Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Е. С. Шиманец

СПЕЦИНСТРУМЕНТ
(САКСОФОН ТЕНОР)

Методические рекомендации и педагогический репертуар

Часть II
Работа над музыкальным произведением

Рекомендовано учебно-методическим объединением по образованию в области культуры и искусств в качестве учебно-методического пособия для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), направления специальности 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск
БГУКИ
2019

УДК 780.643.2.014.087.5.082/083
ББК 85.957.26,99-012
Ш 61

Р е ц е н з е н т ы :
В. П. Скороходов, кандидат философских наук, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов Белорусской государственной академии музыки;
А. Е. Кремко, заслуженный артист Республики Беларусь, доцент, дирижер Национальногоакадемического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича

Шиманец, Е. С.

Ш61 Специнструмент (саксофон тенор) : методические рекомендации и педагогический репертуар : учеб.-метод. пособие. В 2 ч. Ч. II. Работа над музыкальным произведением / Е. С. Шиманец ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус.гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2019. – 170 с.

ISBN 978-985-522-214-0.

Вторая часть пособия содержит рекомендации по работе над музыкальным произведением и нотный материал (крупные формы). Переложения для тенор-саксофона выполнены с учетом требований, предъявляемых к учебно-педагогическому репертуару.

Предназначено для студентов и преподавателей как практическое пособие при подготовке тенор-саксофониста.

УДК 780.643.2.014.087.5.082/083
ББК 85.957.26,99-012

ISBN 978-985-522-214-0 (ч. II)
ISBN 978-985-522-215-7

© Шиманец Е. С., 2019
© Оформление. Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2019

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ, ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ…….. 4

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ТЕНОР-САКСОФОНА (КРУПНЫЕФОРМЫ)

Г. Гендель. СОНАТА № 6, I и II чч. …….. 14
Л. Винчи. СОНАТА № 1, I и II чч. …….. 20
Г. Ф. Телеман. СОНАТА, III и IV чч. …….. 27
И. С. Бах. СОНАТА, I ч. …….. 36
Г. Друшецки. КОНЦЕРТ, III ч. …….. 46
J. B. Singelée. FANTAISIE BRILLANTE …….. 58
P. A. Genin. VARIATIONS SUR UN THEME ESPAGNOL…….. 67
J. B. Singelée. CONCERTINO …….. 80
Thomas H. Rollinson.FANTAISIE …….. 88
J.Arban.CAPRICE ET VARIATIONS …….. 98
E.Bozza.FANTAISIE ITALIENNE (ITALIAN FANTASY)…….. 116

Дополнение. Партии тенор-саксофона …….. 128
Рекомендуемая литература …….. 169

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ, ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Степень владенияопределенными общемузыкальными и музыкально-техническими навыками является важной предпосылкой воспитания музыканта-исполнителя. Но наиболее эффективным средством в художественномобразовании саксофониста общепризнаетсяработа над музыкальным сочинением. Судьбу музыкального сочинения в большой степени определяет исполнитель, который может обогатить авторский замысел и тем самым способствовать успеху произведения,и наоборот. Поэтому художественное исполнение предполагает нечто большее, чем только тщательную техническую передачу текста. Оно требует проявления подлинной творческой индивидуальности, художественного вкуса, высокой музыкальной культуры, интуиции, свободного владения всеми важнейшими выразительными средствами музыкального исполнительства.

Работа над музыкальным произведением чрезвычайно многообразна. В значительной мере она зависит от самого произведения – сложности его содержания, исполнительских трудностей. Кроме того, приемы и все течение работы всегда связаны с возрастом и психологией учащегося, его одаренностью, уровнем музыкального и общего развития, а также творческим подходом и индивидуальнымикачествами педагога. Однако, как правило, эту работу объединяют и определяют основные принципы музыкальной педагогики.

Изучение произведения представляет единый целостный процесс; вместе с тем в нем можно наметить определенные «вехи». Распространено его деление на три этапа: 1) ознакомление с произведением и его разбор; 2) преодоление как более общих трудностей, так и частных, связанных с исполнением деталей; 3) «собирание» всех разделов произведения в единое целое, работа над ним. Иными словами, приступая к новому для себя сочинению, учащийся знакомится с ним, просматривает, проигрывает несколько раз це-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ликом, затем занимается подробным разбором текста. Далее переходит к отдельным исполнительским задачам, прежде всего основным и постепенно все более детализируемым, сосредоточивает внимание на различных элементах музыкальноготекста и на тех или иных требованиях к исполнителю. Позже на первый план выступают воссоздание из больших или меньших построений, разделов произведения единого целого и работа над воплощением общего исполнительского замысла. Таким образом, учащийся, начав с целого, на основании своих представлений о нем работает далее над различными частными задачами и вновь возвращается ко всему произведению уже на новом уровне.

В педагогическом процессе преподаватель выступает посредником между учениками и учебным материалом, составляющим содержание предмета. Его задача – так организовать обучение, чтобы учащиеся, усваивая содержание, успешно и гармонично развивались. Умело подбирая изучаемые произведения,педагог использует их в качестве своего рода «средства», позволяющего овладеть какими-либо исполнительскими навыками, достичь определенного уровня музыкальной подготовки. Однако такое понимание роли художественного произведения было бы не только весьма узким, но и неуспешным. Работа над каждым произведением должна рассматриваться прежде всего как приобщение учащегося к миру прекрасного, как еще один шаг, часто и совсем небольшой, к раскрытию его творческой индивидуальности. Цель работы над конкретным произведением – содержательное, яркое, технически совершенное исполнение. Степень владения всеми необходимыми для этого исполнительскими навыками, разумеется, различна; здесь имеется в виду уровень, доступный учащемуся, но в то же время позволяющий говорить о качественности исполнения.

Рассмотрим ход работы над произведением.

Первый этап – ознакомление с произведением – очень важный для учащегося. Проигрывая сочинение раз и другой (с доступной для себя точностью, зависящей от навыков чтения нот с листа и музыкального развития в целом), учащийся воспринимает в общих чертах его музыкальное содержание, наиболее характерные черты, форму. Пока ученик плохо читает с листа или вообще имеет небольшой музыкальный опыт (в младших, а возможно, и в средних классах школы), полезно, чтобы педагог сам сыграл произведение, остановил внимание на его основных выразительных особенно-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

стях. Более подготовленные учащиеся обычно в состоянии сделать это сами. Но чтобы направить соответствующим образом их восприятие, нередко лучше заранее сказать несколько слов о характере, настроении произведения, может быть, проиграть отдельные эпизоды, указать на типичные трудности. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении учащегося, тем с большим пониманием стоящих перед ним творческих задач протекает вся последующая работа.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, его разбору. Грамотный, музыкально-осмысленный разбор создает основу для дальнейшей правильной работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкально-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 неряшливости, небрежности. Внимательное отношение к тексту еще при разборе приводит к вдумчивому изучению и самому тщательному выполнению всех имеющихся авторских пометок, указаний. Эти указания должны проходить красной нитью через всю работу ученика.

Навыки правильного разбора прививаются ученику с первых лет обучения. Следует разбирать произведение сначала совсем небольшими частями, относительно законченными построениями, дальше останавливаясь на более трудных. Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Также необходимо, чтобы учащийся с самого начала обязательно обращал внимание на фразировку, иначе его игра будет лишена всякого смысла. Надо приучать еще при разборе слышать фразу, воспринимать каждую в развитии и «вести» ее. Нередко ученики, не успев дослушать одно построение, «набрасываются» на следующее. Причина в невнимании к смыслу исполняемого. Конечно, вдумчивая, часто весьма длительная работа над фразой, ее выразительностью проводится в основном позже, но важно, чтобы начало ей было положено и ученик умел сознательно, как музыкант, разбирать новые для себя произведения.

На этой стадии 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 интонационная точность и метроритмическая тщательность прочте-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ния нотных знаков, исполнение указанных штрихов и, как говорилось, элементарная осмысленность фразировки обязательны при разборе любых произведений. Разница лишь в том, что в одном случае эта работа будет проделана самим учащимся, в другом – при участии педагога. Естественно, что до того, как учащийся сможет приобрести самостоятельность, его надо этому учить, помогать усваивать необходимые навыки работы.

Второй этап – в основном определяющий конечные результаты – наиболее кропотливая, трудоемкая часть этой сложной и многогранной работы. Здесь музыкант приступает к тщательному определению всех выразительных средств и их оттенков, к изучению технических приемов их воплощения в реальном звучании; устанавливает аппликатуру и штрихи; работает над точностью интонации и верностью ритма, над выразительностью звучания и характерностью штрихов, над гибкостью фразировки, динамических, тембровых и агогических оттенков и т. д. Работа обычно ведется последовательно над каждой фразой, предложением и т. д., но неизменно имеется в виду произведение в целом (даже если сыграть без остановок не удается).

В процессе изучения очень важно внимательно следить за точностью воспроизведения авторского текста; в то же время играющий должен стремиться и к тому, чтобы его исполнение на всем протяжении произведения было содержательным, ярким, увлекательным, ни на мгновение не вызывало чувства однообразия и равнодушия.

В поисках и выборе выразительных средств исполнения и их оттенков, наиболее полно отвечающих содержанию музыки, полезно их сопоставлять и сравнивать, играя произведение (или отдельные его разделы) в различных темпах, нюансах, штрихах и т. п. Таким путем легче осознать, насколько выразительность избранных средств и их оттенков отвечает задачам яркого выявления сущности произведения.

Параллельно с совершенствованием осознания, уточнения оттенков выразительности, углубляются и уточняются задачи работы над технической стороной их воплощения. Цель этой работы состоит в том, чтобы исполнение было не только выразительным, но в то же время и свободным, непринужденным; чтобы усвоение изучаемого материала было очень твердым и музыкант, не боясь тех-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

нических срывов, мог сосредоточить свое внимание главным образом на художественной стороне игры. Для этого нужно:

– ясно представив себе смысл, характер музыкальной фразы (периода и т. д.) или отдельного перехода (штриха и т. д.), стараться найти наилучший, т. е. наиболее удобный в физическом отношении, способ исполнения;

– хорошо осознав этот способ и запомнив найденное мышечное ощущение, следует закрепить его путем достаточного количества упражнений. Лучше всего при этом отстраниться от зрительных представлений нотной записи и сосредоточить внимание исключительно на слуховой и моторной сторонах игры; в ноты же нужно заглядывать время от времени для проверки точности выполнения авторских указаний.

В процессе работы должно быть достигнуто полное единство слуховой и моторной сторон исполнения. Только такое комплексное восприятие и усвоение каждого смыслового пространства и всего произведения в целом обеспечивает его твердое закрепление в игровом аппарате.

Желательно изучать таким образом отдельные разделы произведения, по возможности завершенные. Они могут быть достаточно короткими, часто не превышающими одной фразы, а если нужно, то мотива. Вместе с тем следует работать также над переходами от фразы к фразе или мотива к мотиву, а нередко и от звука к звуку. Трудные переходы от одного вида техники к другому нужно изучать после овладения каждым из них в отдельности. Длинные пассажи, вначале не охватываемые целиком, следует учить по частям. Это временное нарушение непрерывного развития музыкальной мысли имеет смысл, поскольку задача состоит в усвоении отдельных художественных и технических деталей исполнения. Достаточная краткость прорабатываемых эпизодов нужна для того, чтобы легко охватить и глубоко усвоить каждый из них. Когда эта задача будет решена, работу следует продолжить, связывая отдельные небольшие построения во все более крупные разделы, вплоть до произведения в целом.

Способы работы над трудными в техническом отношении местами весьма разнообразны. Так, например, если при исполнении возникает несколько трудностей, лучше преодолевать сначала каждую отдельно, а уже после этого – их сочетание. Во время работы над местами, трудными в отношении штрихов, полезно строить со-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ответствующие упражнения на материале гамм и таких этюдов, которые могут оказаться целесообразными в данном случае. Очень полезно учить трудные места, используя другие пьесы с аналогичной фактурой. Вообще, для достижения высокого качества исполнения изучаемого произведения надо возможно шире использовать вспомогательный материал, который позволяет сосредоточить внимание на той или иной стороне техники. Например, если для художественного исполнения сочинения нужно улучшить такие необходимые качества звука, как его чистота и мягкость, ровность в данном динамическом и тембровом оттенке, гибкость в изменении нюансов, пластичность в характерных штрихах, то важно работать и над другими подходящими для этой цели пьесами, над гаммами, этюдами, упражнениями.

Подобные методы помогают не только выучить многие трудные места и улучшают качество исполнения изучаемого произведения, но способствуют в целом совершенствованию исполнительского аппарата, при соблюдении, разумеется, многих весьма важных условий. Так, например, музыкант должен не упускать из виду художественные задачи, заниматься систематически и творчески, применять рациональные приемы игры.

Также результат работы во многом зависит от темпов, в которых исполнитель разучивает произведение в целом и его отдельные места. Чем больше обнаруживается недостатков в игре, тем медленнее будет темп, так как нужно время, чтобы выявить их и исправить. Работой в таком темпе подготавливается возможность исполнения чаще всего только в немного более оживленном темпе, а не сразу в быстром (как это было задумано композитором). Поэтому резкий переход от медленного темпа к быстрому, как правило, не рекомендуется. Переходить к новому темпу следует лишь тогда, когда требуемое качество исполнения достигнуто. Если же при вполне свободной игре окажется невозможным сохранить полученное качество, значит, нужно вернуться к прежнему темпу; затем предпринимать новые попытки постепенных переходов к более оживленным темпам. Без такого постепенного подхода трудно рассчитывать на высокое качество исполнения. Те, кто учит произведения (или отдельные их эпизоды), задуманные в быстрых темпах, сначала совсем медленно, а затем сразу пытаются играть их быстро, обычно не достигают хороших результатов. А многократно повторяя в быстром темпе произведение или не удающееся место и не

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

зная, как могут быть ликвидированы недостатки в исполнении, музыкант попросту «заигрывает» его. В целом следует постоянно отдавать себе отчет в том, что работа над каким-нибудь отрывком, многократное его повторение могут приносить не только пользу, совершенствуя и закрепляя те или иные хорошие качества игры, но и вред, когда в основе этой работы лежит неверная цель, неверная мысль или неправильный прием.

Учитывая вышеизложенное, напомним о двух важнейших условиях успешной работы:

– занимаясь технической стороной исполнения, никогда не следует упускать из виду художественных задач;

– работа над отдельными частями произведения должна вестись с постоянным учетом их неразрывной связи.

Третий – завершающий этап работы.

По мере овладения различными частными трудностями, встречающимися в работе над произведением, основное внимание учащегося постепенно перемещается на вопросы, связанные с целостностью исполнения, уточнением и наиболее ярким выявлением общего исполнительского замысла.

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 произведение 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 и настроений, тем больше в его развитии отклонений, «побочных ветвей», тем труднее почувствовать и провести его основную линию. Помочь ученику в этом может прежде всего привитое ему с самого начала обучения восприятие музыки в развитии, и в частности ощущение не только «местных» опорных звуков, небольших вершин, но и крупных кульминаций произведения. Они позволяют объединить как бы тяготеющие к ним разделы, части сочинения. Если в произведении содержится ряд кульминаций, необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Затронутые вопросы отражают сущность одной из важнейших сторон исполнительского процесса. Их принимают и ими руководствуются в своей работе многие педагоги; но содержание этих положений не всегда бывает осознано самими учащимися. Между тем необходимо не только интуитивно воспринимать развитие музыкальной мысли, но и знать, каким образом добиваться этого в своем исполнении. Порой некоторым препятствием к цельности исполнения оказывается преувеличенная роль, отводимая отделке различных деталей. Это происходит в тех случаях, когда тщательная работа над выразительностью становится самоцелью. Ясно, что при всей ее необходимости эта работа не должна идти в ущерб охвату целого, мешать цельности восприятия и исполнения.

Состояние работы на заключительной стадии позволяет окончательно установить общий исполнительский план произведения, соразмерить различные его детали, хотя, конечно, многое в этом отношении выявляется значительно раньше. При исполнении подготовленного произведения вполне возможно введение каких-то новых, ранее не предусмотренных деталей. И это естественно, так как исполнение – процесс творческий, что, однако, не отменяет необходимость продумывания и точного установления всего плана исполнения. 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, разумеется, не может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения все же остается более или менее устойчивым. Определению 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. Научившись исполнять подвижное сочинение в требуемом темпе, учащийся должен продолжать работу и в более медленном; это предохранит произведение от «забалтывания», а кроме того, поможет закреплению в сознании играющего исполнительского плана во всех его деталях. Приходится не раз напоминать ученику, что медленное проигрывание с соблюде-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

нием всех частностей исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясными; потом учащийся и сам убеждается в этом. Однако такая работа в медленном движении не должна вести к утрате представления о нужном темпе. Найдя, почувствовав темп, учащийся должен закрепить его, чтобы всегда иметь возможность вновь к нему вернуться.

Достижение необходимой выразительности, нужного темпа исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен еще хорошо в него «выграться»: для этого подготовленное произведение следует играть целиком и в требуемом темпе.

Приближение окончания работы над сочинением заставляет педагога особенно внимательно отнестись к тому, достаточно ли свободно чувствует себя учащийся в этой музыке и соответственно ее исполняет. 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 не только зрелым исполнителем, но и учащимся. К подобному творческому состоянию ведет нередко довольно долгий путь совместной работы над разучиваемым произведением. Но теперь, когда близится ее завершение, достижение такой внутренней свободы становится вполне реальным. К этому времени тщательное изучение деталей заканчивается и учащийся получает еще большую возможность свободно исполнять, сосредоточившись лишь на самой музыке. Творческие намерения ученика – своего рода сплав его собственного восприятия этой музыки, отношения к ней и понимания ее педагогом, а также их совместной работы. Теперь, на завершающей стадии, замечания преподавателя должны лишь способствовать выявлению сложившегося у учащегося исполнительского замысла.

Но не исполнительская свобода и яркость, ни какие-либо другие исполнительские качества не смогут развиться в полной мере, если ученик будет мало выступать на сцене. Разумеется, любое сочинение должно быть вообще хорошо выучено и исполнено, но именно публичное выступление как бы подводит итог всей проделанной в классе работы, обязывая и учащегося, и педагога к возможно более высокому ее качеству, требуя законченности и рельефности выявления замысла, заставляет учащегося максимально использовать

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

свои исполнительские возможности. Выступление перед публикой предстает, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих их развитие. Выступление принесет пользу лишь при его успехе (хотя бы относительном). Гарантировать его не может ни один педагог, но он обязан максимально помочь учащемуся в этом отношении. Очень многое решают здесь тщательный и весьма обдуманный выбор произведений для публичного исполнения, качество подготовки к нему и приобретение хотя бы небольшого опыта выступлений. 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 обучения.

Каждому учащемуся, занимающемуся с профессиональными целями, необходимо чаще выступать перед публикой. Два-три ежегодных обязательных по программе выступления вряд ли смогут дать нужный ему опыт. Тогда и тщательная предварительная работа, и умелое руководство педагога не всегда обеспечат успех и публичное выступление в гораздо большей мере будет зависеть от разных случайностей, связанных с волнением. Если учащийся чаще выступает на зачетах, концертах, волнение тоже вряд ли исчезнет, но при этом приобретает несколько иную форму, что не только не мешает исполнению, но часто способствует его большей яркости, убедительности. Меняется психологический настрой учащегося, его отношение к выступлению, оно перестает быть чем-то исключительным, естественно вписывается в процесс работы. Выполнение этих условий будет положительно влиять на развитие всех исполнительских качеств и навыков учащихся.

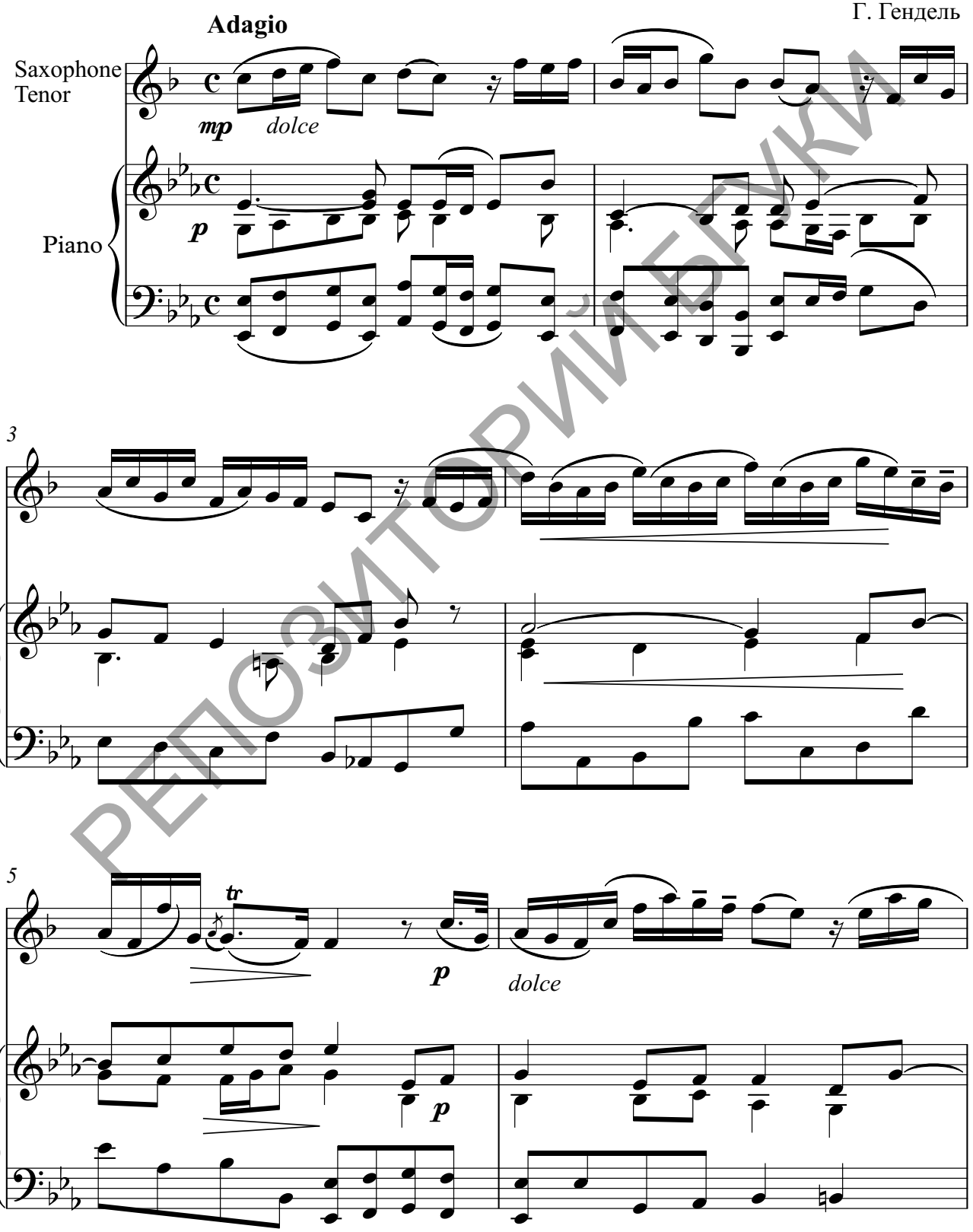
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Переложения для тенор-саксофона (крупные формы)

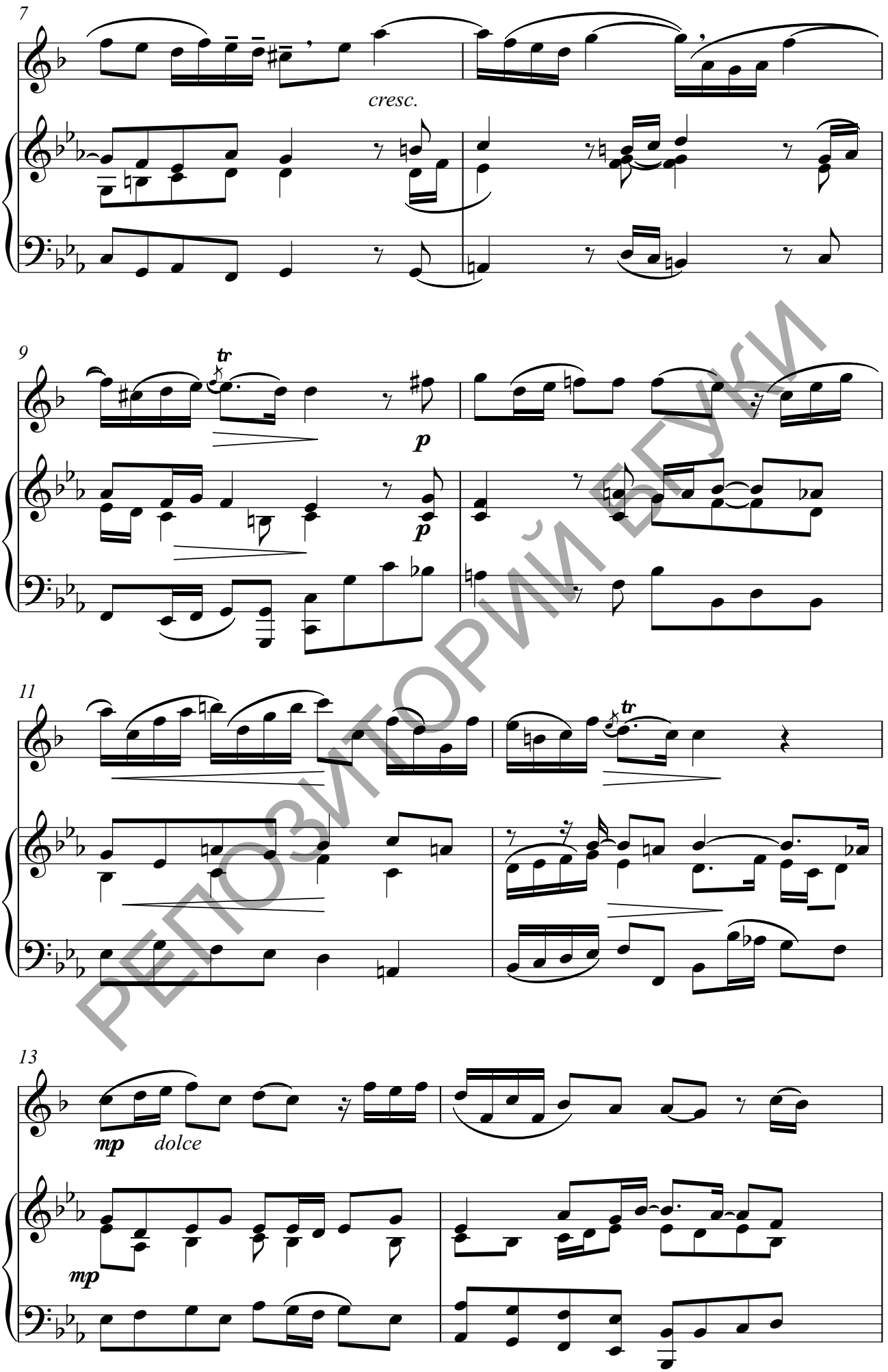
СОНАТА № 6

I

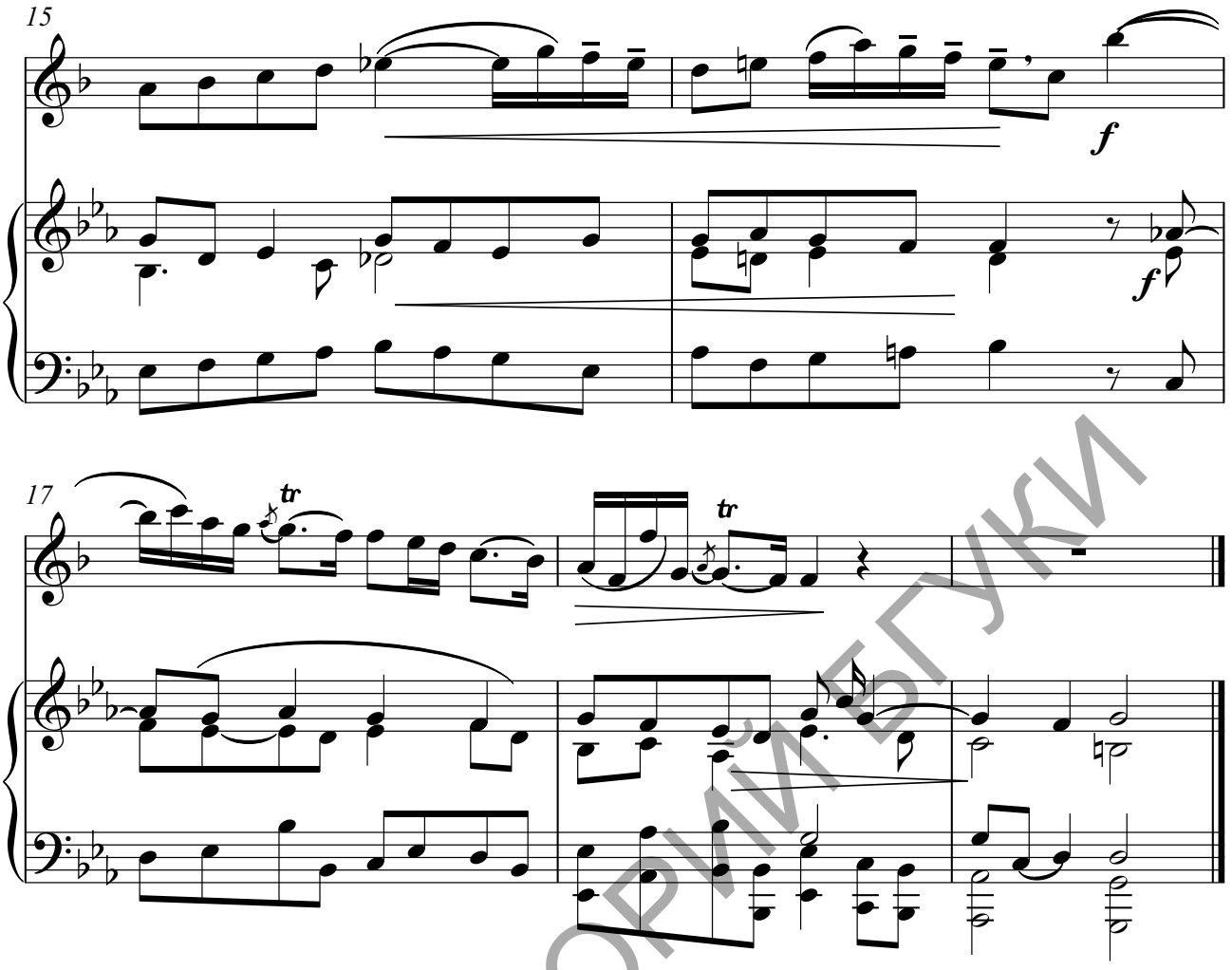
Г. Гендель



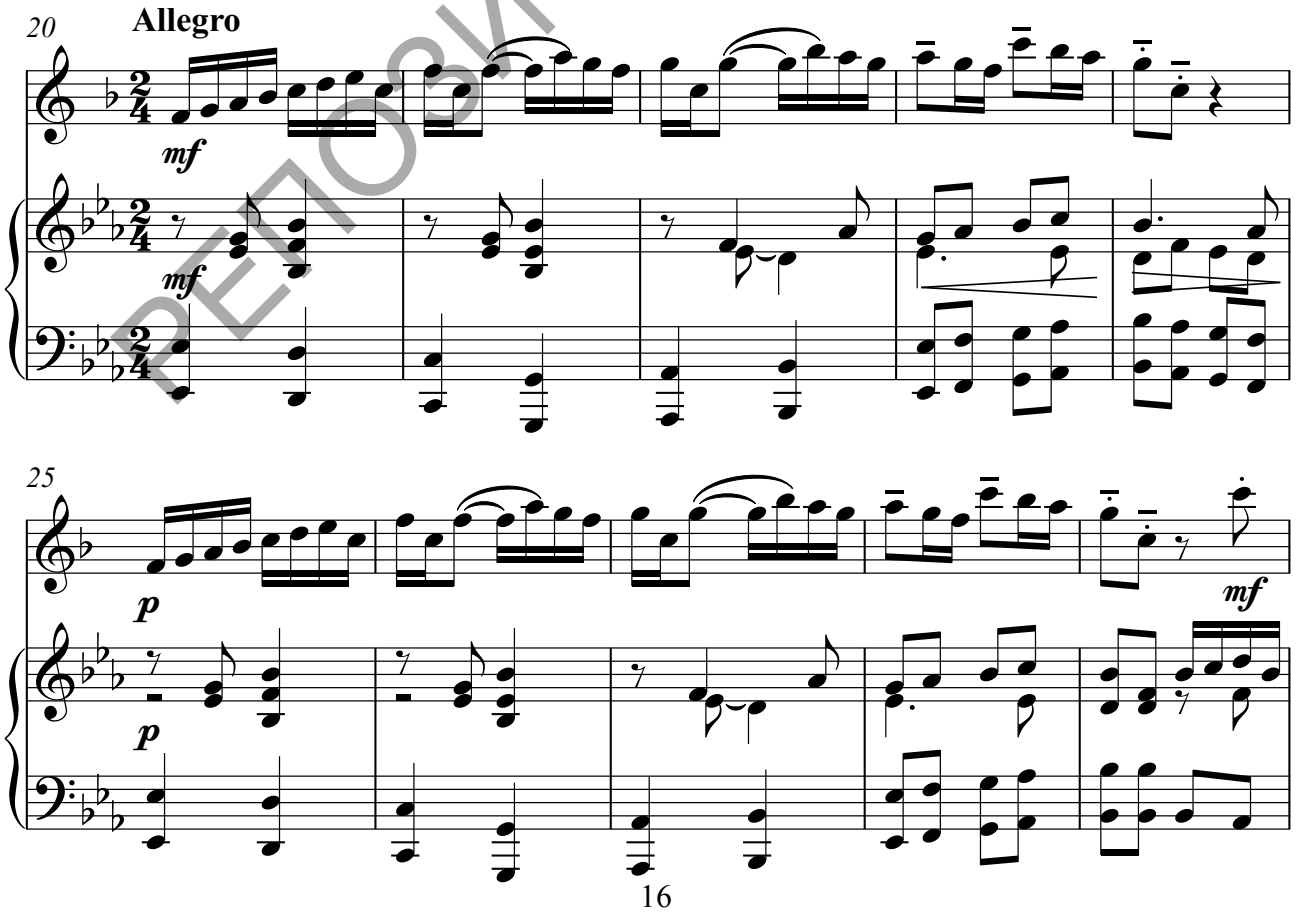
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



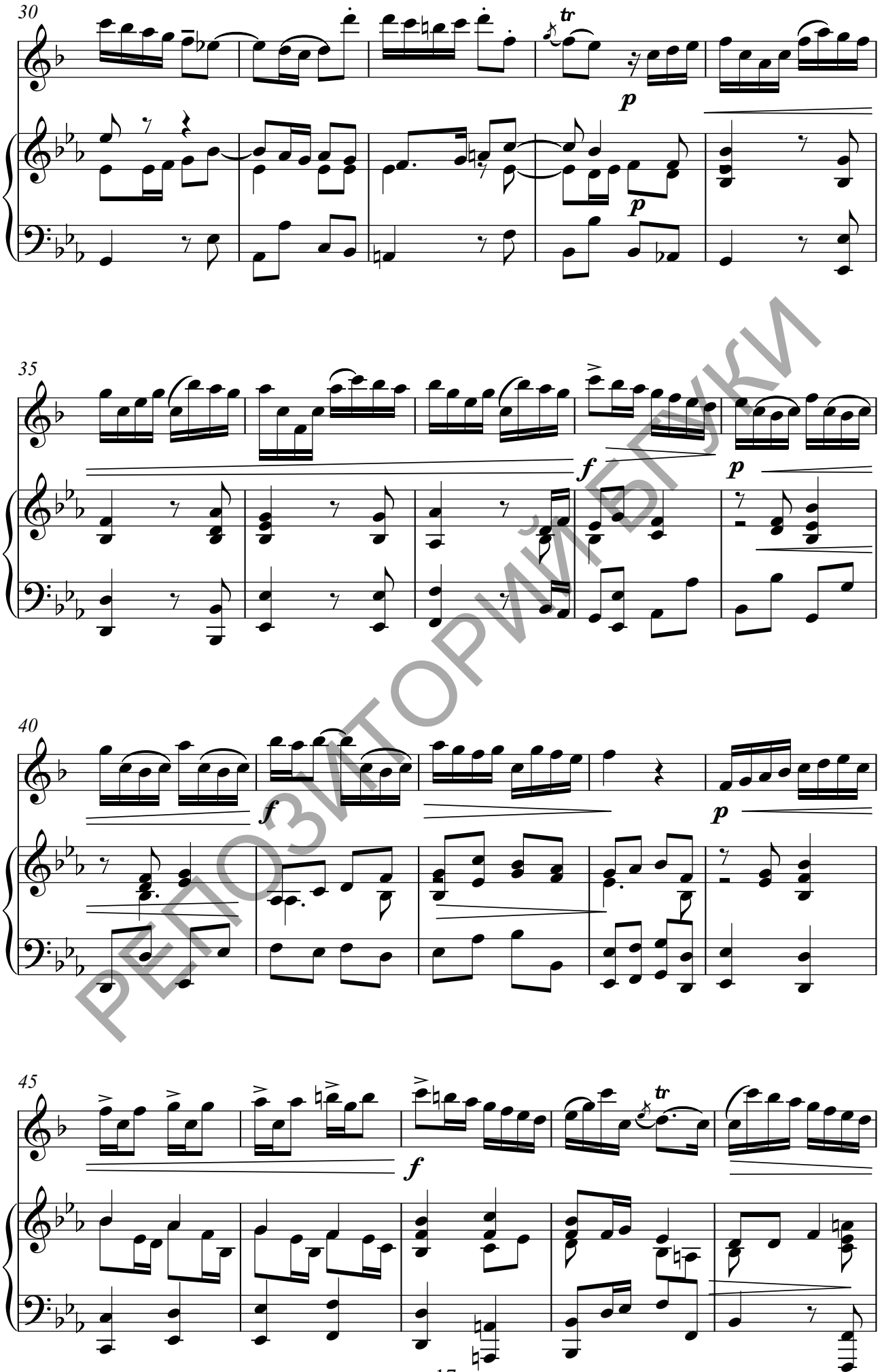
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



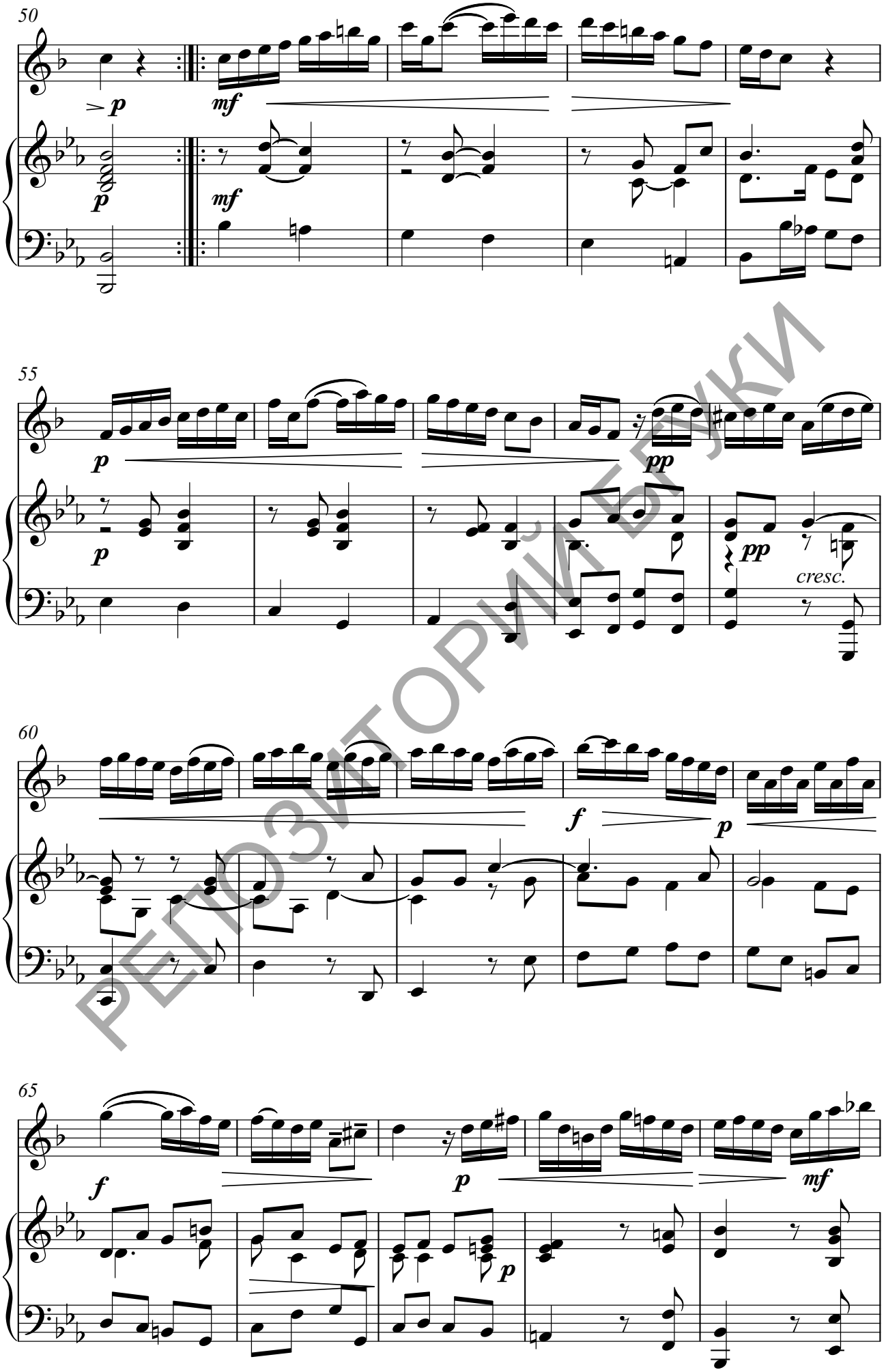
II



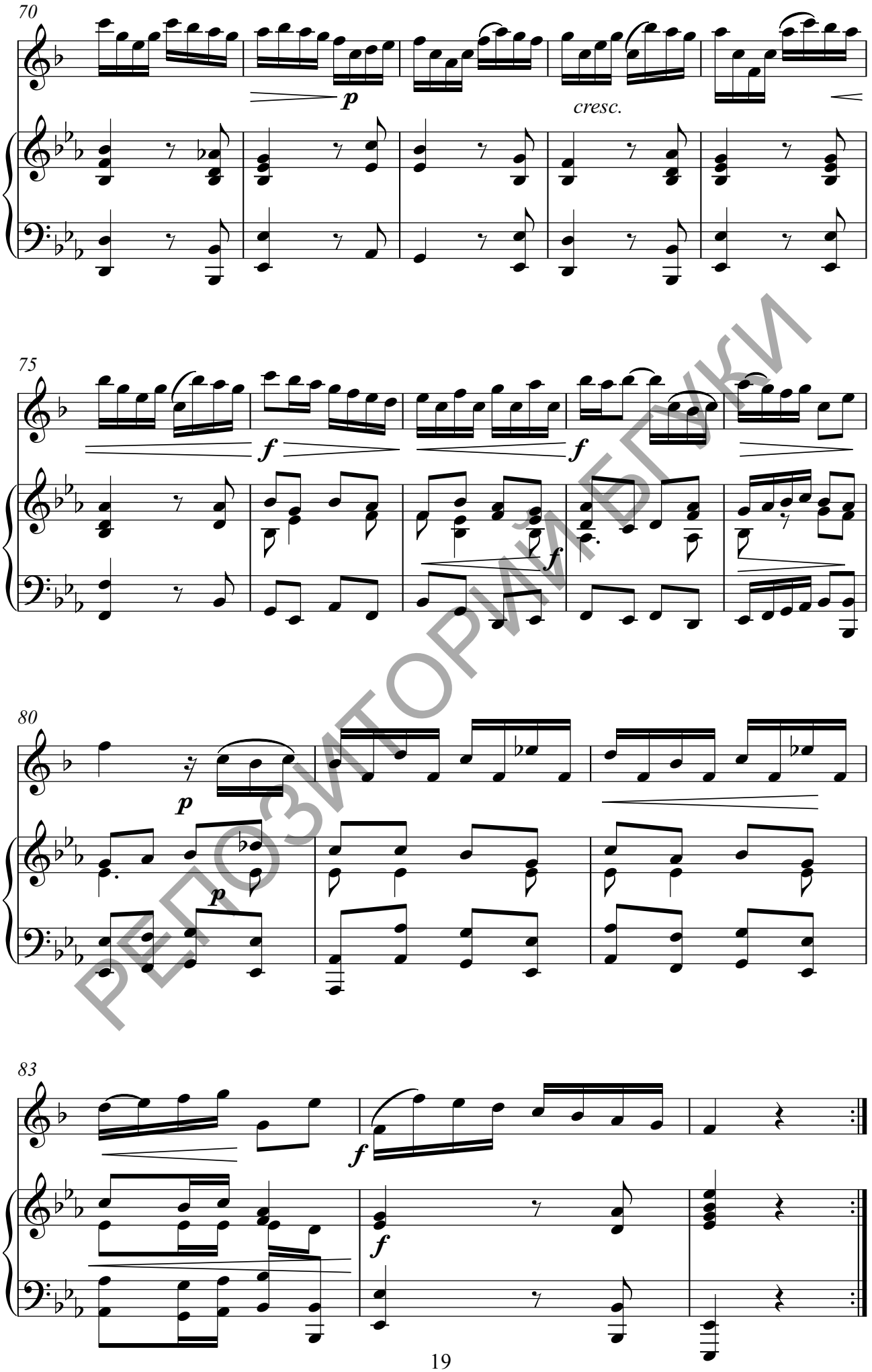
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

