Каждый тип мелодики отвечает характеру народа, его жизни, истории, его национальному духу.

4. Яркая национальная особенность, характерность народной музыки всегда привлекала композиторов. Мелодические и ритмические обороты, отдельные темы, способы изложения и развития музыкального материала – все это нашло свое отражение в их творчестве.

**Танцы XIX века. (Их общие черты).**

Французская революция 1789 года оказала огромное влияние на общественную и культурную жизнь Европы конца XVIII и начала XIX века. Большие изменения произошли в балетном искусстве в частности и в характере историко-бытовых танцев. Прославленный менуэт теряет былую популярность. Теперь он, главным образом, - средство воспитания хороших манер, развития осанки, изящества и плавности движений.

Бальные танцы в XIX веке приобретают иной стиль и манеру исполнения. Они становятся более непринужденными, легкими. Развитию свободных, прыгающих и вращательных движений способствовали изменения моды, облегченность мужских и женских костюмов. Тяжелые, связывающие движения туалеты заменили легкие платья и фраки.

На смену танцам XVIII века приходят танцы, истоки которых восходили к народному танцевальному творчеству Англии, Германии, Австрии. (Экосез, кадриль, контрданс, вальс).

В России помимо перечисленных танцев входят в моду ***па-де-козак*** и ***русская пляска.*** Появляются новые бальные танцы, сочиненные танцмейстерами: ***па-де-шаль***, возникший вместе с модой на дамские шали, различные ***мателоты*** и многие другие, скоро проходящие новинки. Лишенные народной основы, эти танцы были недолговечны и скоро забывались.

Много нового в область танцевальных форм в XIX веке внесло интенсивное **развитие славянских музыкально-национальных школ. Многие композиторы-**классики обращались к чешским и польским народно-национальным танцам, получившим в XIX веке общеевропейское распространение и признание: польке, мазурке, полонезу, краковяку.

В сокровищницу мировой культуры вошли ***мазурки и полонезы*** Шопена и Венявского, произведения в ритме ***польки*** Сметаны и Дворжака.

Яркие произведения созданы и в ритме ***краковяка*** Шопеном, Глинкой, Римским-Корсаковым. Повторяю, что все эти танцы в своих истоках глубоко национальны.

Теперь подробнее хотелось бы остановиться на характеристике ***польки и мазурки.***

**Мазурка.**

Музыкальность польского народа находится вне сомнения. «Польского крестьянина, - писал польский критик Юлиан Кмечко, - песней можно заманить на край света». Увлечение пением, музыкой, а в особенности – танцами, составляет коренное свойство народа мазовецкого – мазуров.

***Мазурка*** по своему происхождению связана с польским народным танцем области Мазовия – мазуром, порывистым, ритмически капризным, с резкими акцентами на слабых долях такта. Мазурка – оживленный, трехдольный танец,в котором притопывания и подскоки несущихся пар сменяются плавным скольжением и кружением.

**Мазурки Шопена.**

Непревзойденные по своему художественному совершенству образцы пьес в ритме мазурки созданы Шопеном – польским национальным гением. Народные истоки мазурок Шопена более сложны. Помимо мазура, композитор использовал в своих фортепианных мазурках ритмические и мелодические особенности еще двух народных польских танцев в трехдольном размере – плавного ***куявяка*** и задорного ***оберека.*** Куявяк – танец куявской области, состоящий из 3 частей. Начинался он пешим танцем – полонезом, 2 часть – собственно куявяк – все так же несуетливо, мерными шагами, хотя уже быстрее, 3 часть – оберек – веселый, задорный, оживленный.

Танцы эти – родные братья мазура, но музыкальная структура их все же несколько иная. Мазур – танец порывистых движений, плавные ритмические эпизоды не составляют сущности его мелодии, акценты не связаны с определенной частью такта. (На 2 долю, на 3 долю). В некоторых случаях, благодаря сильному притопыванию ногами, появляются три одинаково резких акцента в такте.

Напротив, в куявяках наблюдается строгая симметрия в акцентах. Даже в быстром темпе пары кружатся равномерно, слегка раскачиваясь то в правую, то в левую сторону.