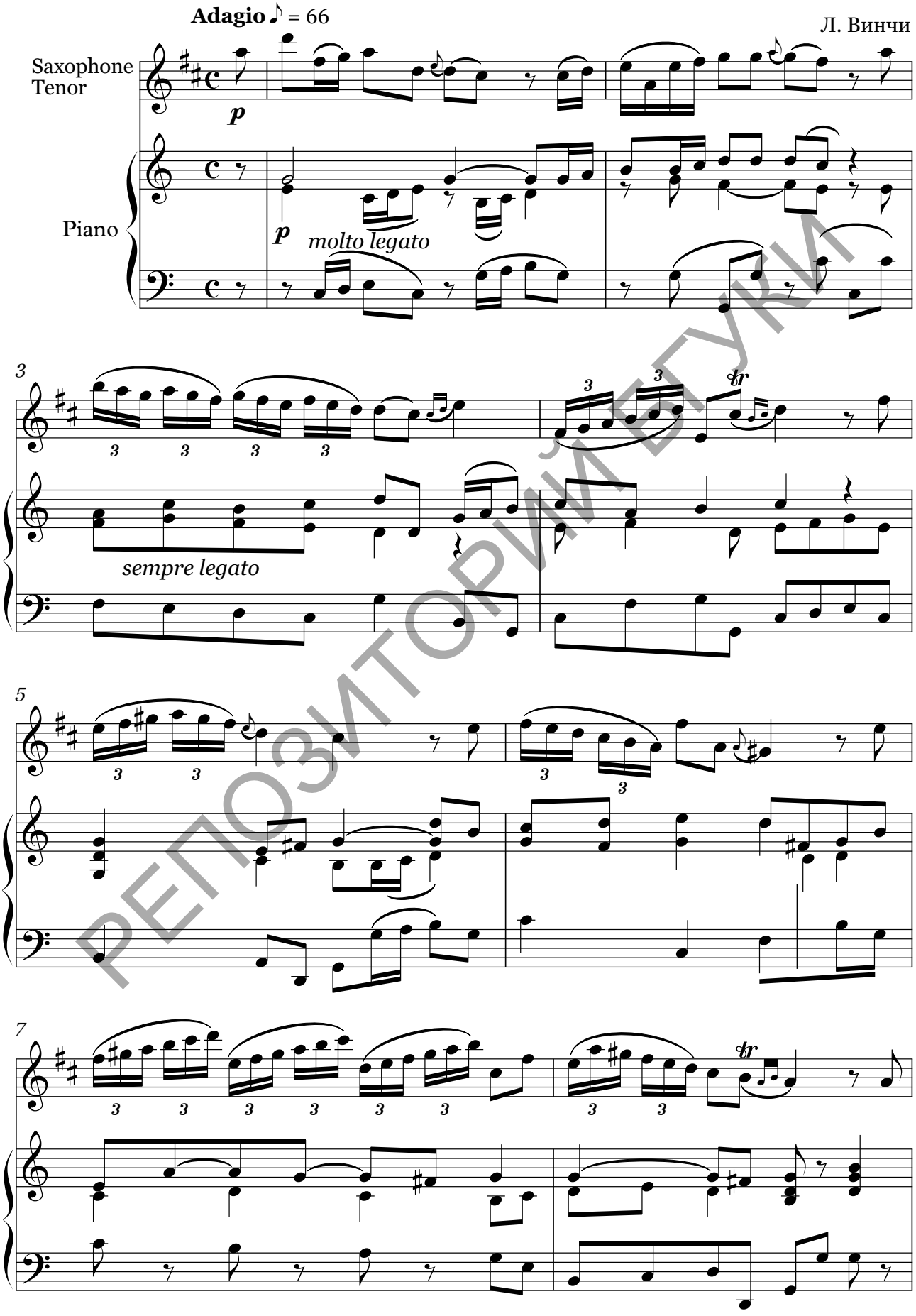


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

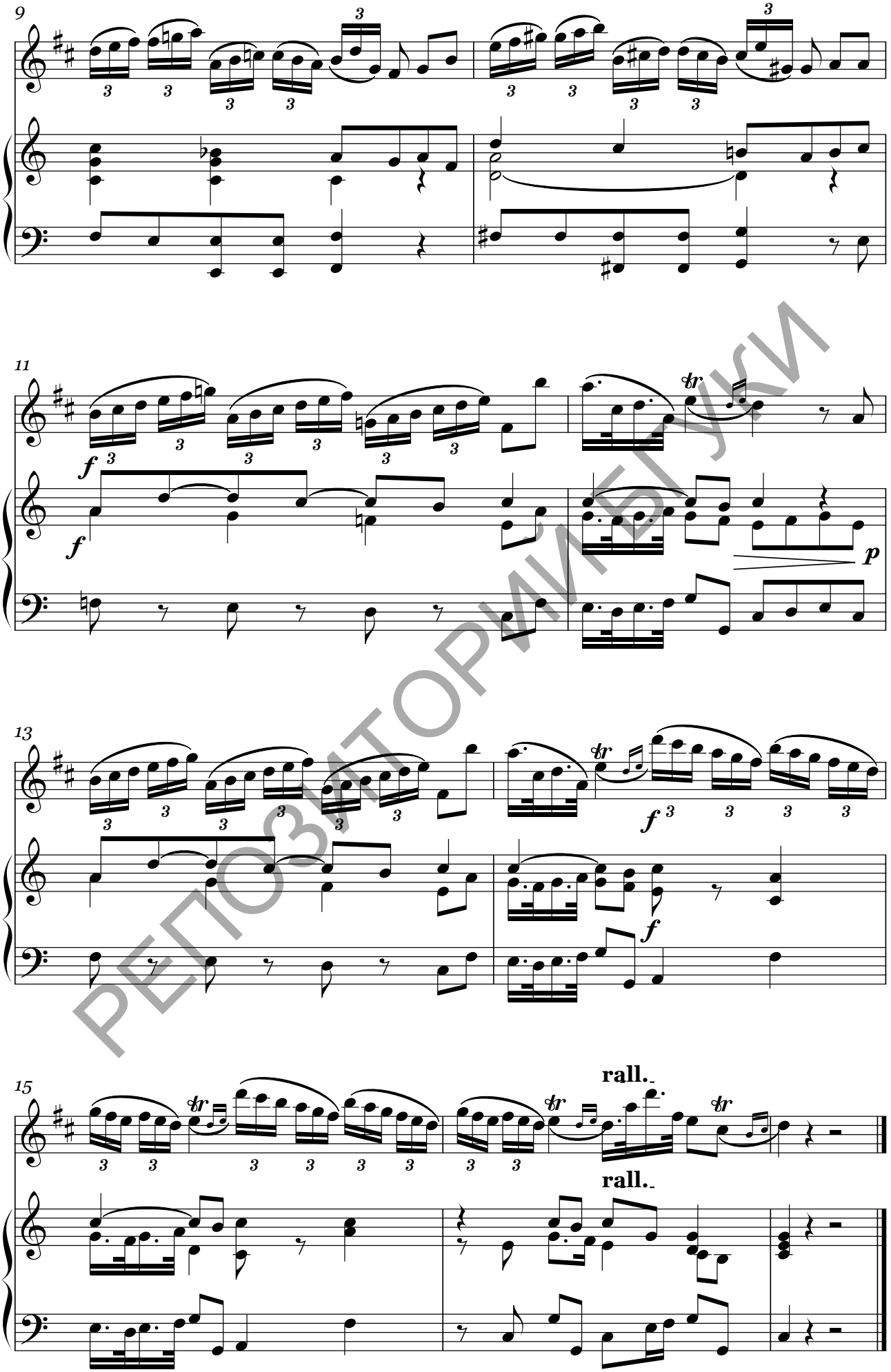


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

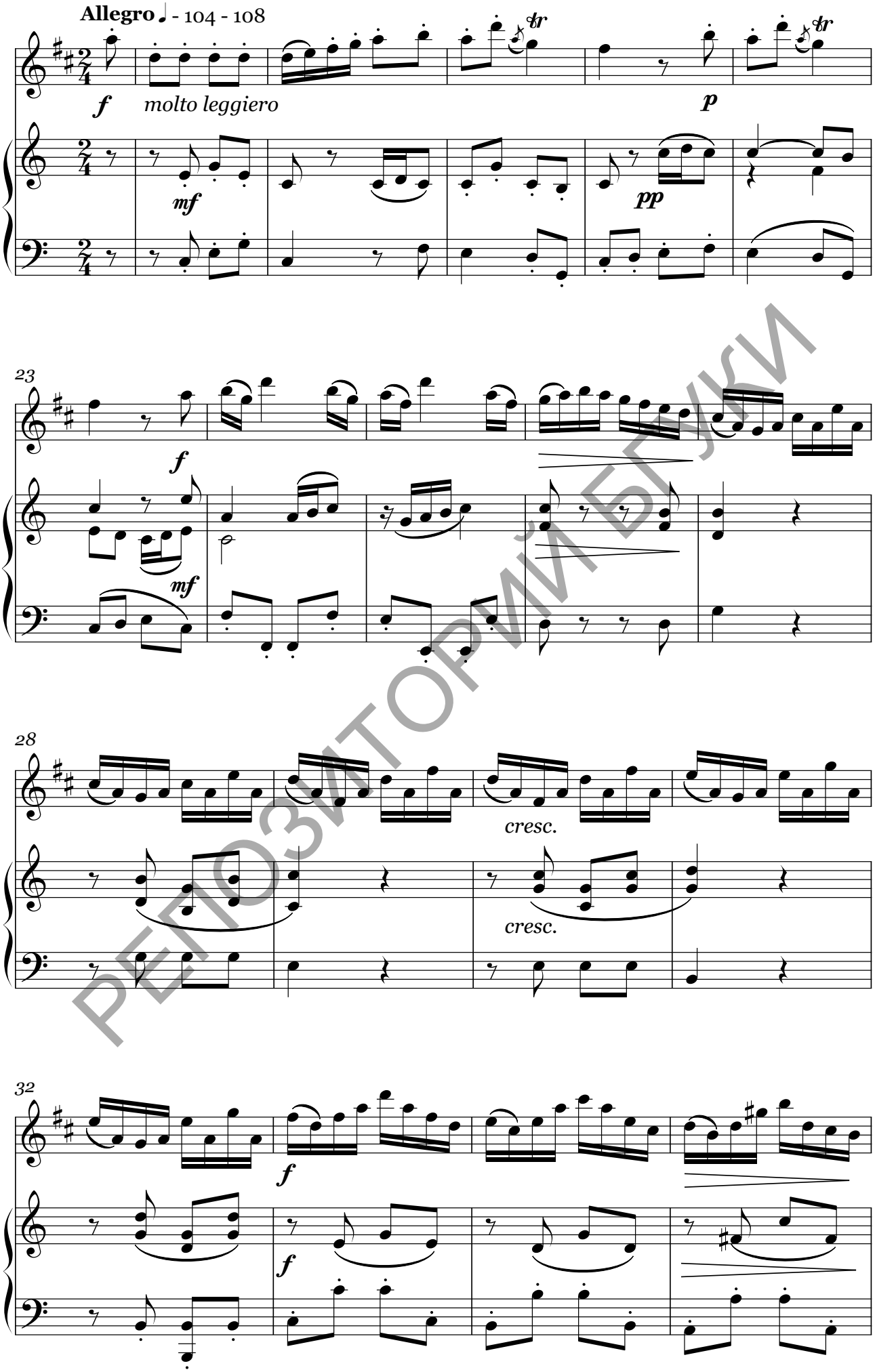
СОНАТА № 1



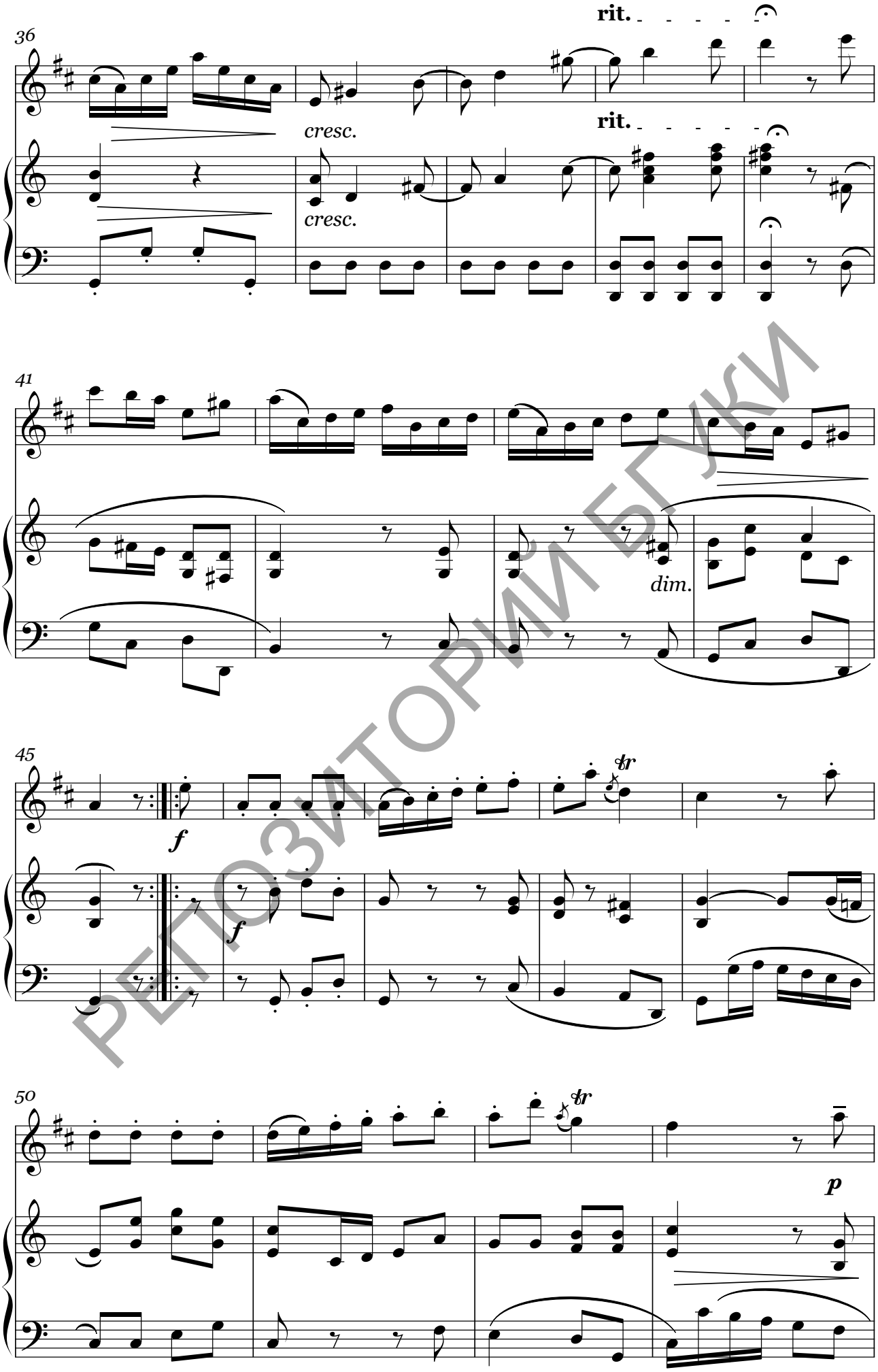
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



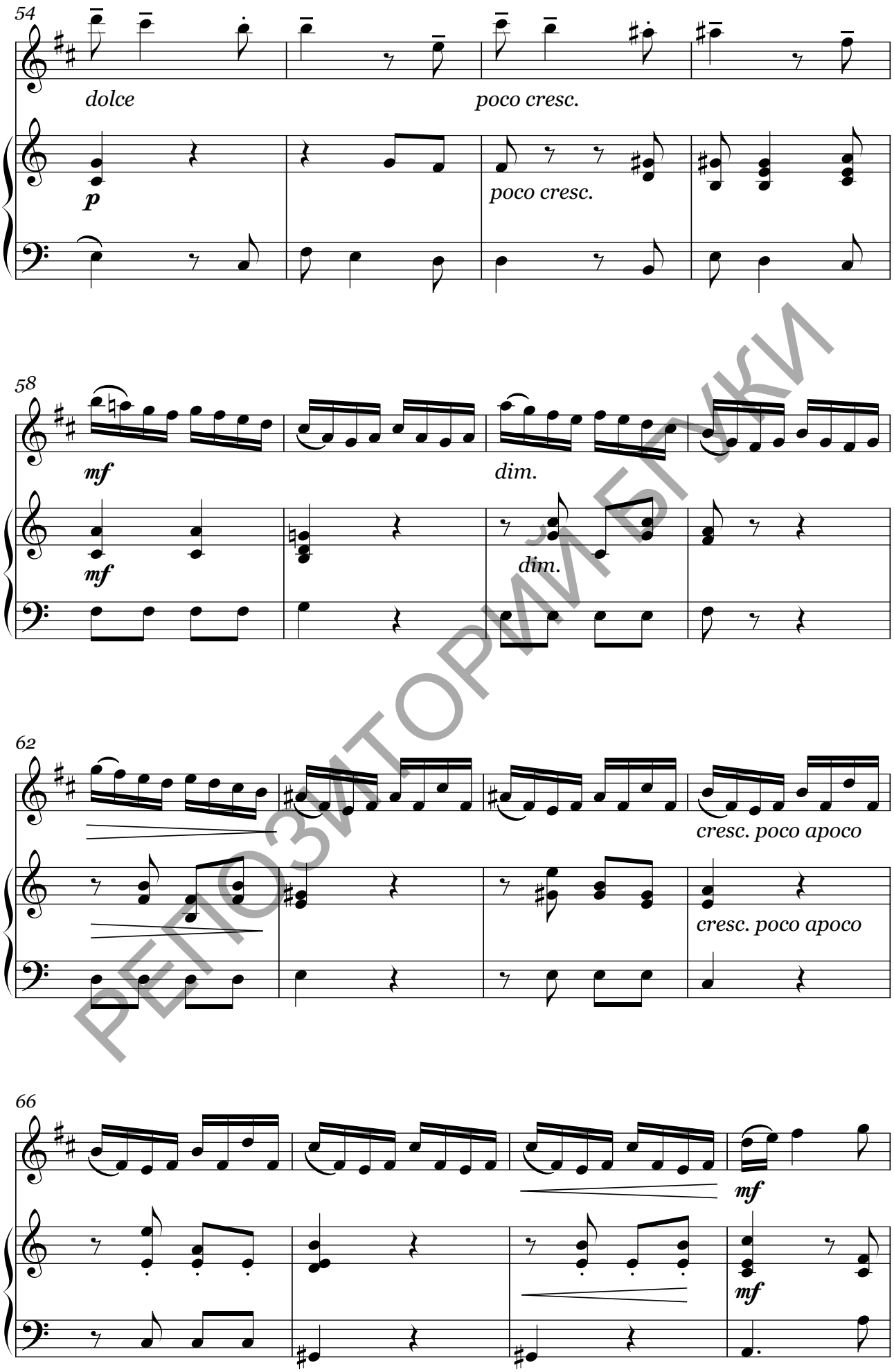
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



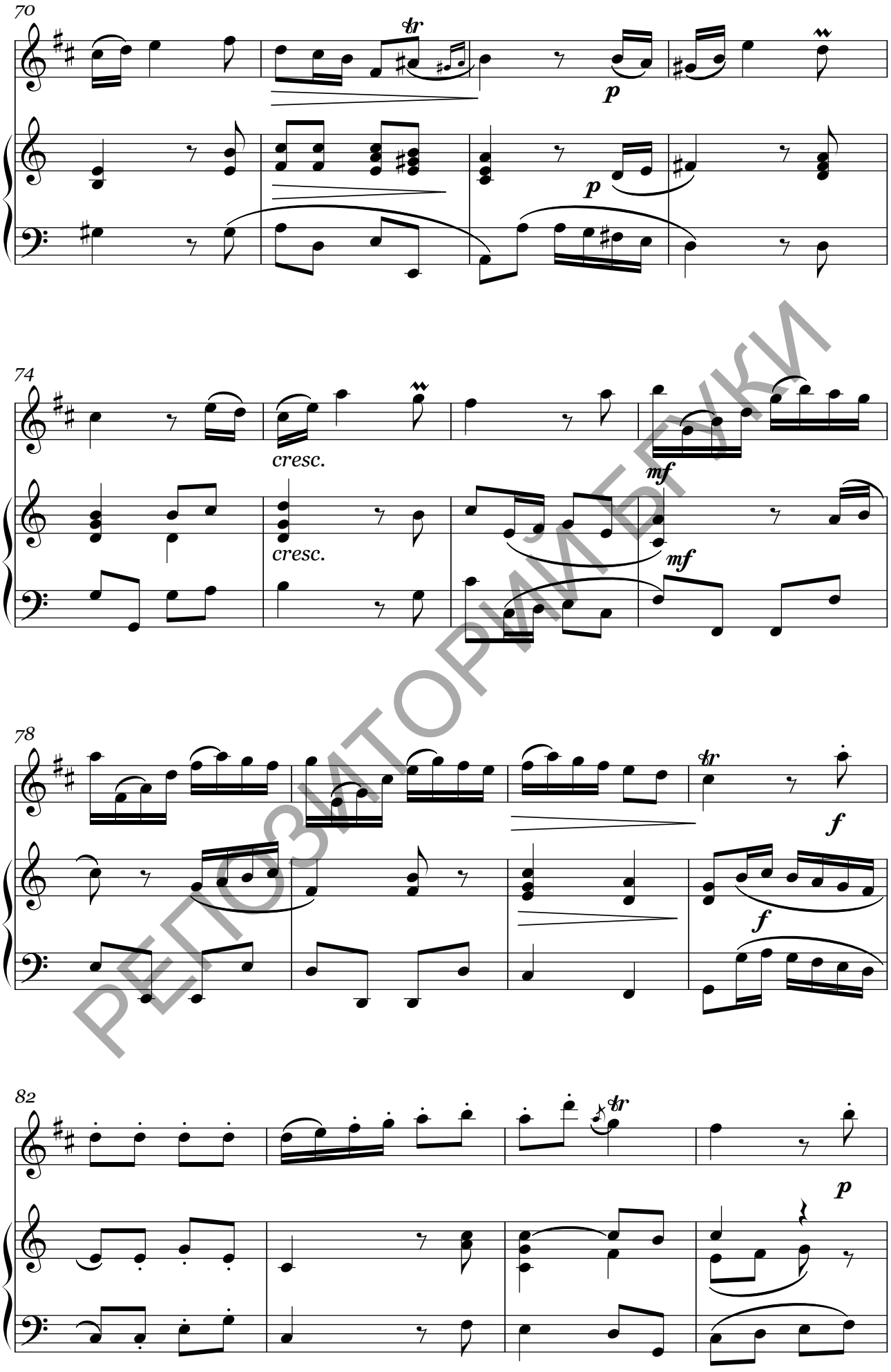
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



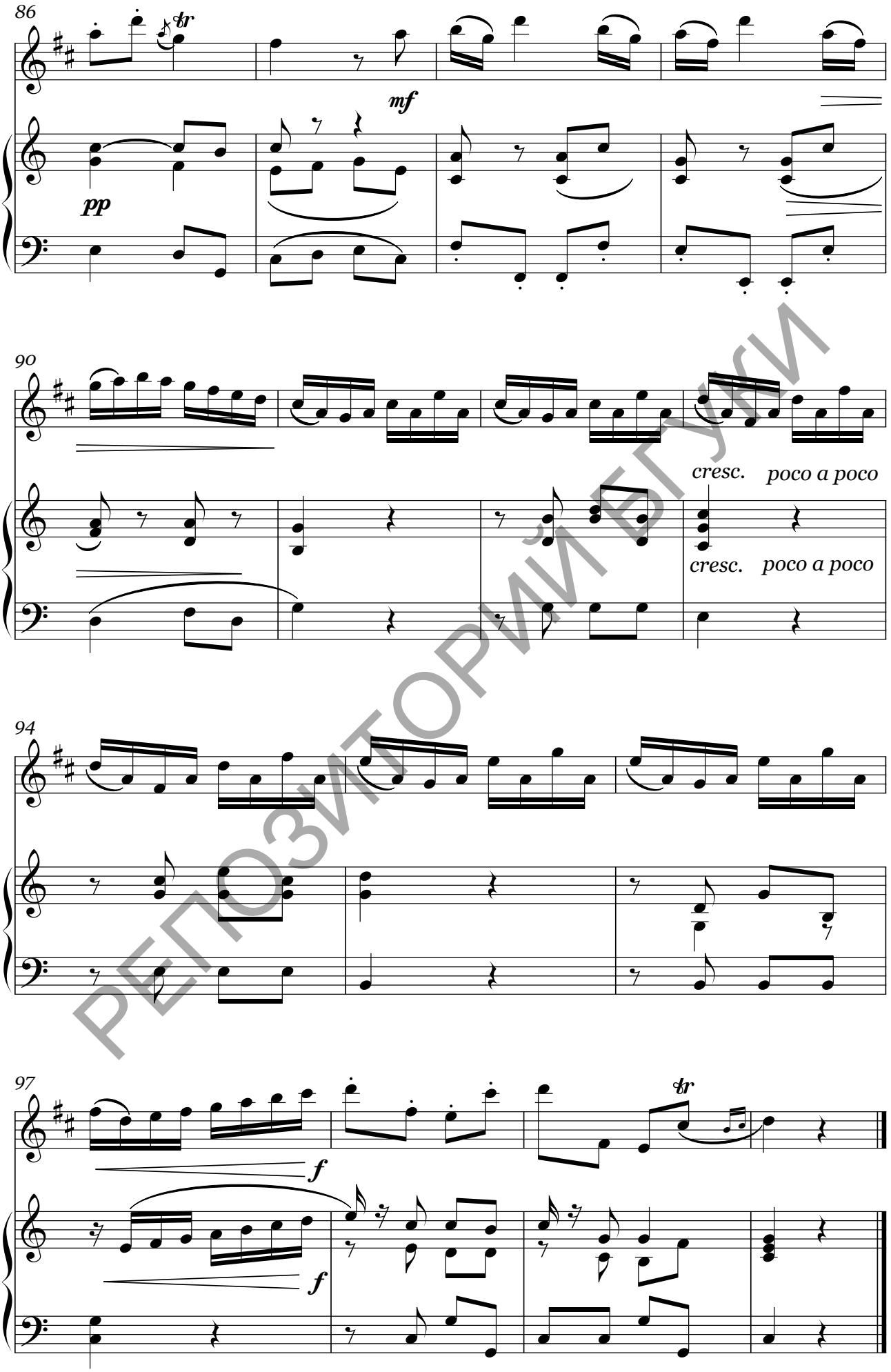
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОНАТА

для флейты и фортепиано

Переложение для
саксофона тенора
Е. Шиманца

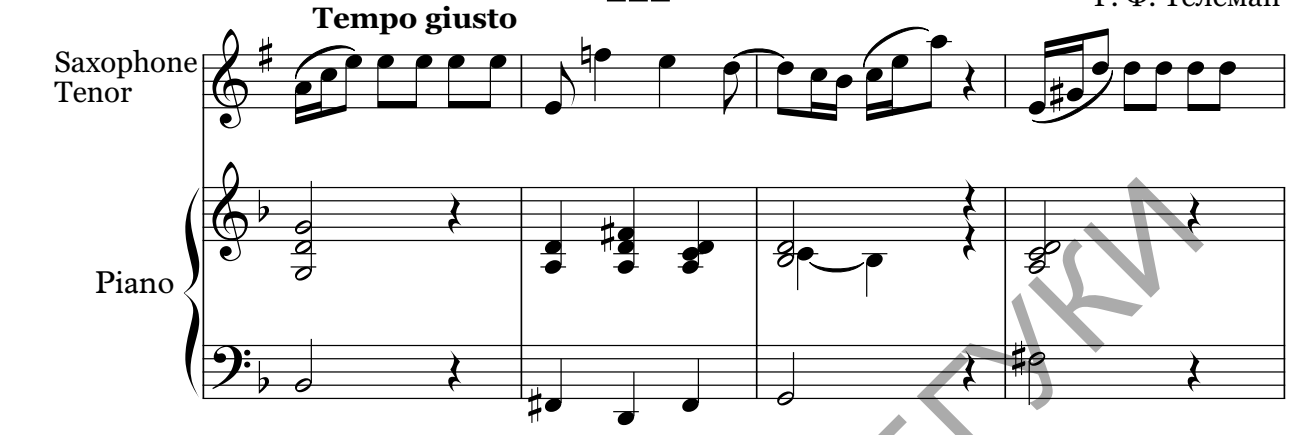
III

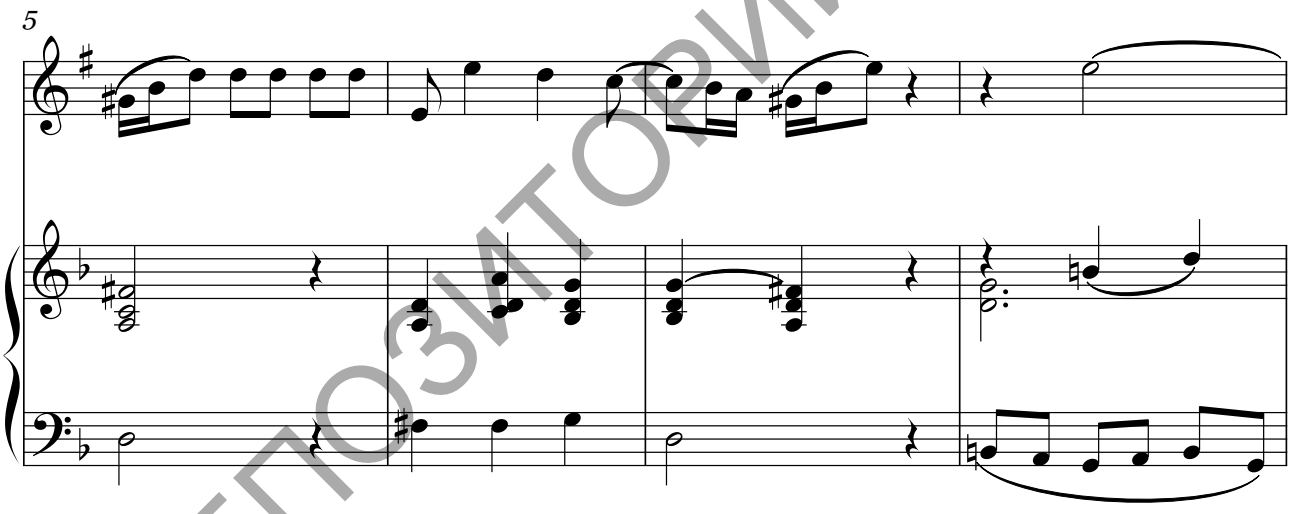
Г. Ф. Телеман

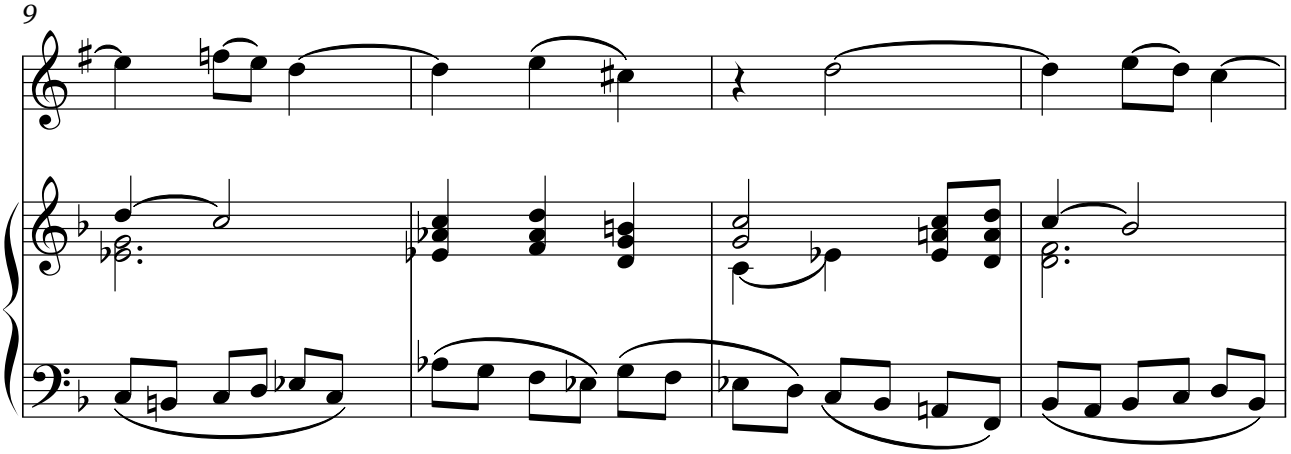
Tempo giusto

Saxophone
Tenor

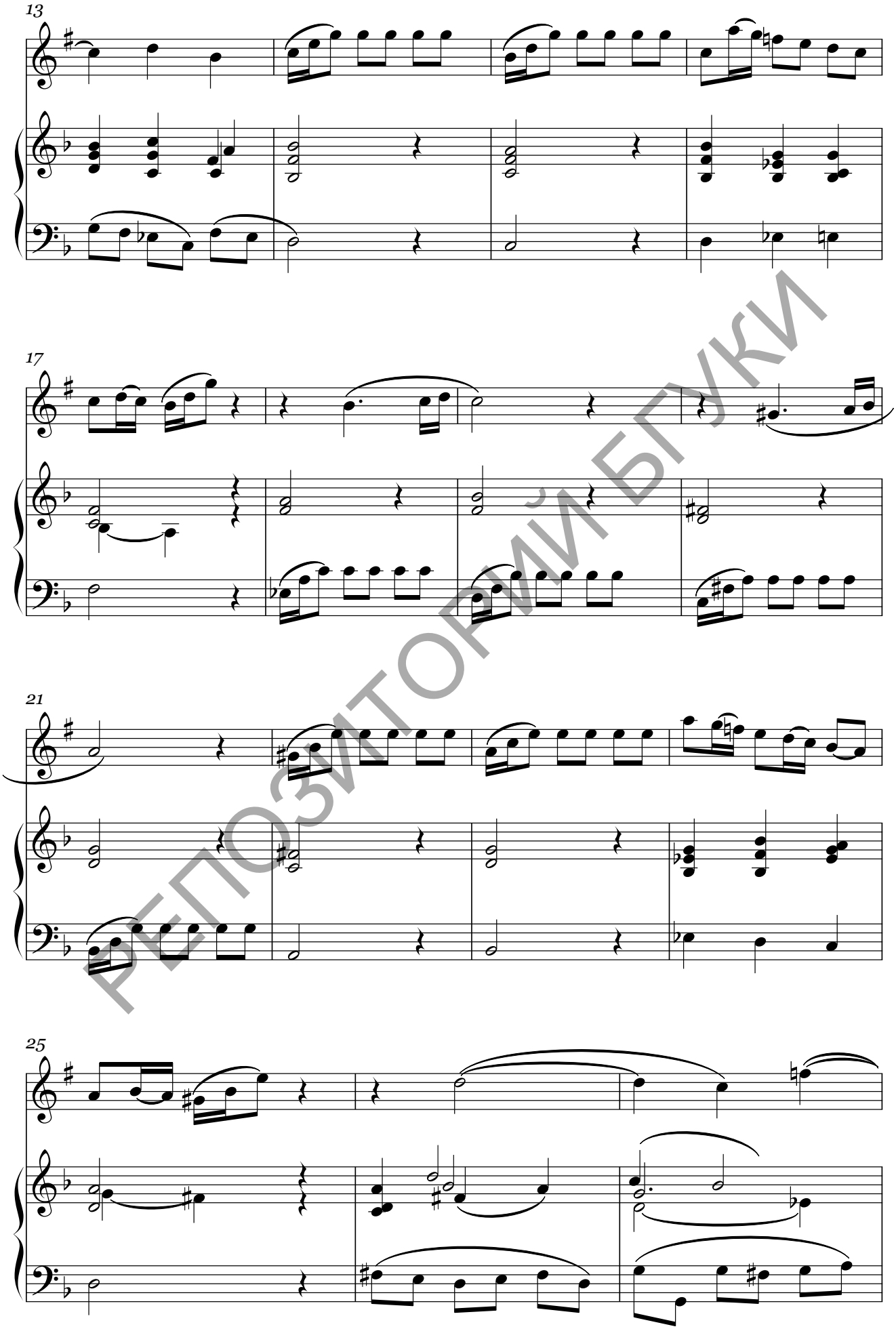
Piano



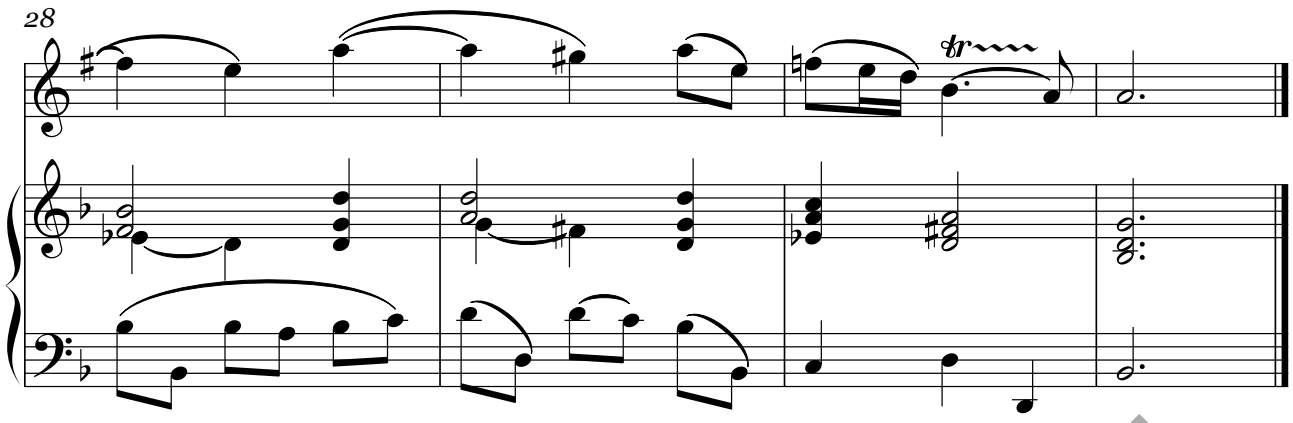




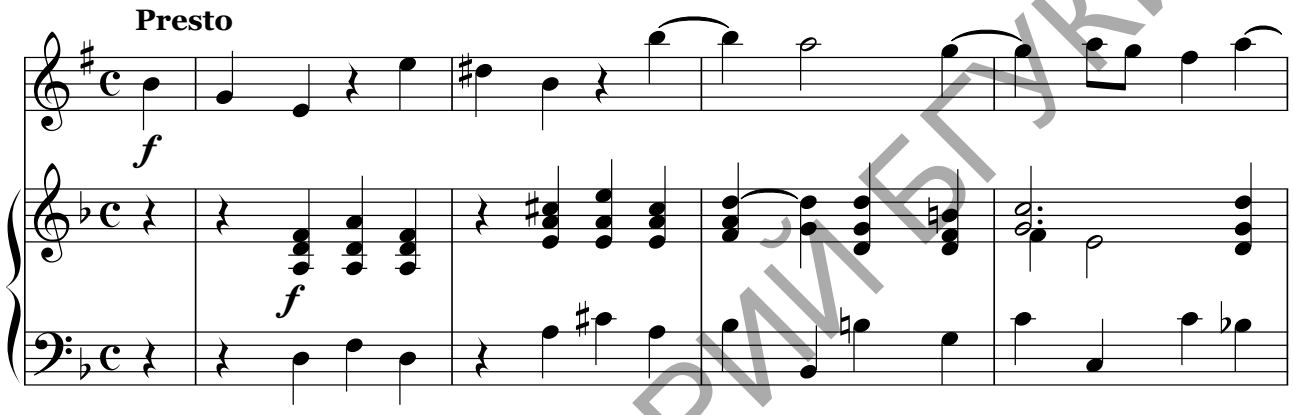
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

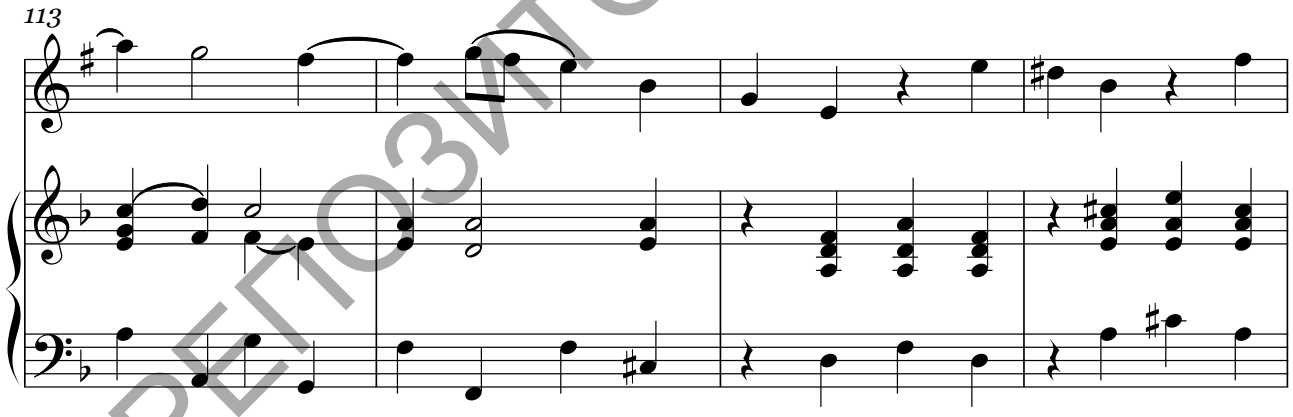


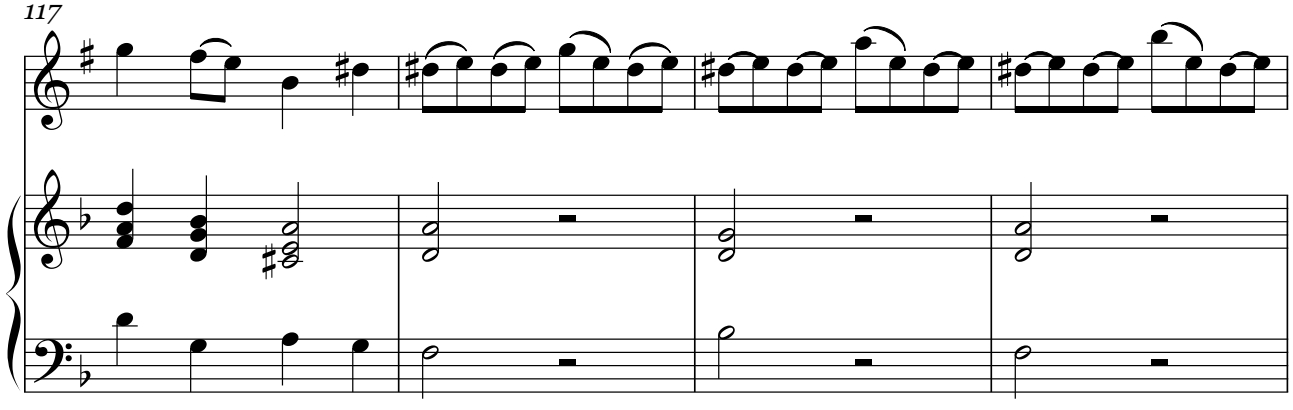
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



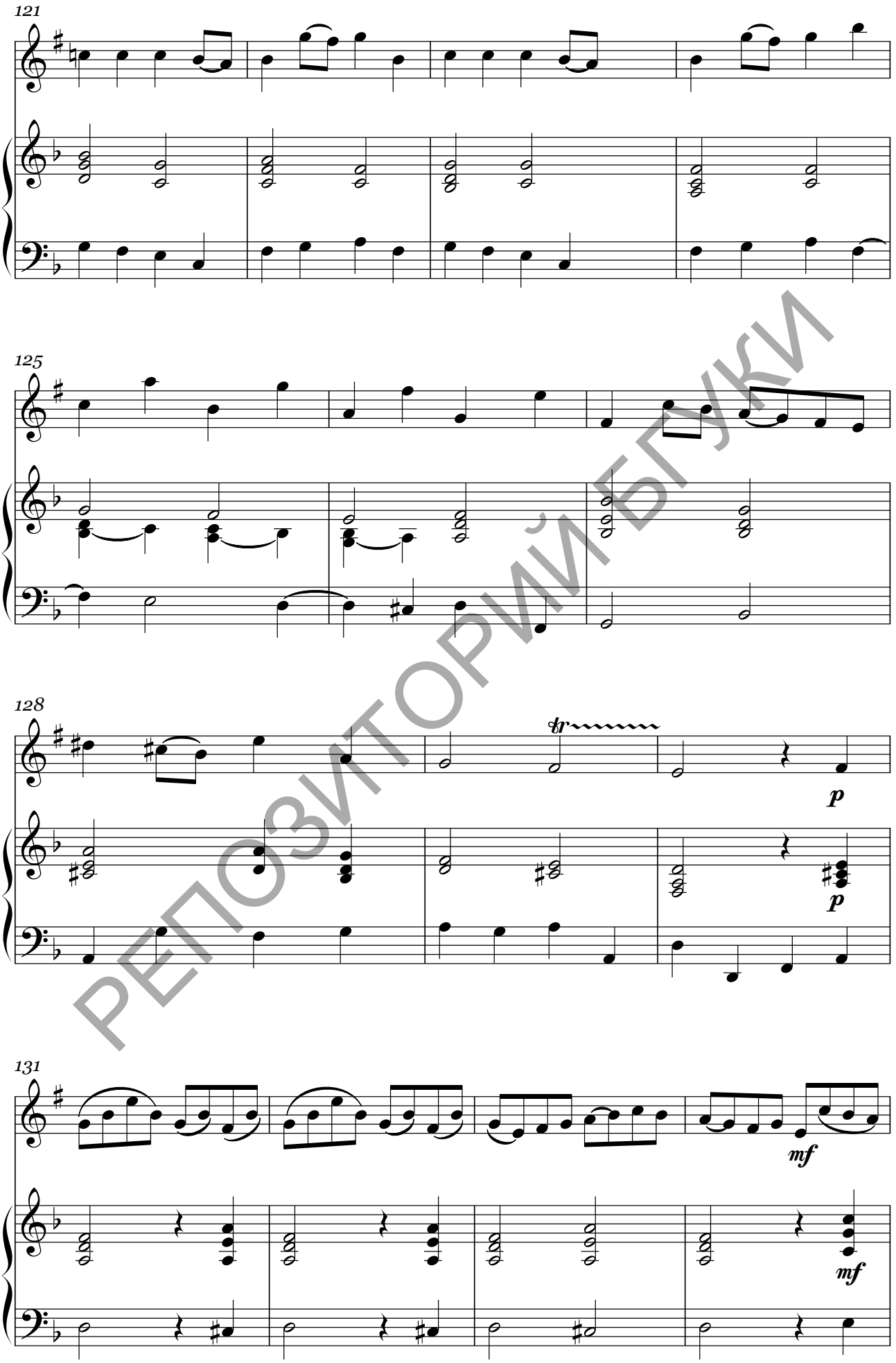
IV



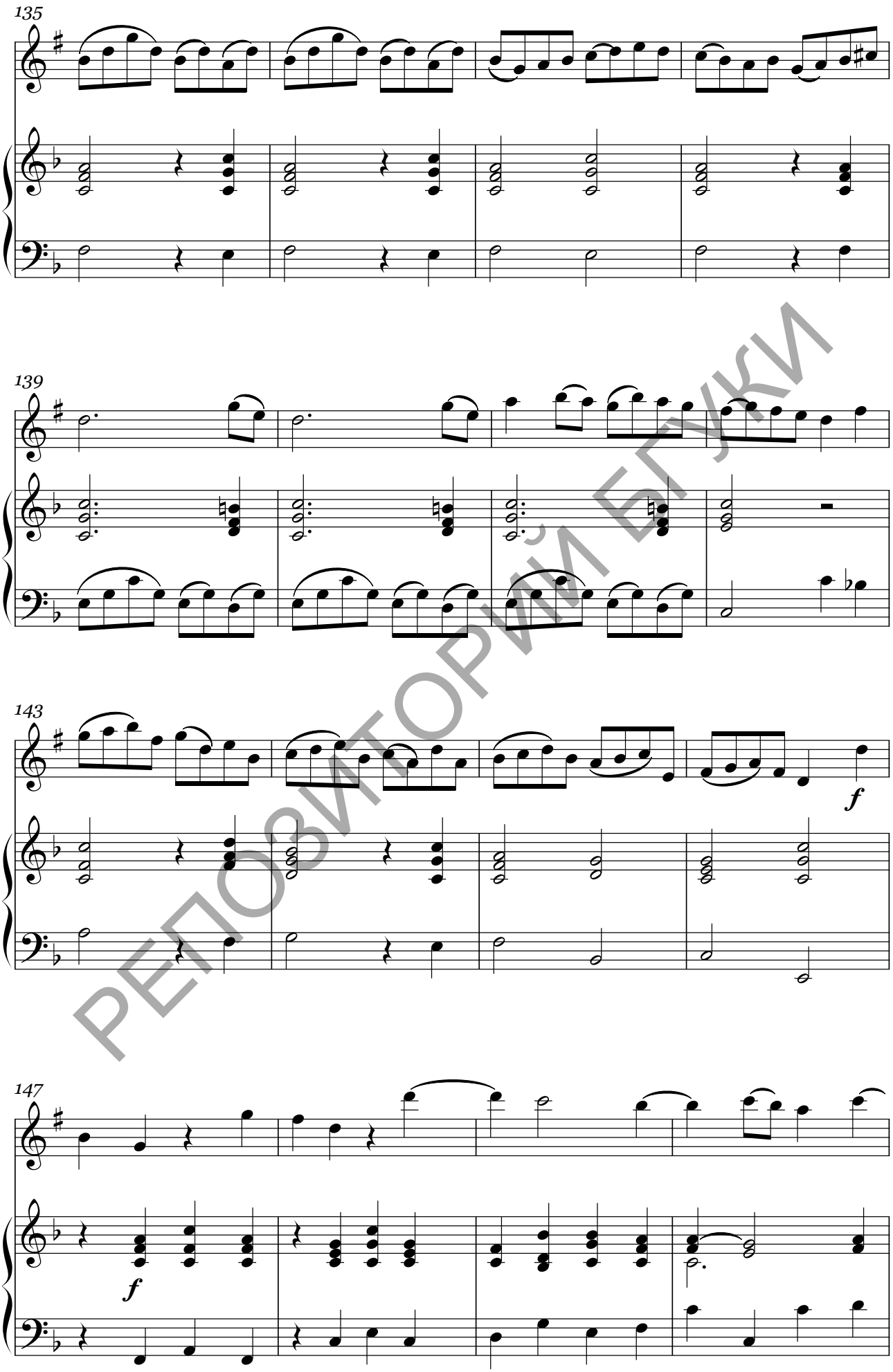




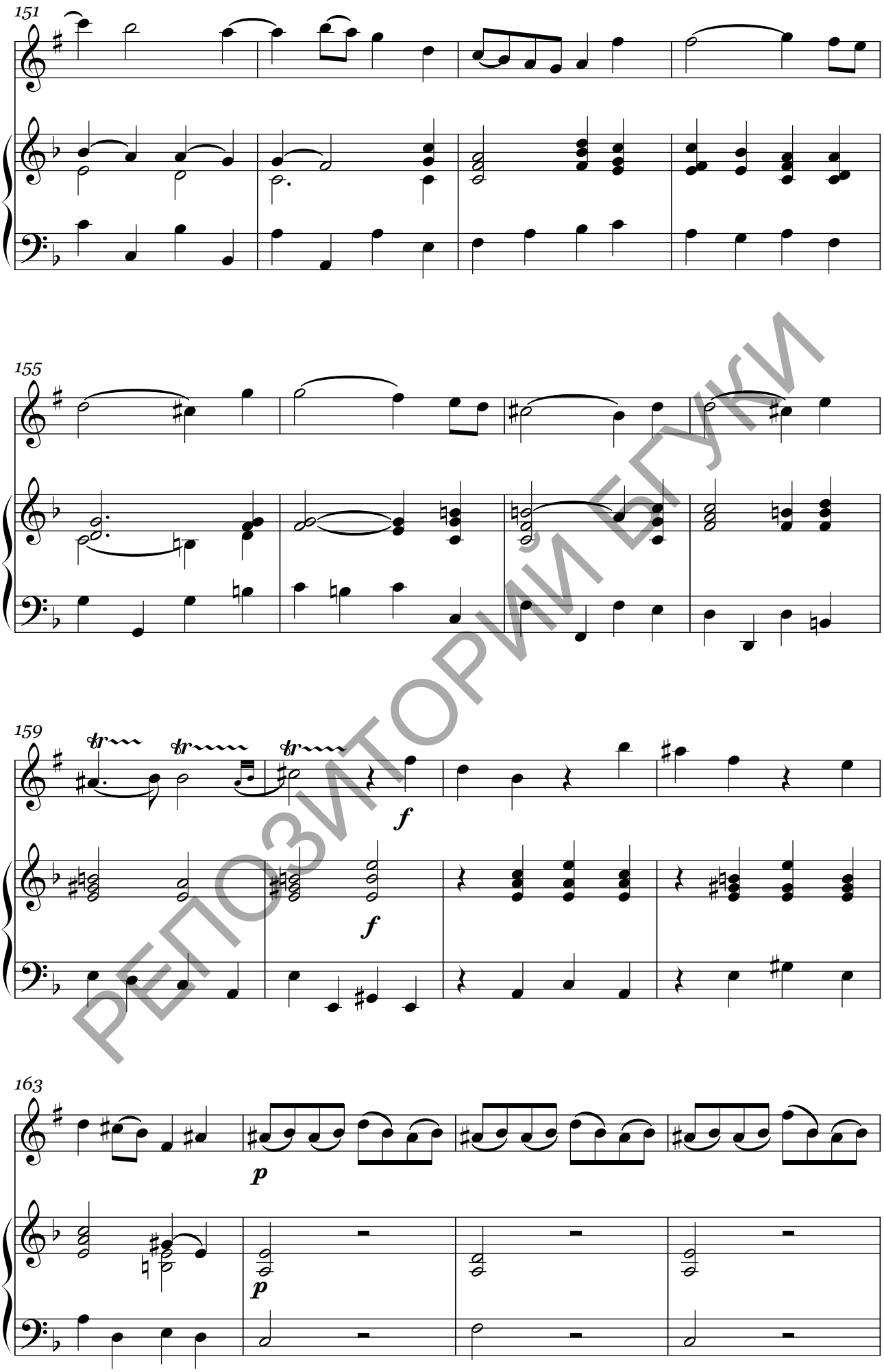
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



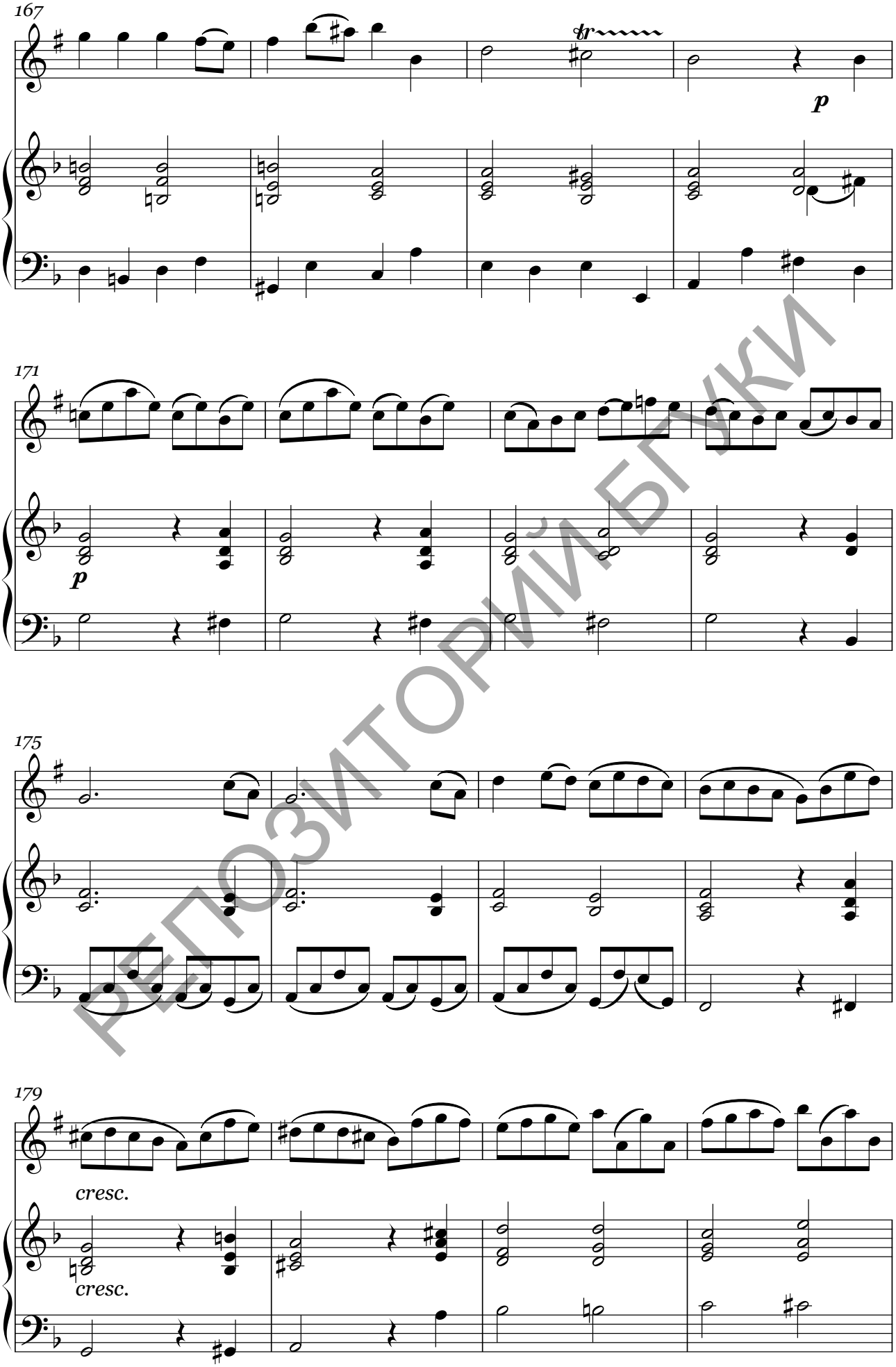
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