Таким образом, капризный стиль акцентовки в мазурке зависит от появления сильного и притом резкого (sforzando) ударения на каждой из трех долей такта (имеется в виду, конечно, главные части такта, а не их мелкие подразделения). Однако такое перемещение акцентов не является беспорядочным или неестественным приемом. Резкий акцент появляется большей частью на той доле такта, на которой находится самая высокая в данной мелодии нота. Под сильным ударением находятся также синкопы и ноты, взятые скачками сверху вниз и наоборот. Итак, Шопен, обычно, в пределах одной пьесы сопоставляет с мазуром куявяк или оберек или оба эти танца (а иногда и вальс).

Шопеновские мазурки очень разнообразны. Некоторые кажутся бытовыми зарисовками, жанровыми картинками (вероятно, такие мазурки Шопен сам называл, как свидетельствует Лист, образки – картинки).

В таких мазурках (особенно в кратких вступлениях) Шопен охотно имитирует звучание польских народных инструментов (обычно скрипки и волынки). Несложные танцевальные мелодии незатейливо гармонизованы. Эти мазурки проникнуты простодушным весельем и вызывают в воображении слушателя картину деревенской жизни.

Например, мазурка C-dur op.24№2.

Чередование тоники и доминанты во вступительном четырехтакте – подражание игре народных польских музыкантов. За этим вступлением следует веселый, радостный оберек.

Асафьев метко причисляет эту мазурку к числу «изысканно простодушных».

Деревенскому обереку 1 части противопоставлен городской бальный мазур 2 части.

Мазурка a-moll op.7№2.

Эта мазурка совершенно иная по характеру. Здесь очень сильна роль интонации речи. Достаточно вслушаться хотя бы в первые 8 тактов, где вздохи и мольбы сменяются энергичным кадансом. Асафьев, характеризуя эту мазурку как «томное ариозо», писал, что она, пожалуй, в своей светотеневой «мерцаемости», является одной из живописнейших.

А вот мазурка C-dur op.7№5 –

любопытный образец «бесконечной» мазурки. Здесь лирическое начало не выделяется и все внимание обращено на очень лаконичную и рельефную запись быстро мелькающих фигур танца.

Здесь Шопен использует свое любимое построение – период, состоящий из двух четырехтактных предложений или фраз с акцентом на разных долях 4 такта.

Специфически польская основа мазурки настолько ярка, ритмически рельефна и своеобразна, что уже в начале прошлого века этот танец нередко использовался композиторами в качестве национальной характеристики. В опере «Иван Сусанин» Глинки мазурка – основная характеристика поляков – звучит и на блестящем балу 2 акта и в чаще леса, где гибнет польский отряд.

Как танец мазурка стала любимой не только у себя на родине, но получила широкое распространение и за пределами Польши, особенно в России. Нигде, кроме Польши, с таким блеском и мастерством не танцевали мазурку, как в России. Перенесенная на русскую почву, мазурка приобретает особый колорит и характер исполнения.

Замечательные образцы мазурок мы находим в творчестве русских композиторов. Особенно часто обращался к мазурке Глинка. Ряд прекрасных фортепианных мазурок написал Чайковский. К ритму мазурки обращались Лядов, Рахманинов, Глазунов, Скрябин.

Гречанинов Мазурка.

Это еще не собственно мазурка, а лишь ее наметки, зачатки. О том, что это мазурка, говорит нам синкопа в правой руке и, пожалуй, пунктирный ритм. Синкопу в правой не следует акцентировать, ее просто надо почувствовать. Ведь есть еще средний голос, поэтому первую долю нужно показать. Поиграть половинные ноты с точкой левой, с другой стороны мазурочная интонация в правой (нельзя пропустить мимо уха). Обязательны дыхания между тактами, мотивы, которые объединяются во фразу. Отметить упругость ритма.

Для детей представляет трудность пунктирный ритм. Можно поучить без шестнадцатых и без восьмых – это уже технология. Обратить внимание ребенка, что шестнадцатая и восьмая ритмически относятся к предыдущему звуку, а интонационно тяготеет к последующему. Середина – более взволнованная и романтичная. Контрастная динамика. Цельно левую – по 2 такта.

Чайковский Мазурка.

Это пример характерный. В первую очередь – слышать длинную фразу – 4 такта и 2 раза по 2 такта. Постараться избегать статичности. Упругость ритма – 4 такта и затем более пикантно, изящно, затейливо.

Обязательно подчеркнуть аккорды на счет 3 (в меру, конечно), иначе будет вальс, но слышать синкопу в правой. И ни за что не потерять дыхание перед раз. (Из аккордов можно сложить фразу).

Конец 1 части – трудно сыграть пунктир разными руками. Это должно быть на одном движении, незаметно.

2 часть – акценты на 3 долю. Динамический контраст нужно почувствовать, а не сделать формально. (Пиано – субито, сфорцандо – моделирующий аккорд).

Конец – без остановок, на одном движении. Мелкие штрихи, что придает изящество, это характерно для Чайковского.

Педаль в первой части на раз, во 2 части – на три.

Глинка Мазурка a-moll.

3-частная мазурочная танцевальная форма. Характер первой части лирический, с кантиленным элементом выпевания восьмых. Интонация на раз – отдельно, а синкопа – отдельно, так как нет большой лиги. Нельзя играть все подряд. Аккорд на третью долю – поддерживаем синкопу (какое-то коленце, фигура в танце). Последующие два двухтакта связать, а затем мягкий ответ. Это прием дробления из музыкальной формы. 2 фраза звучит как воспоминание – динамический контраст.

Середина – контрастная по характеру, яркая, энергичная. В левой – опора на третью долю и бас (первая доля), следующий такт – на одном движении. В правой – синкопа, следует слышать 2 и 3 доли.

Здесь очень ярко представляется типичная мазурочная танцевальная фигура – прищелкивание каблуков. Кавалер стоит на одном колене, а дама обходит вокруг (восьмые – портаменто, очень изящно).

Педаль в первой части – чисто гармоническая на аккорды (3 доля). Во второй части педаль следует брать на бас.

**Полька.**

Старинный народный танец Чехии полька приобретает в XIX веке огромную известность. В Чехии насчитываются сотни различных танцев, но есть среди них несколько самых любимых, без которых не обходится ни один праздник в чешской деревне. В первую очередь – это полька. Живая, задорная, она как бы несет в себе заряд бодрости, поднимает настроение. Это двухдольный танец, основанный на легких полушагах и поворотах с поскоками. Само слово «полька» по-чешски означает «половина» или «полшага».

К 40-м годам XIX века полька распространяется по всей Европе и особенным успехом пользуется в Париже. Польку танцевали в самых разнообразных слоях городского общества.

Ее необыкновенная популярность затмила на некоторое время даже успех вальса.

В России полька не имела успеха на великосветских балах. Наибольшее распространение она получила в среде мелкого чиновничества, купечества и мещанского сословия. Польку танцевали в небольших собраниях и на семейных вечерах.

Вся ее прелесть в веселом стаккирующем ритме, в быстрых и легких пролвижениях и поворотах танцующих пар. Полька исполнялась с различными фигурами, которые танцующие могли варьировать по своему желанию.

Характерные ритмы:

Последняя фигура особенно типична для каденционных тактов. Форма преимущественно 3хчастная, с трио. Часто начинается маленьким вступлением.

С середины XIX века композиторы нередко обращались к характерному ритму польки. Особенно большое внимание уделяли ему чешские композиторы Сметана и Дворжак. Среди инструментальных пьес Сметаны «Три лирические польки» (1855), цикл полек «Воспоминание о Чехии» (1861), польки из цикла «Чешские танцы» (1877). Характерные мелодические обороты чешской польки пронтзывают оперу «Проданная невеста».

Простота мелодики и формы, ритмическая четкость движений и жизнерадостность этого танца оказались особо пригодными для оперетты, где полька заняла видное место, соперничая с галопом и вальсом.

Полька не утратила своей популярности и в наши дни. Ее можно услышать на школьном детском празднике, в сельском клубе, на смотре самодеятельных коллективов.

Русские и советские композиторы тоже отдали дань этому жанру. Пьесы в ритме польки создавали Глинка, Рубинштейн, Чайковский, Рахманинов, Косенко, Майкапар, Шостакович.

Майкапар Полька.

Вообще музыка Майкапара очень образна. Полька – очень грациозная, хорошо слышны все танцевальные движения. Очень трудно сыграть блестяще (бриллианте) первые три ноты. Такты не следует делить на доли. Мотивы нужно играть на одном движении, брать дыхание между мотивами, сложить фразу, избегать статичности. Полезно поучить преувеличенно выразительно, чтобы почувствовать интонацию мотивов, мягкость и легкость концов. Чтобы в быстром темпе не осталось одного перебирания пальцами, можно привести пример из жизни. Когда мы идем медленно, то можем рассмотреть каждое деревце, кустик, даже листочек на деревьях. А когда мы едем на поезде – перед нами все это лишь мелькает, мы не замечаем деталей.