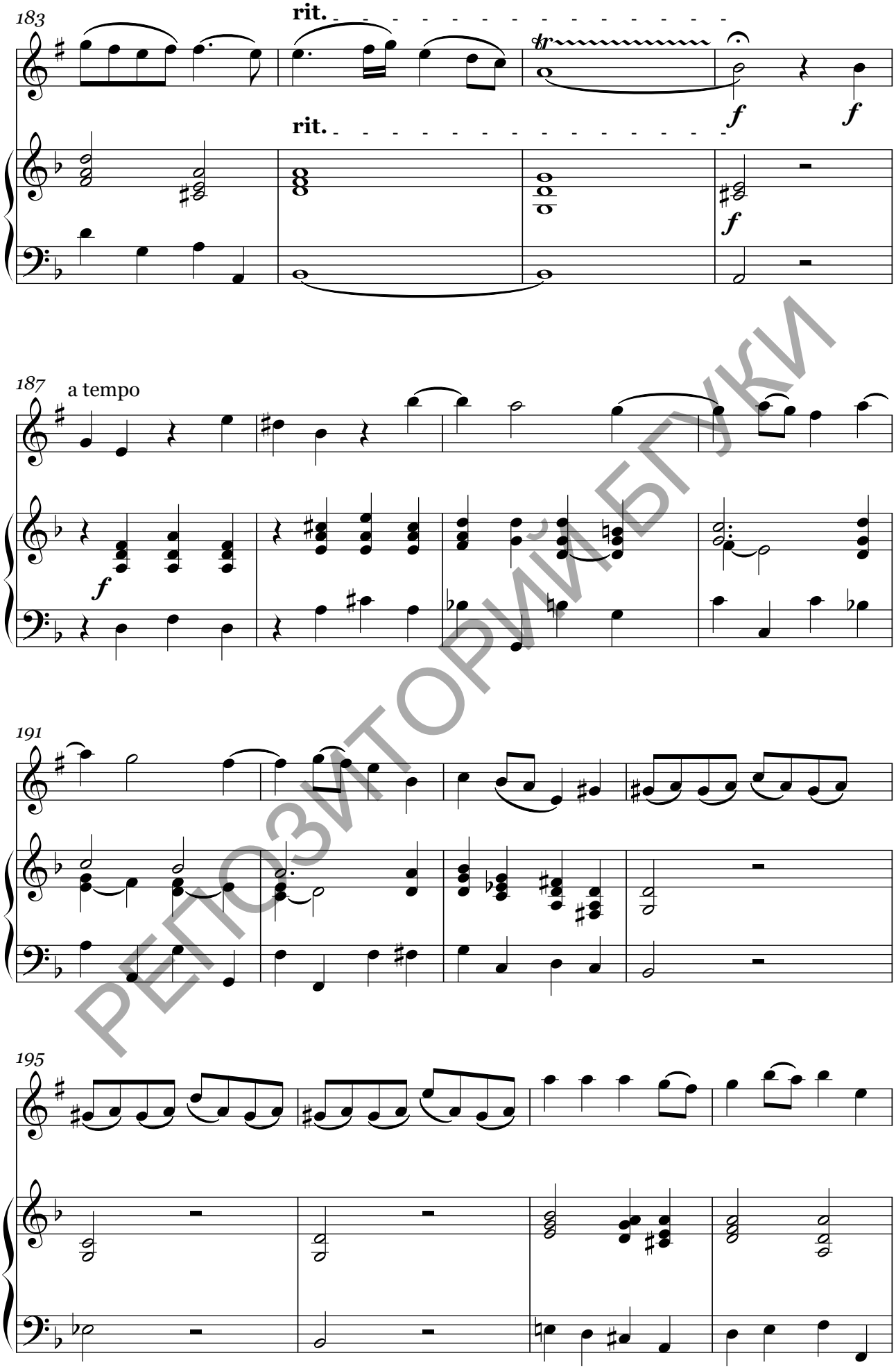
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



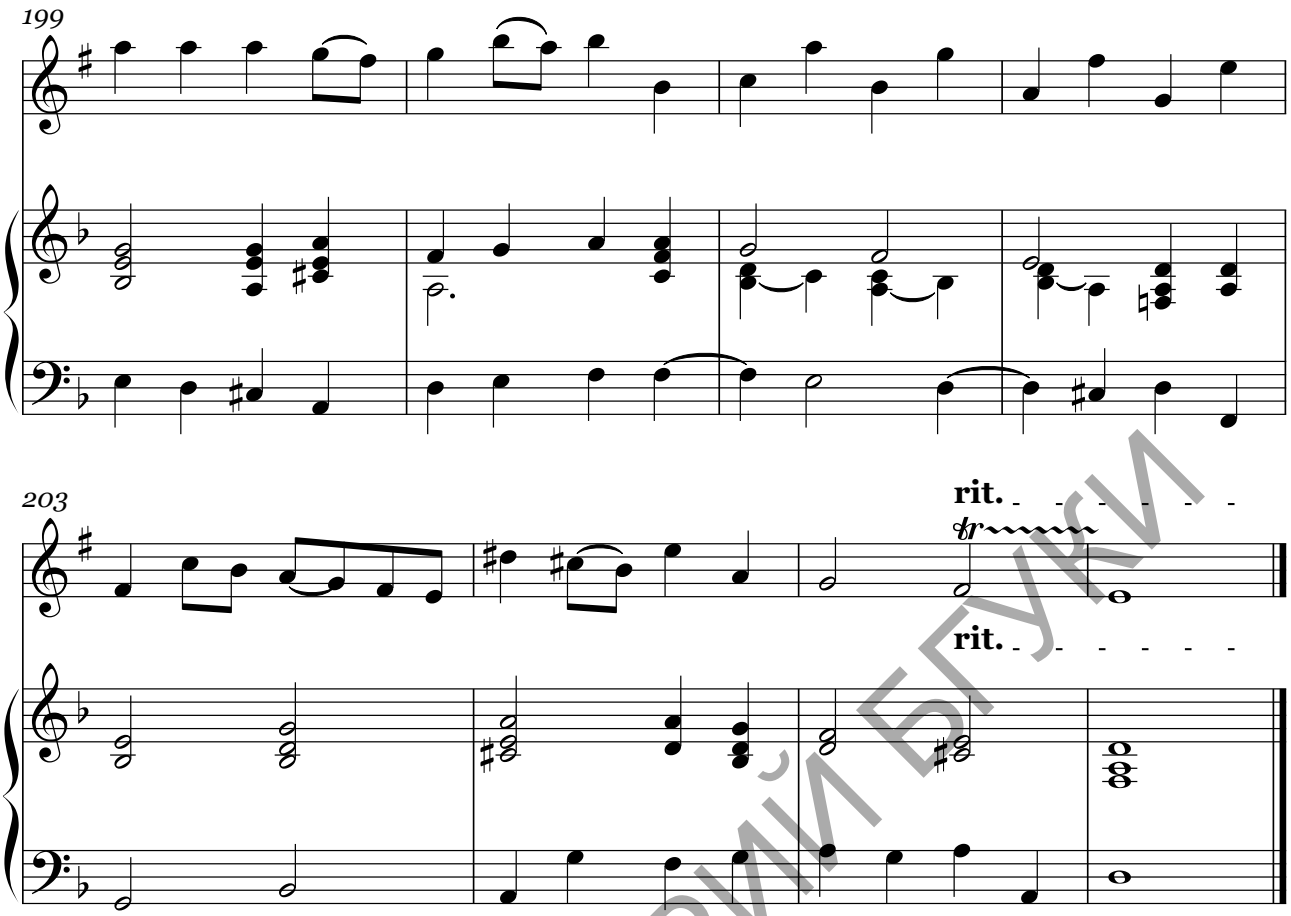
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



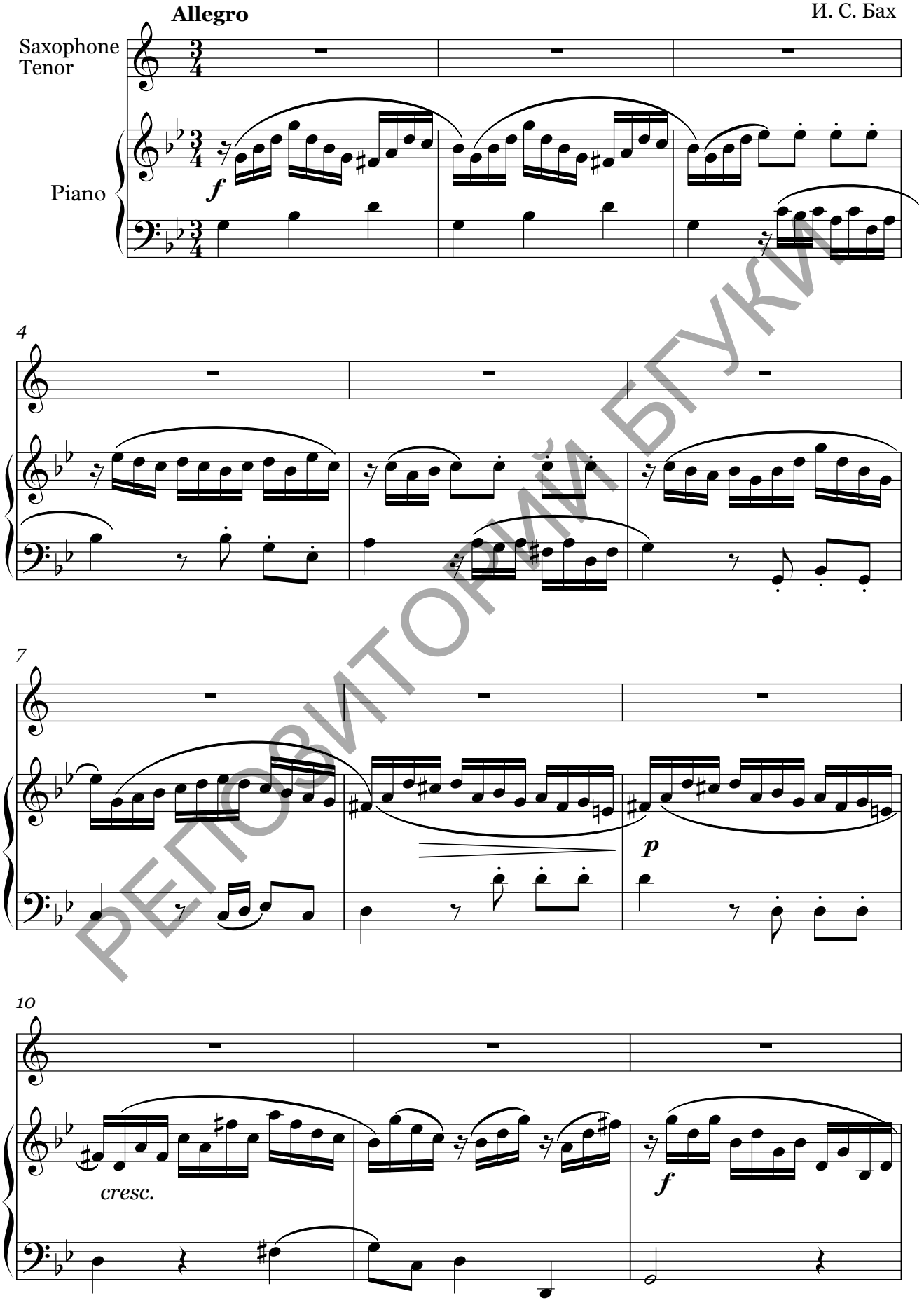
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОНАТА

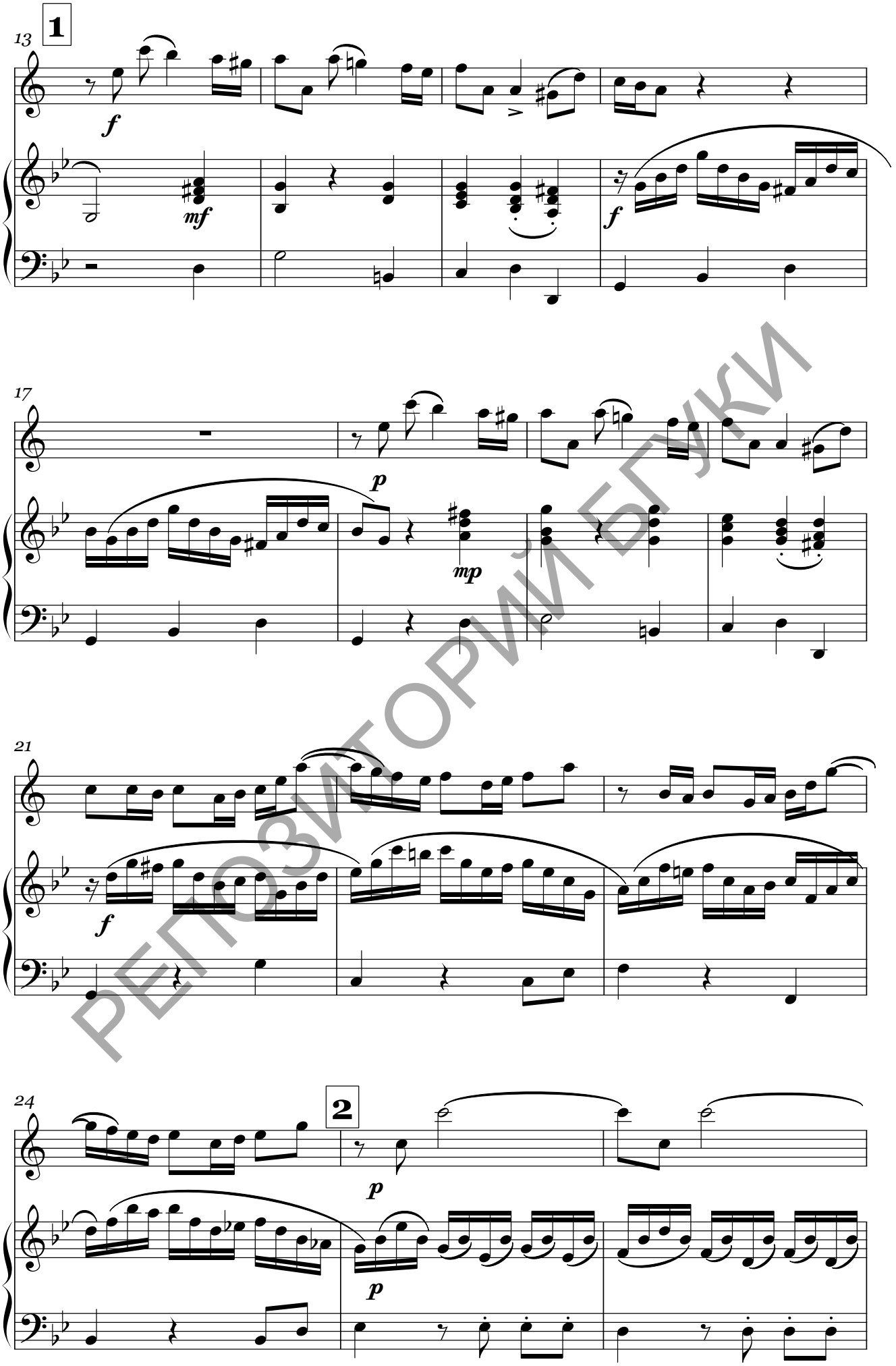
I

Allegro

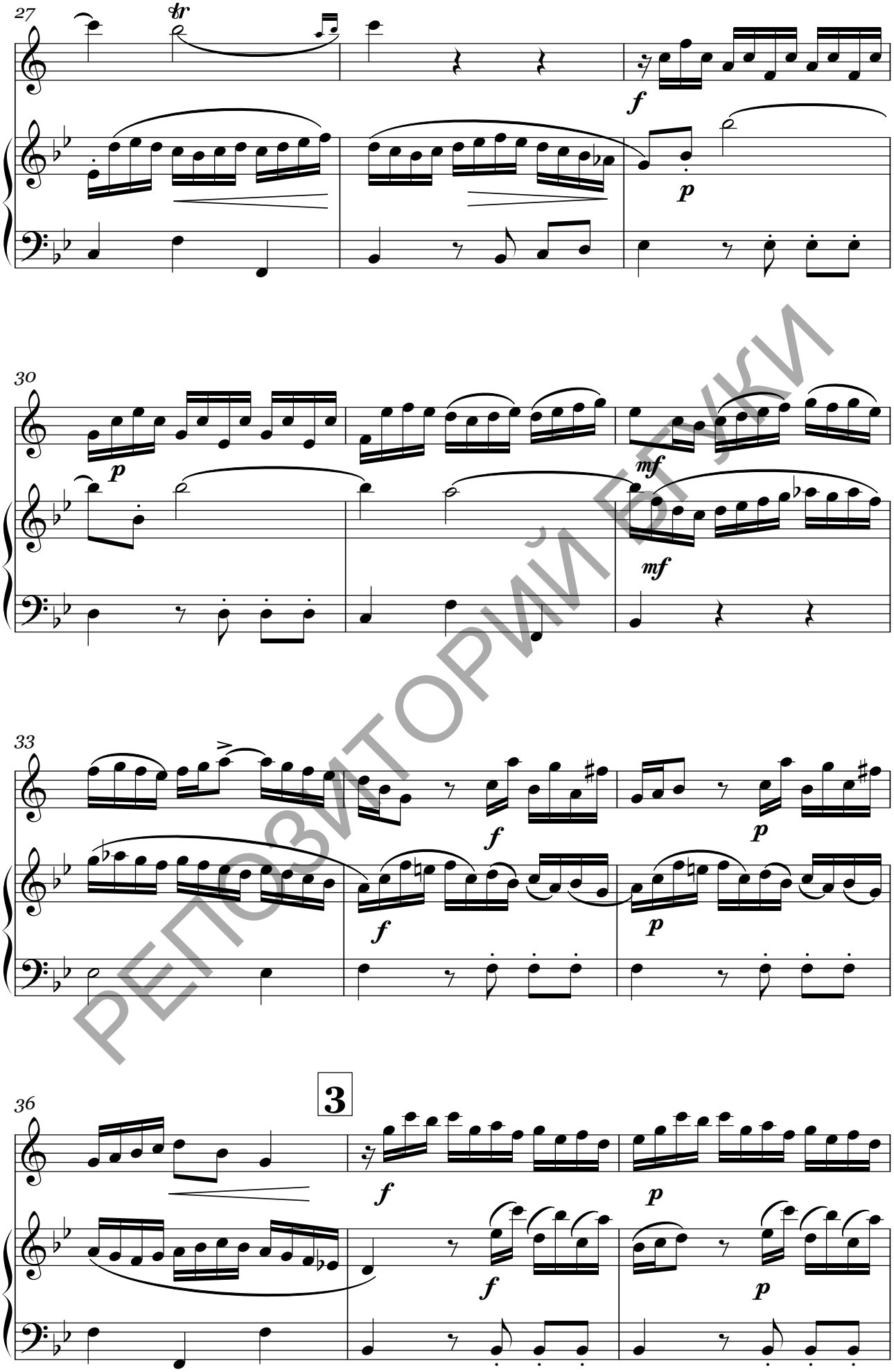
И. С. Бах



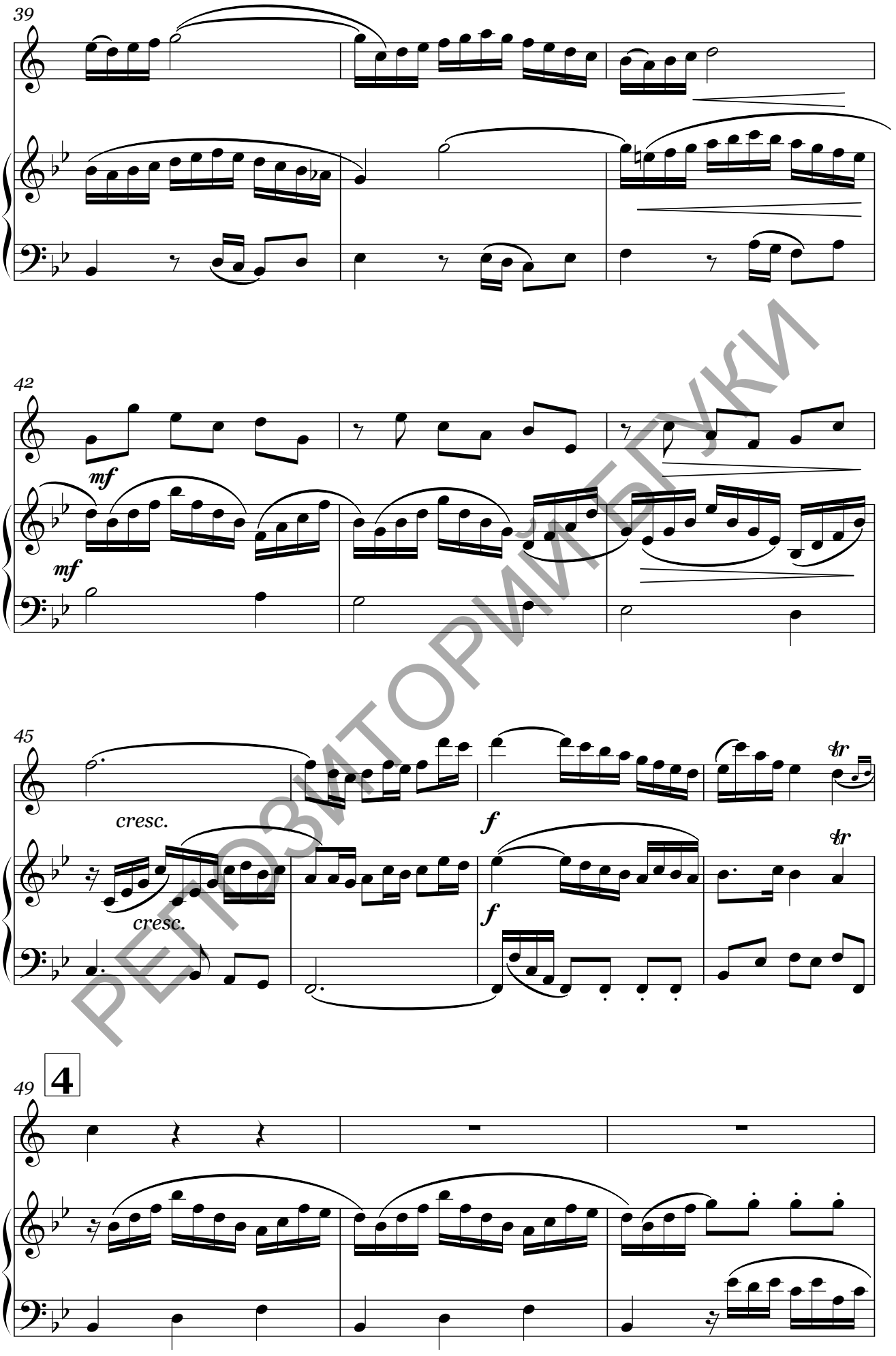
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



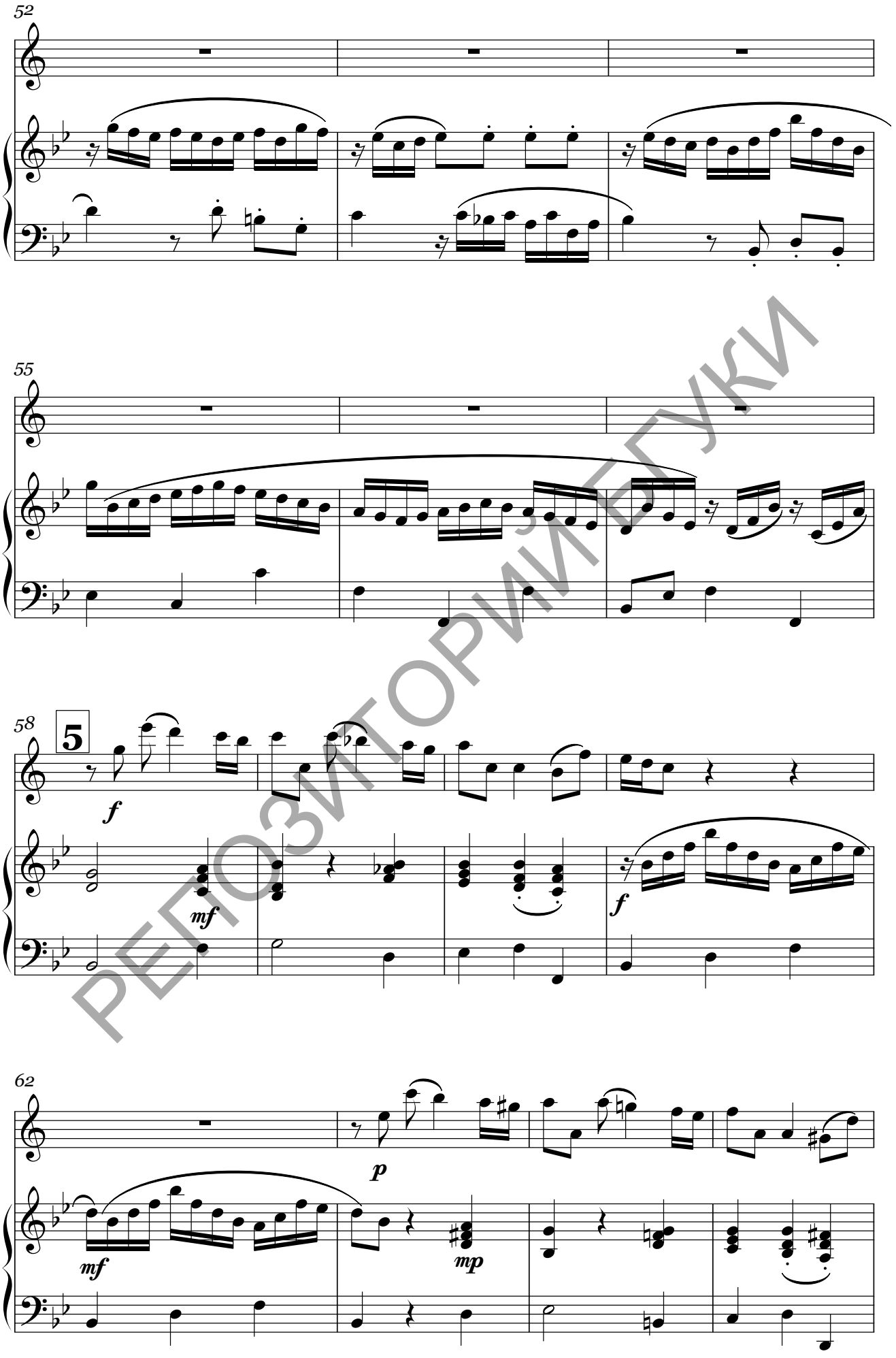
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



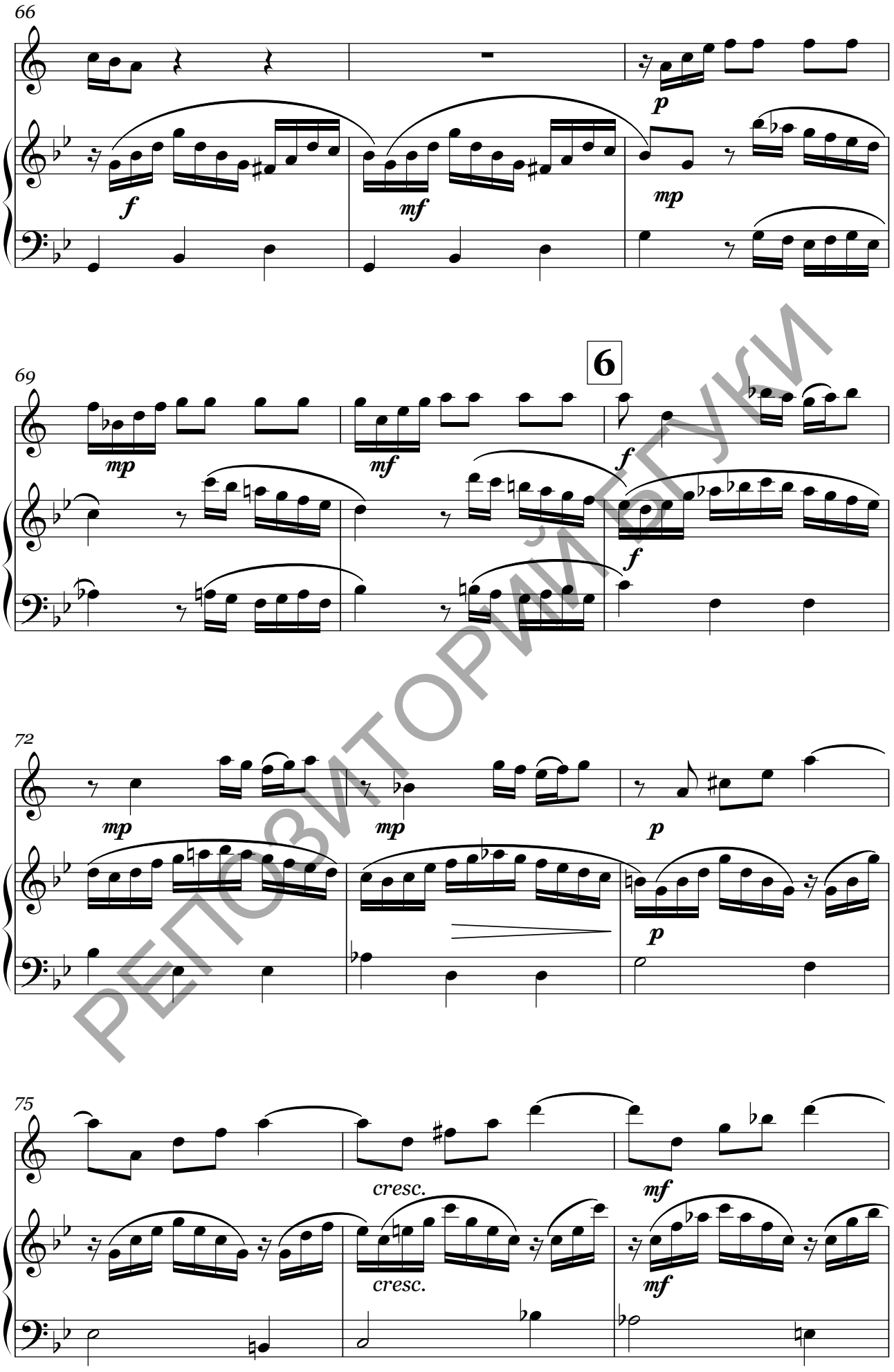
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



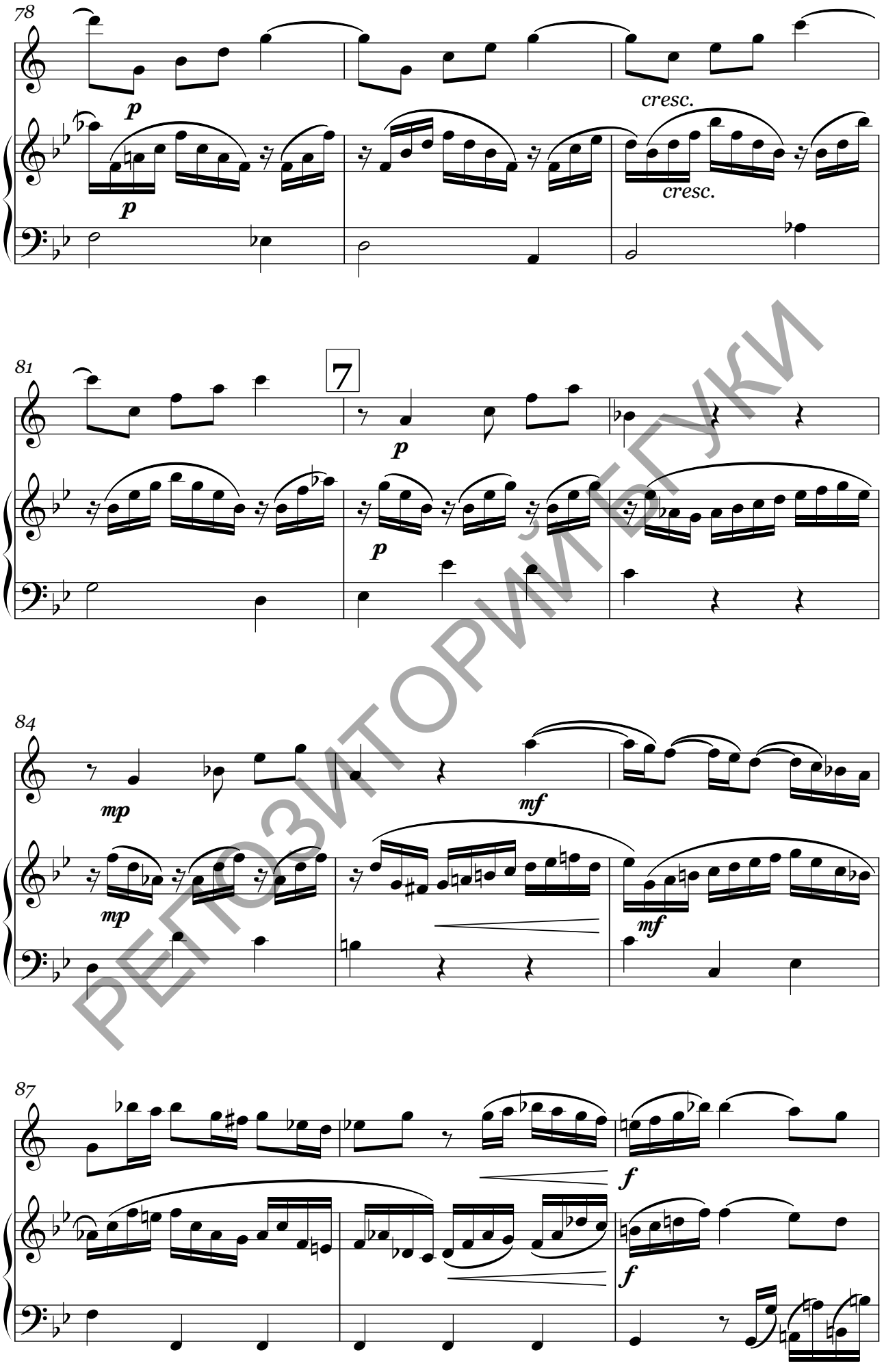
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



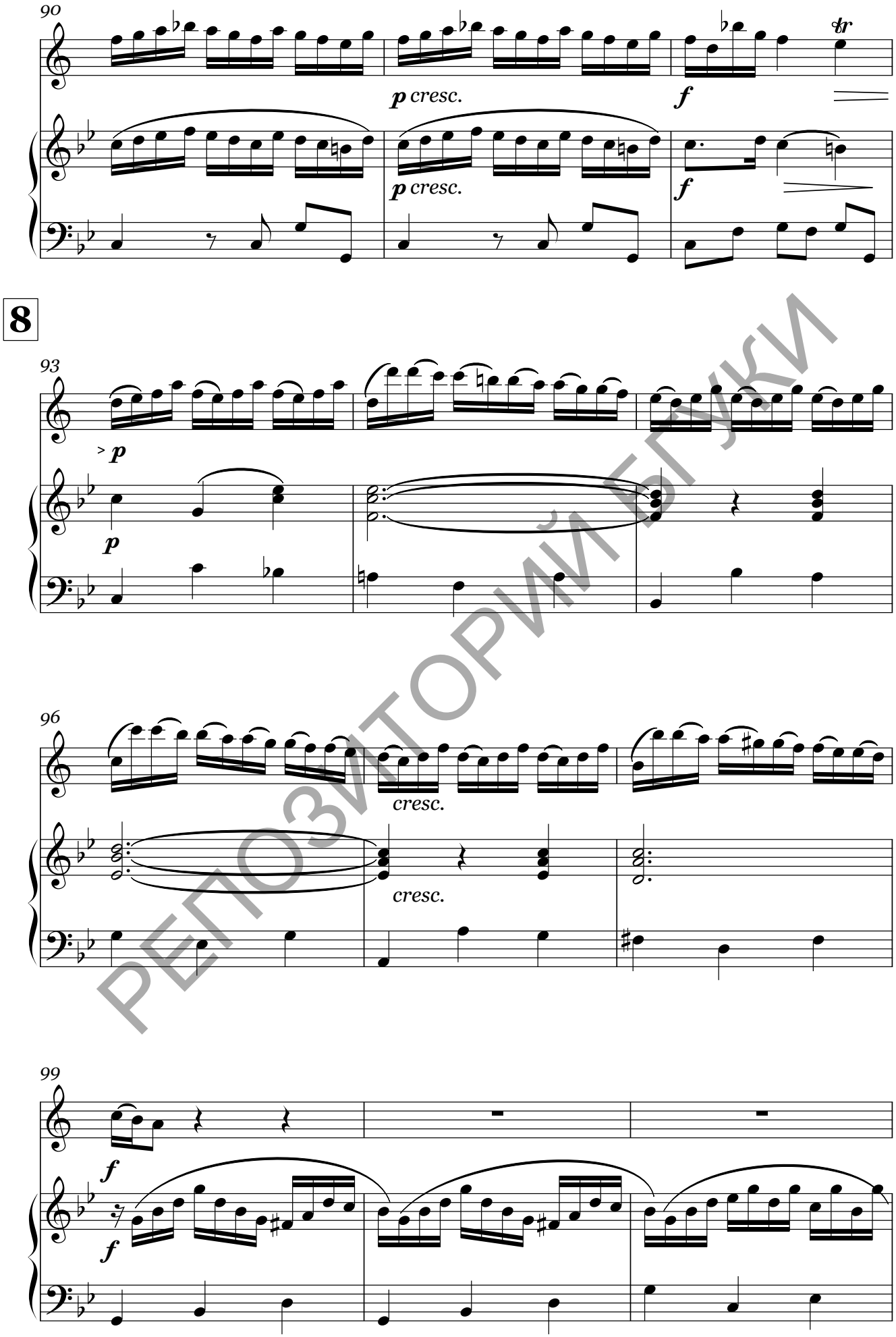
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



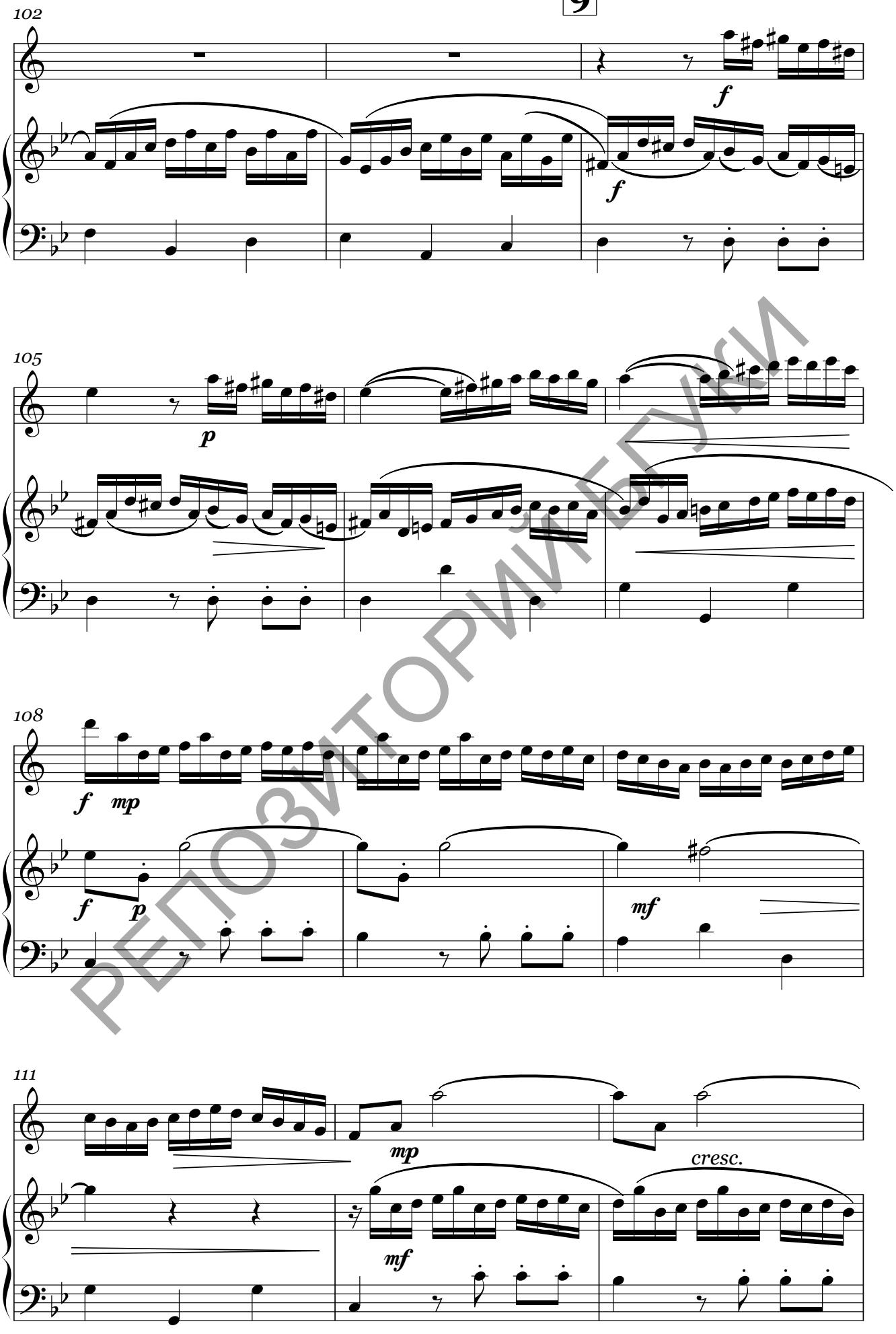
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



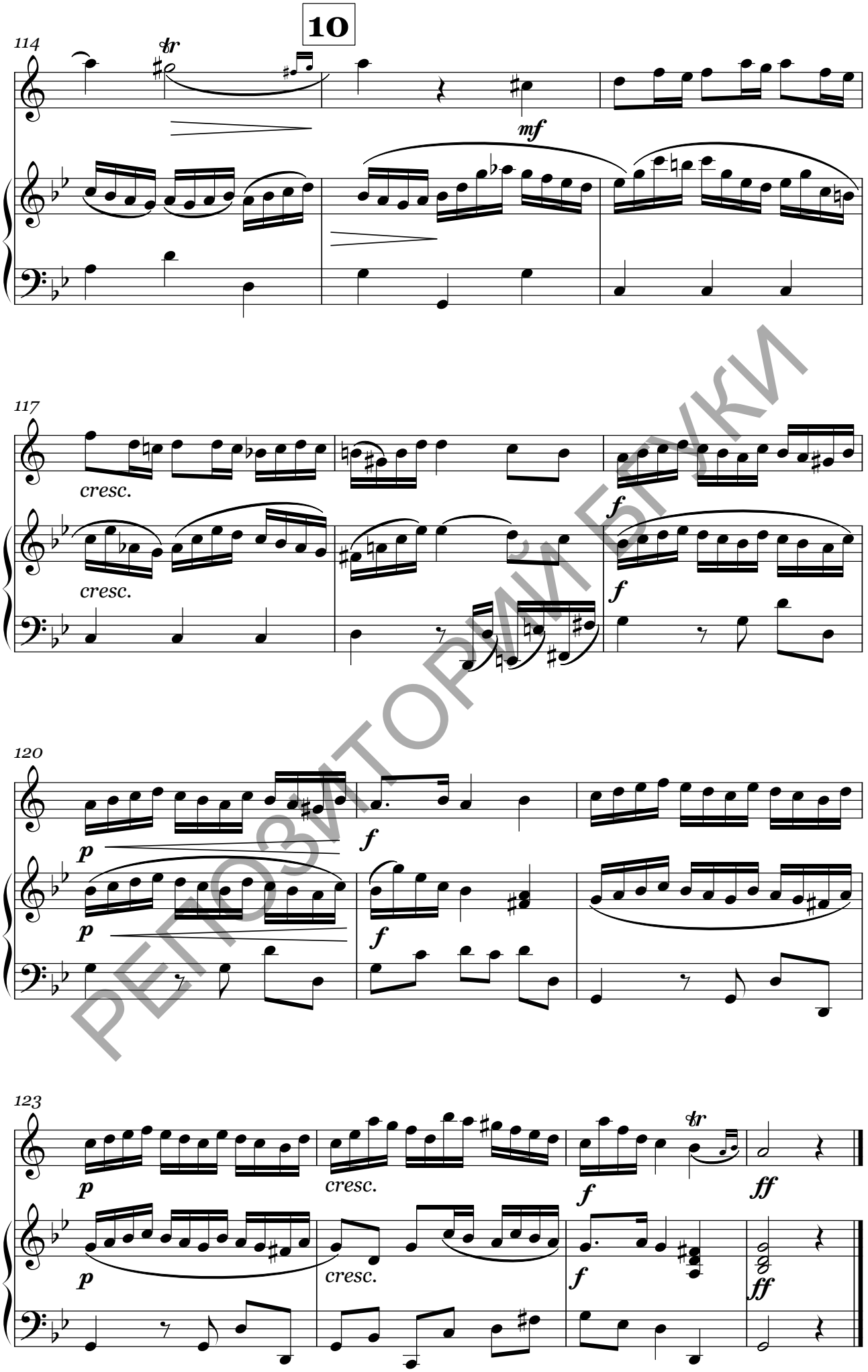
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



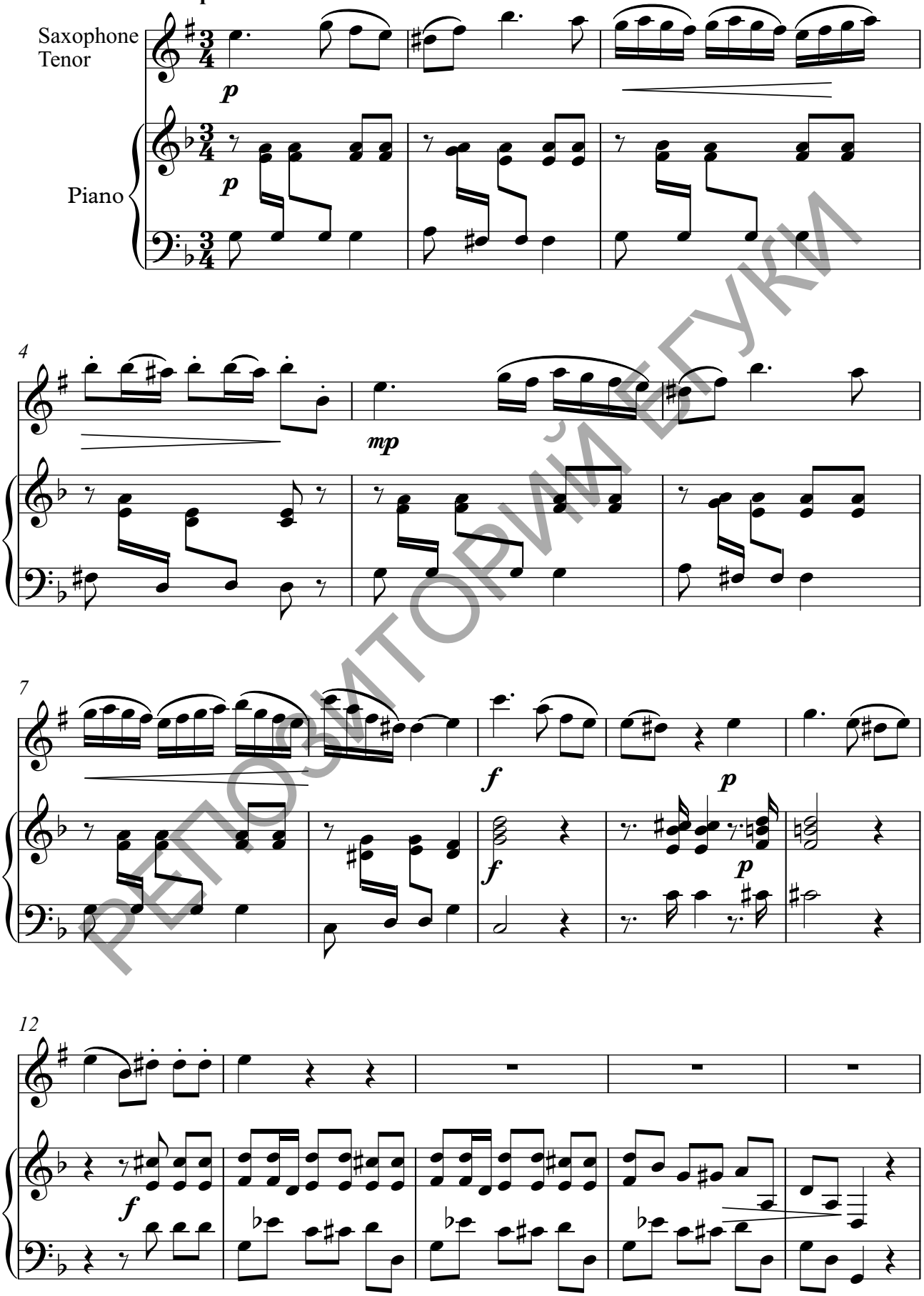
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

КОНЦЕРТ

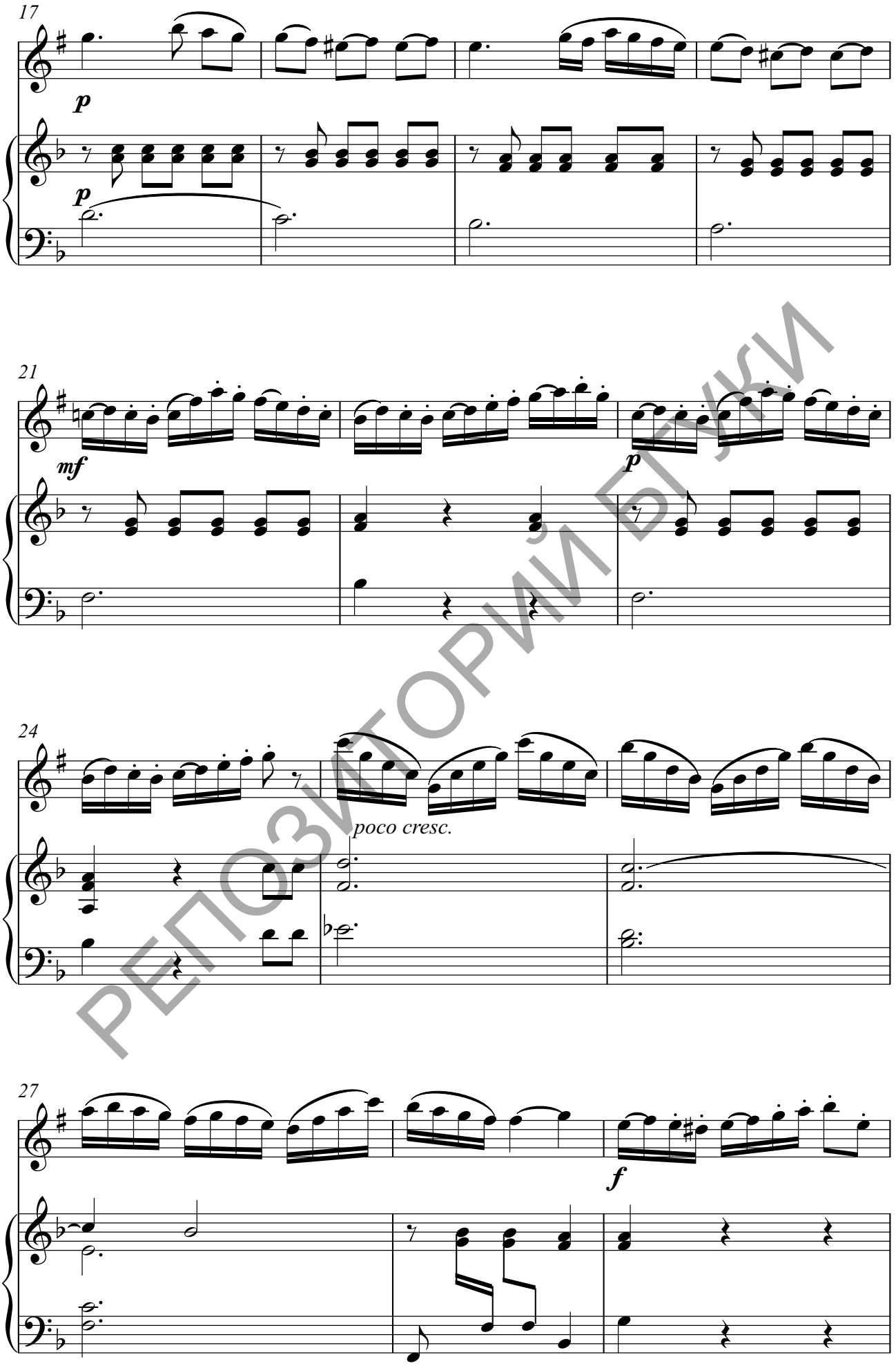
III

Г. Друшецки

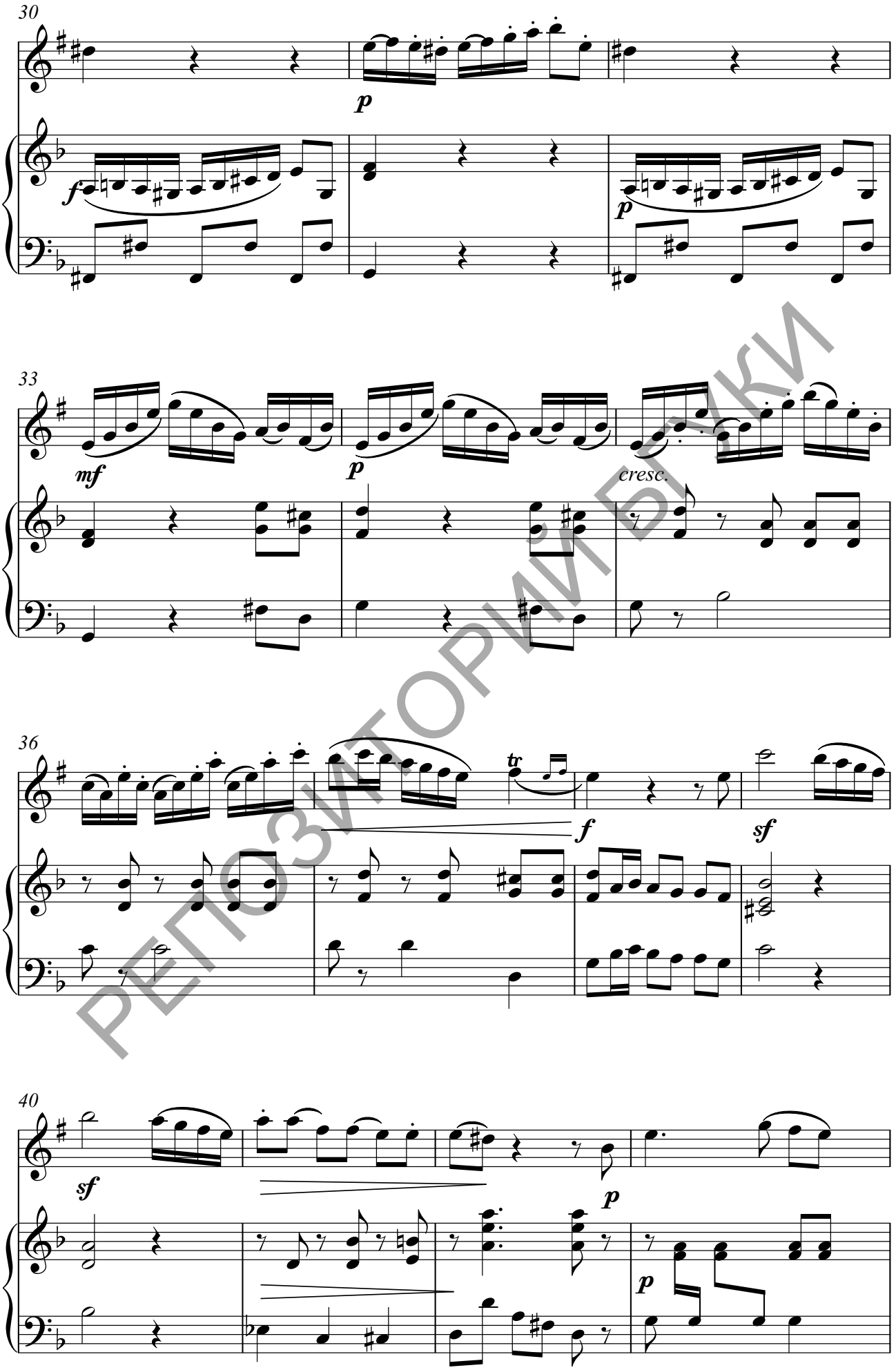
Tempo di Polonese



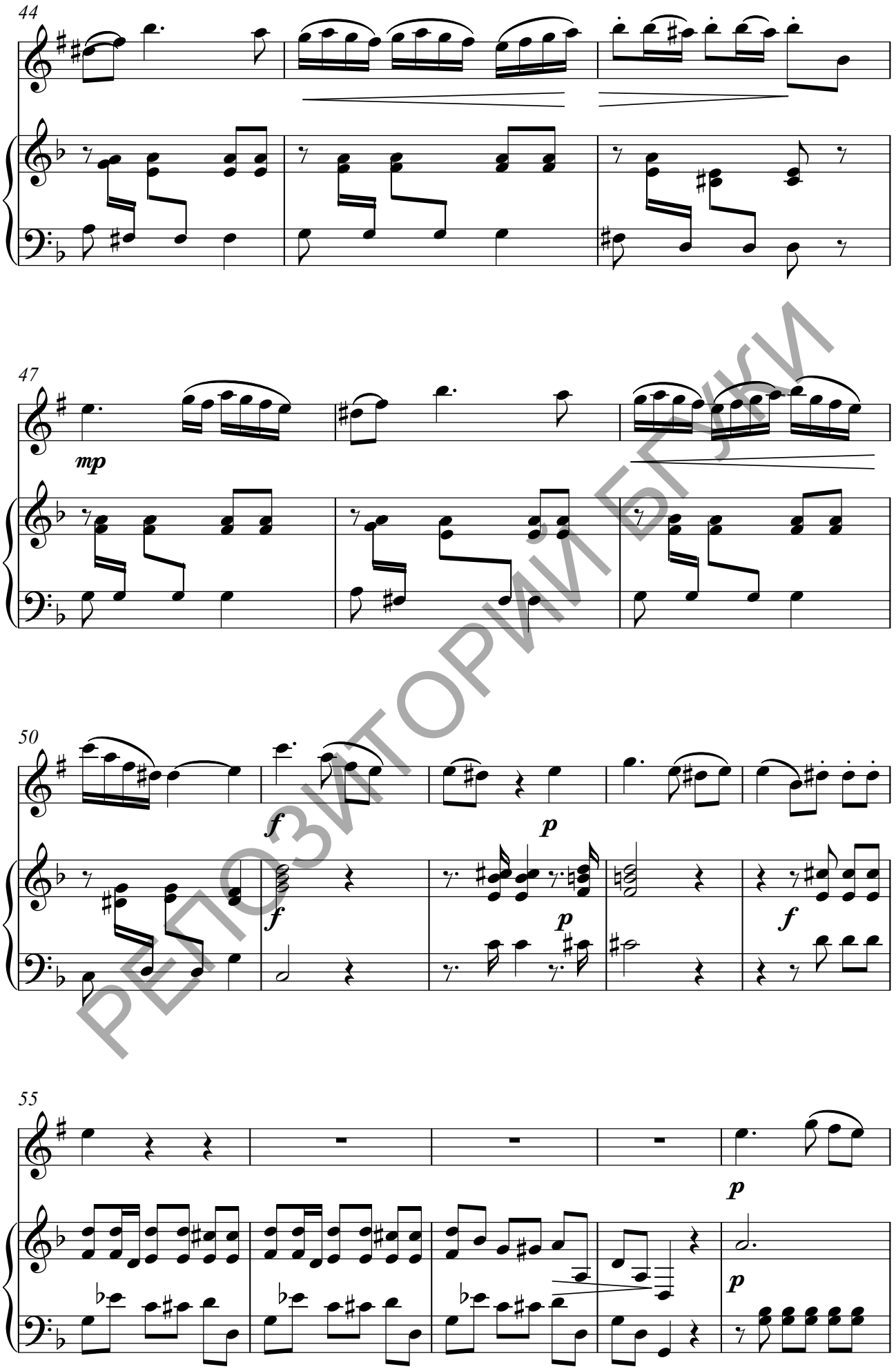
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



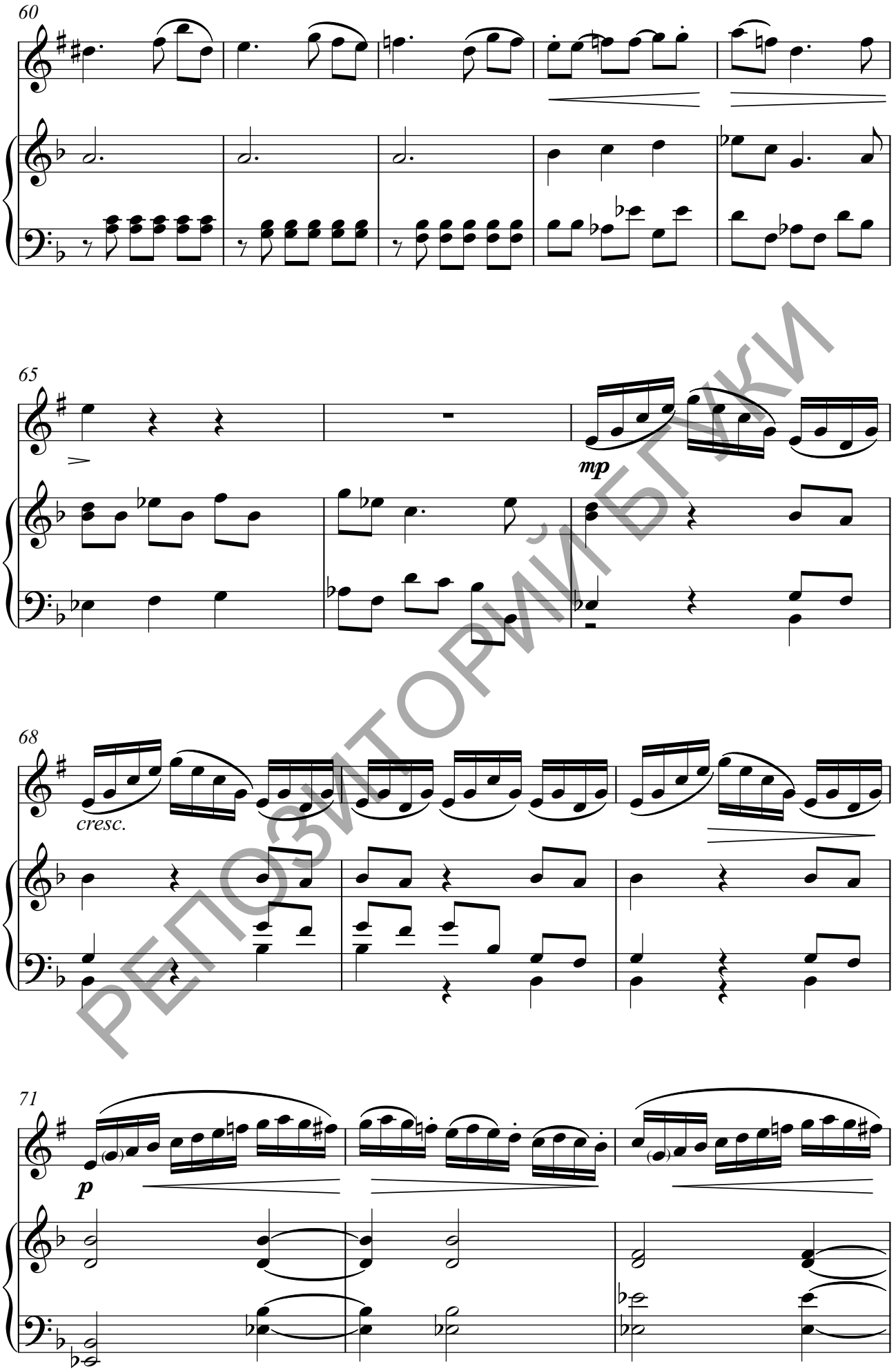
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



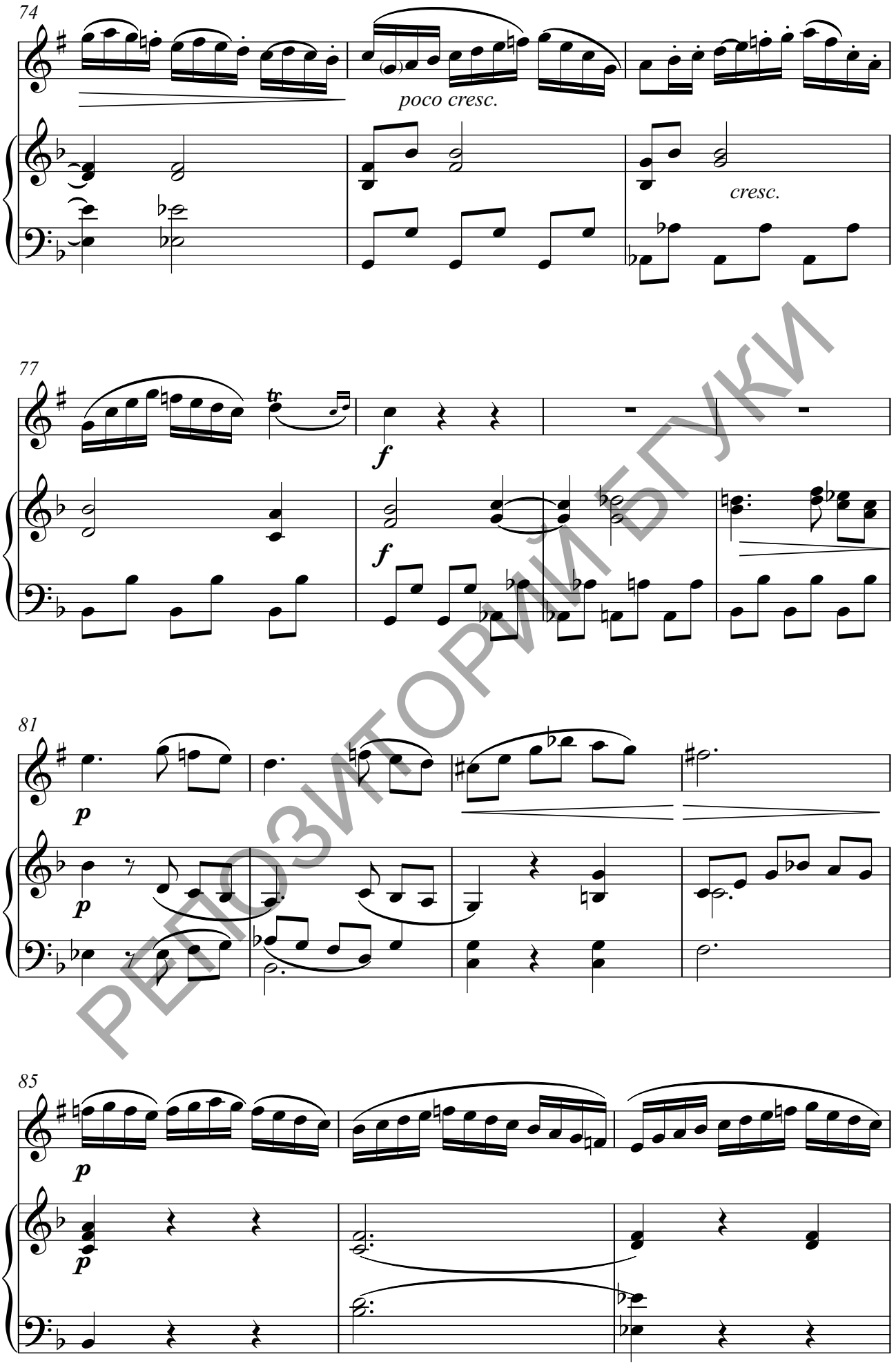
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



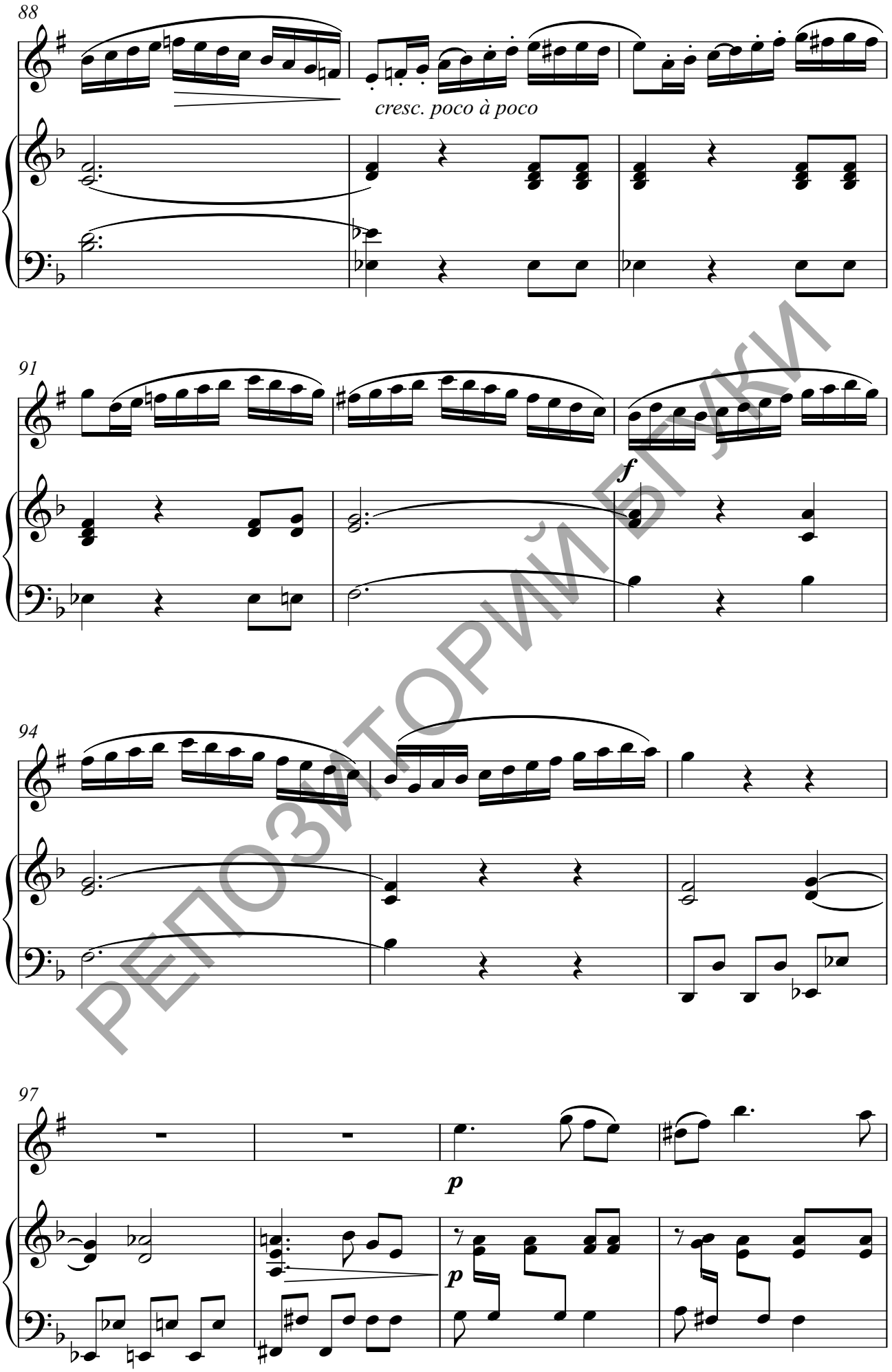
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



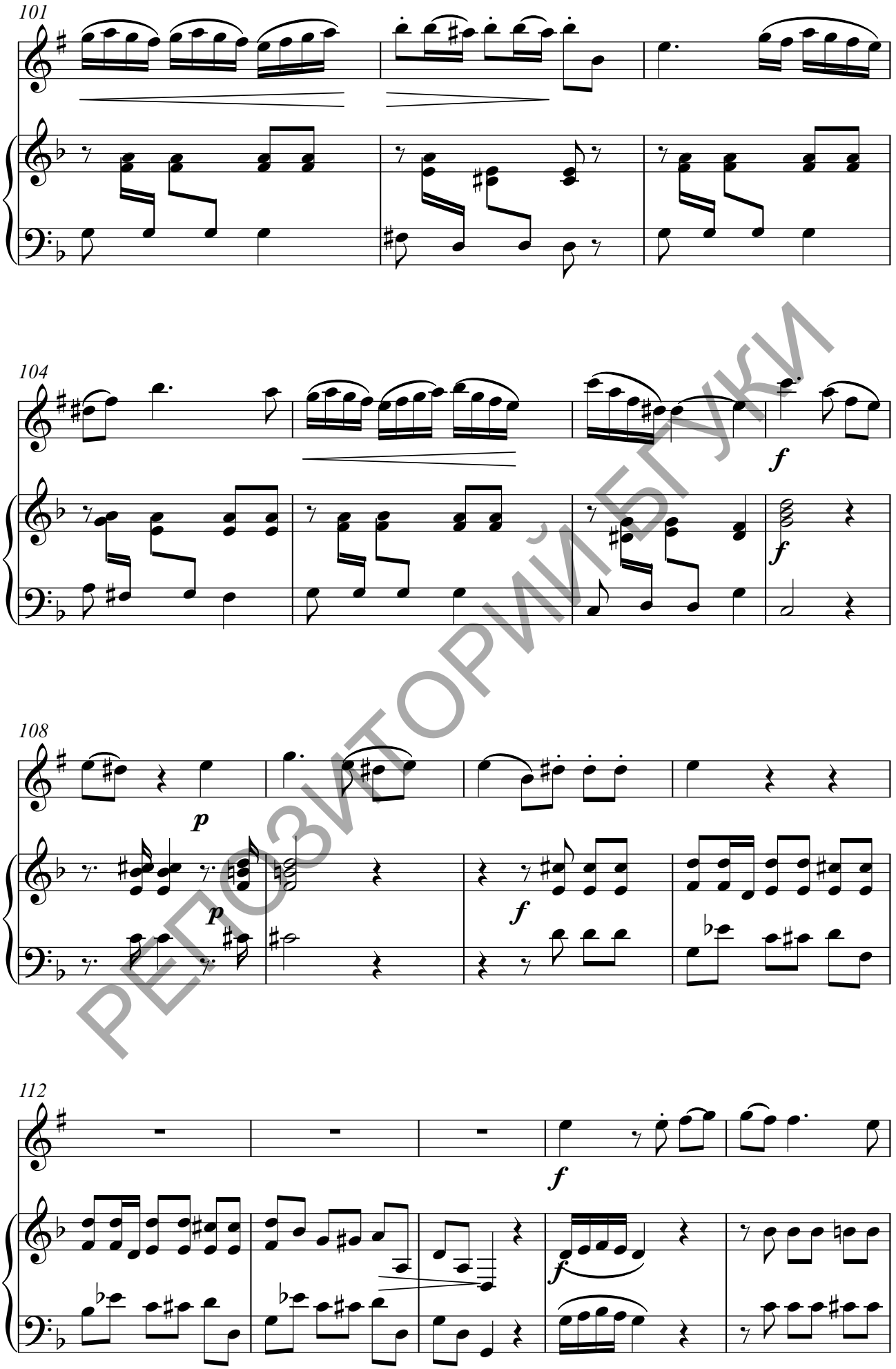
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



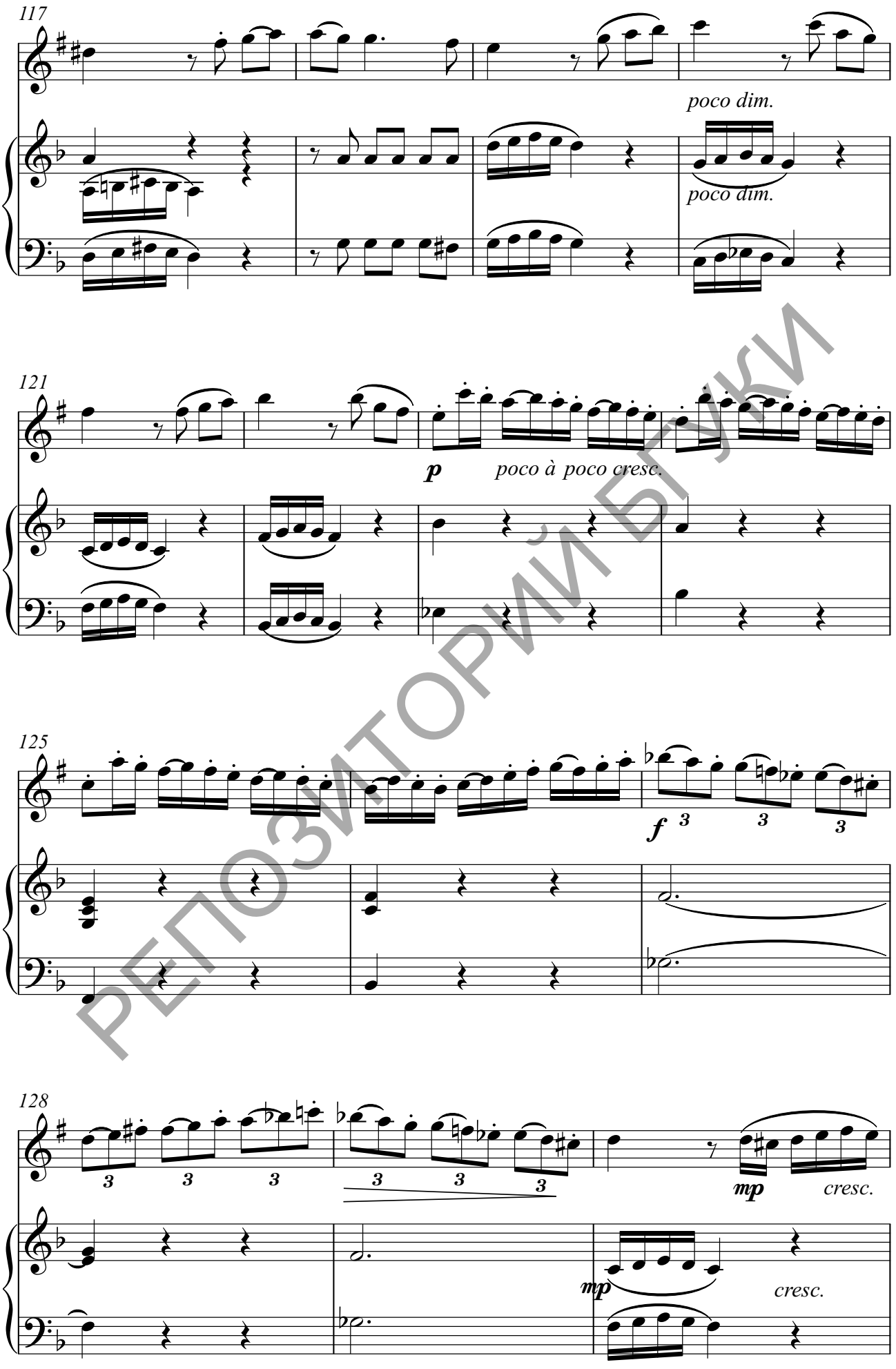
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



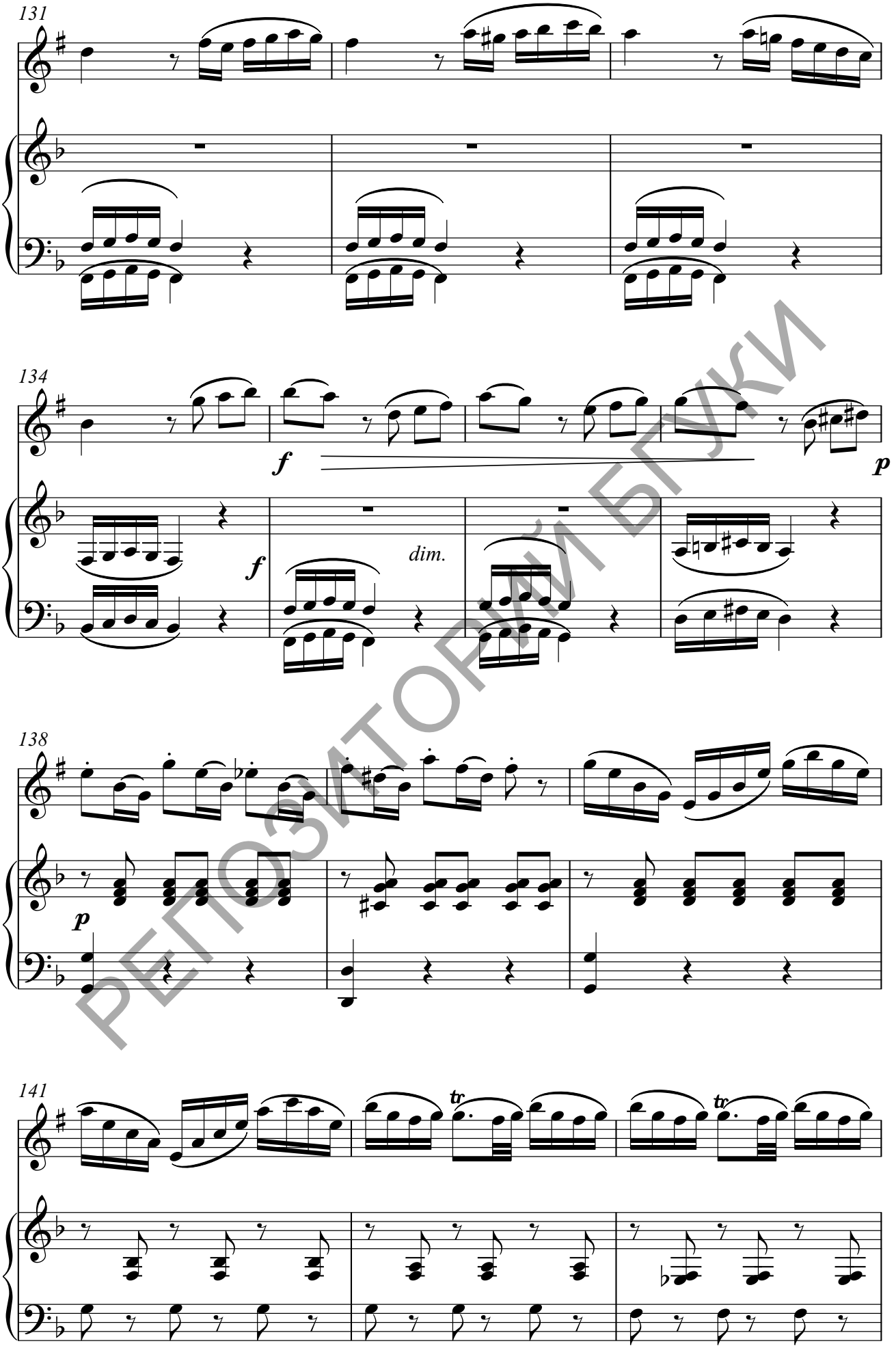
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



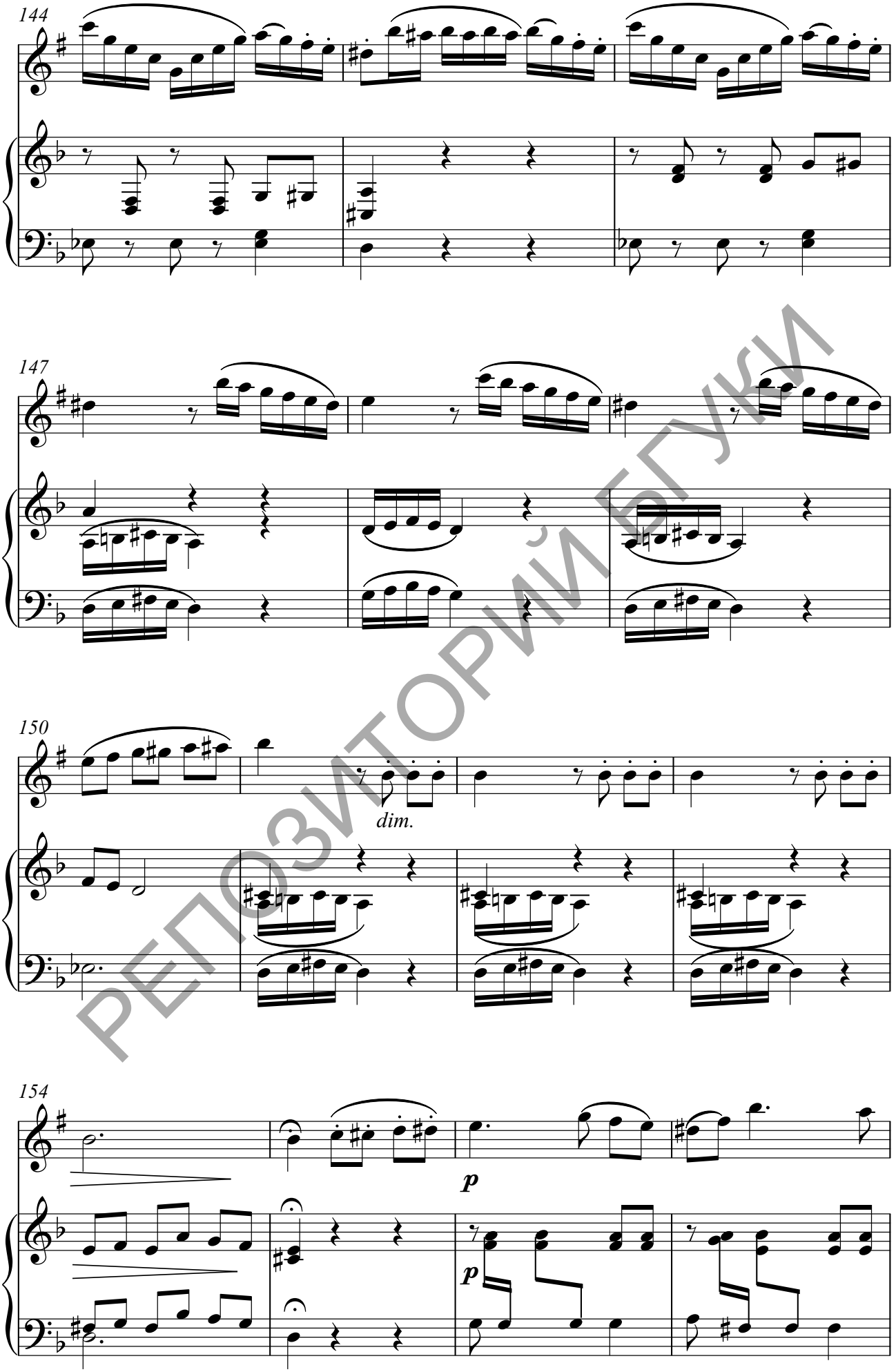
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



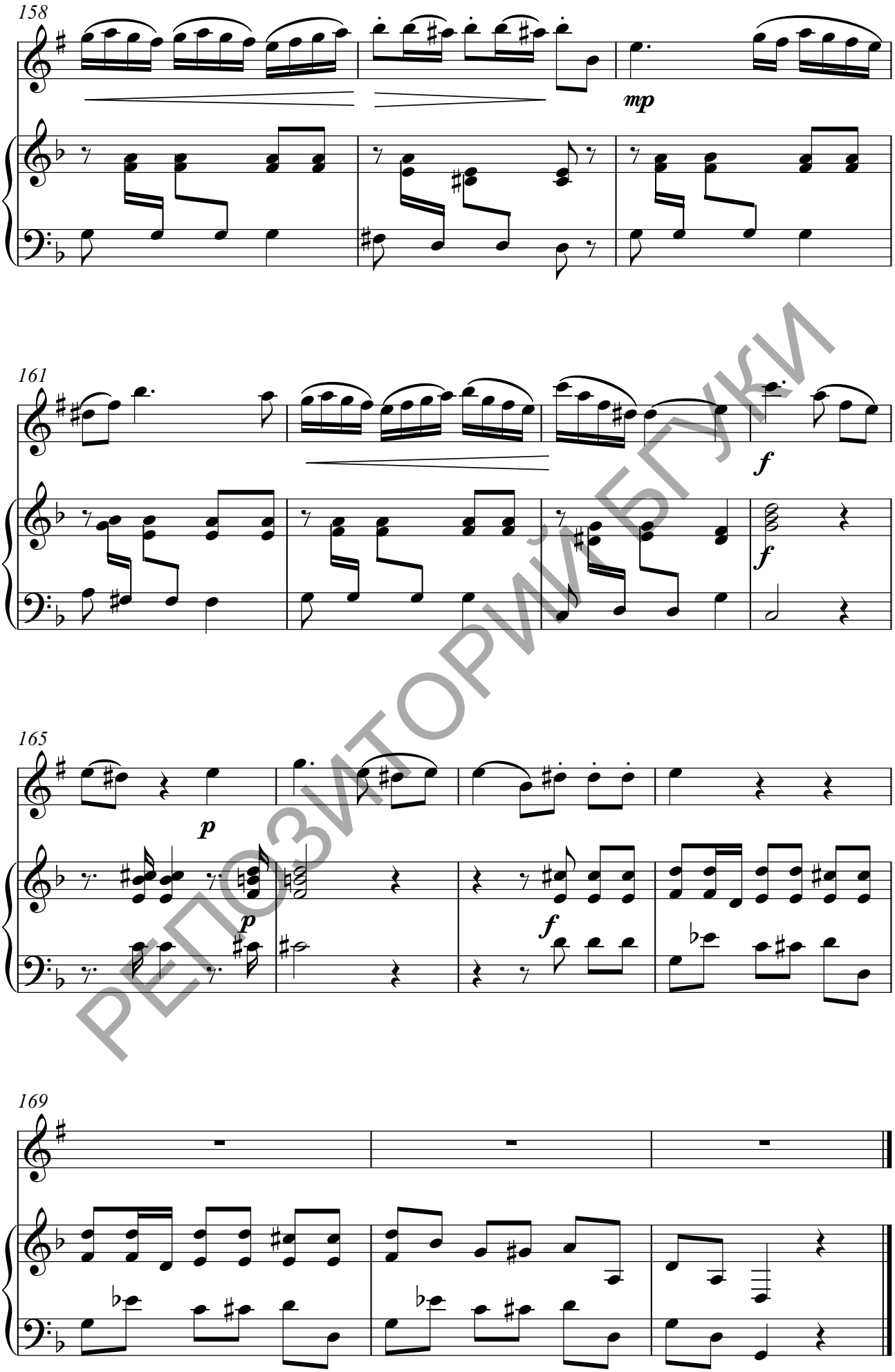
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

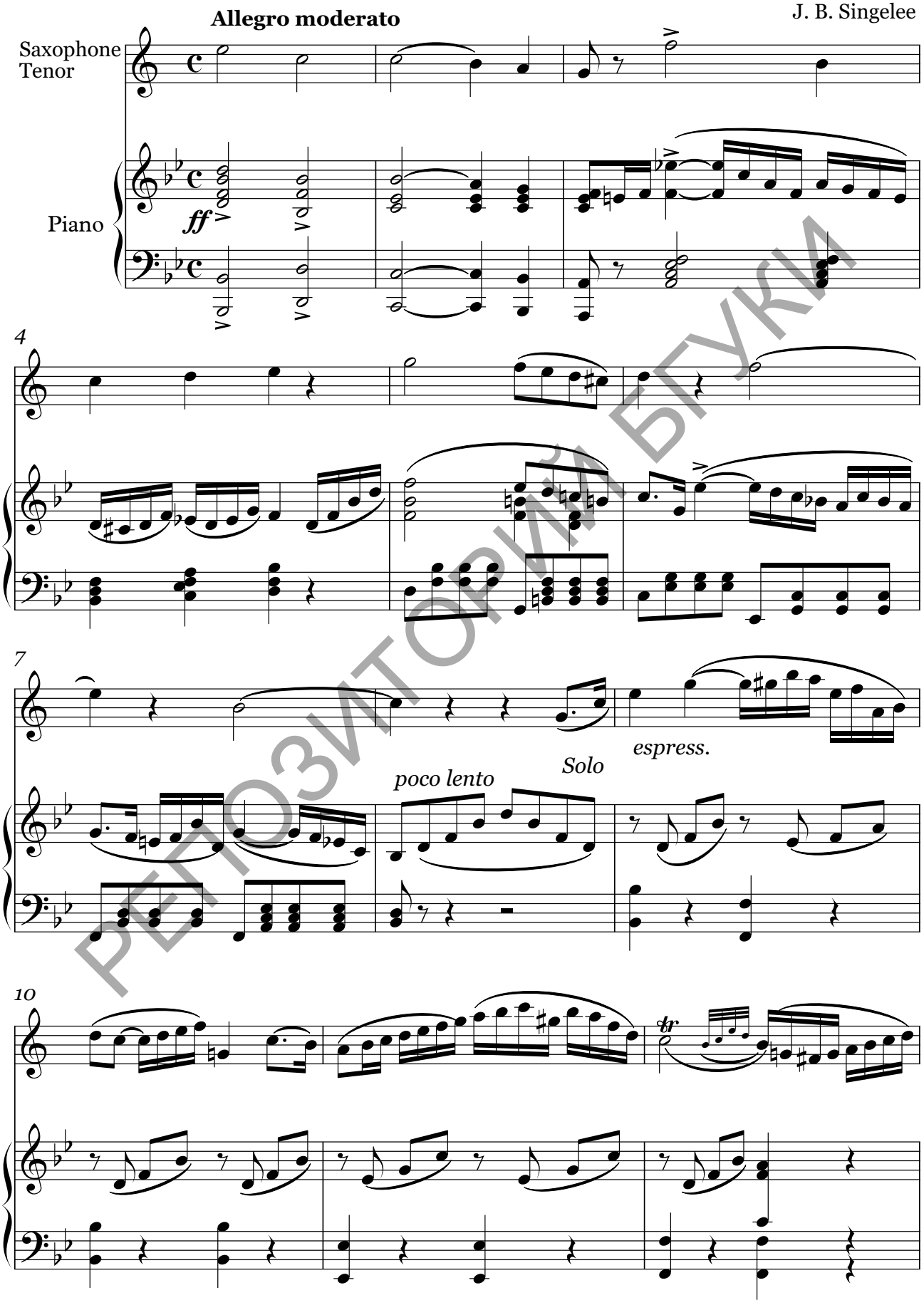


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

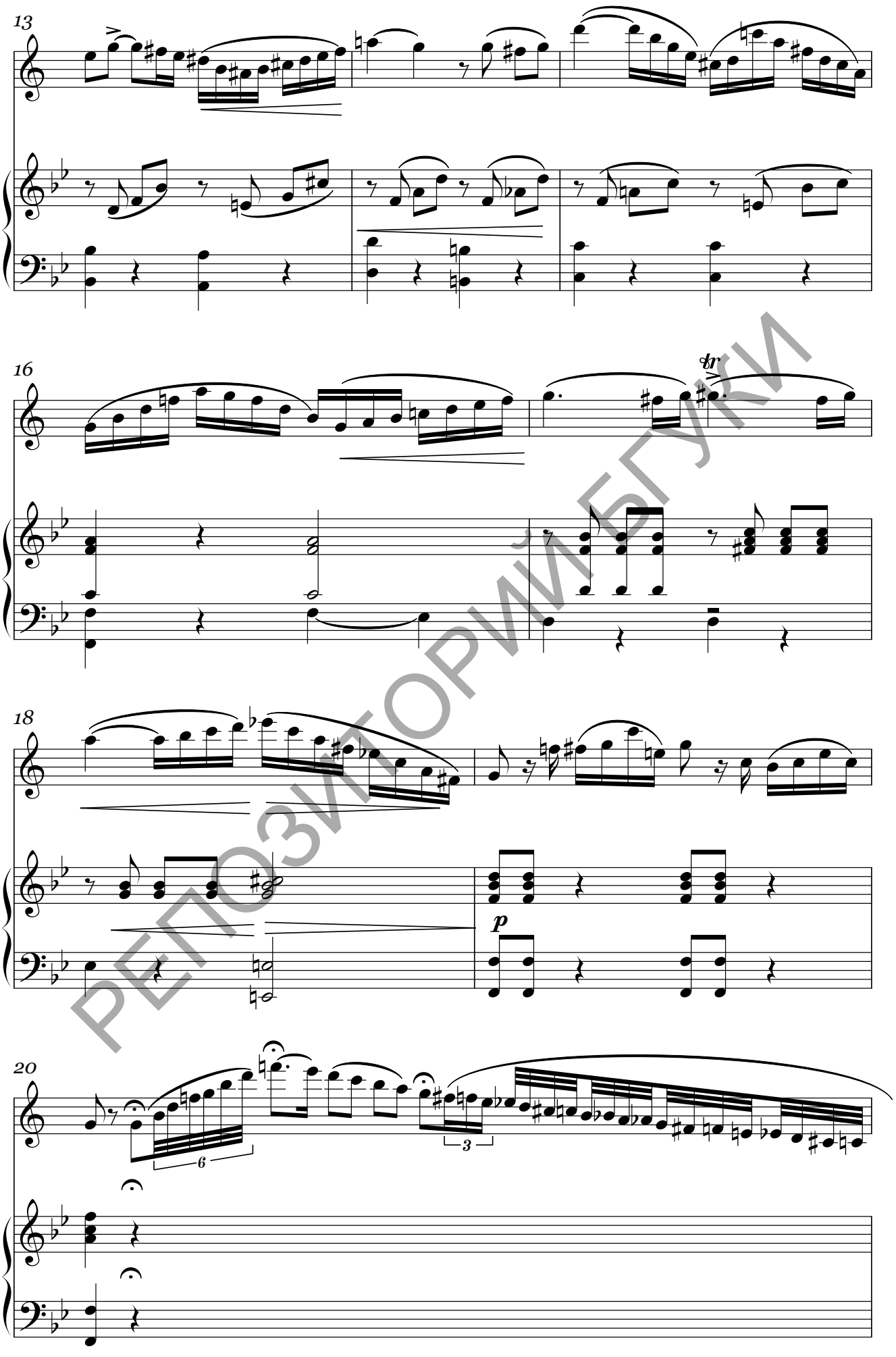


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

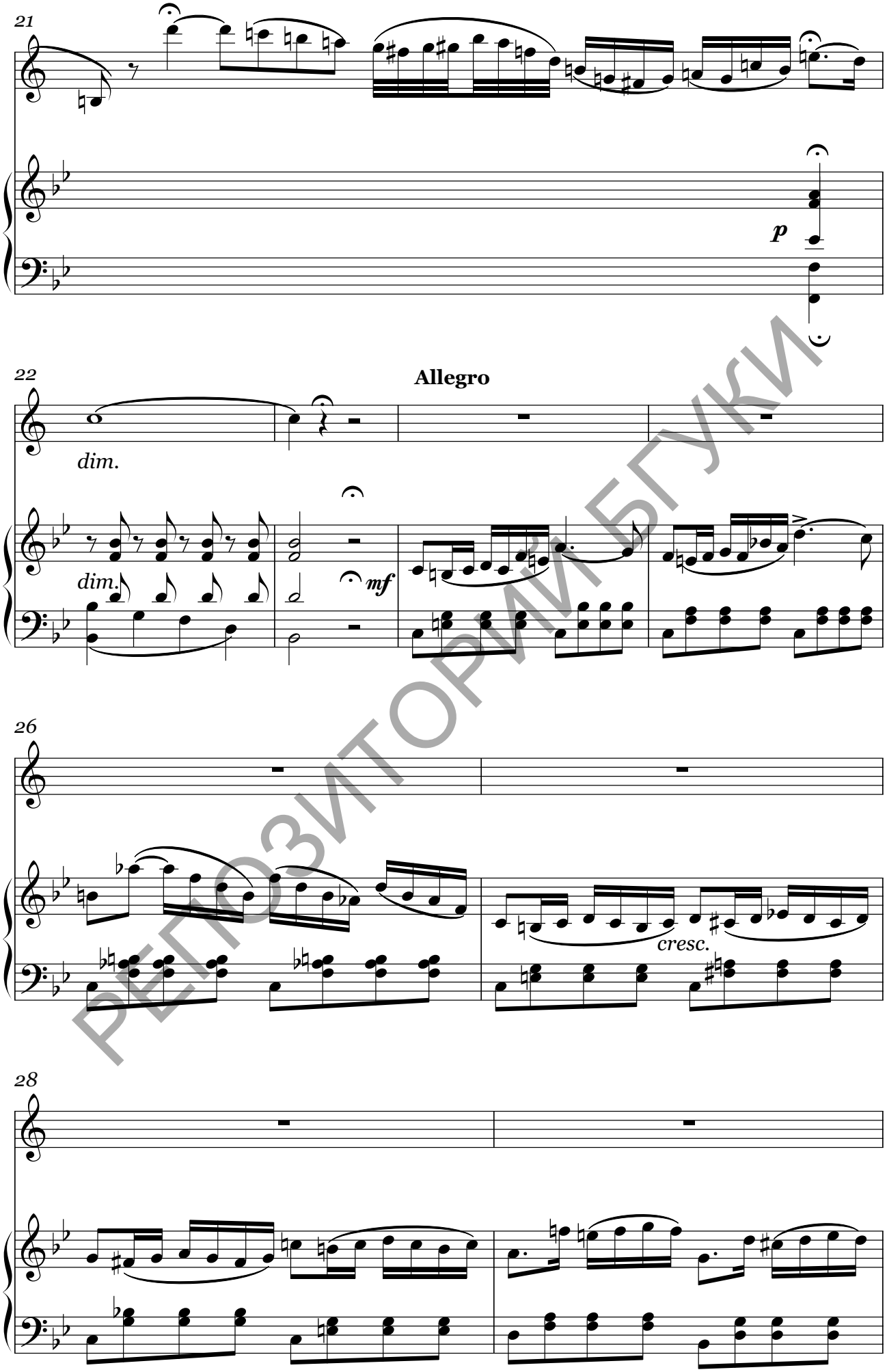
FANTAISIE BRIANTE



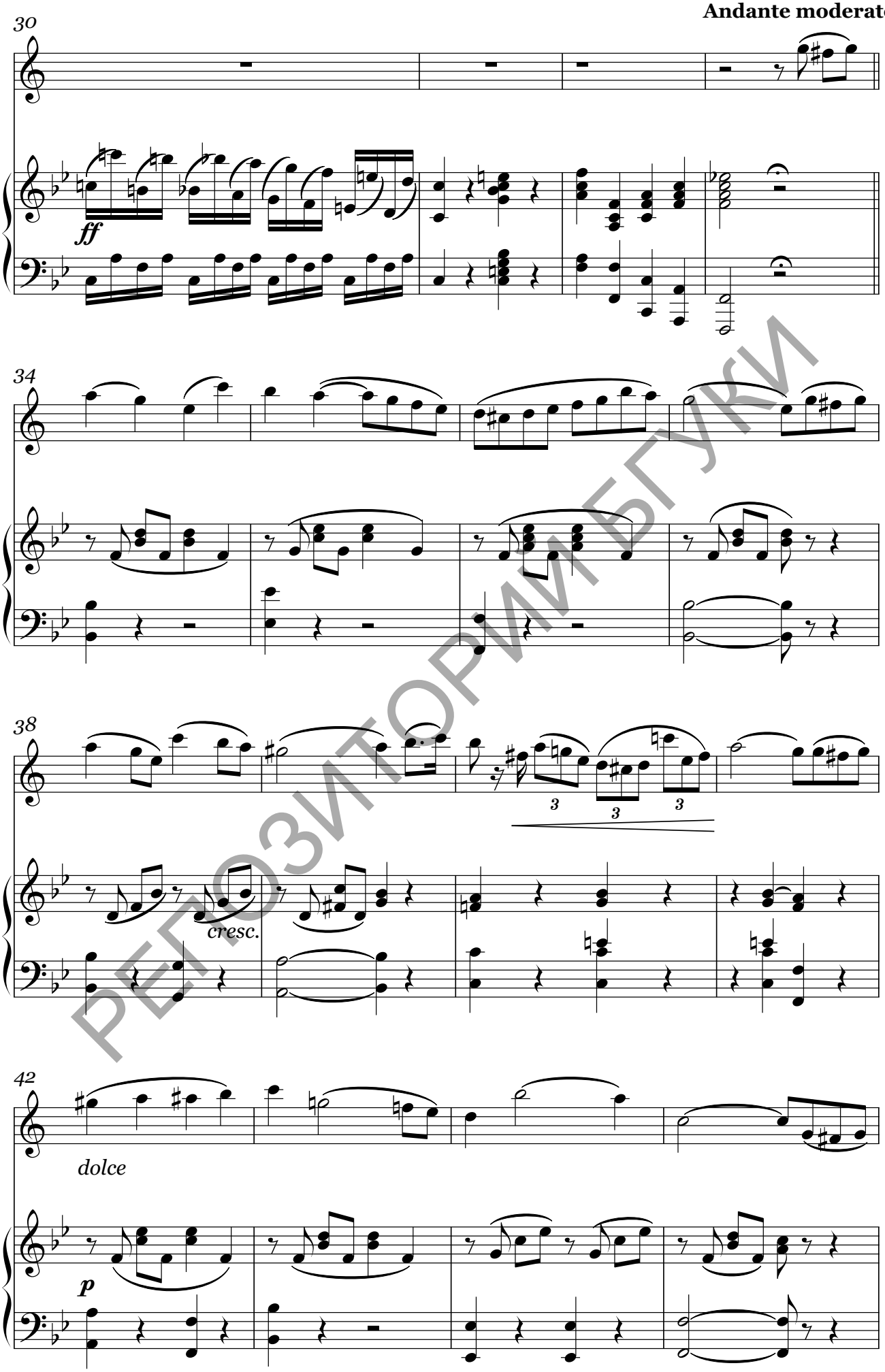
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