Обязательно нужно слышать левую руку – дирижера. Ее следует поиграть отдельно, слушать линию баса. Полезно поиграть в ансамбле, чтобы почувствовать самостоятельность рук.

Пассажи представляют техническую трудность. Для преодоления ее нужно проучить способом вычленения от баса к басу, прибавляя по одному звуку сначала и с конца. Пиано сыграть еще труднее, требует очень острых, цепких кончиков.

2 часть - задачи те же. Фраза увеличена. Обязательно показать разнообразную окраску мотивов (тональности меняются).

Следует отметить, что эта полька очень трудная для 2 класса и технически, и в музыкальном отношении. Есть произведения для 4 класса – более легкие.

Чайковский Полька.

Характерное для Чайковского изящество. Композитор использует классический четырехтакт. 1 часть – простое предложение 8 тактов. Желательно, даже обязательно добиться rubato ввиду танцевальности. Крещендо с каждым мотивом, от ре до ми до си бемоль. Обязательно играть по такту,что очень трудно сделать, так как форшлаг – украшение – приходится на 2 долю.

Полезно знать движение баса. Учить:

1 – гармонически,

2 – отдельно,

3 – парами,

4 – бас + мелодия.

Середина – более энергичная, активная. Задачи из 1 части в правой руке переносятся в левую руку. Следует избегать опор на аккорды в правой.

Аккорды нужно играть из инструмента. Выделить интонации и верхушки в двойных нотах в правой. Очень выразительный переход крещендо и пиано (чуть оттянуть). Конец – трудно сыграть форшлаги правой и сразу левой одинаково по качеству.

Шостакович Полька-шарманка.

Здесь аккомпанемент более статичный и метричный – потому и «шарманка».

Вступление – слушать партию в левой. В правой – интонация к 3 ноте.

Очень изящные, легкие мотивы сфорцандо в пиано.

Аккомпанемент обязательно слышать парами, готовить бас.

Техническая трудность – триоли – проучить способами:

1 – прибавляя, собирая сначала и с конца,

2 – с удвоениями,

3 – на стаккато,

4 – проговаривая.

Середина польки – собственно шарманка. Она даже выделена в отдельное произведение. Аккомпанемент – примитивный, но благодаря таланту Шостаковича музыка очень приятная, интересная.

Трудно добиться опоры на до (4 акцента в правой).

Эпизод – лирический, флажелето скрипки в правой, но нельзя терять четкость и остроту в левой.

Работая над выразительностью, образным исполнением можно придумать описания для каждого эпизода.

Рахманинов Полька.

Здесь присутствуют все характерные черты польки, фактура. Но чувствуется Рахманинов – оркестровое звучание, размашисто, широко написана левая.

Кстати, здесь очень трудный аккомпанемент. Он не должен быть моторным, с одной стороны – дирижер, ритм, с другой стороны – живая танцевальная музыка, живой танец.

Полезно проучить просто отдельно и поднося.

В правой – мотивы по 2 такта +4 такта – длинная фраза. Больше художественных деталей.

Середина – контрасная, требует филлигранной работы пальцев. Шестнадцатые должны рассыпаться, как бисер, как кружево. Можно сравнить со звучанием флейты.

Левая – ритмично, но исполнять так, чтобы она не сковывала свободы в правой. Очень технически трудный переход к 3 части. Начало мотива с 5 пальца. Очень разнообразная фактура.

3 часть – скачок на октаву, требует точности. Конец на одном движении – как вихрь.

Список использованной литературы

1.Как исполнять Рахманинова. Сб. статей. М., 2003

2.Как исполнять Шопена. Сб. статей и материалов. М., 2005.

3.Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967.

4.Коган Г. Работа пианиста. М.1979 – переизд. - 2004

5.Понизовкин Ю. Об аппликатурных принципах С.В Рахманинова // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Труды ГМПИ нм. Гнесиных. Вып. 2. М., 1961

6.Рахманинов С. Композитор как интерпретатор II Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. М„ 1978.

7.Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб., 2005.

8. Нейгауз Г.Г. искусство фортепианной игры. М.,1987.