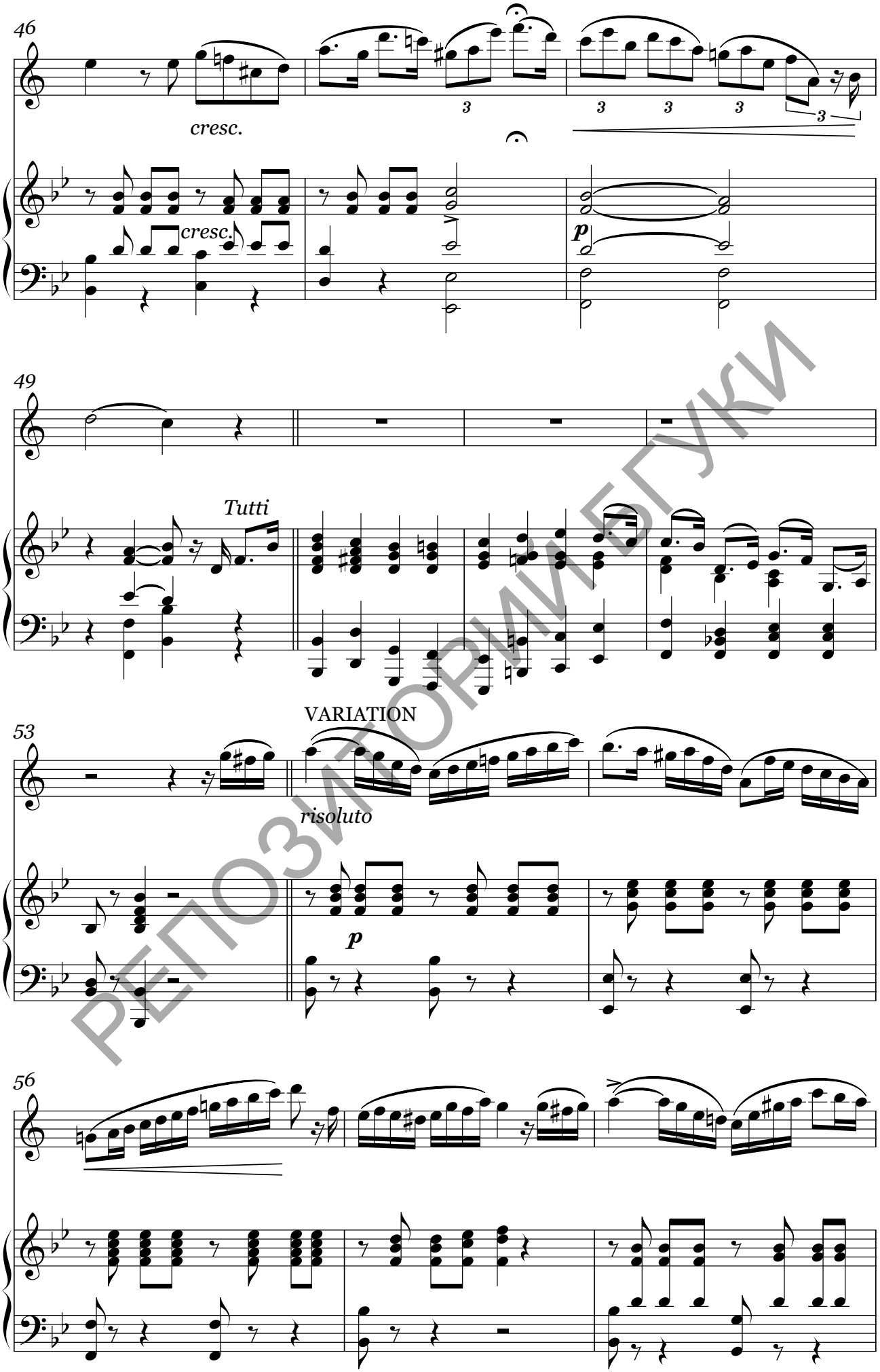
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



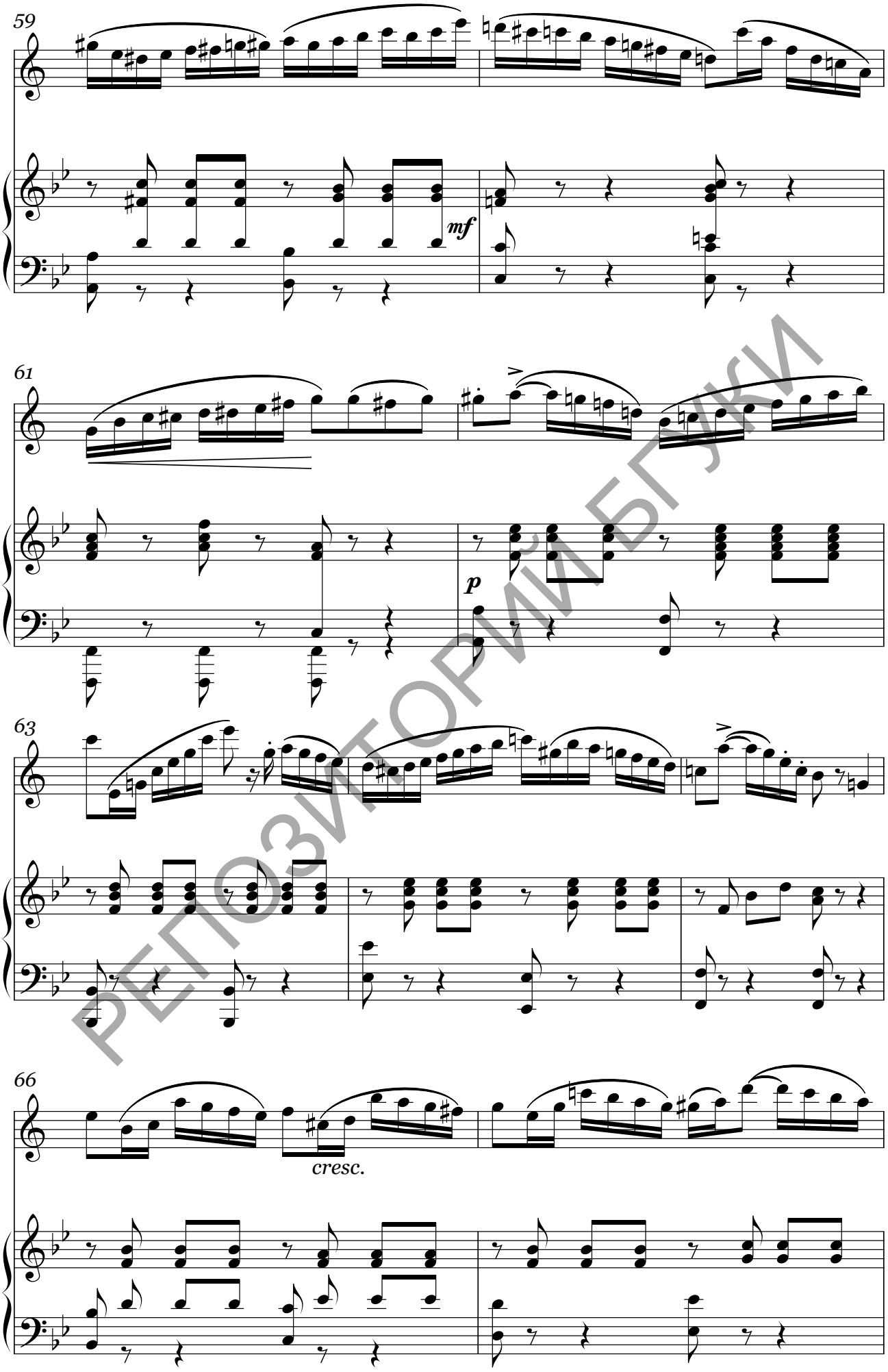
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



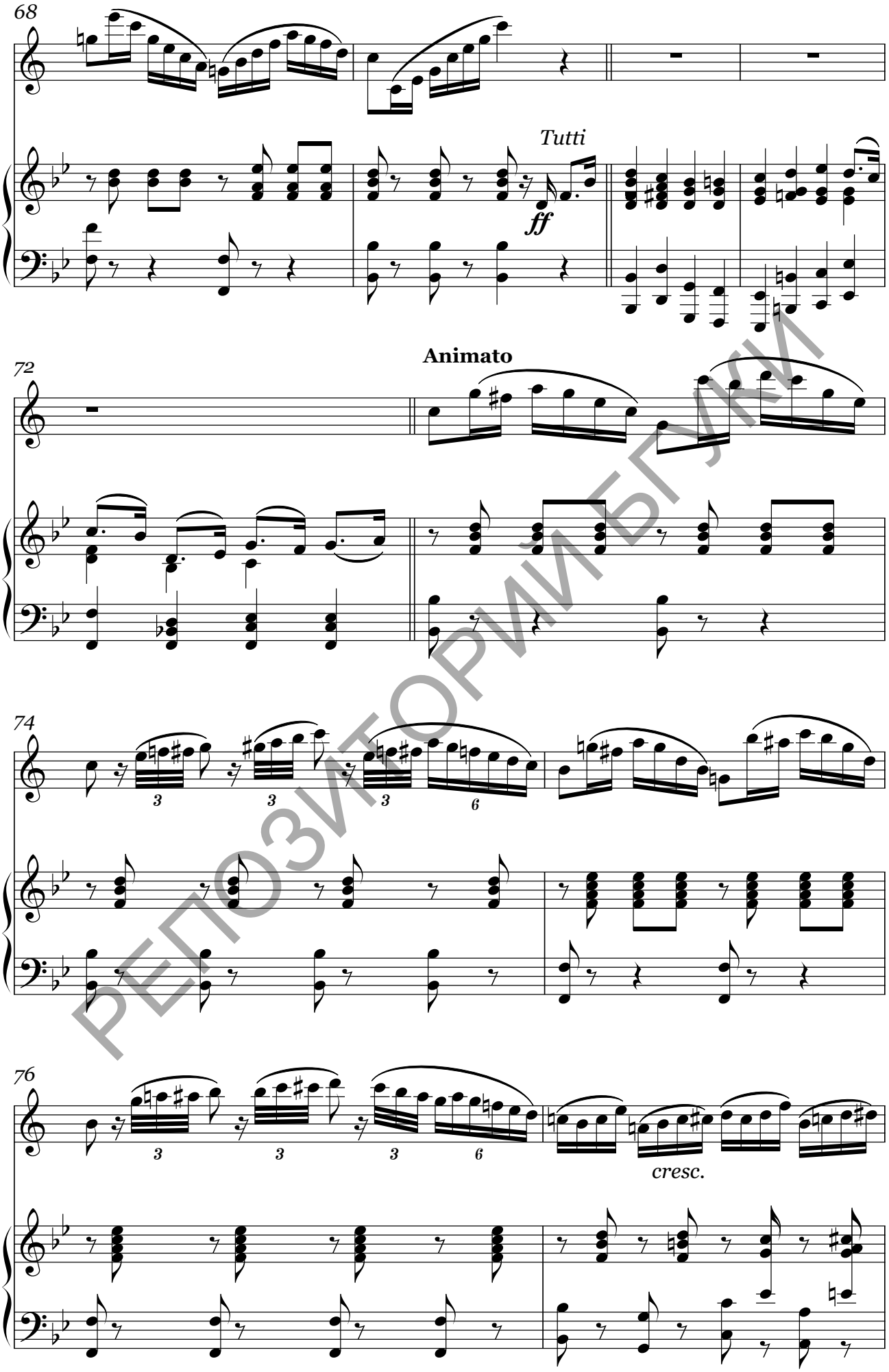
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



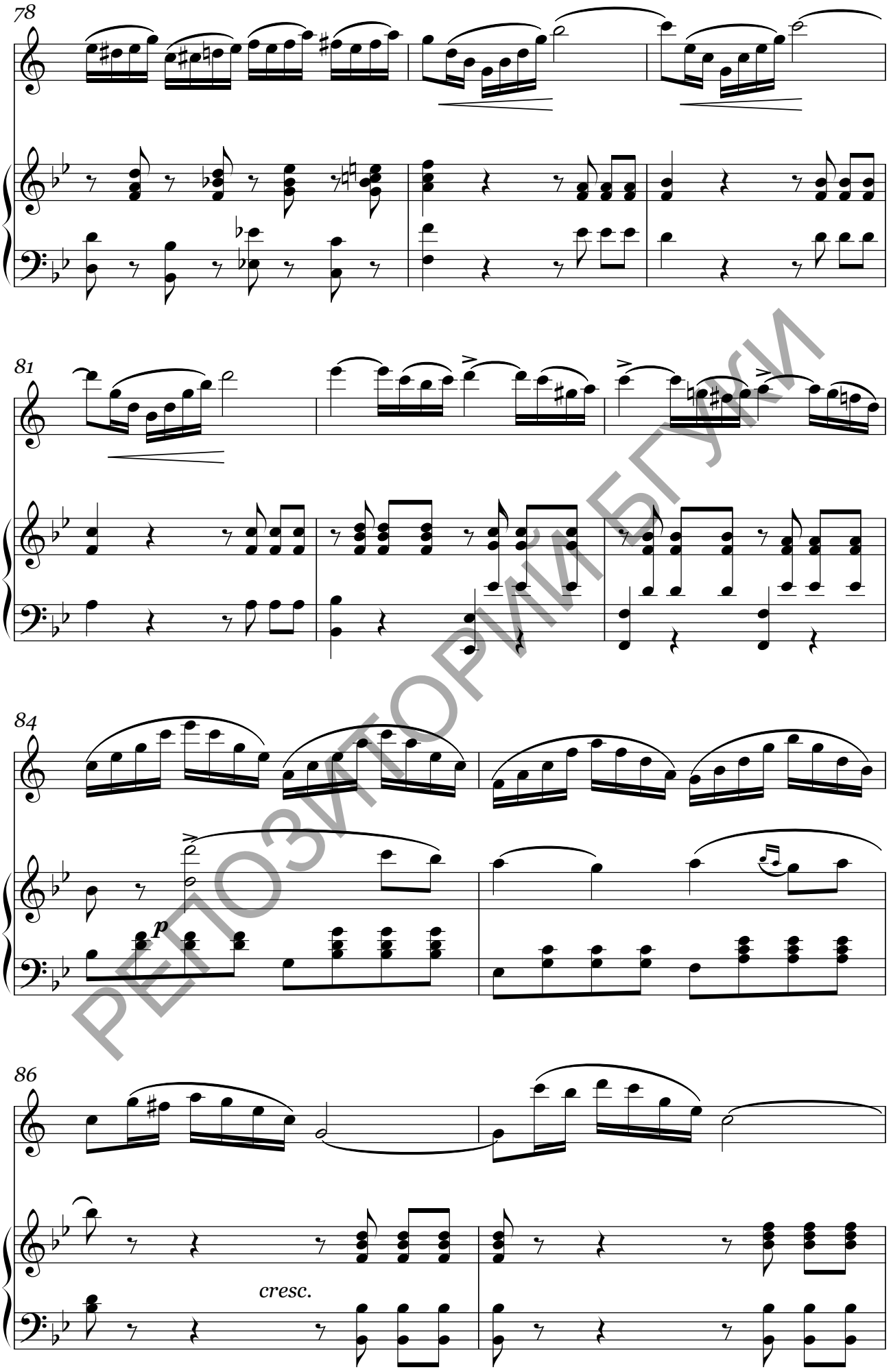
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



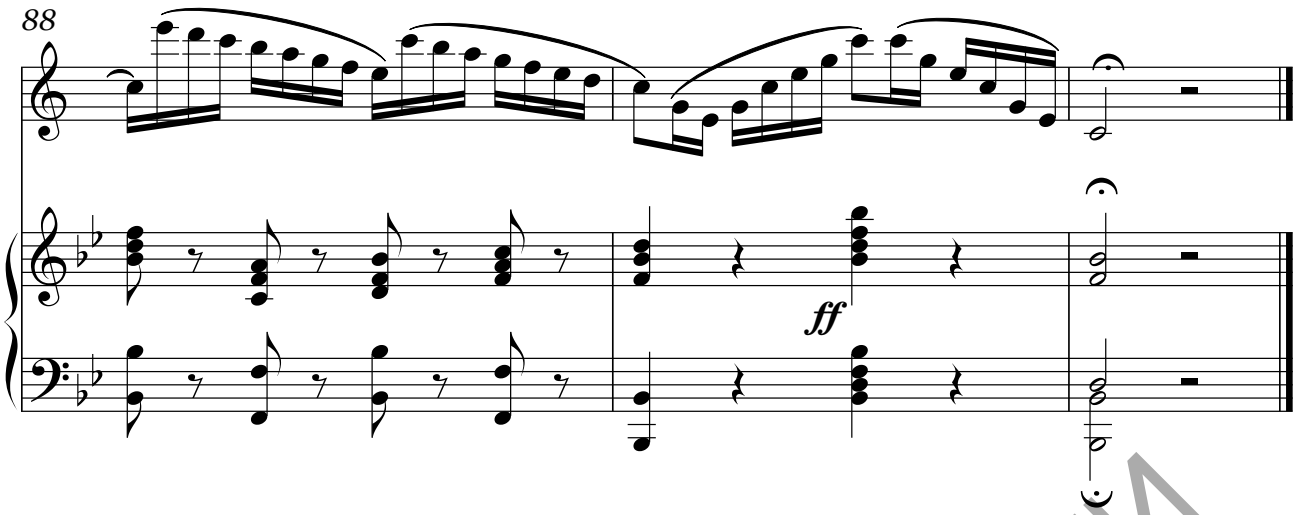
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



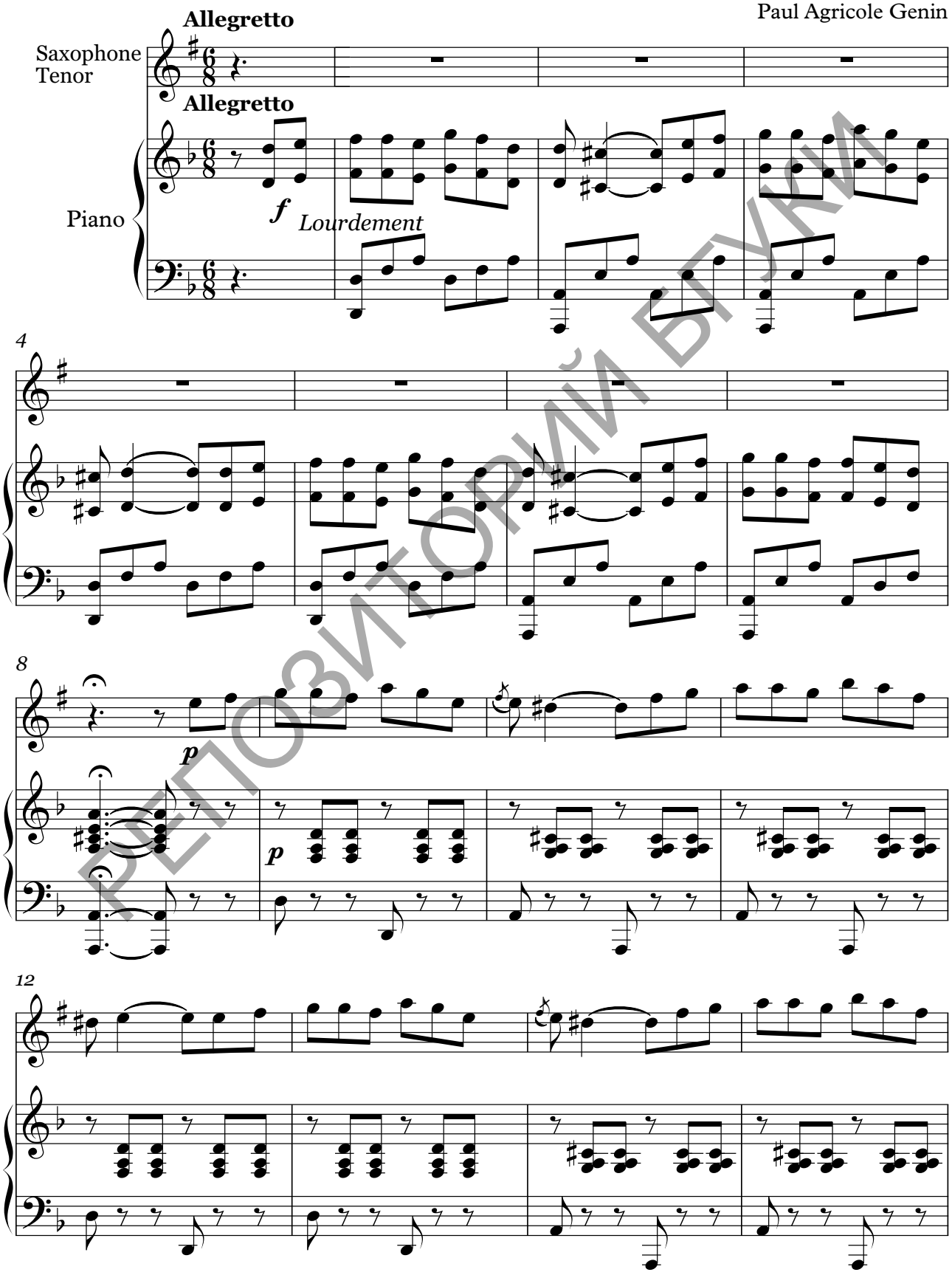
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



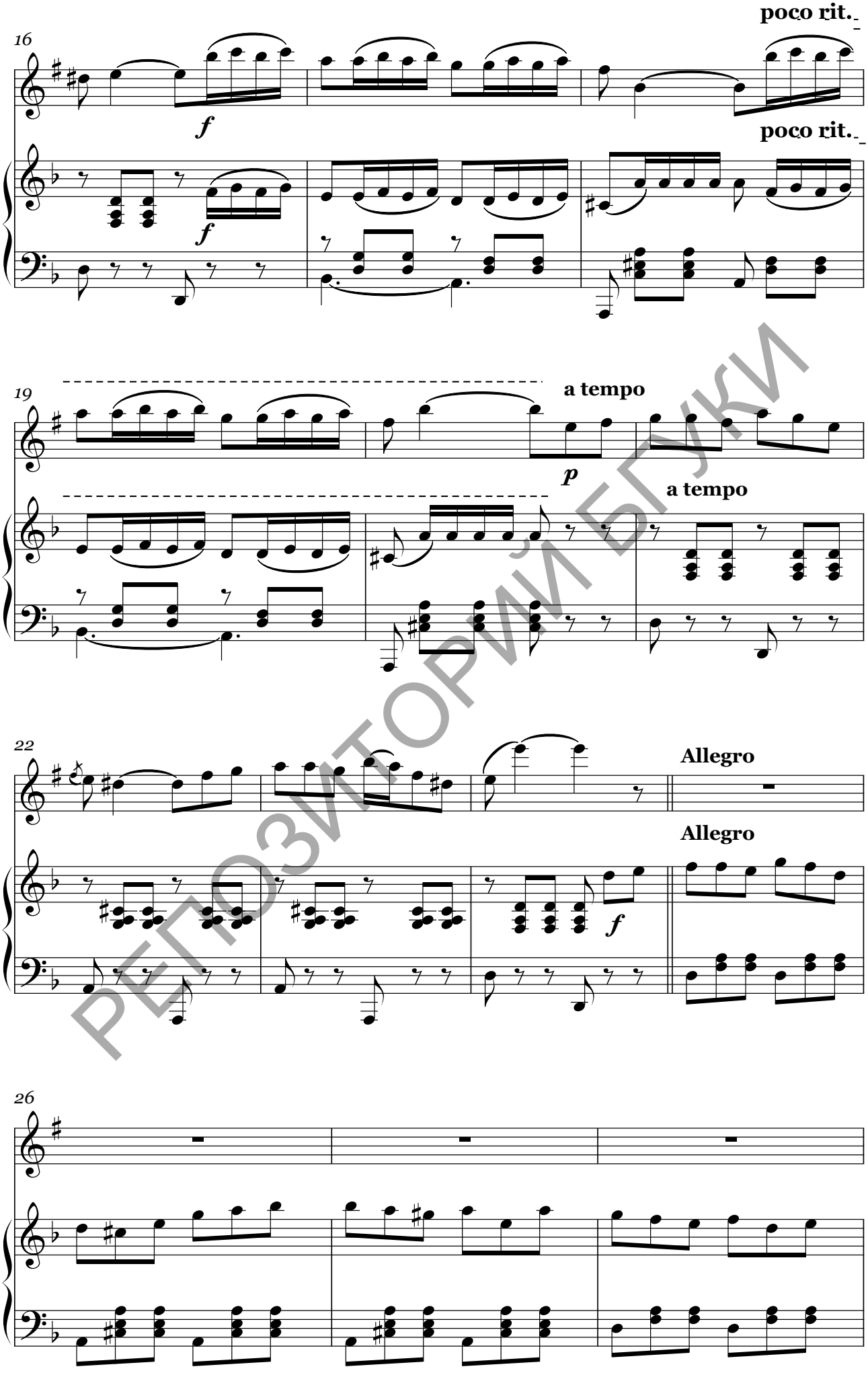
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

VARIATIONS
SUR UN THEME ESPAGNOL

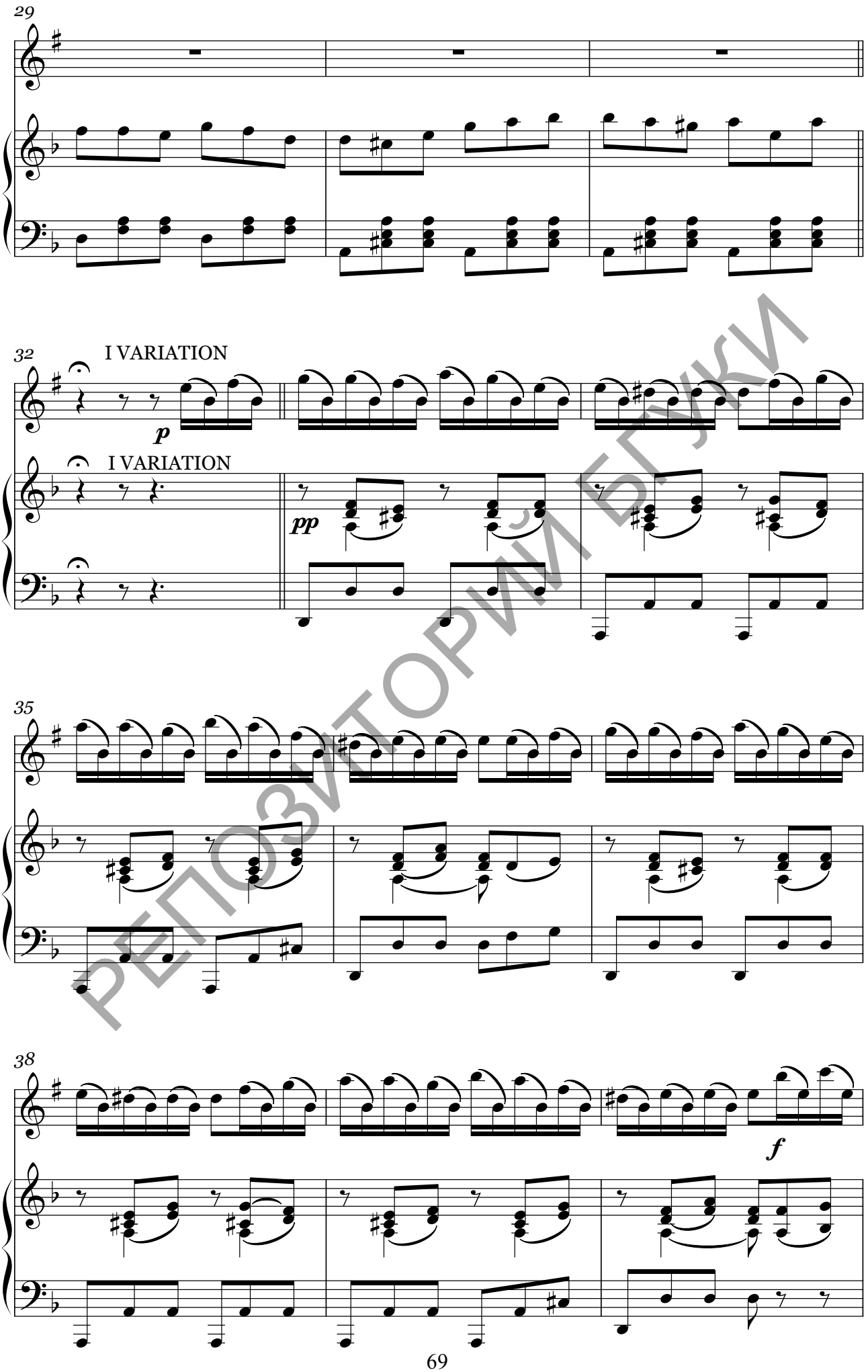
Paul Agricole Genin



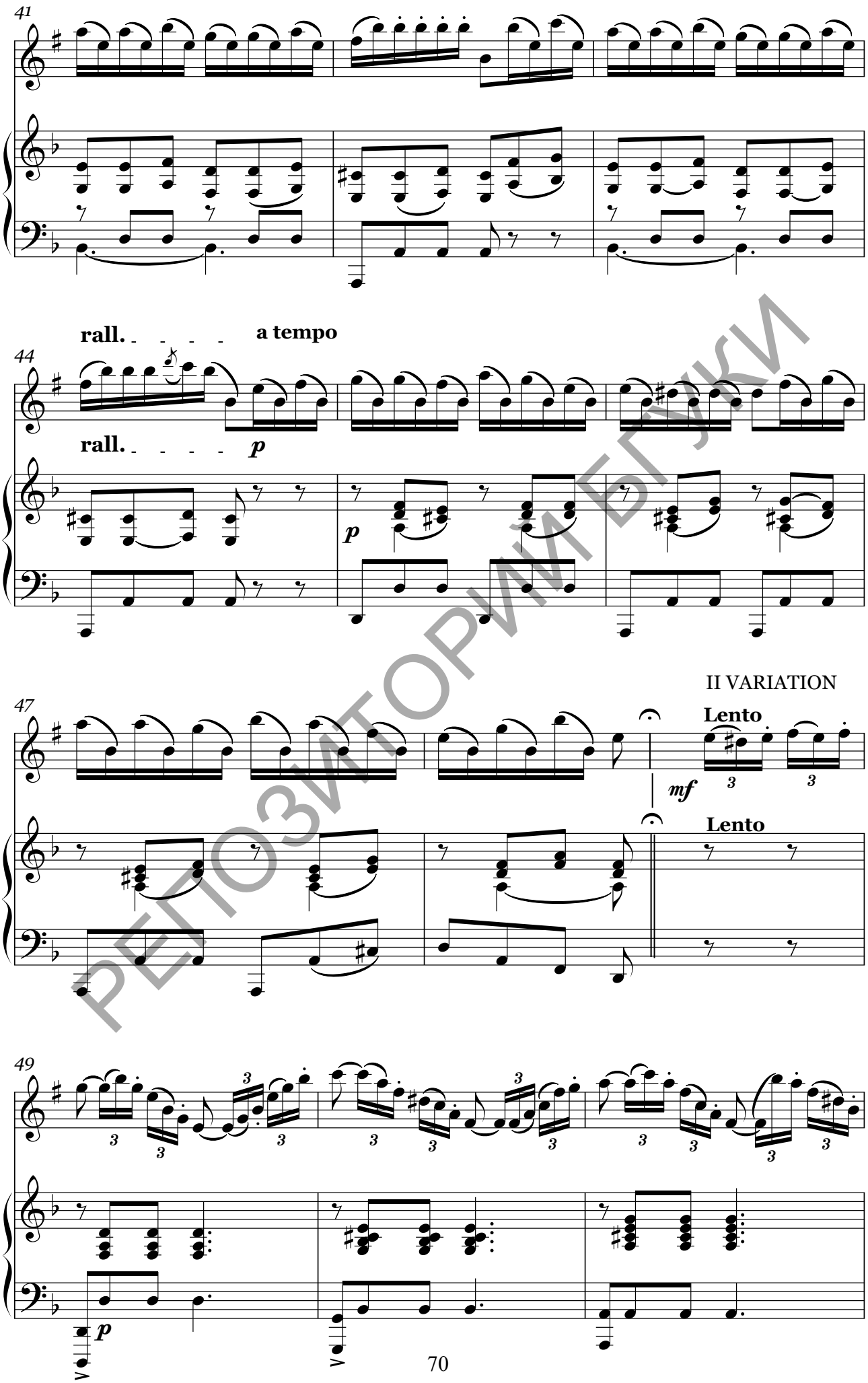
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



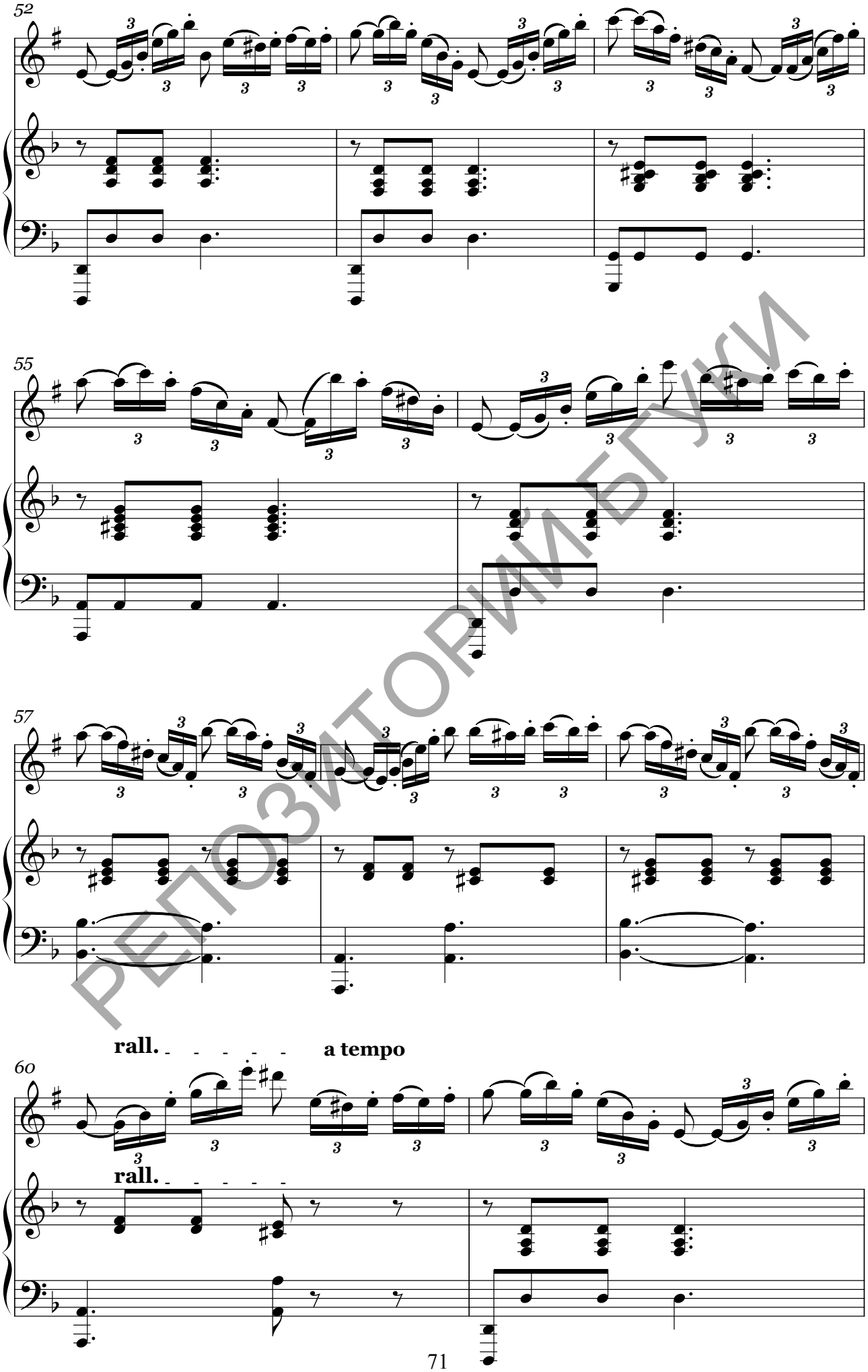
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



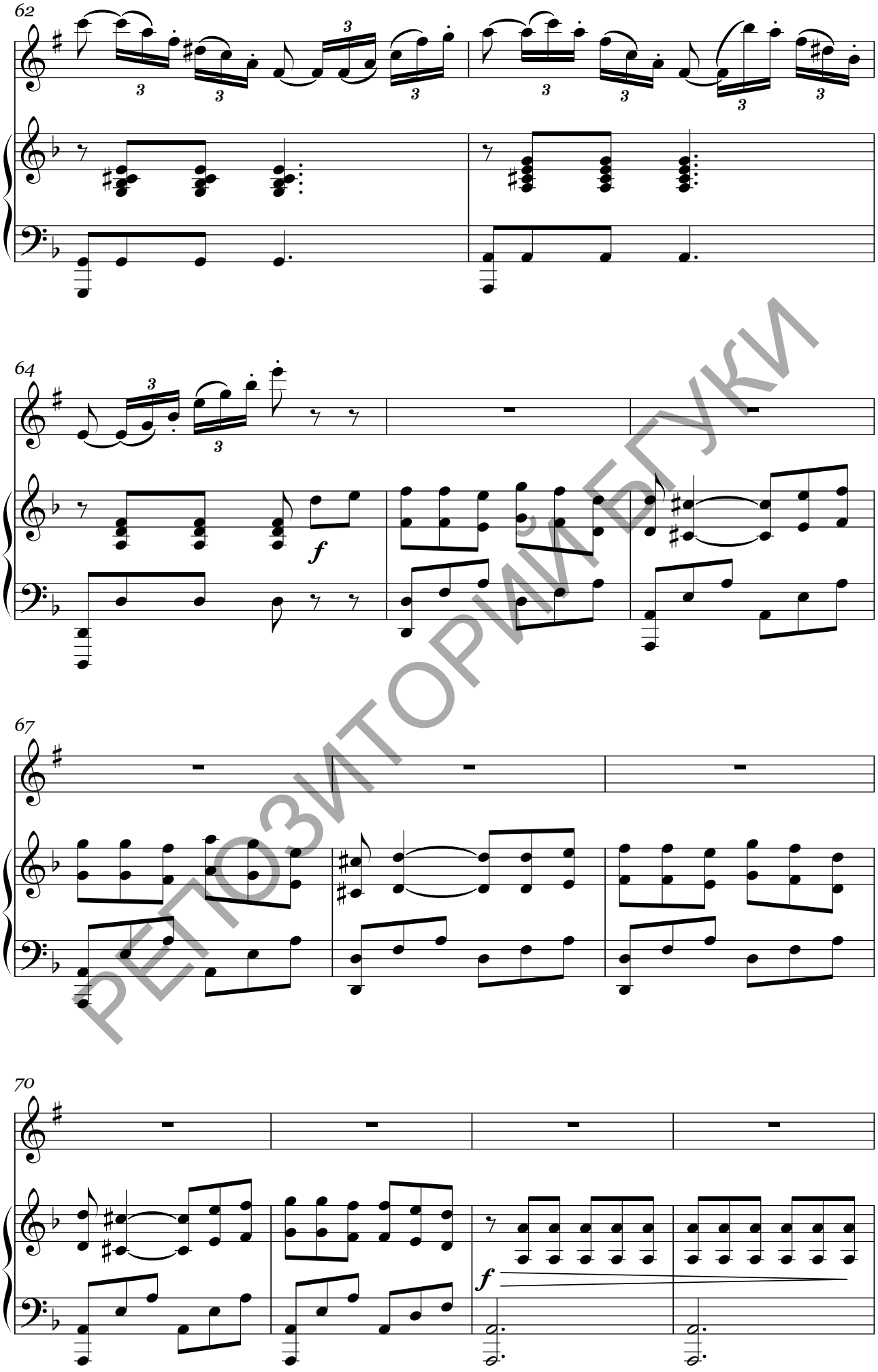
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



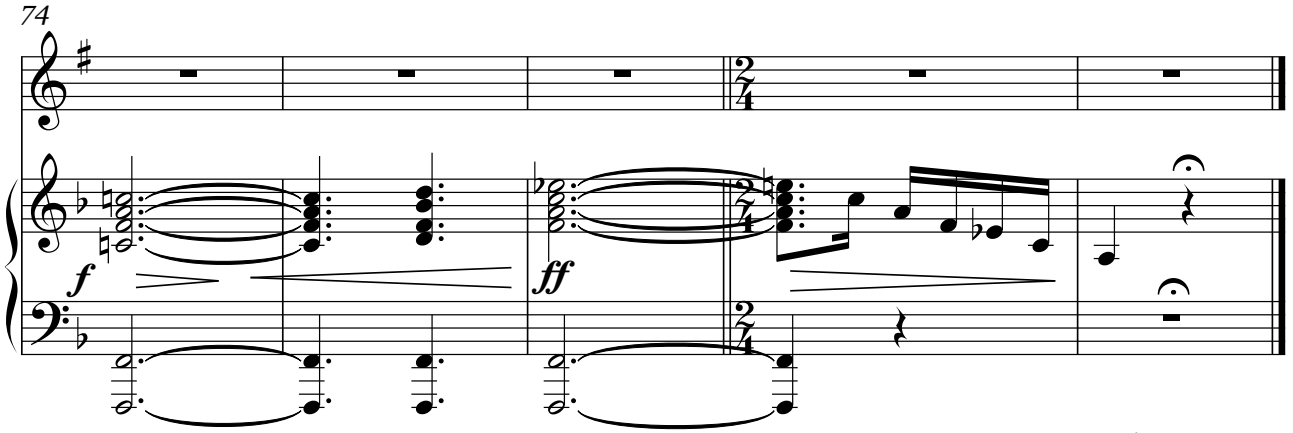
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



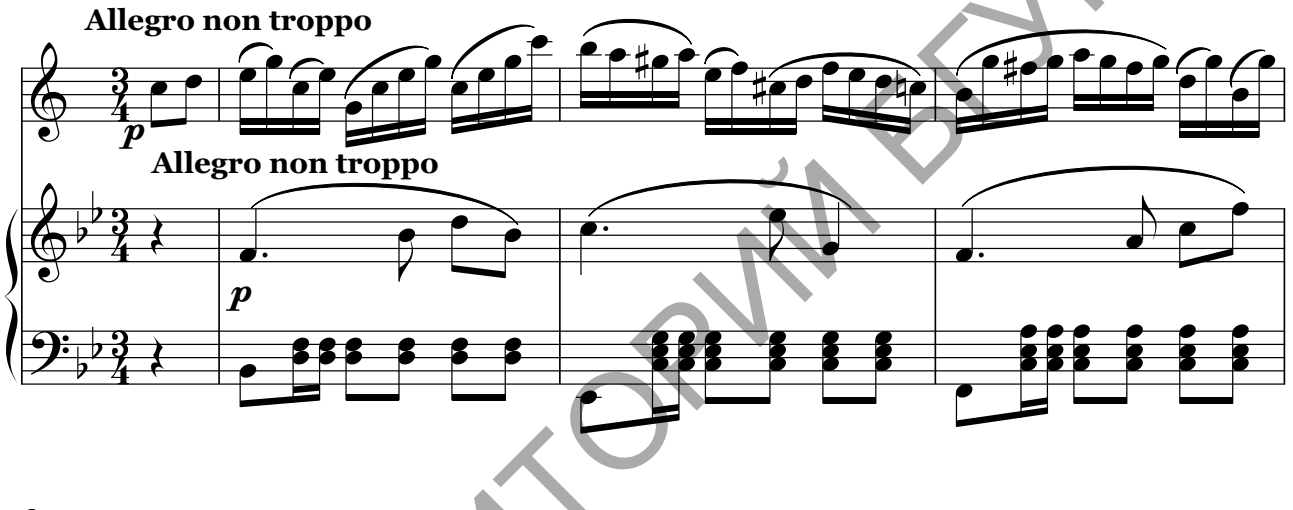
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

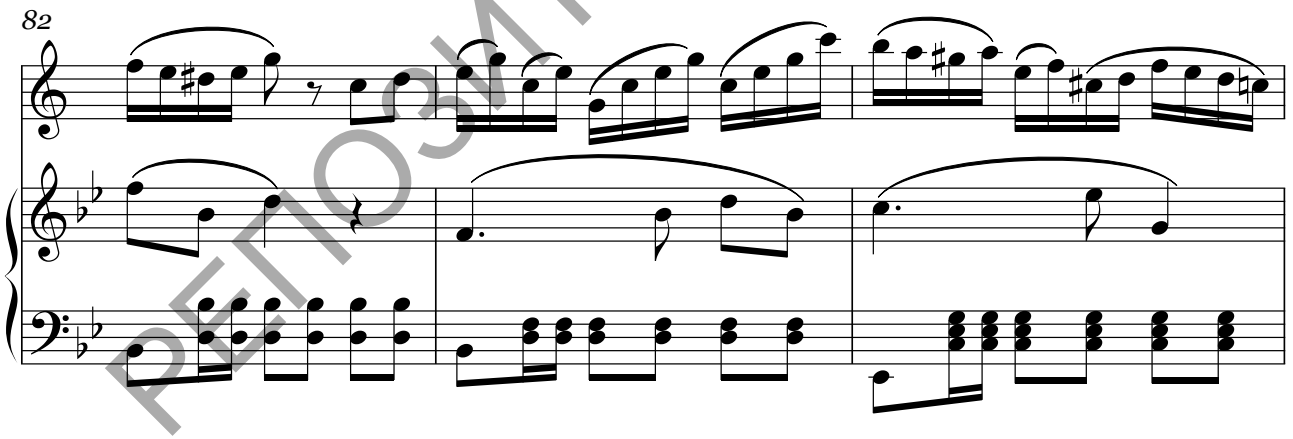


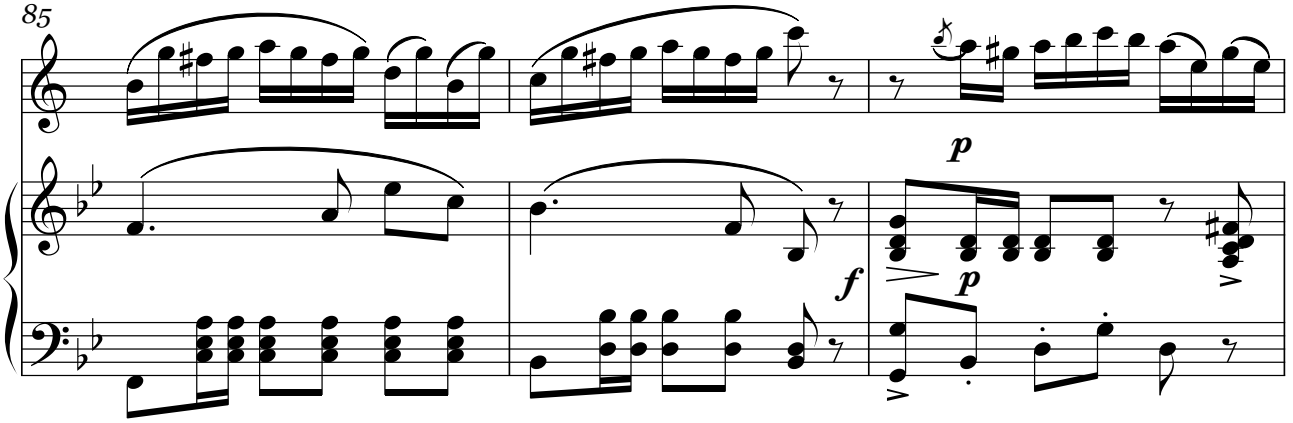
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



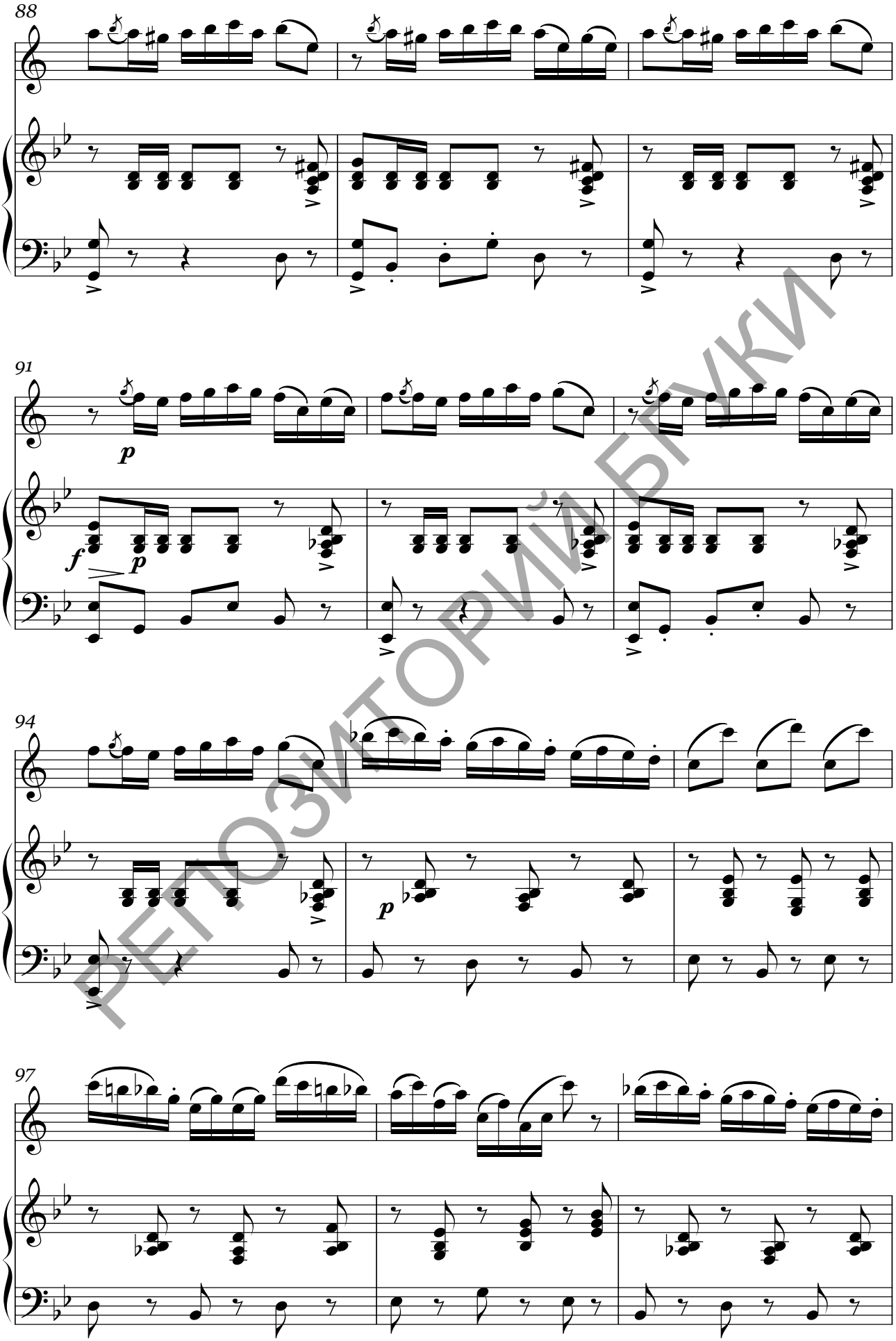
BOLERO



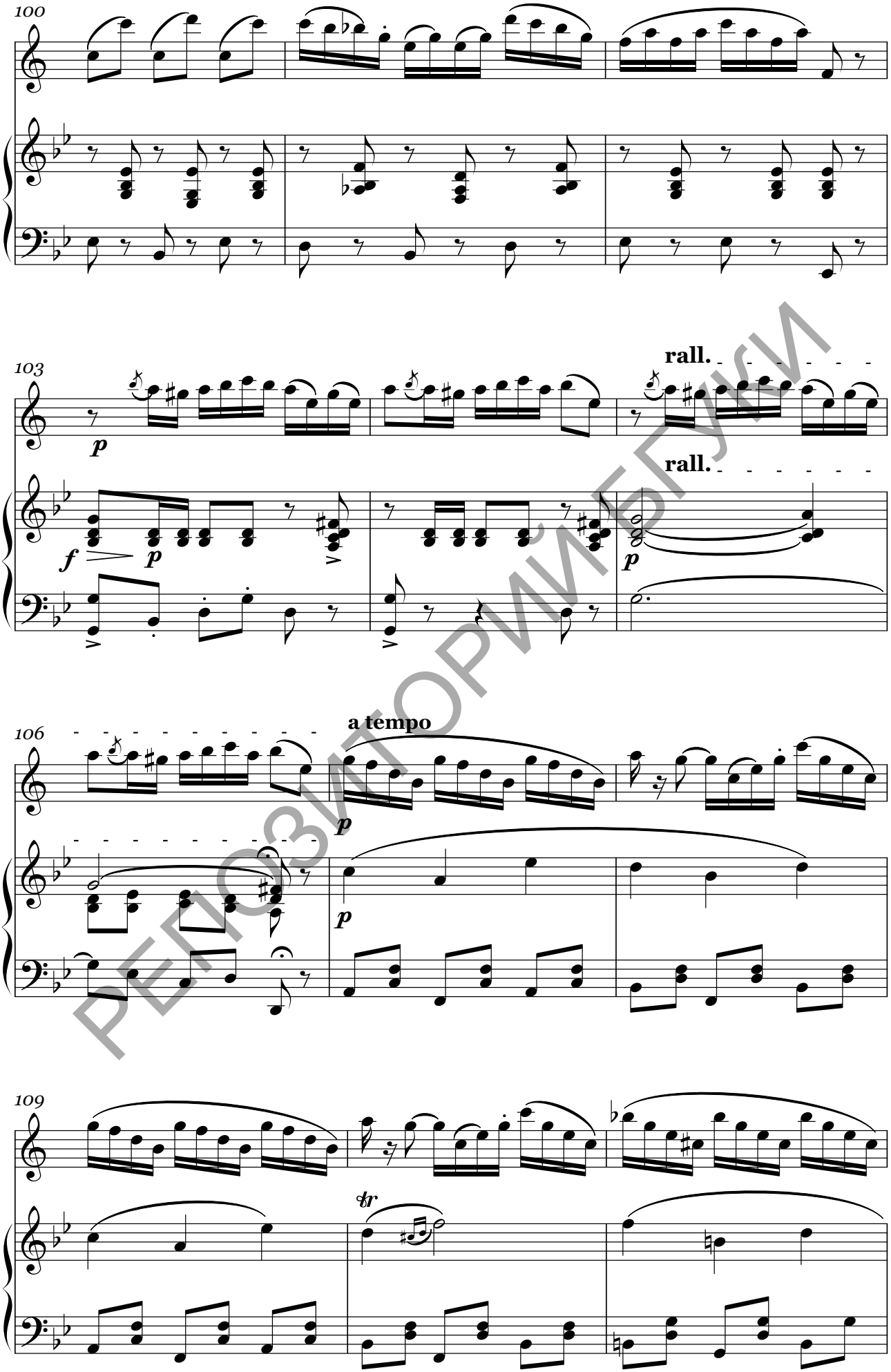




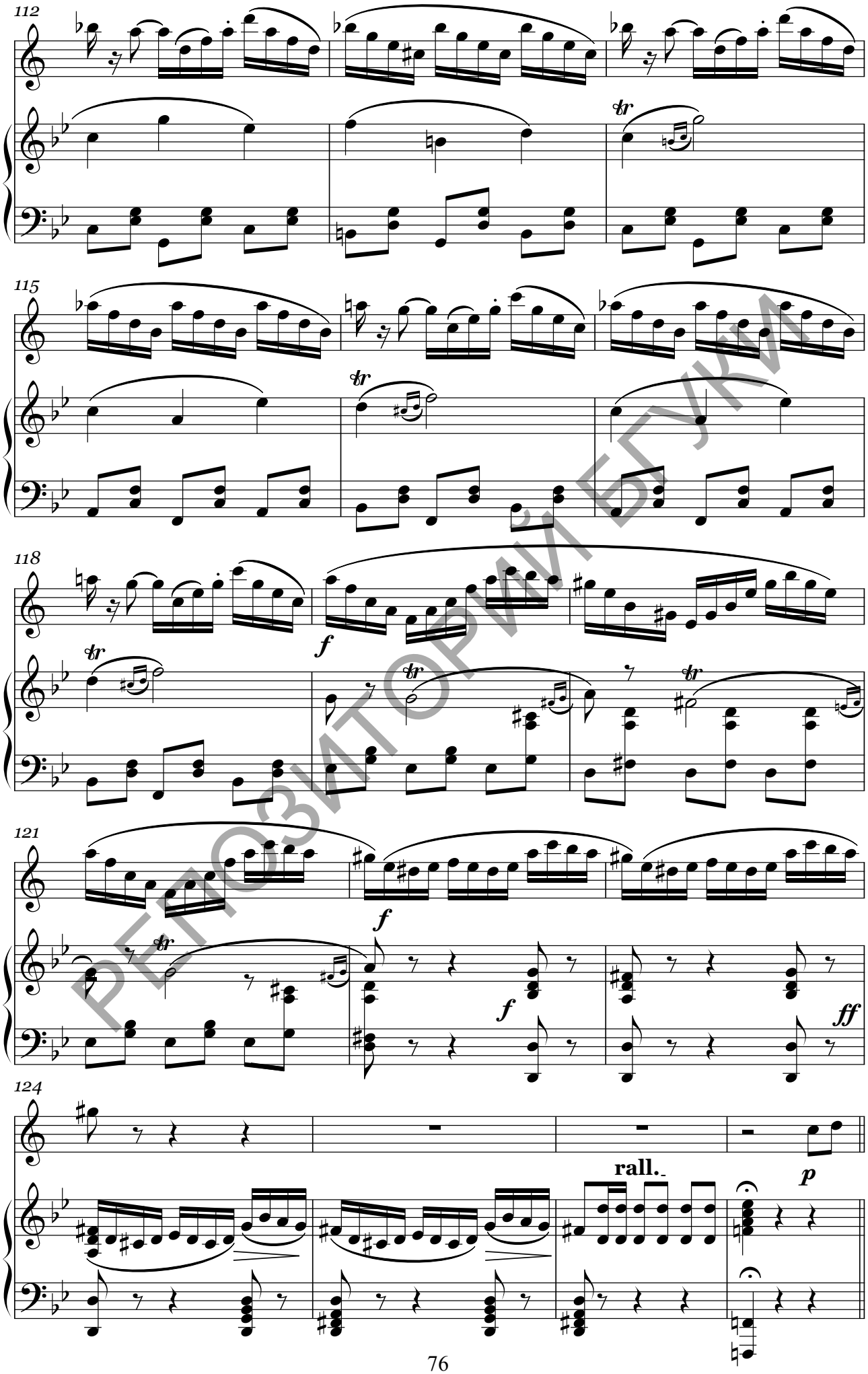
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



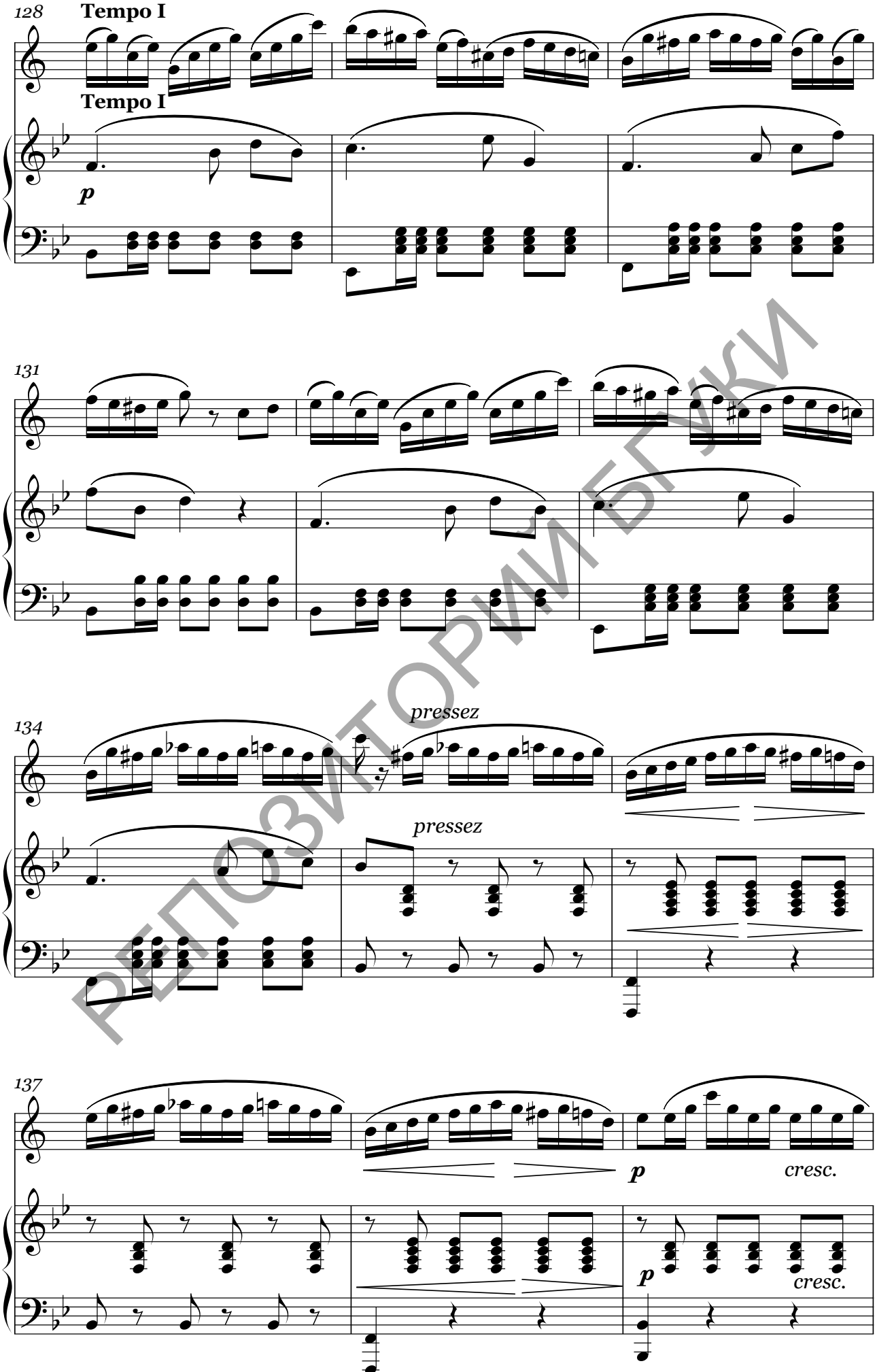
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



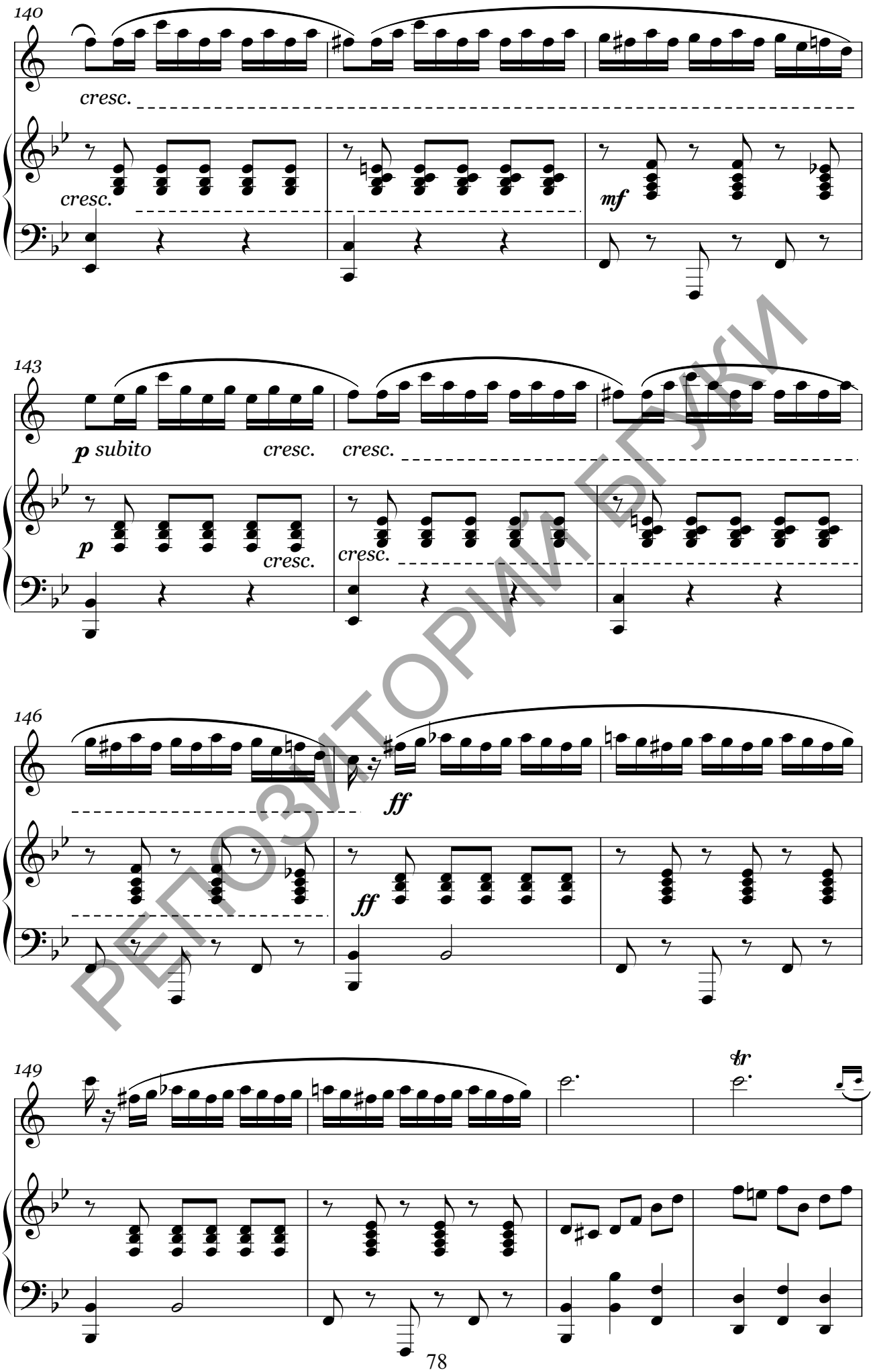
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



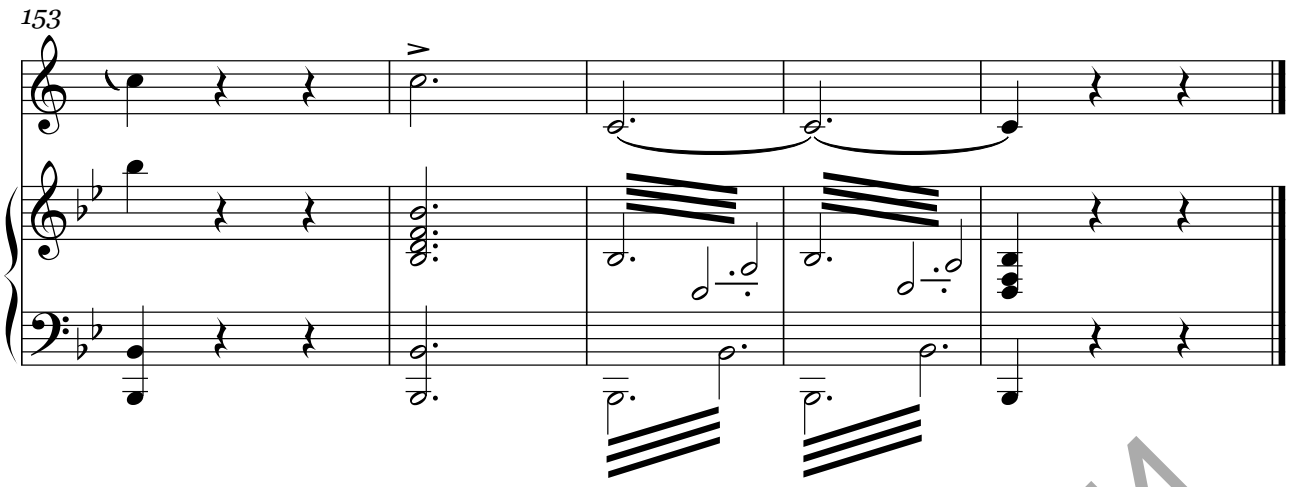
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

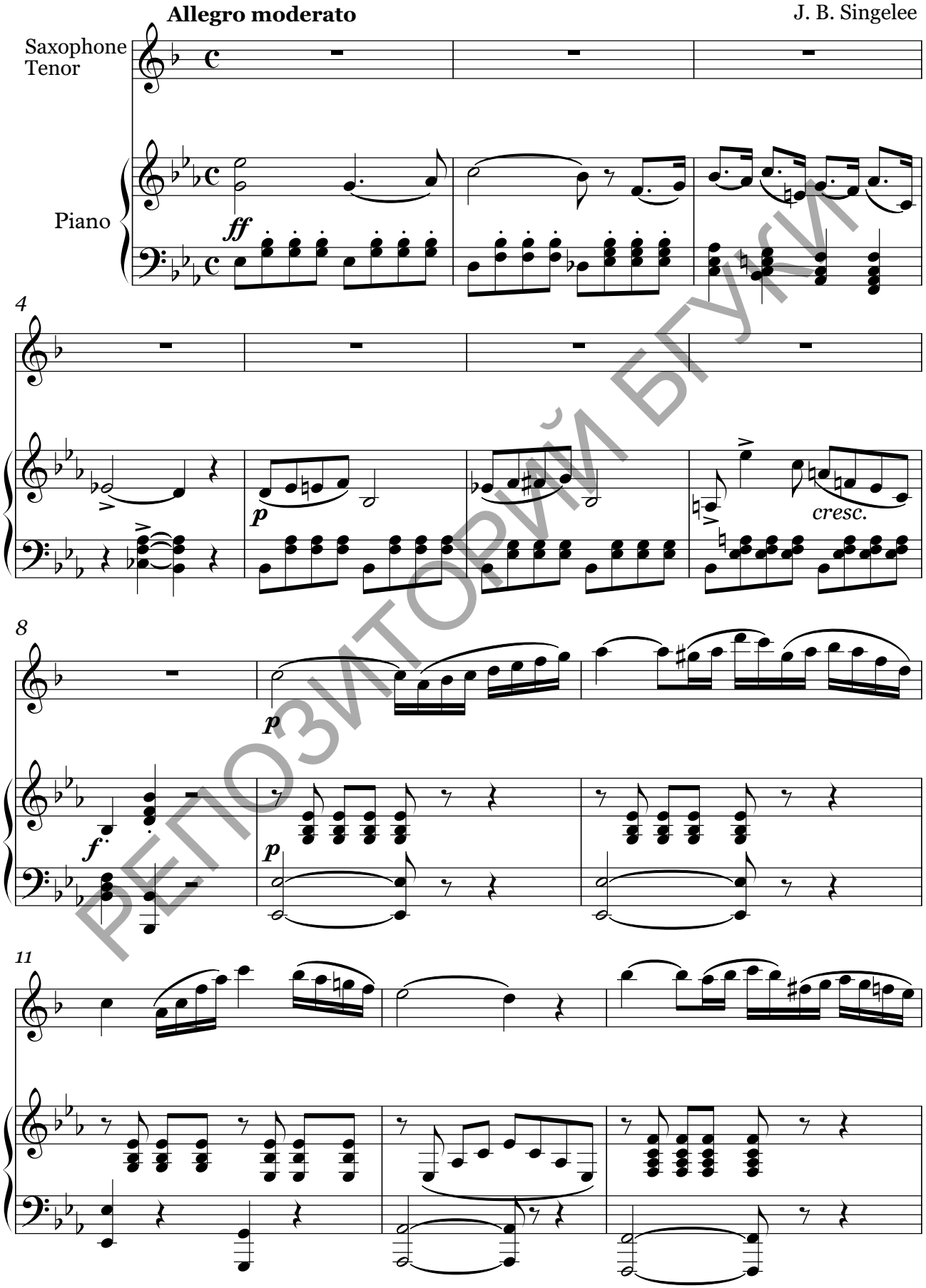


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

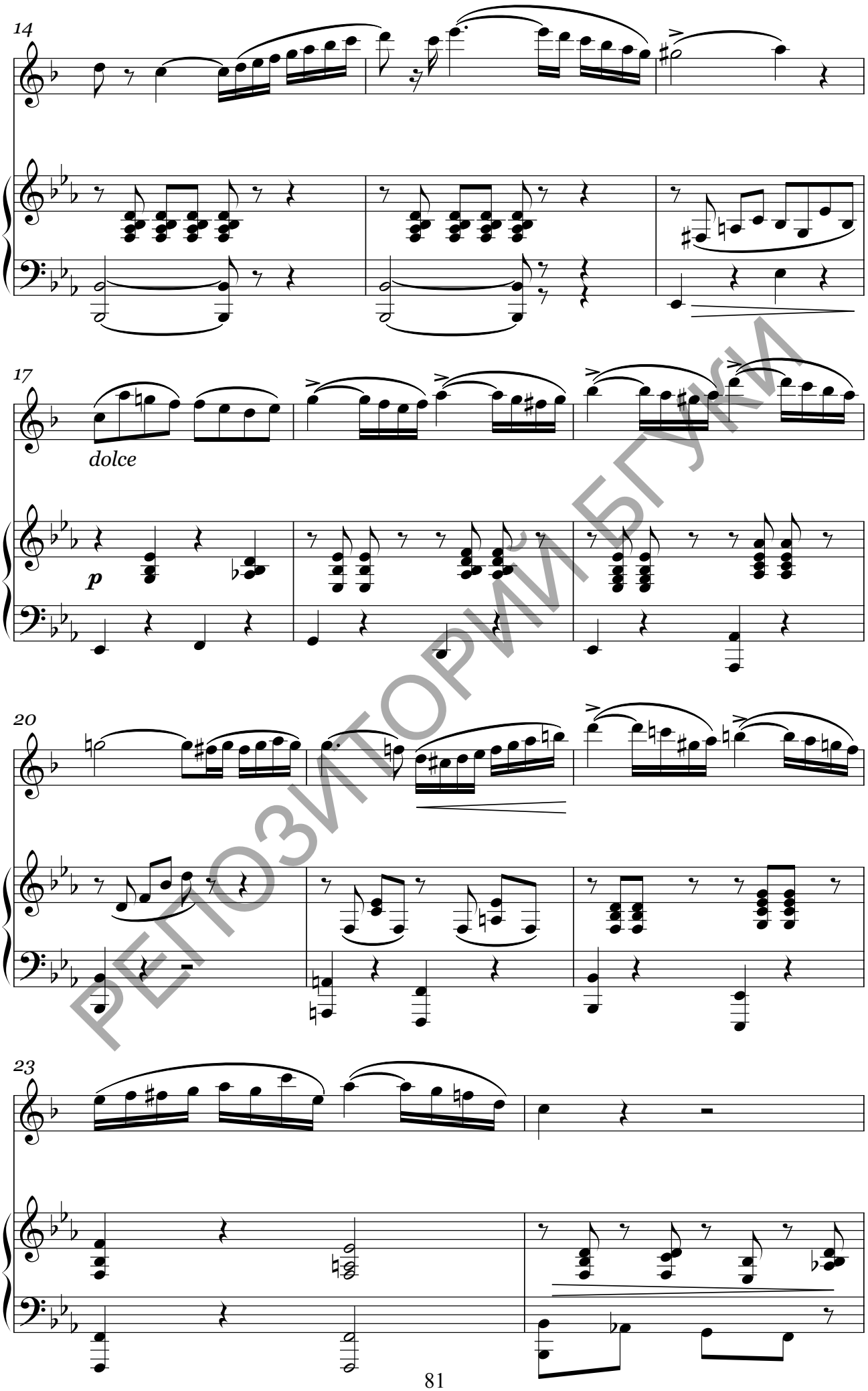


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

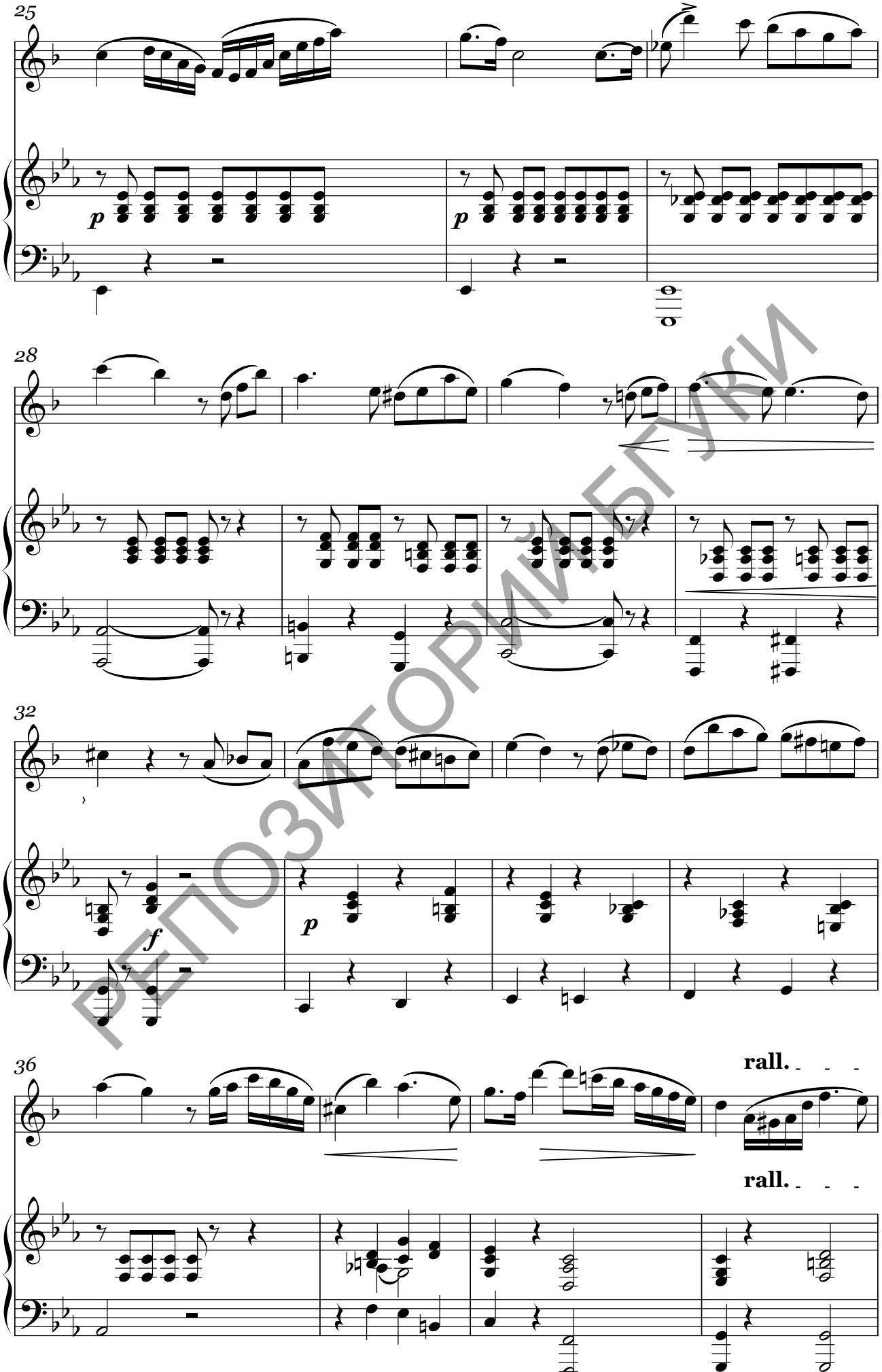
CONCERTINO



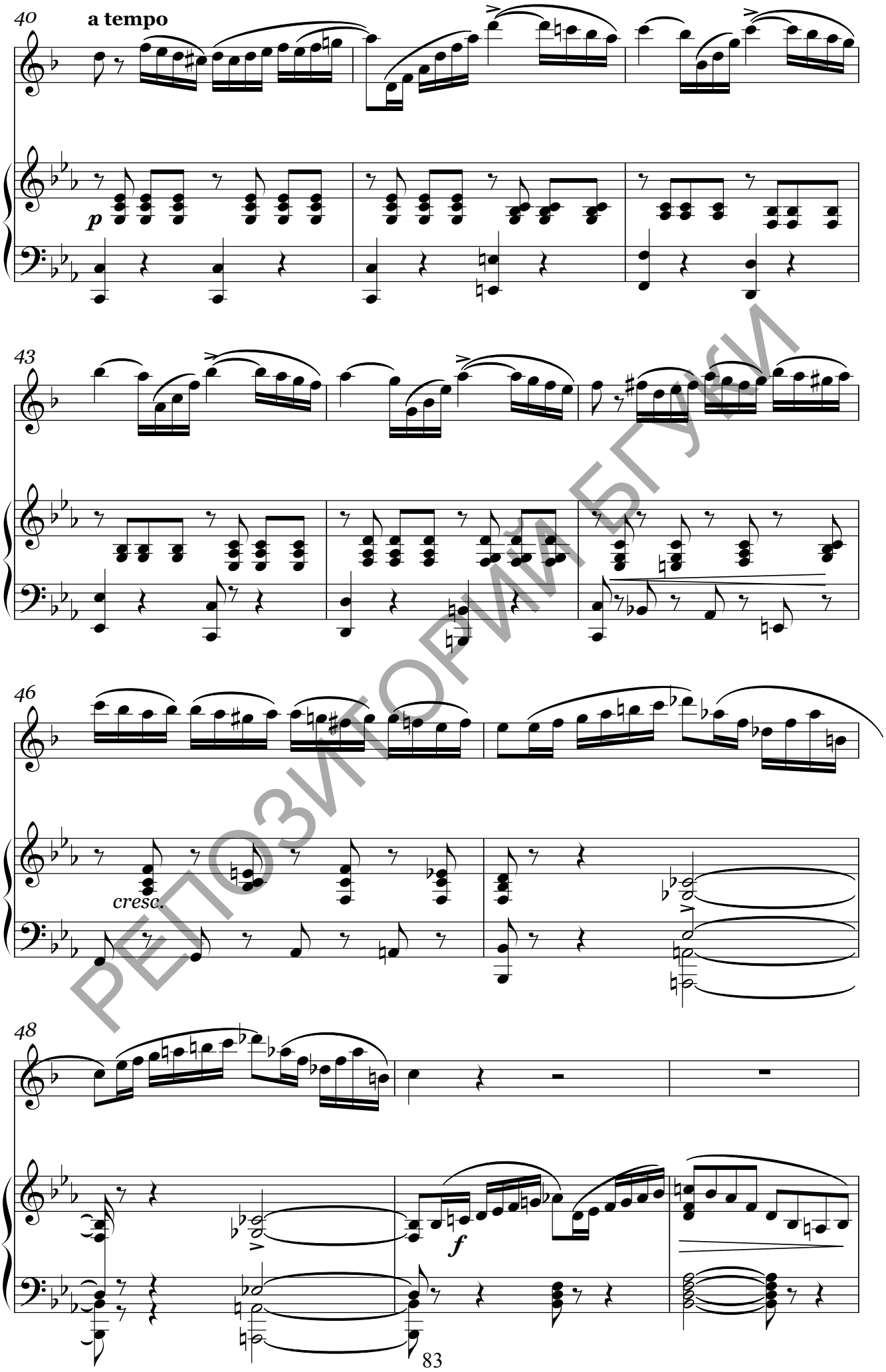
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



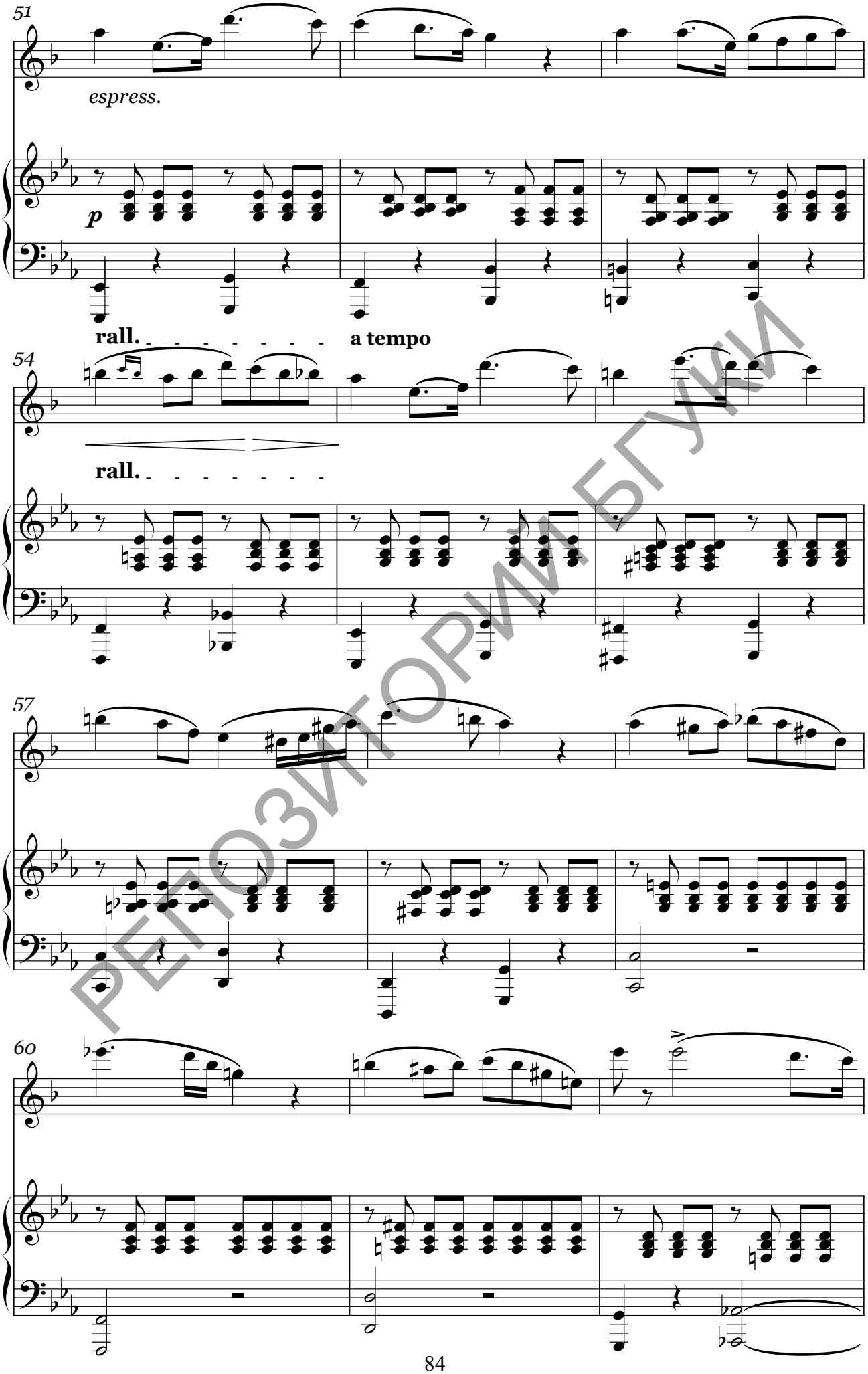
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



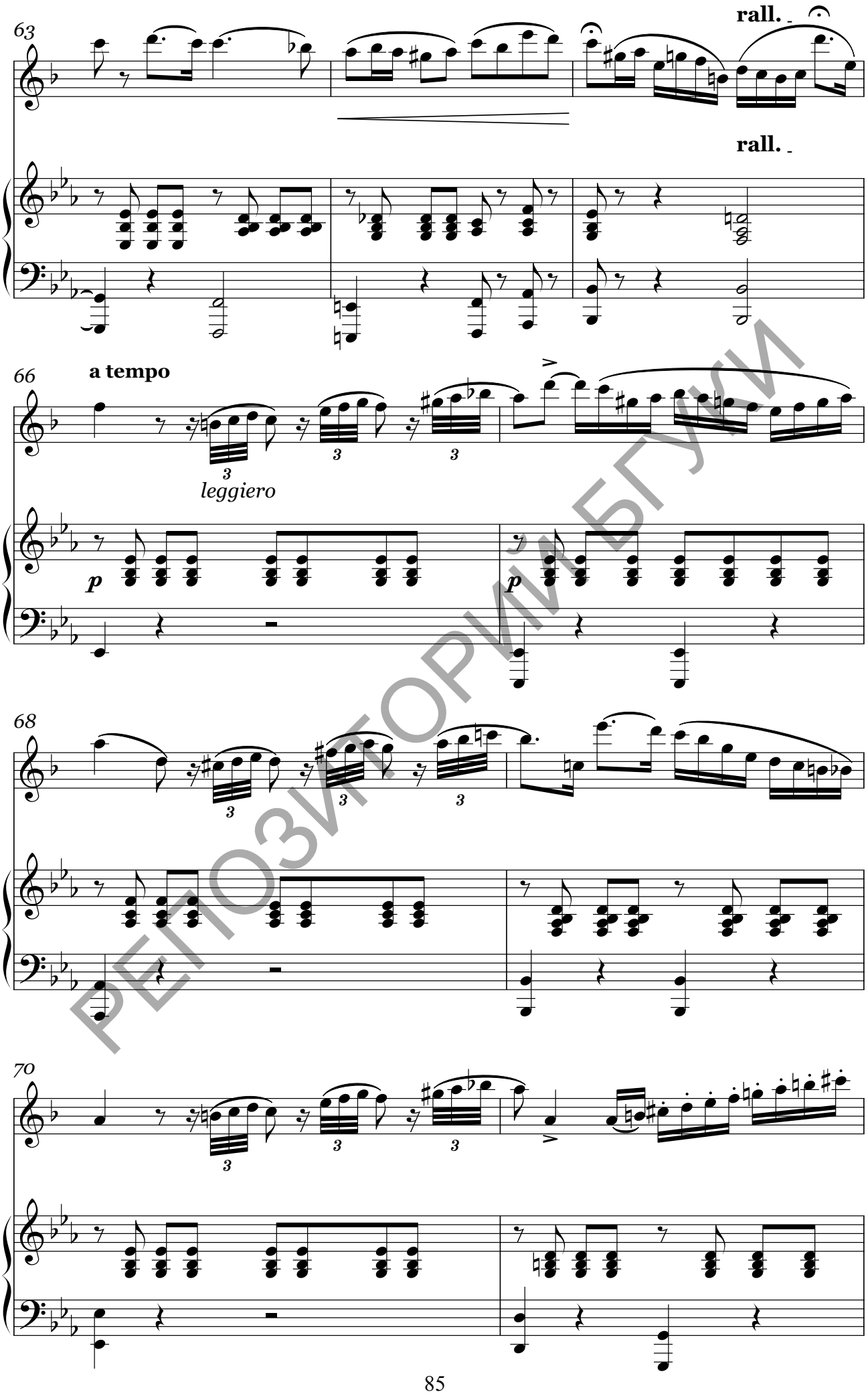
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



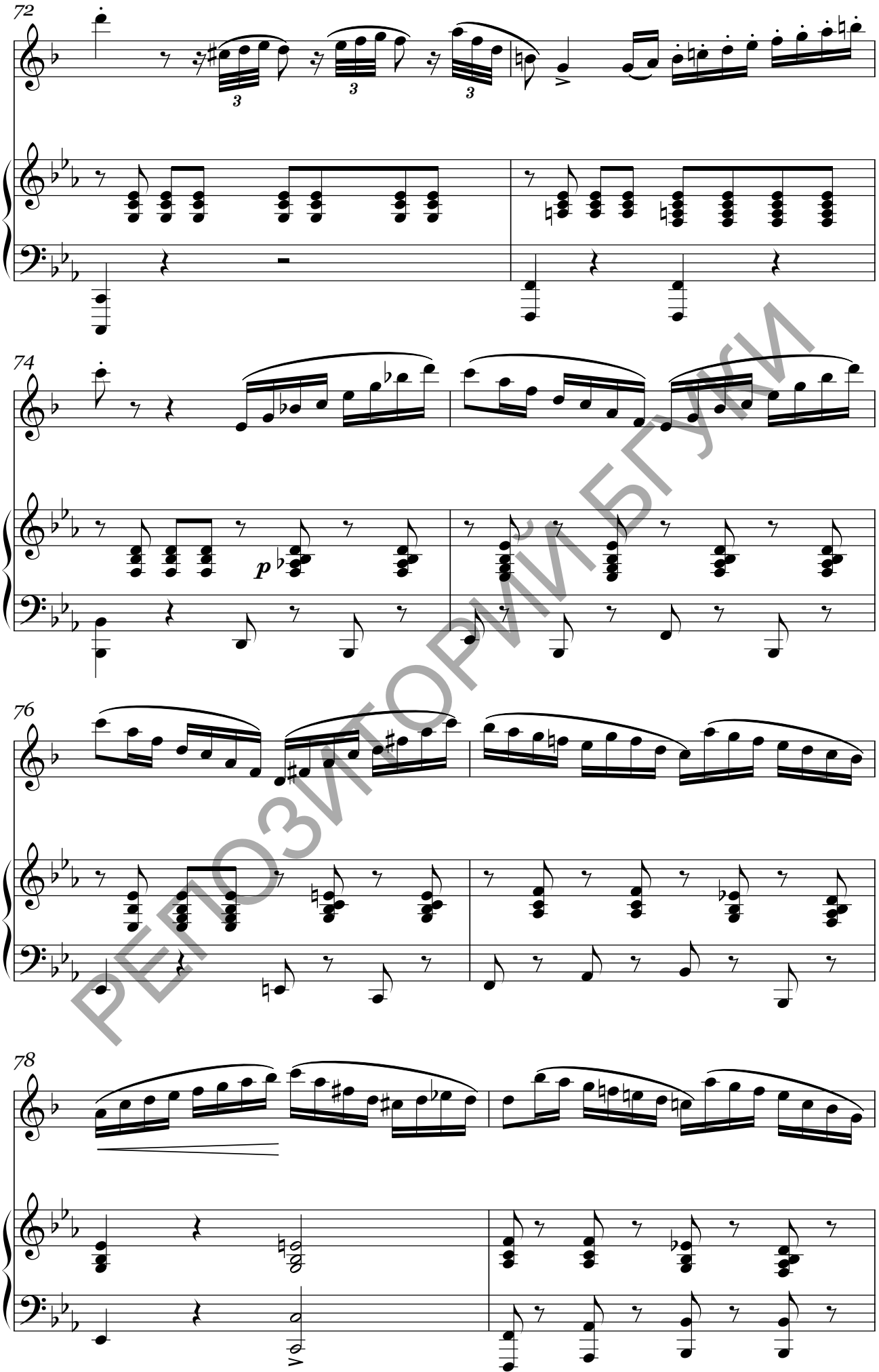
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



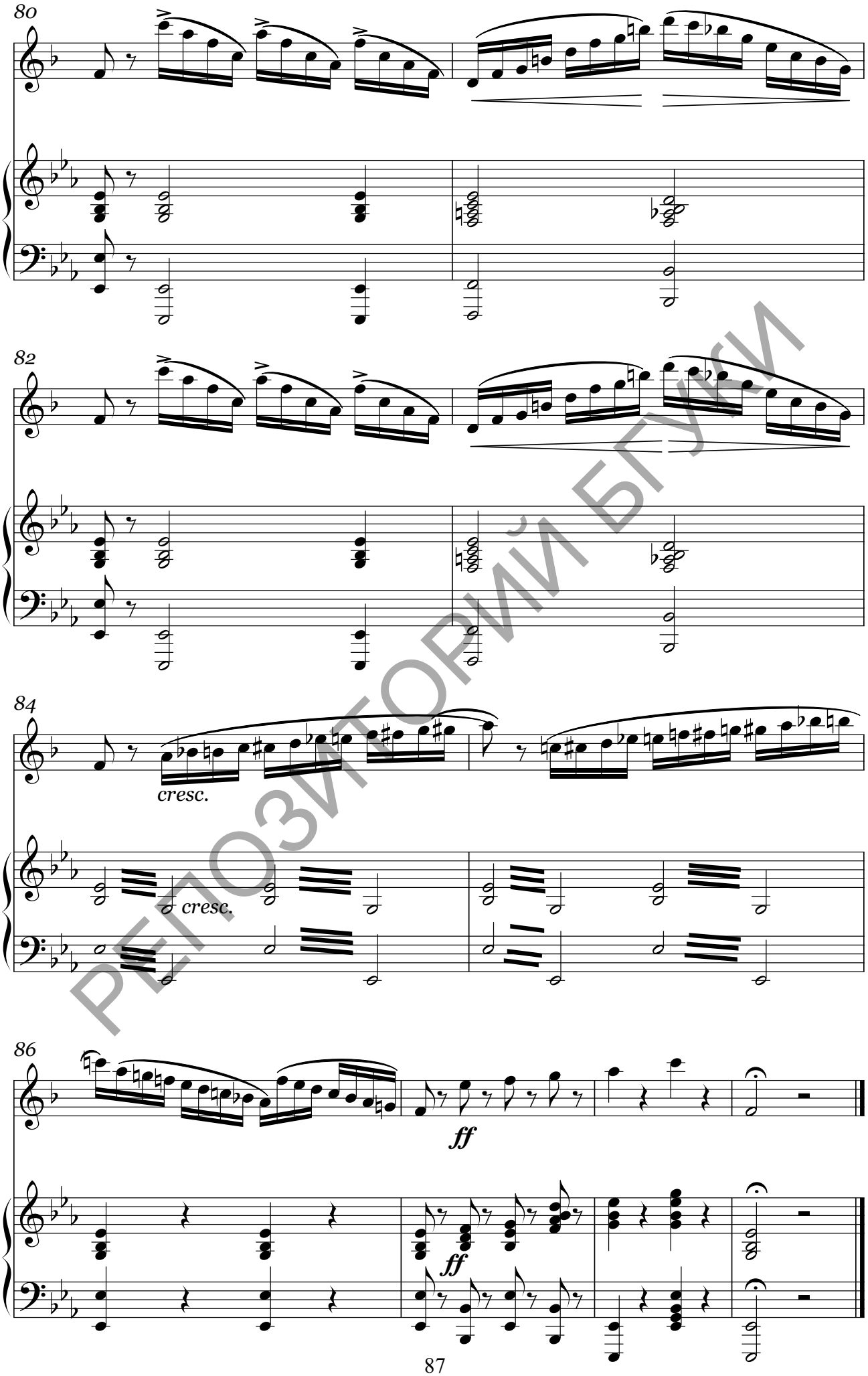
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



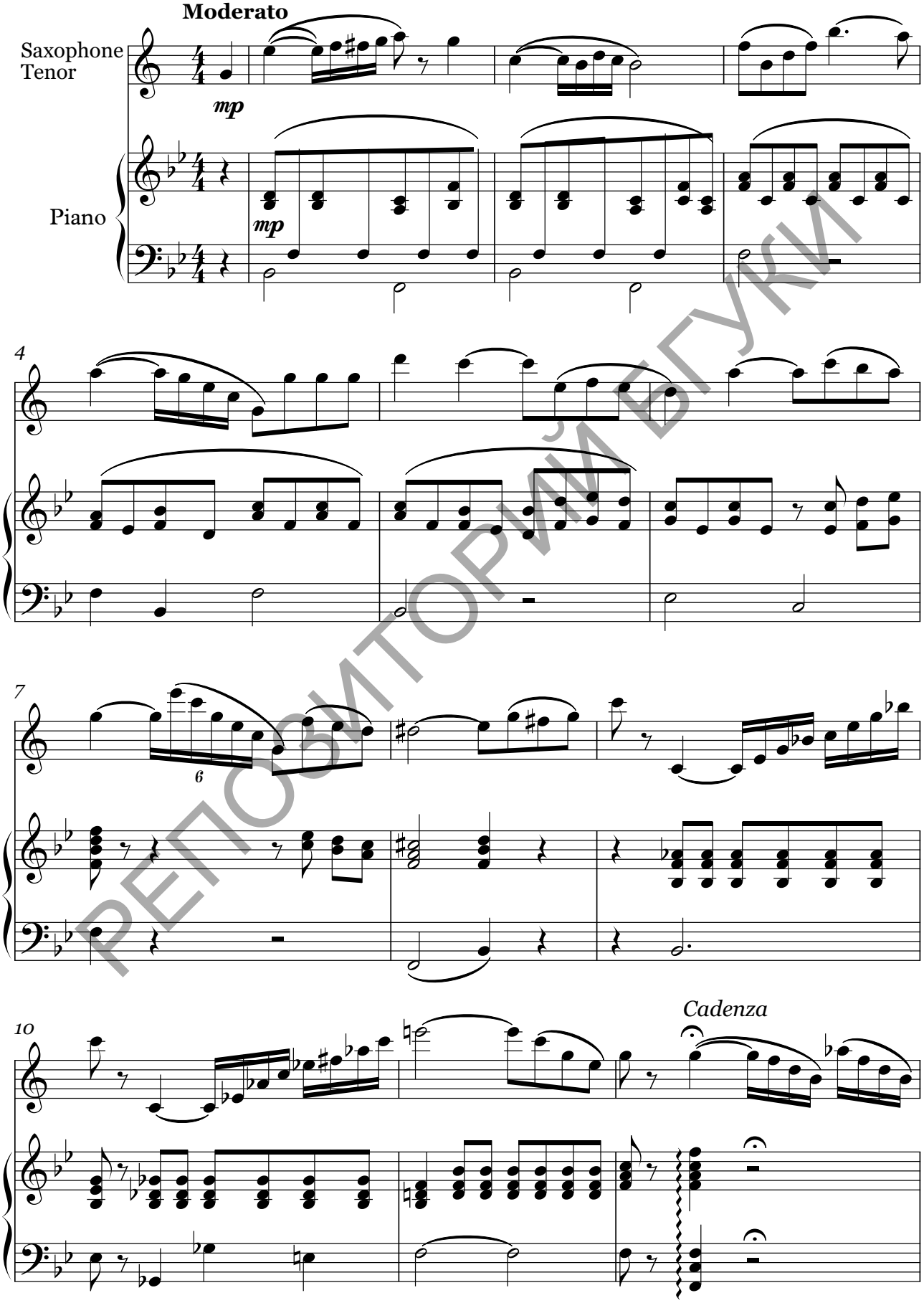
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



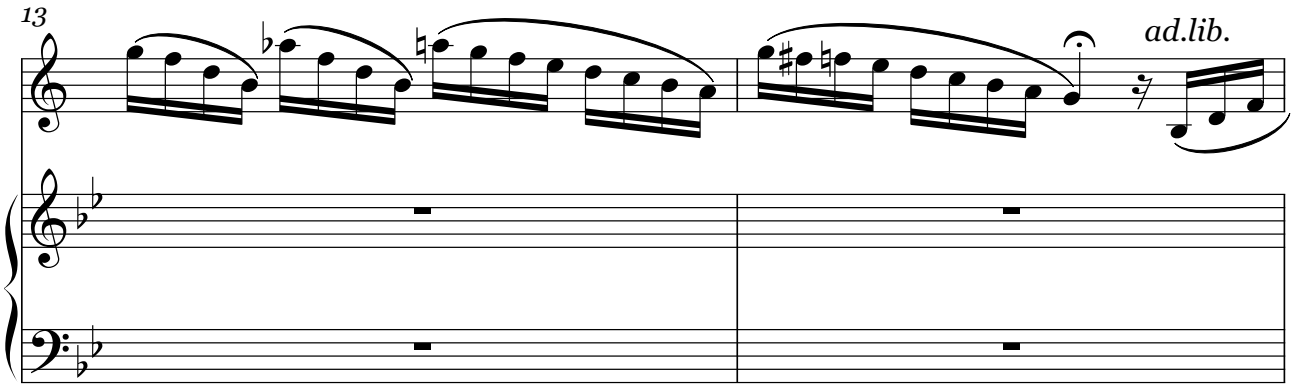
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

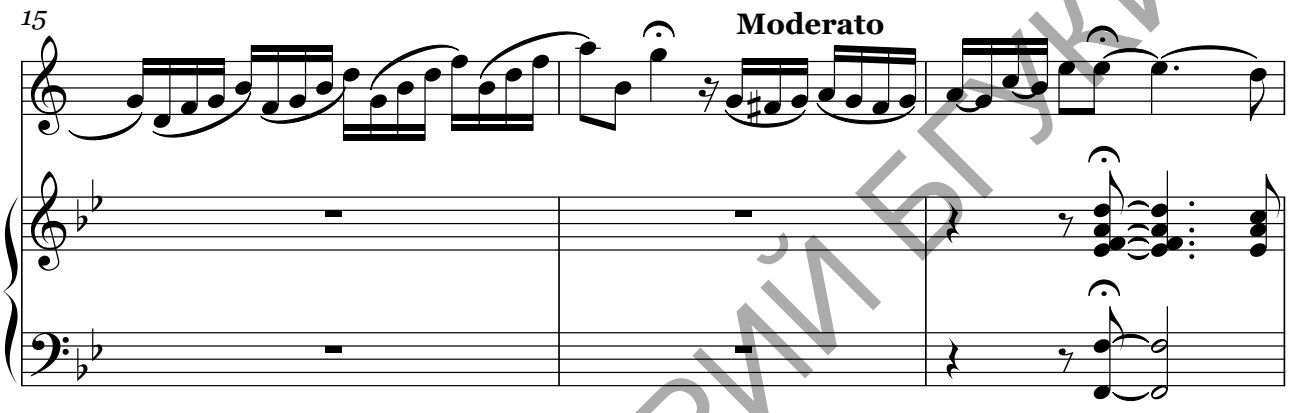
FANTAISIE

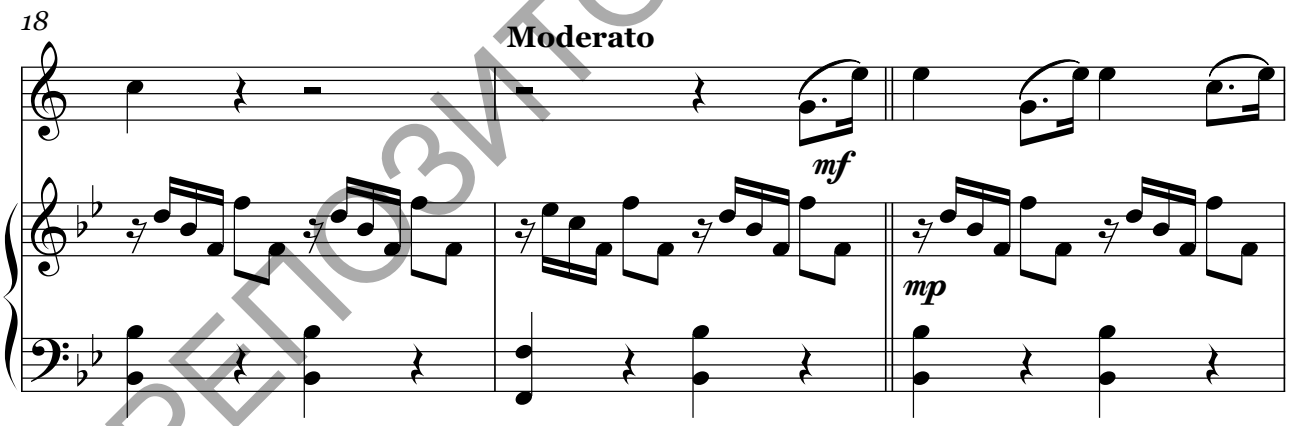
Thomas H. Rollinson

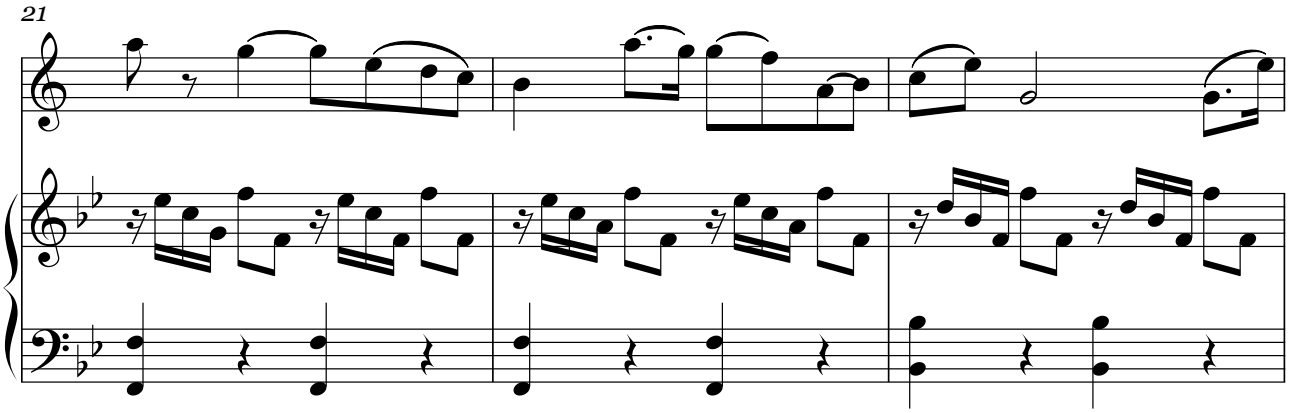


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

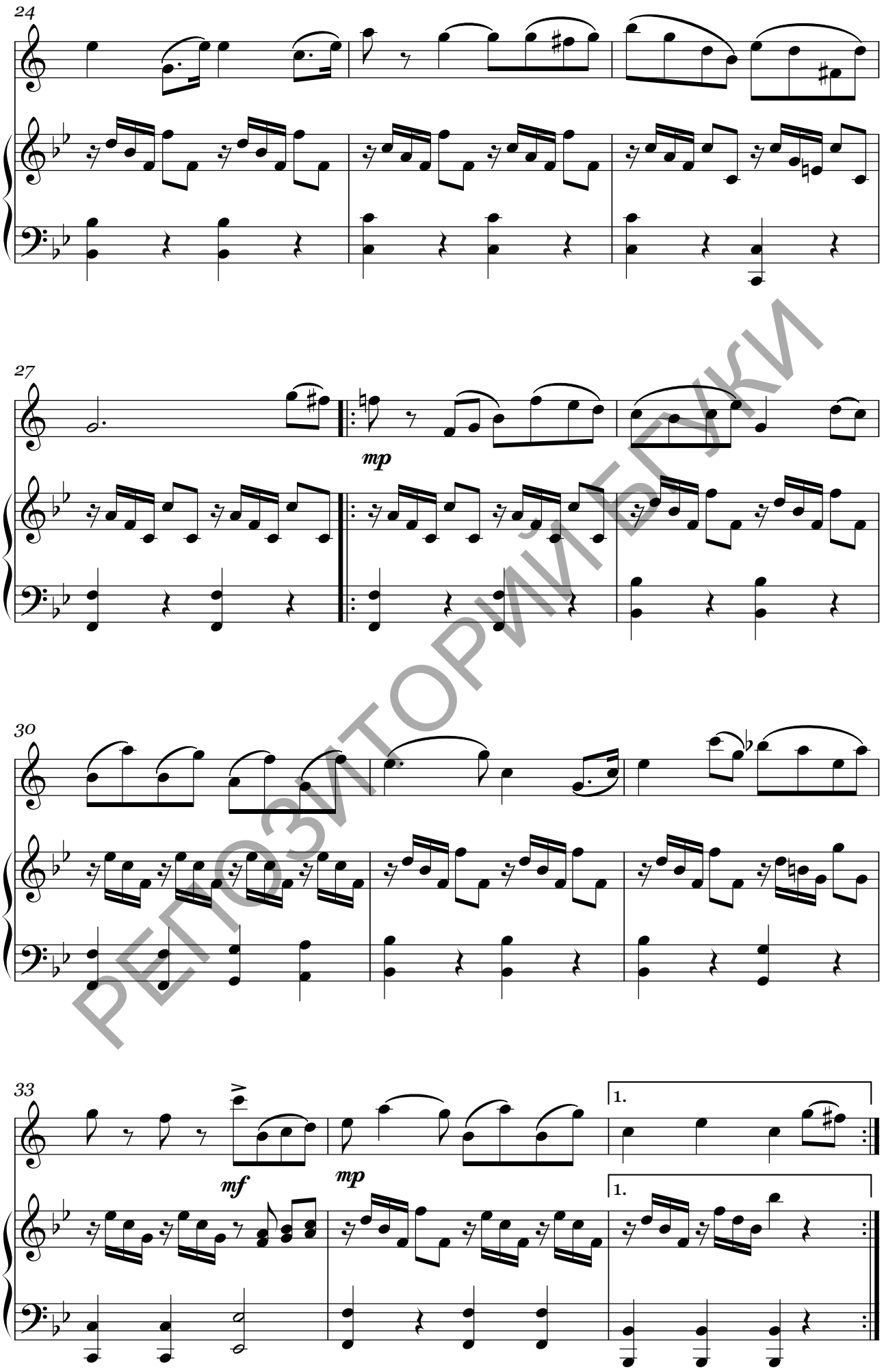




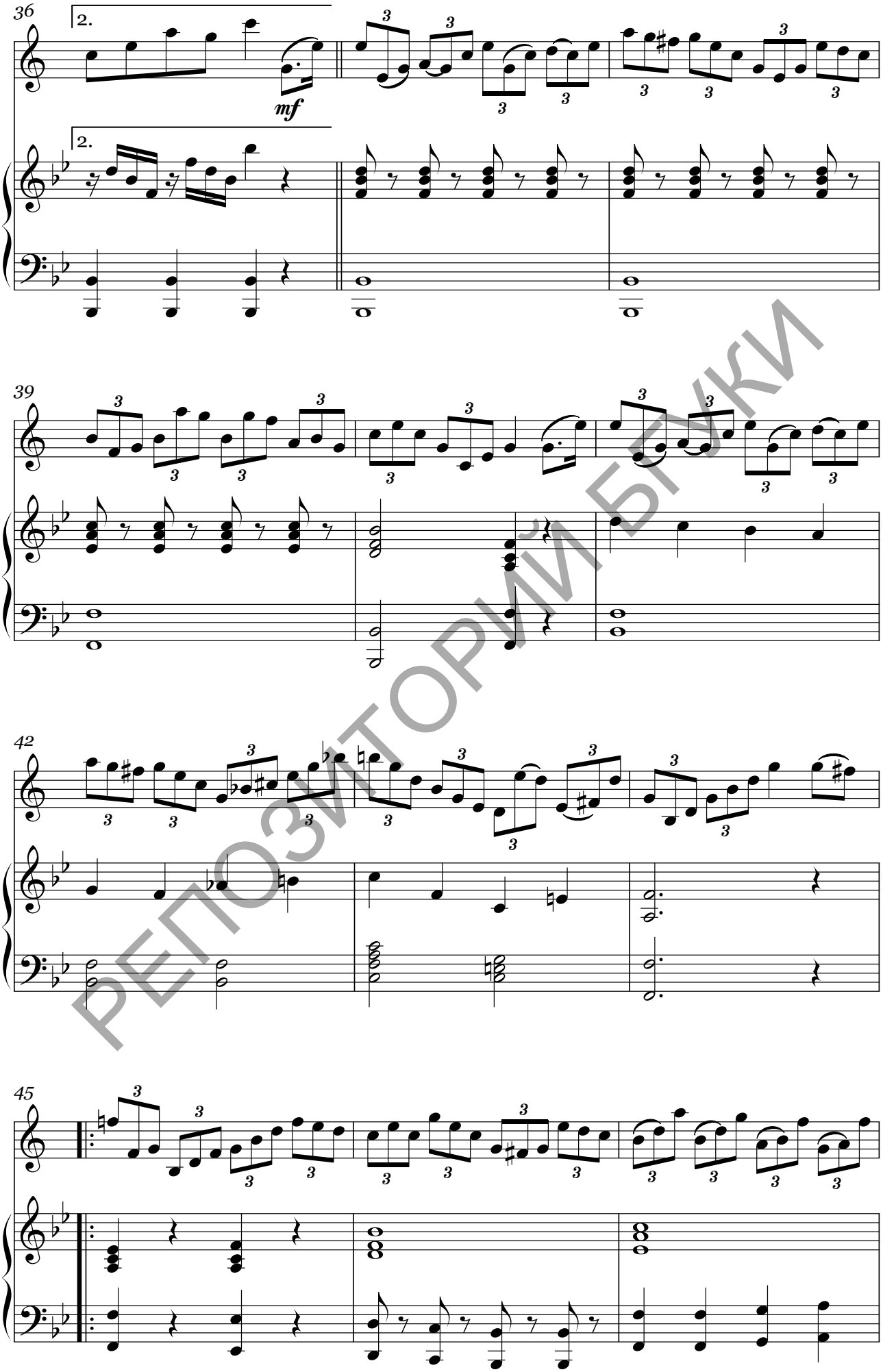




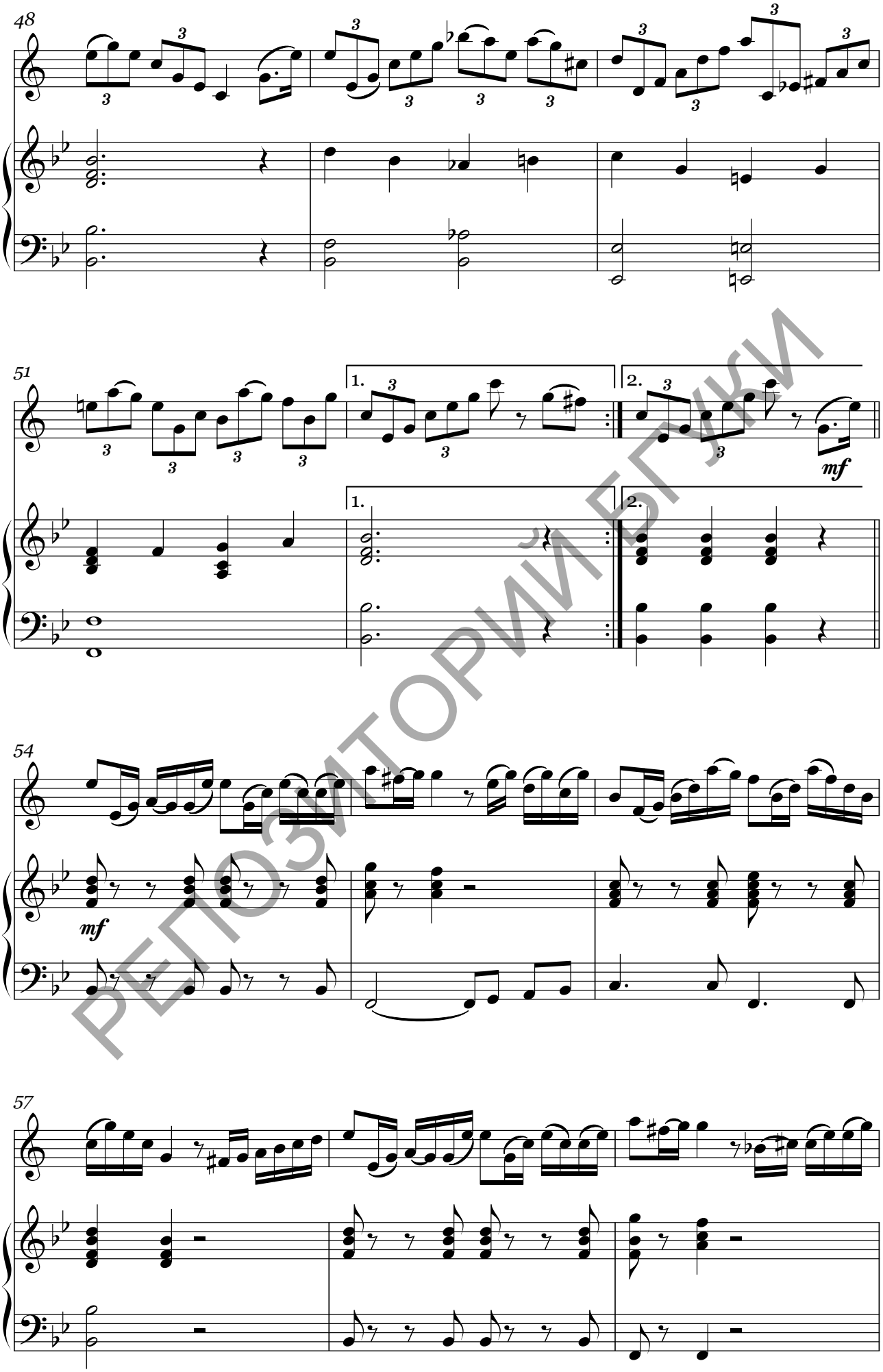
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



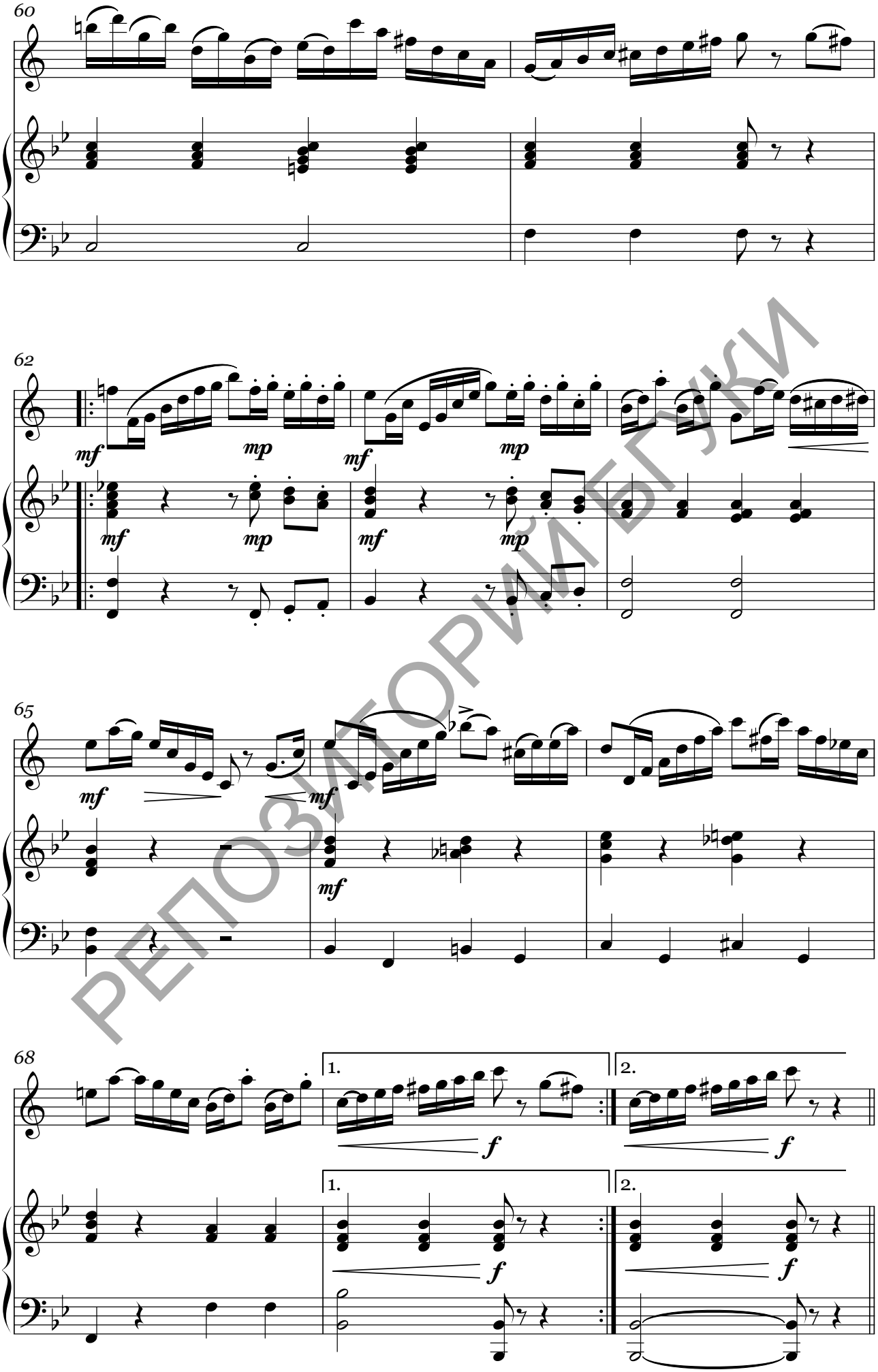
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



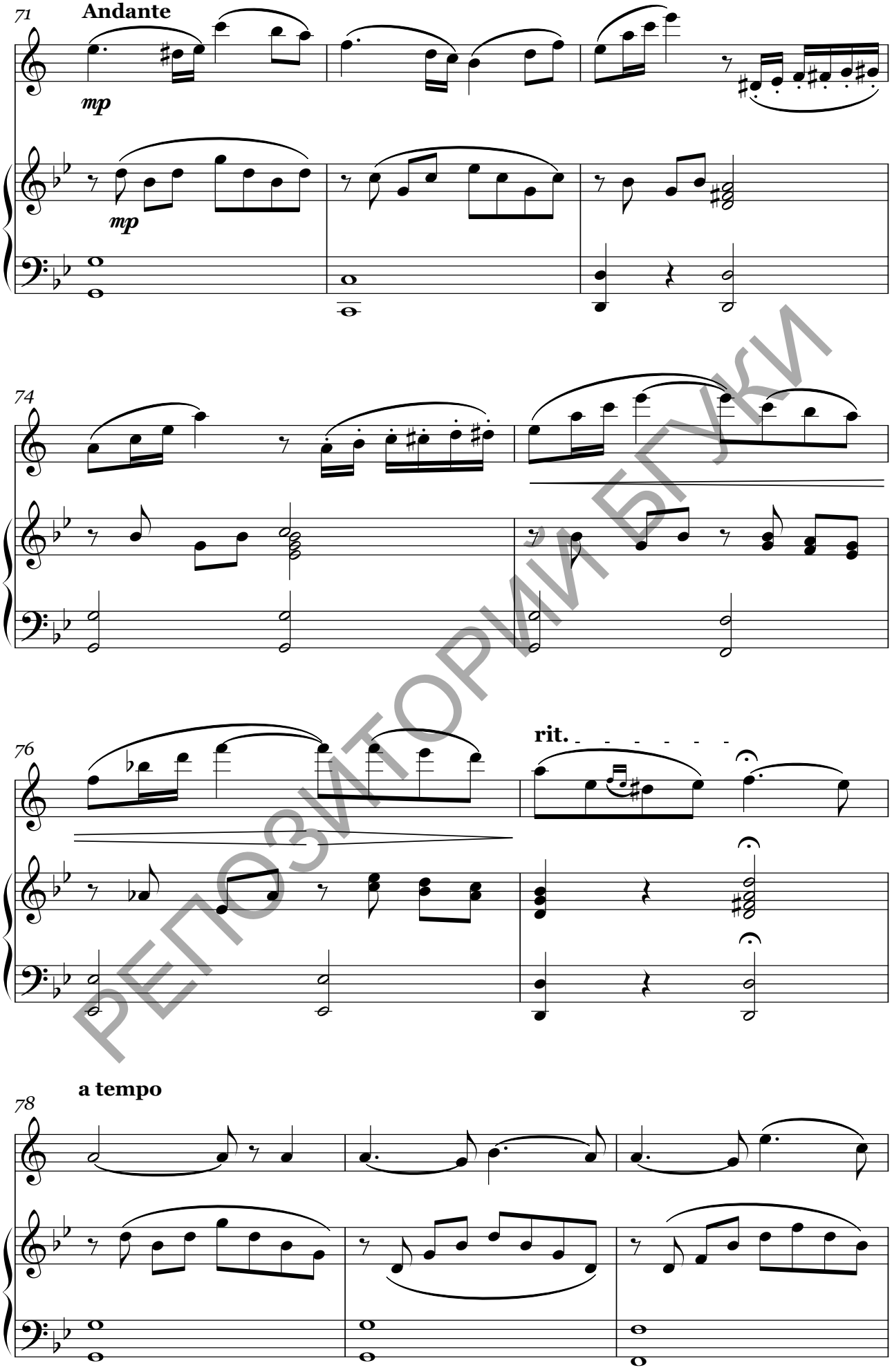
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



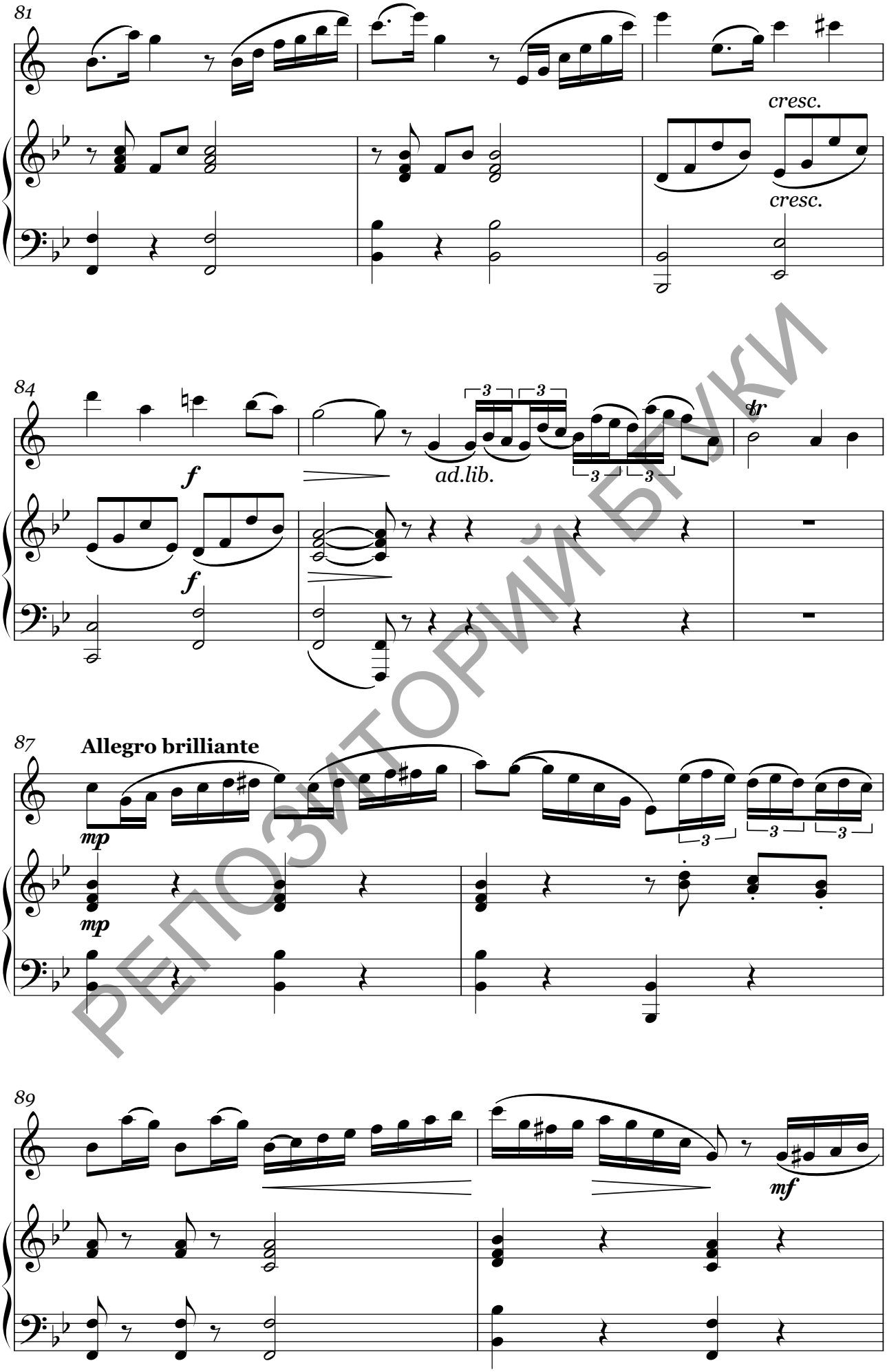
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



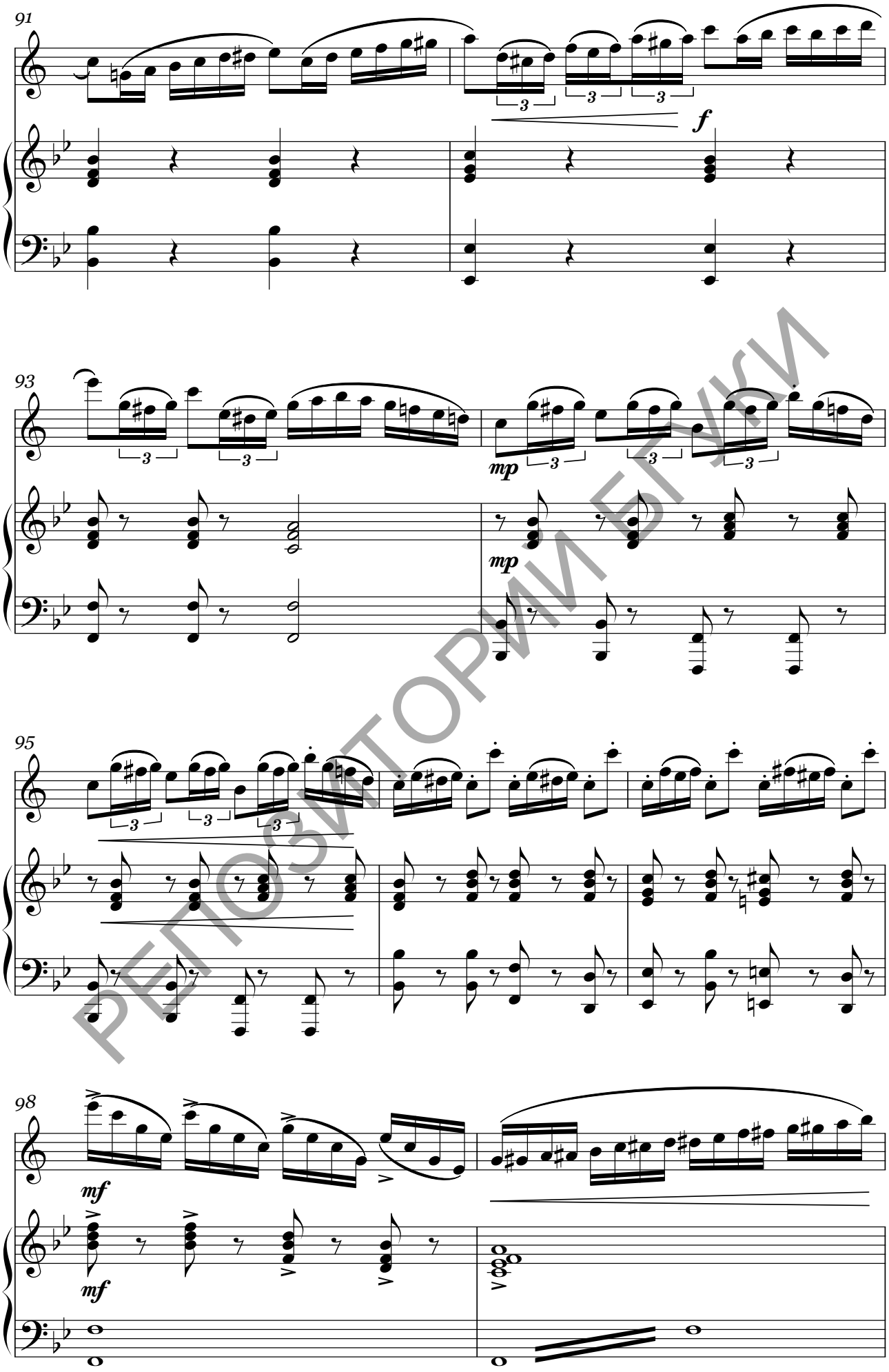
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



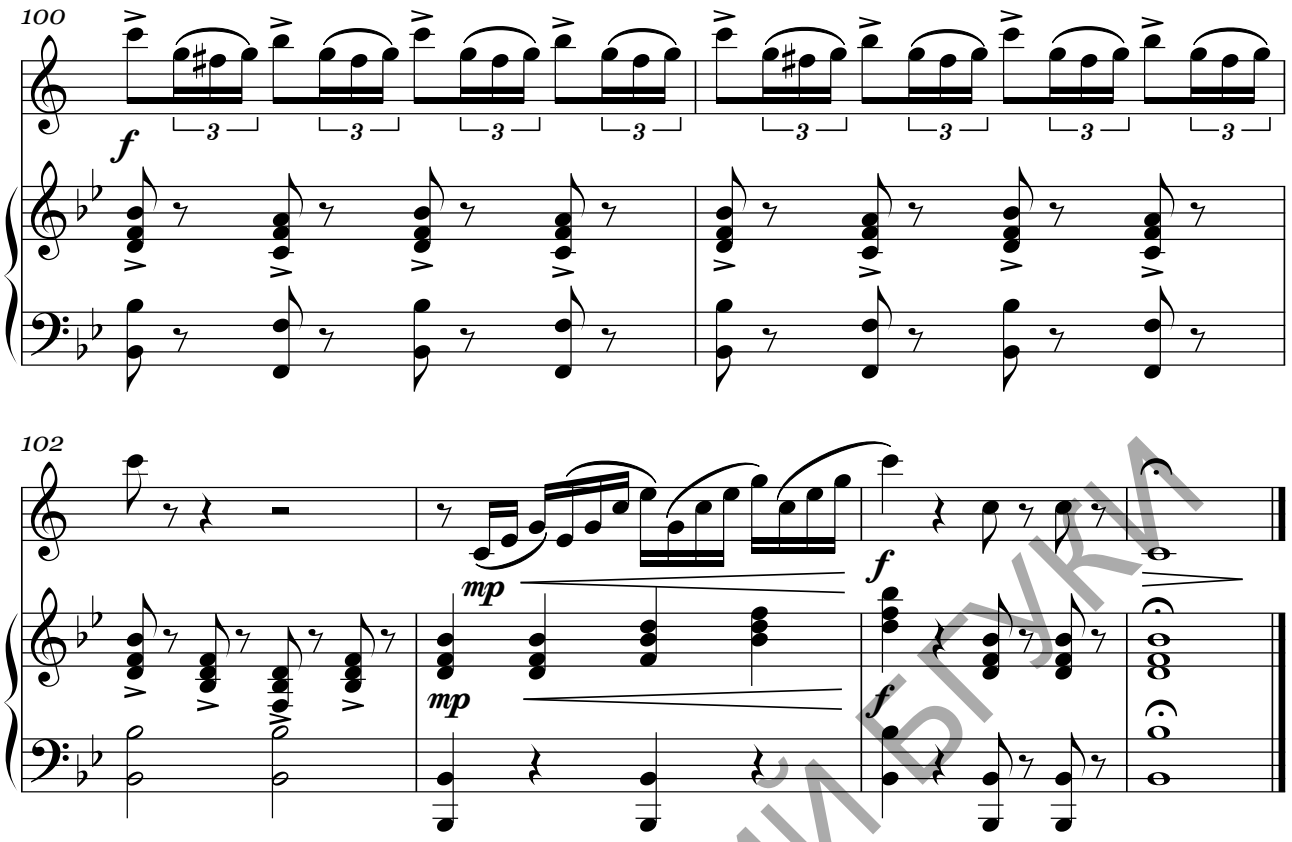
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



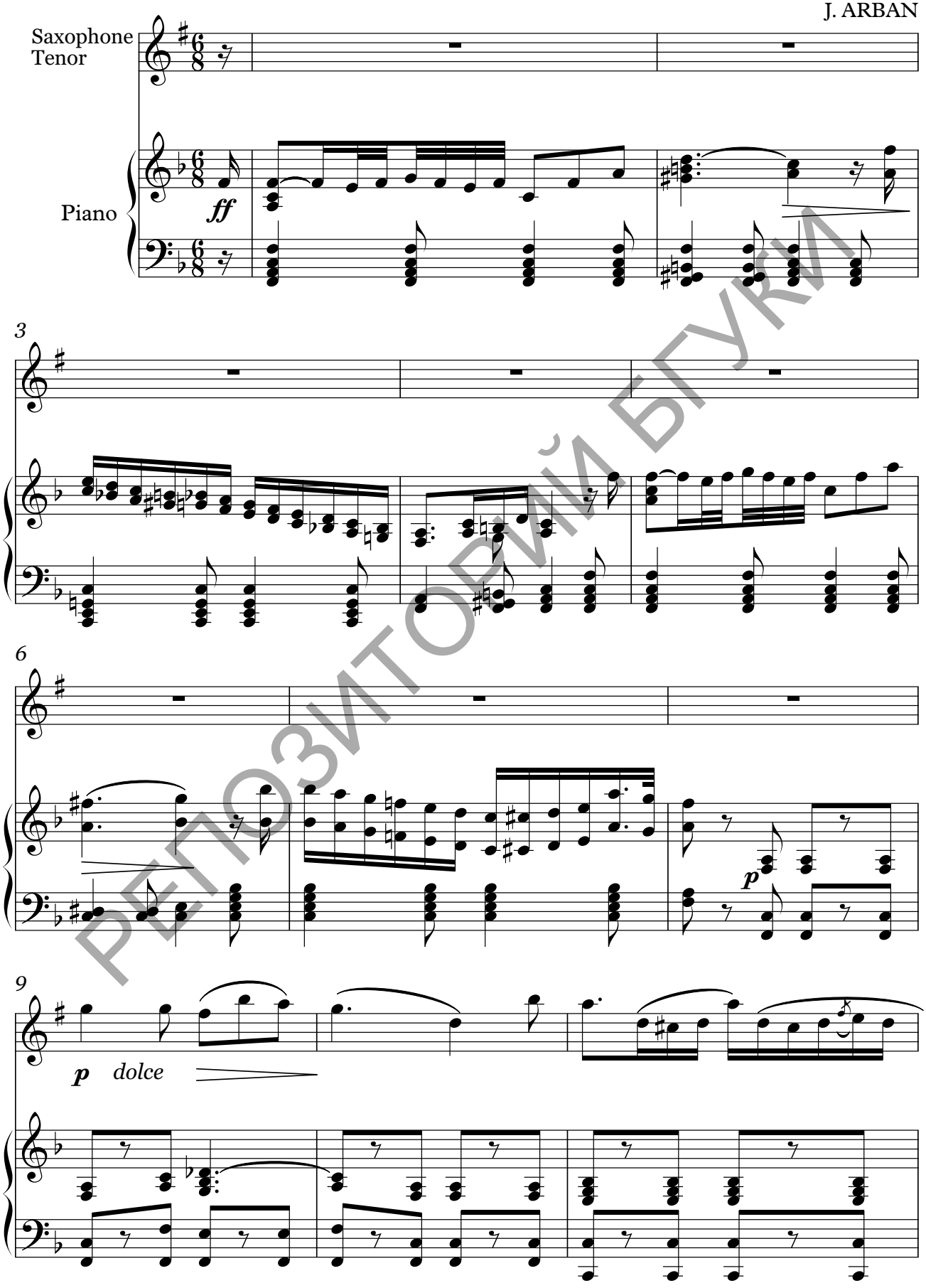
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



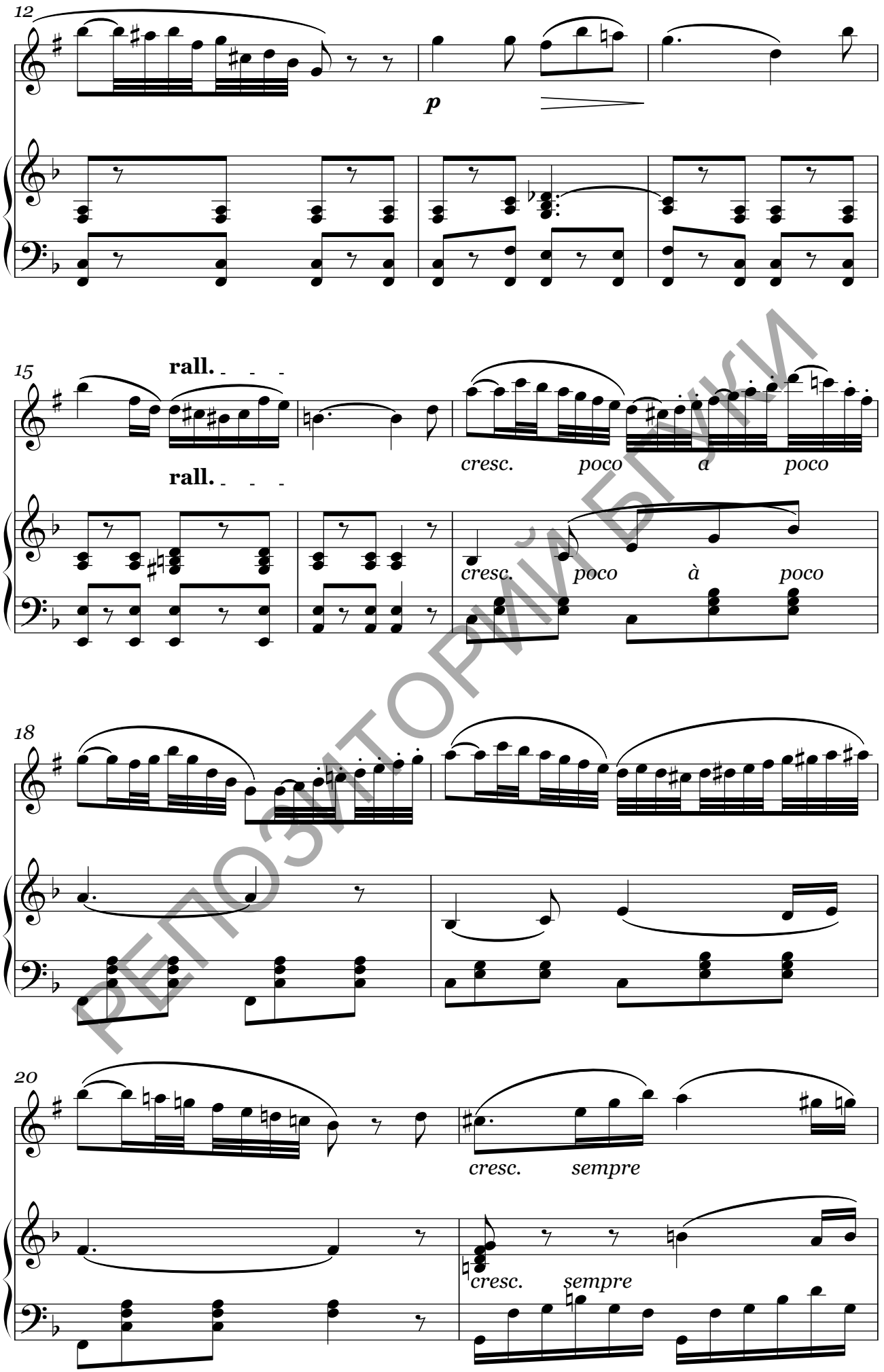
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

CAPRICE ET VARIATIONS

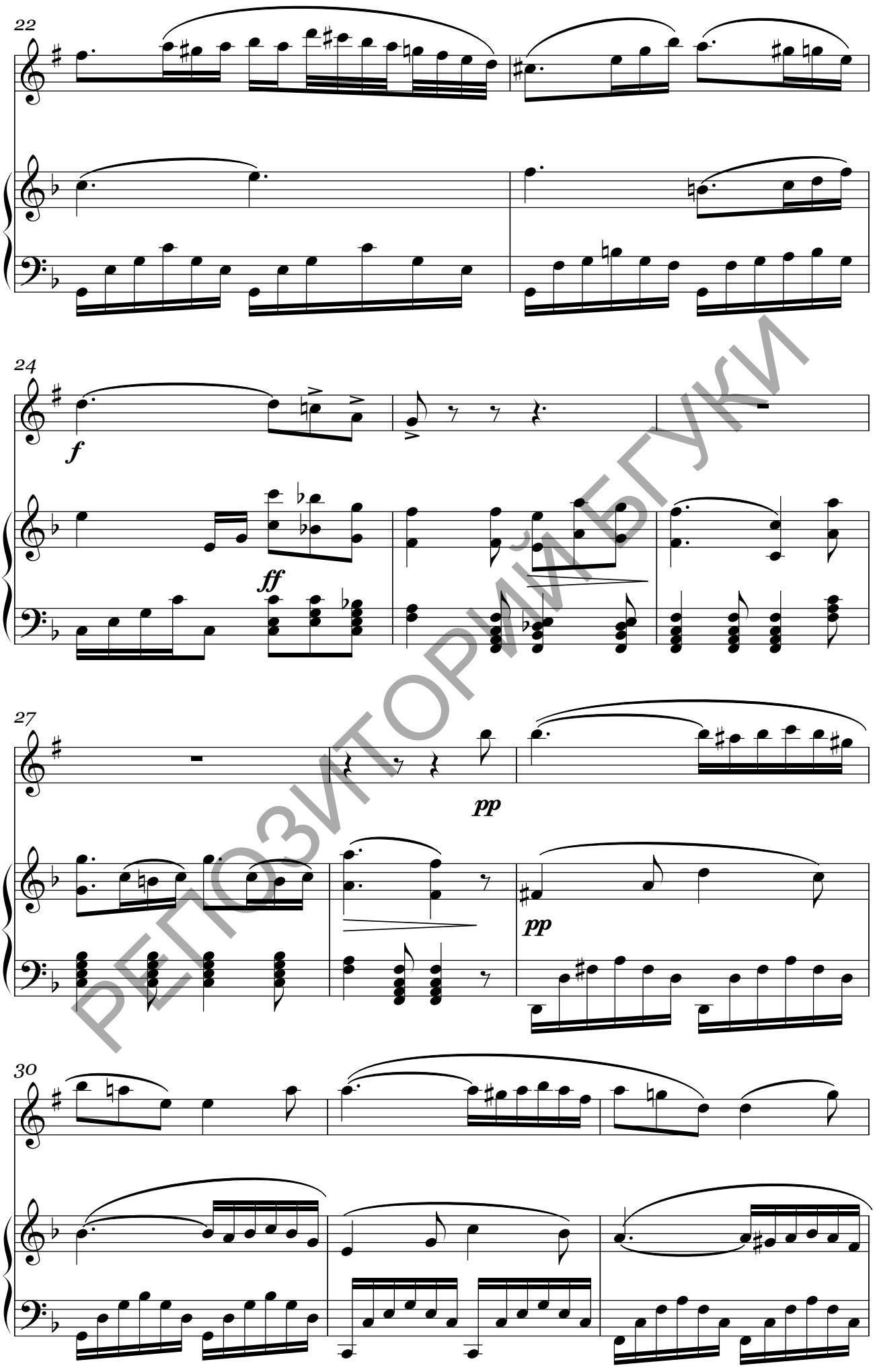
J. ARBAN



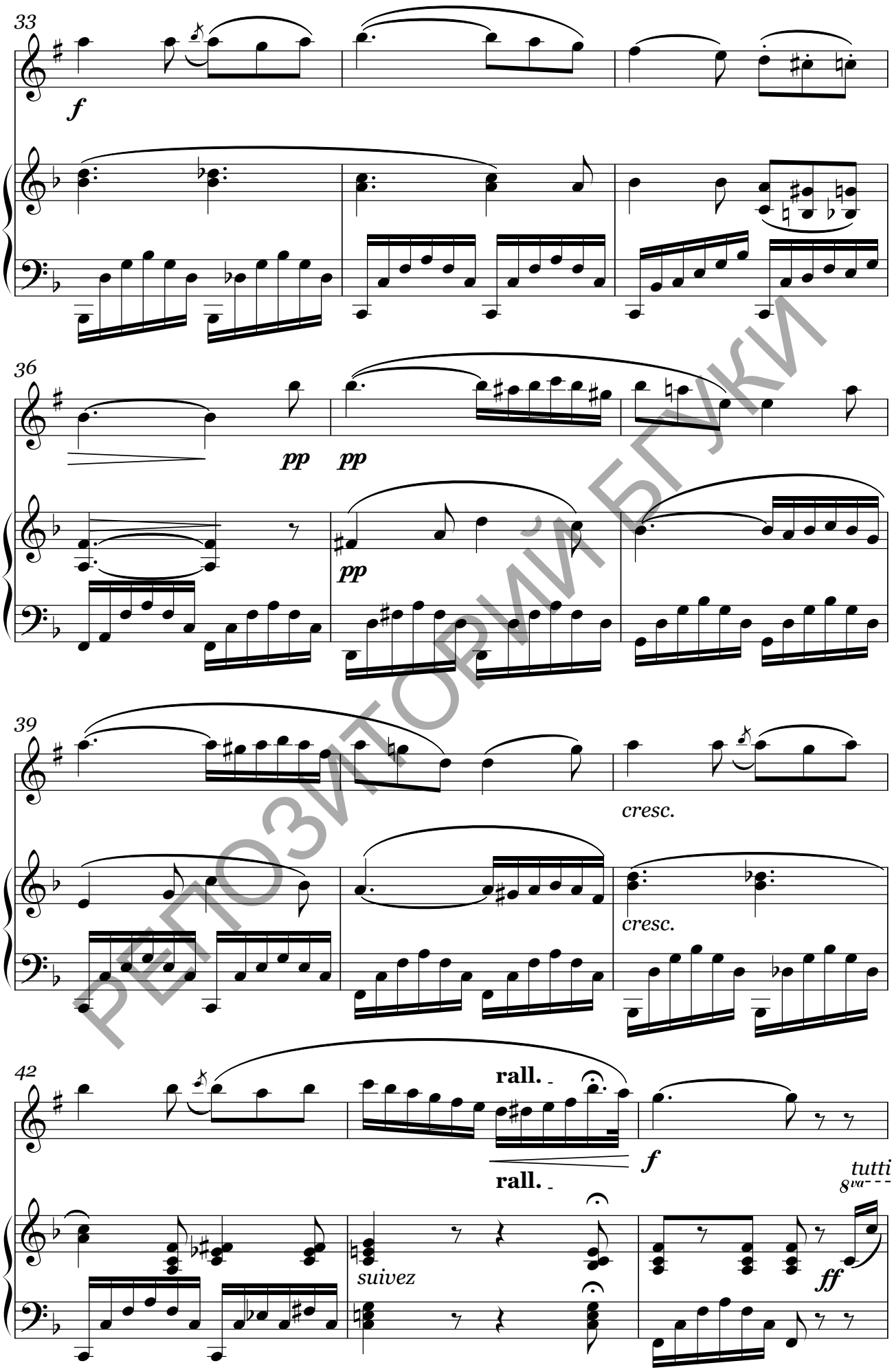
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



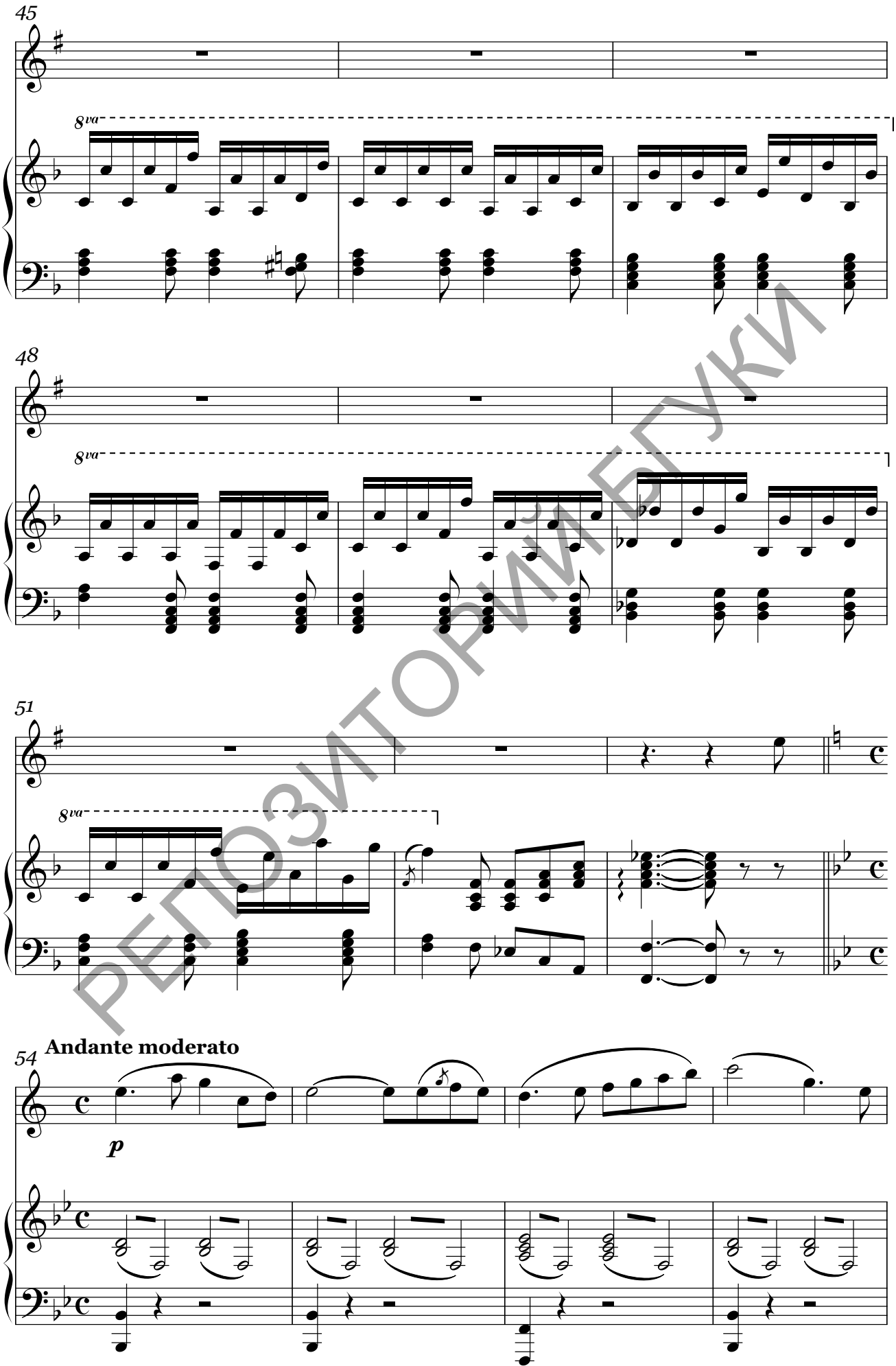
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



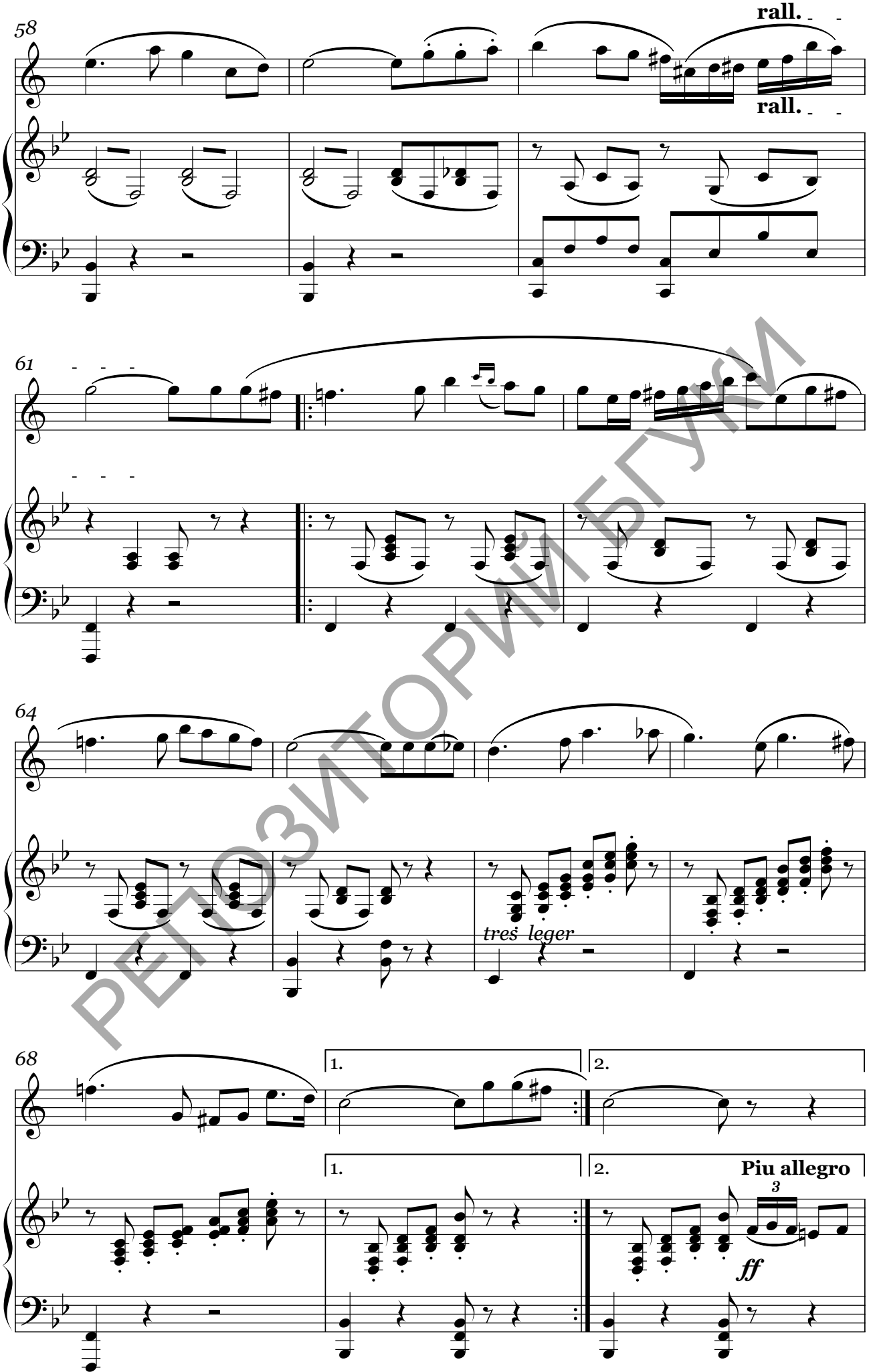
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



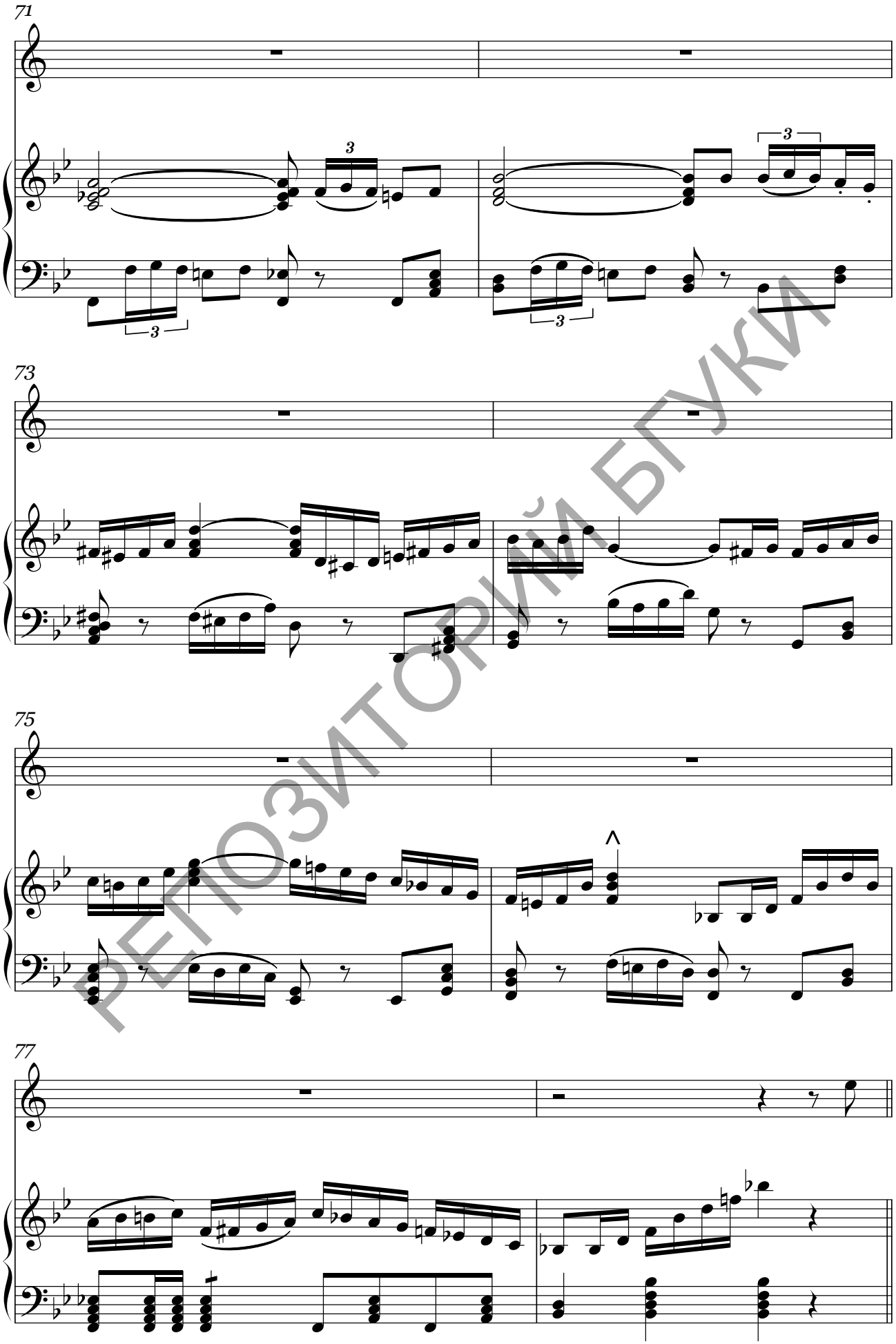
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



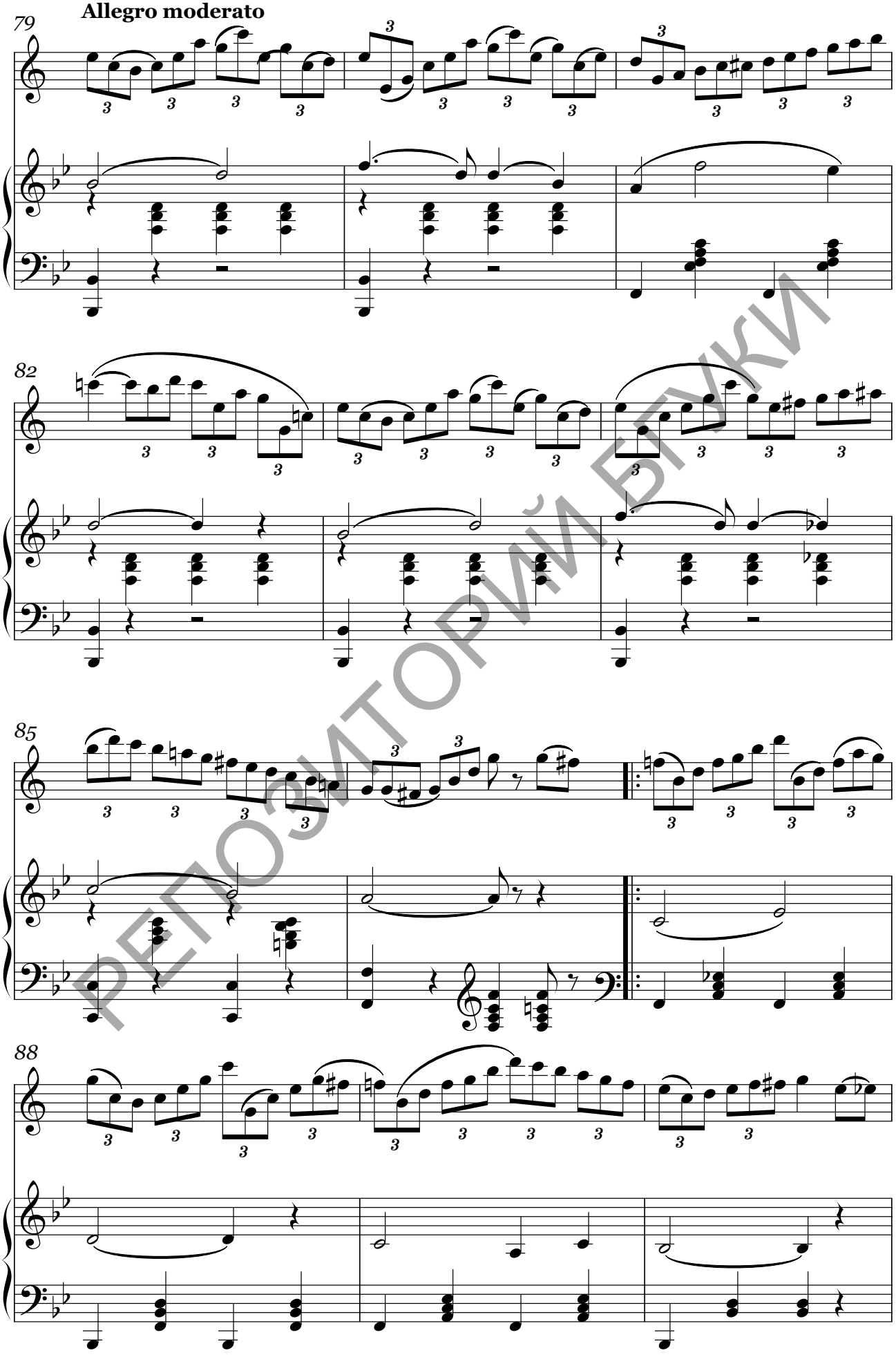
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



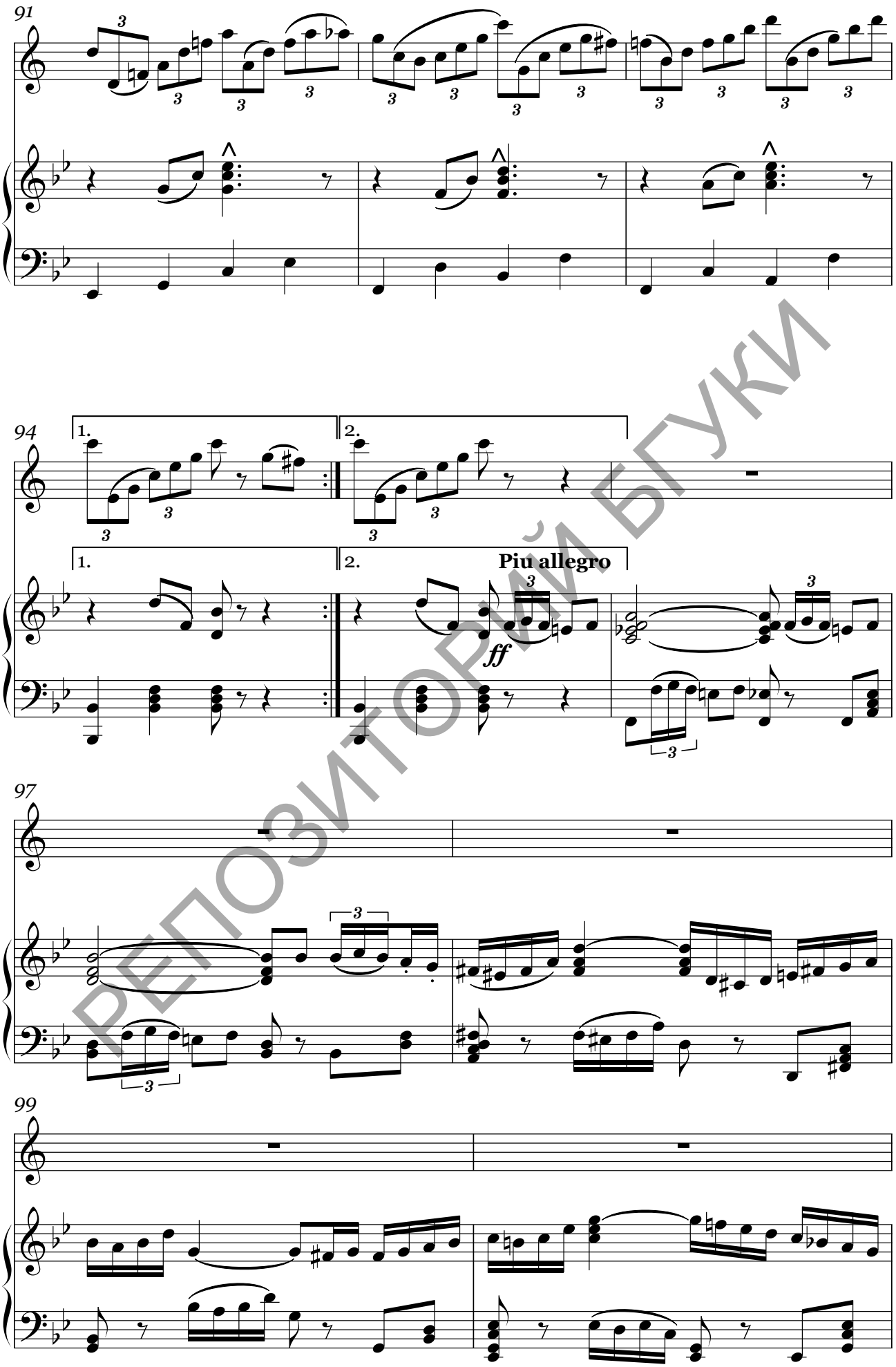
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



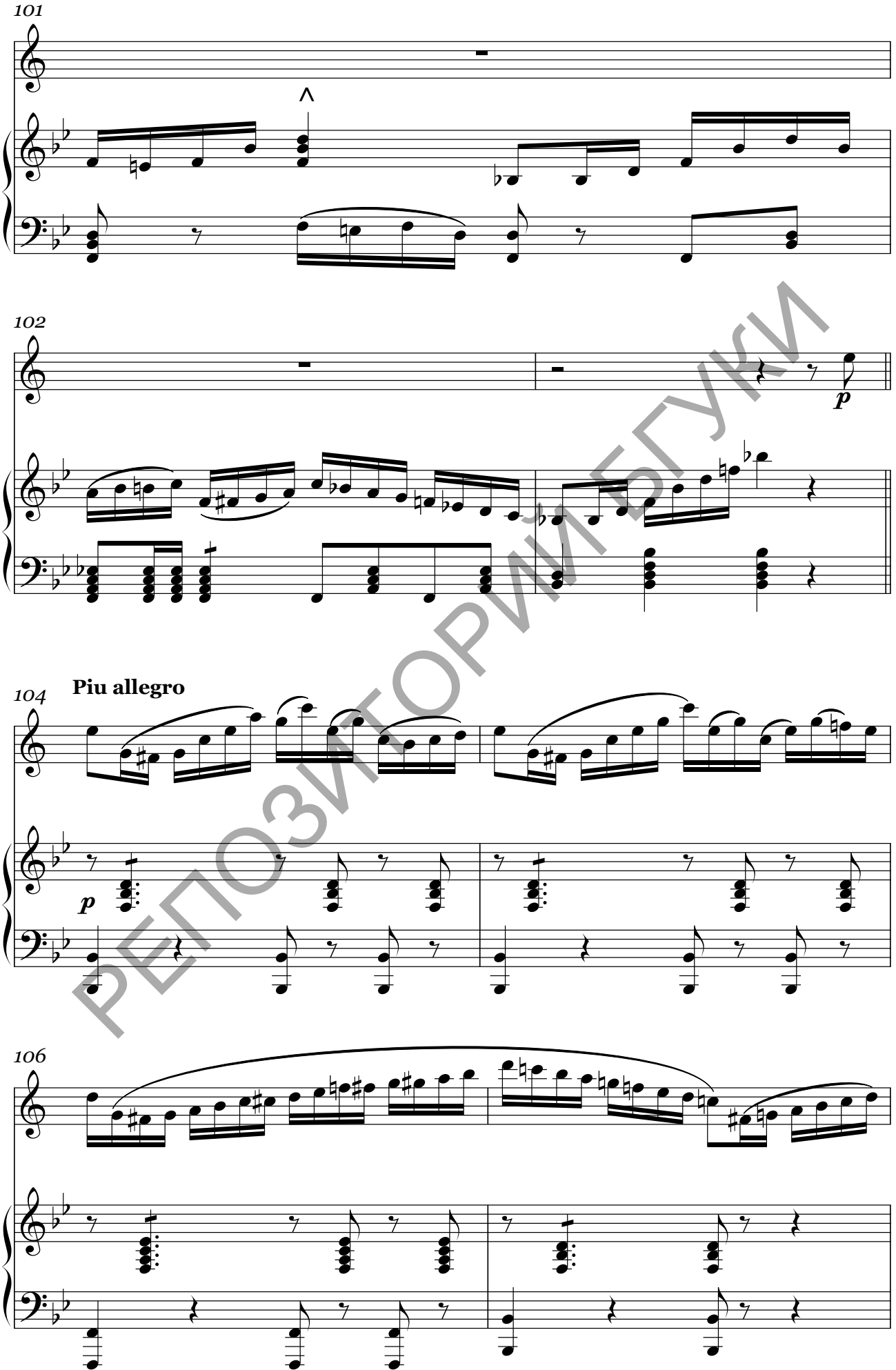
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



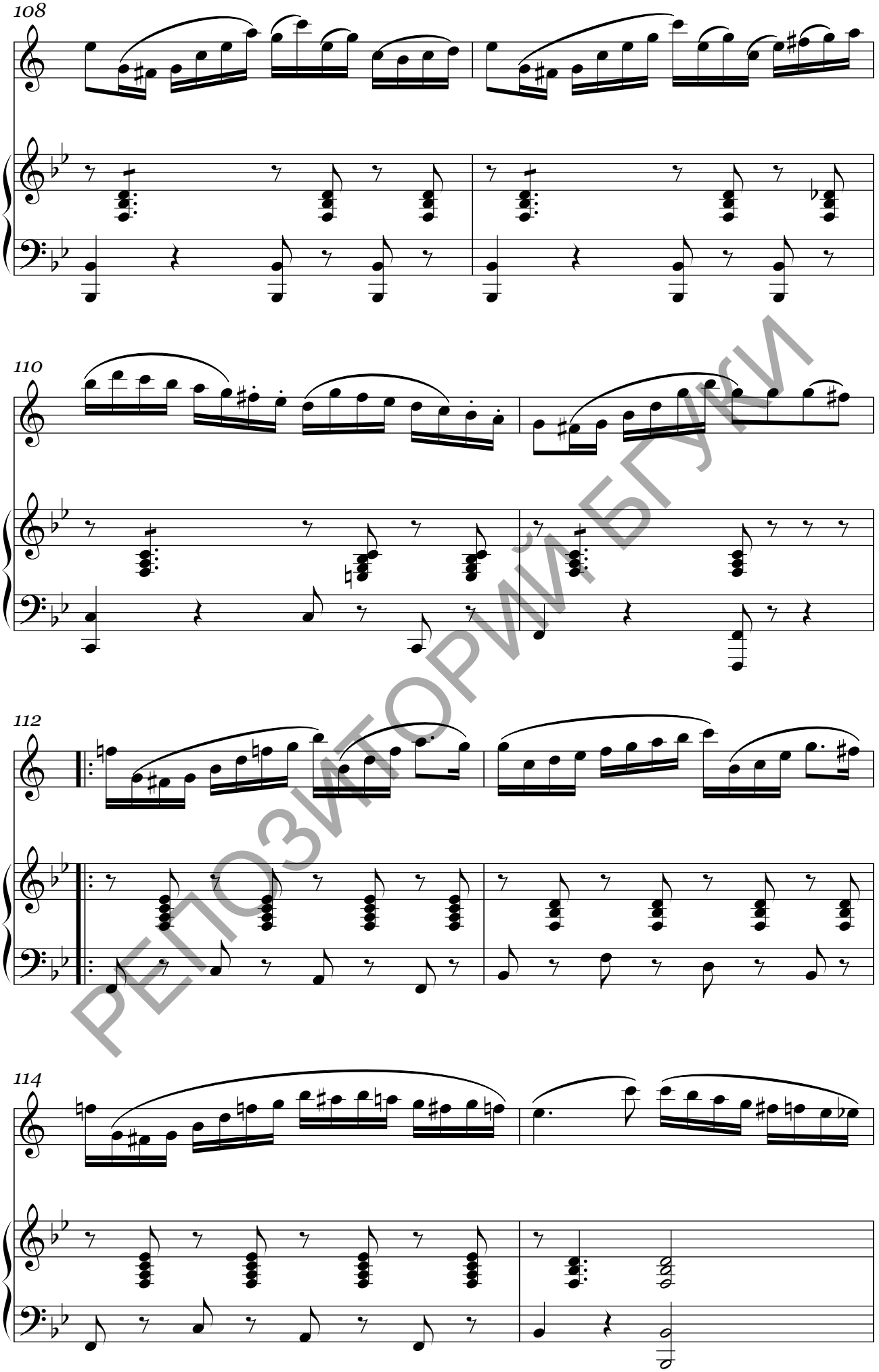
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



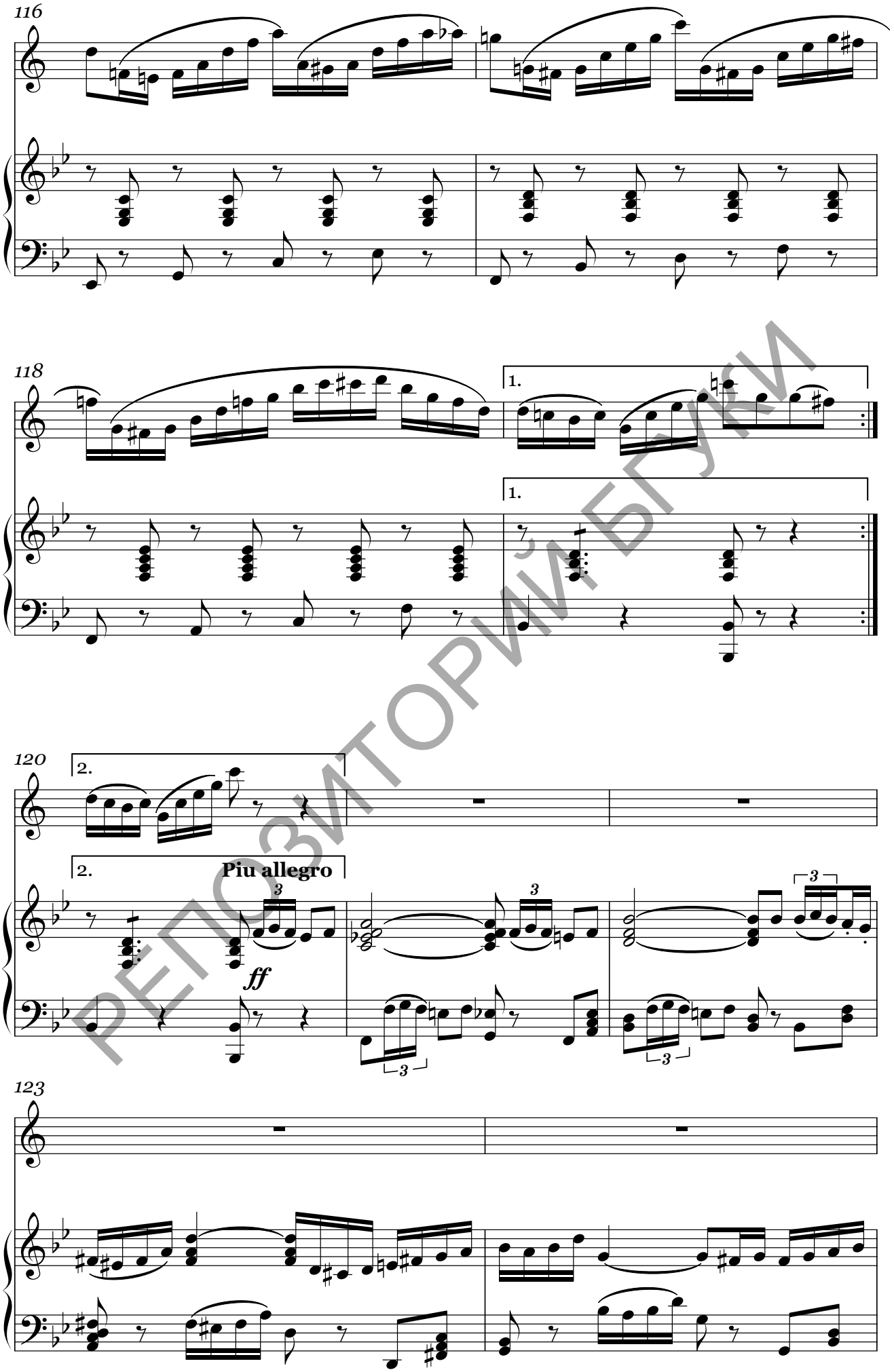
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



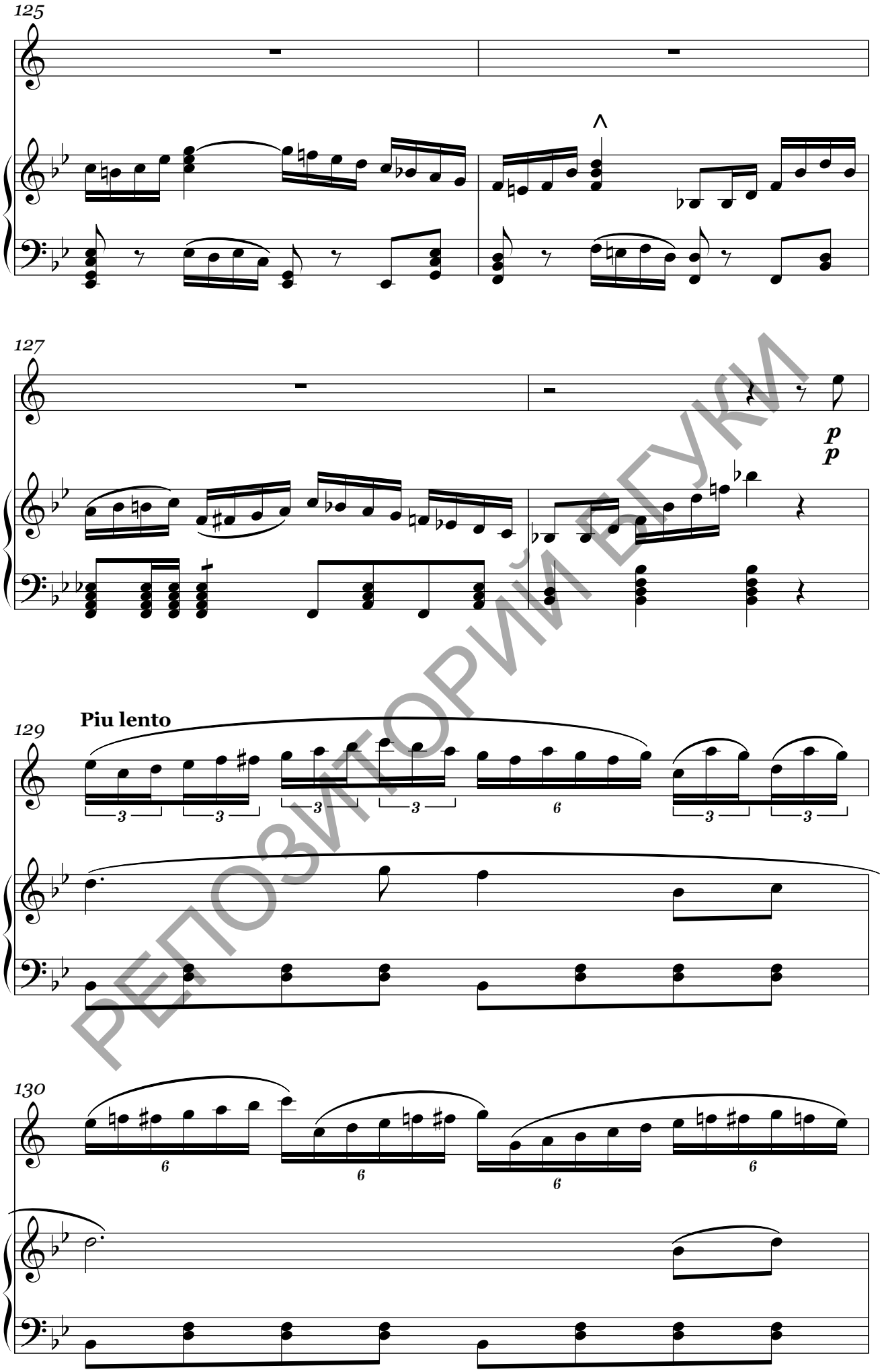
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



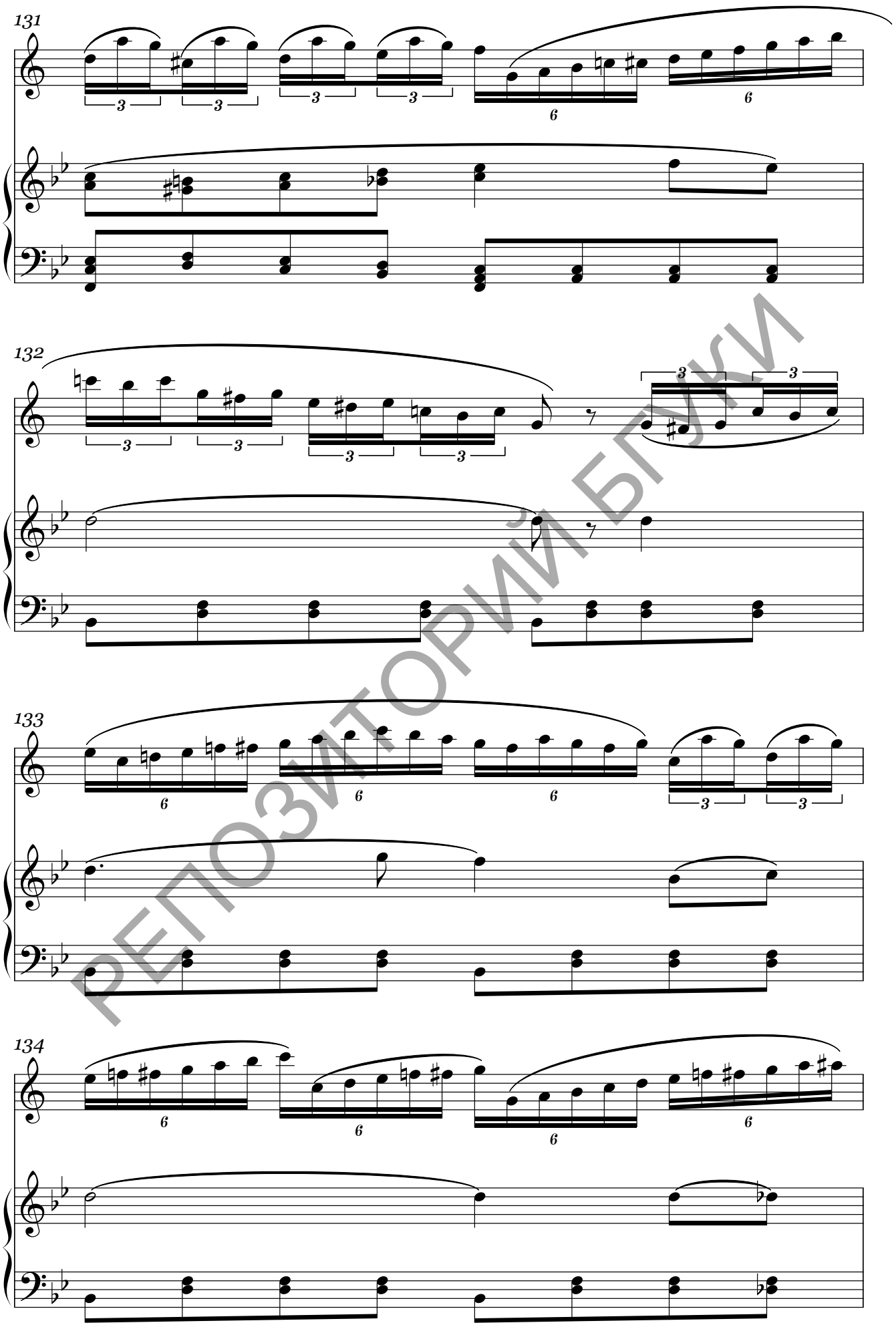
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



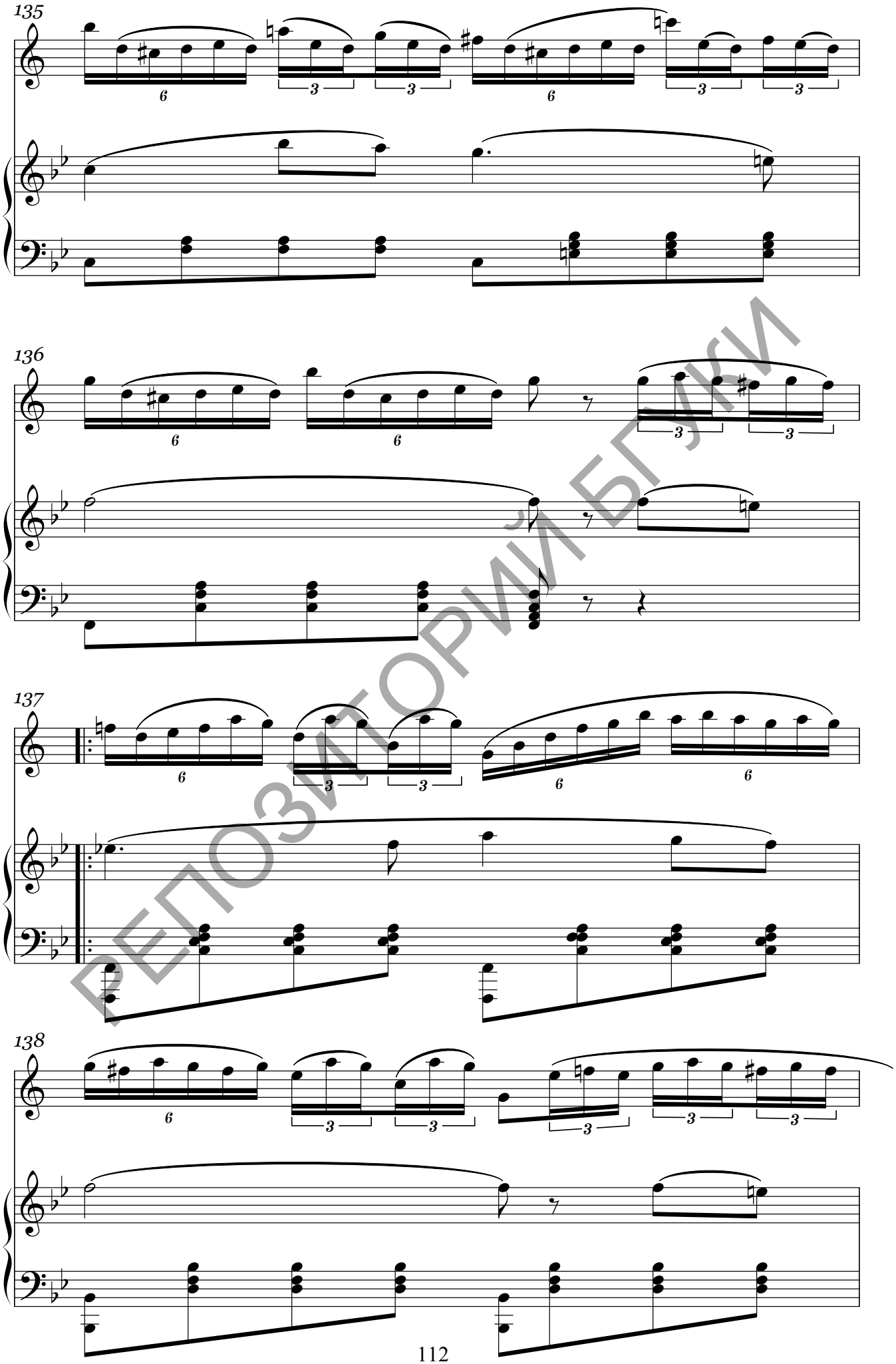
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



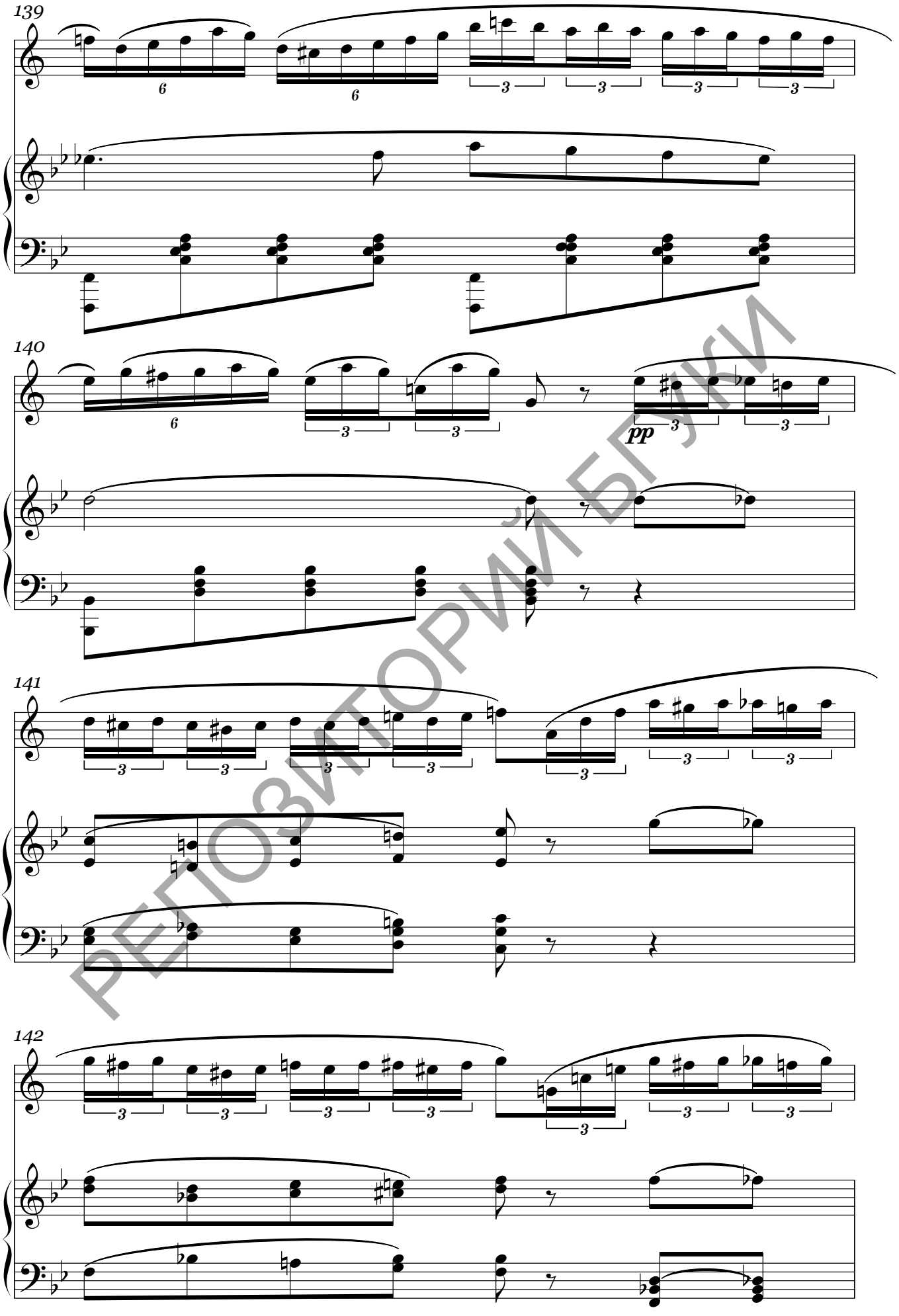
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



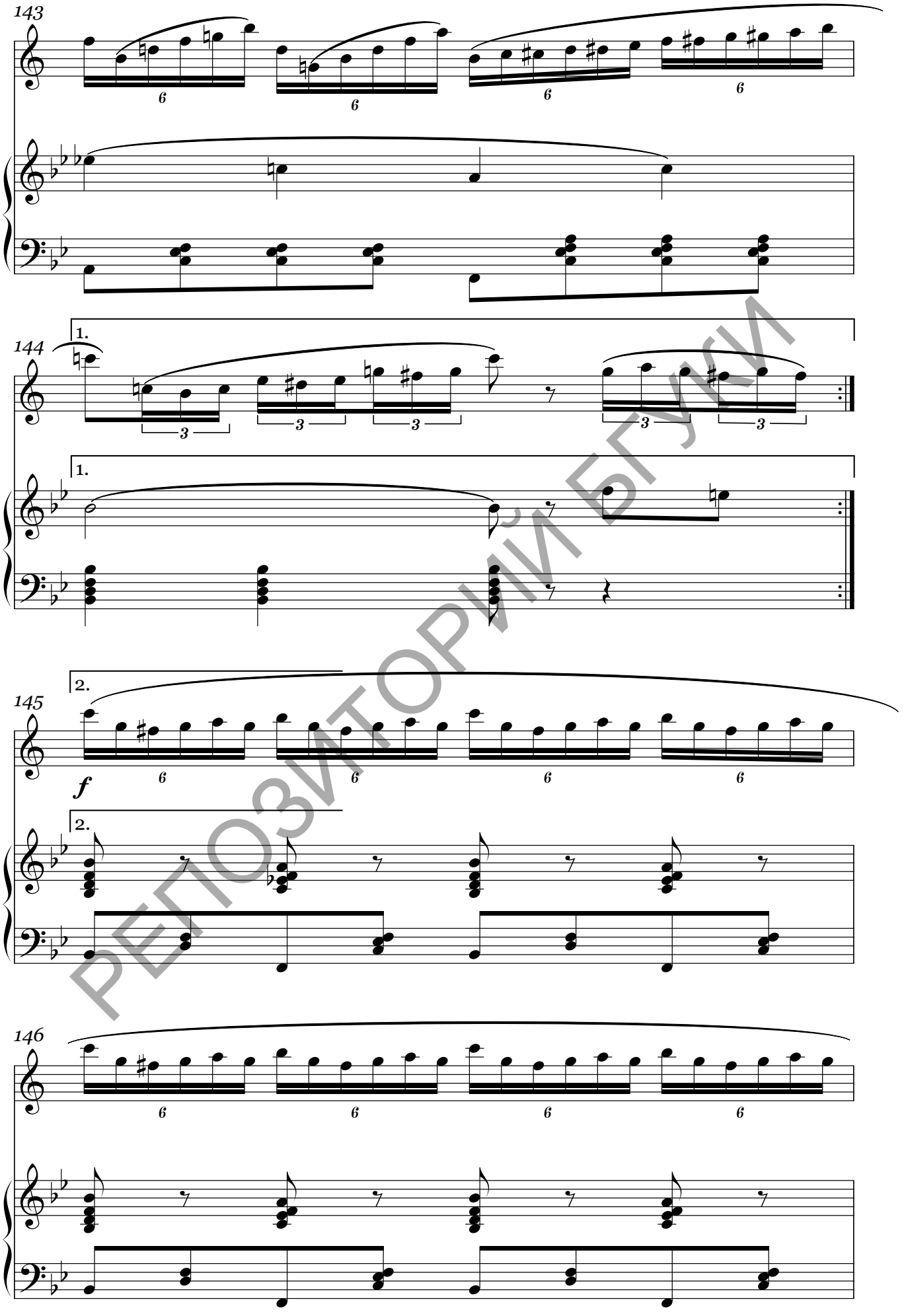
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



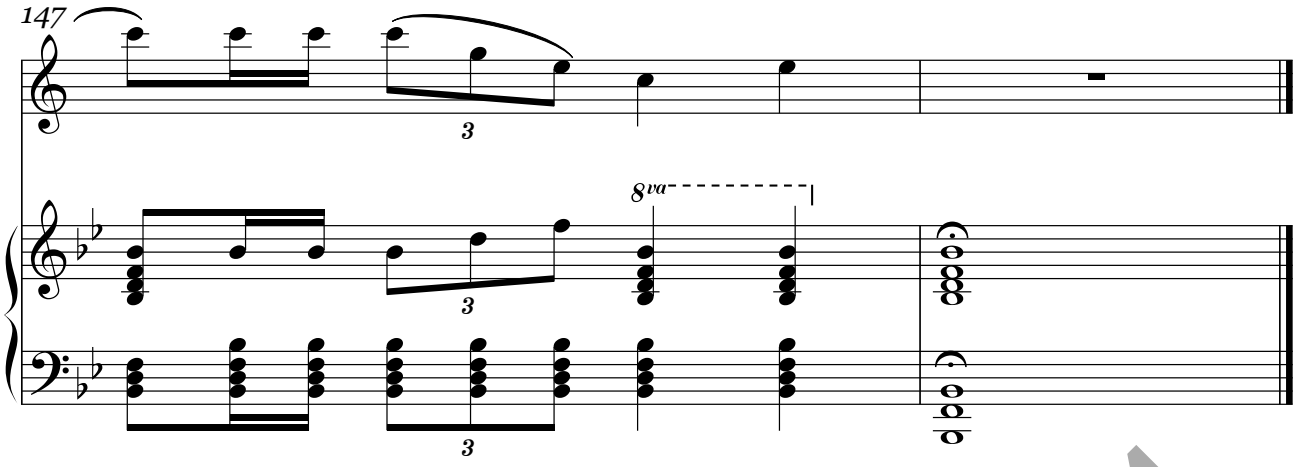
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

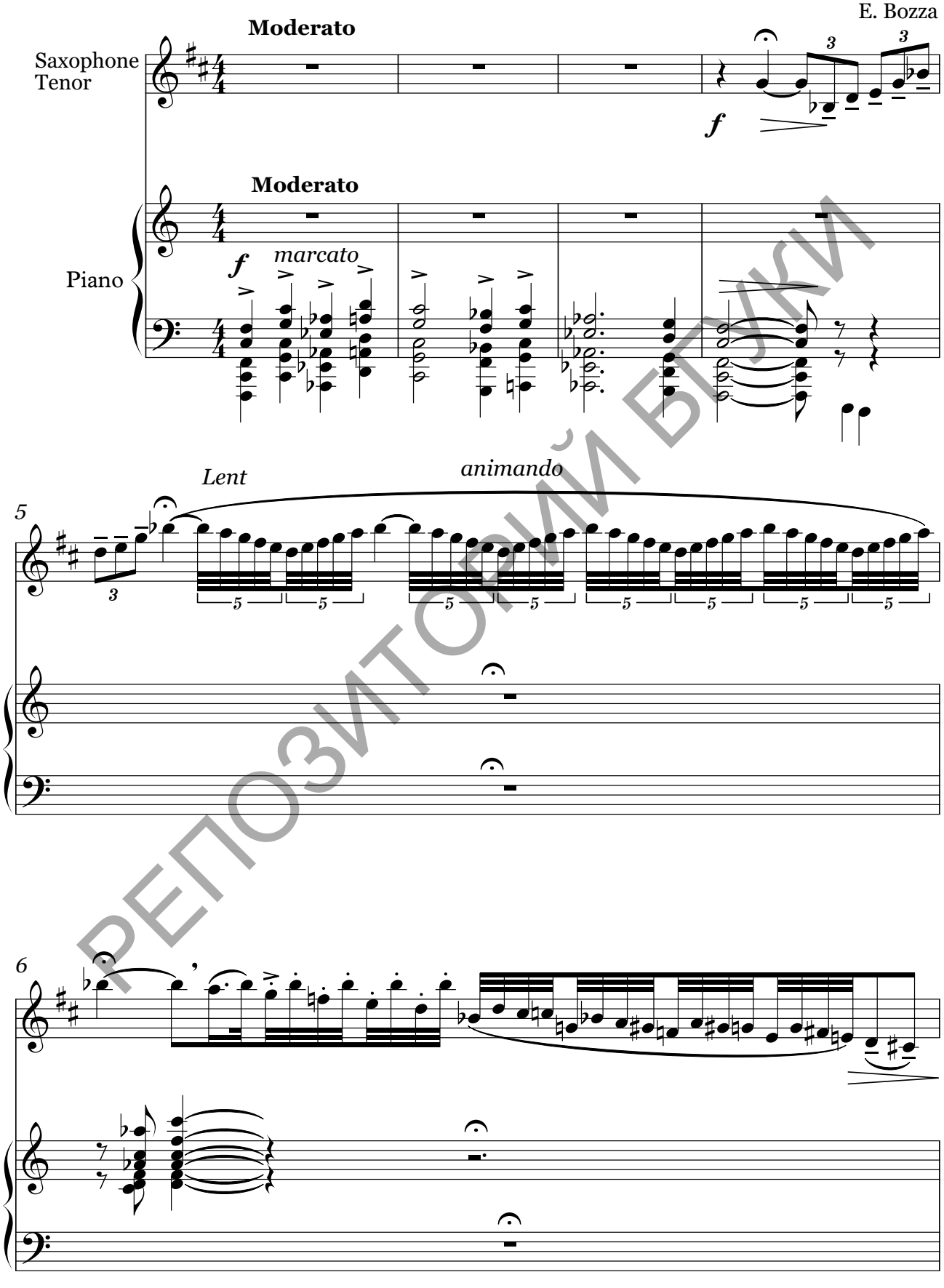


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

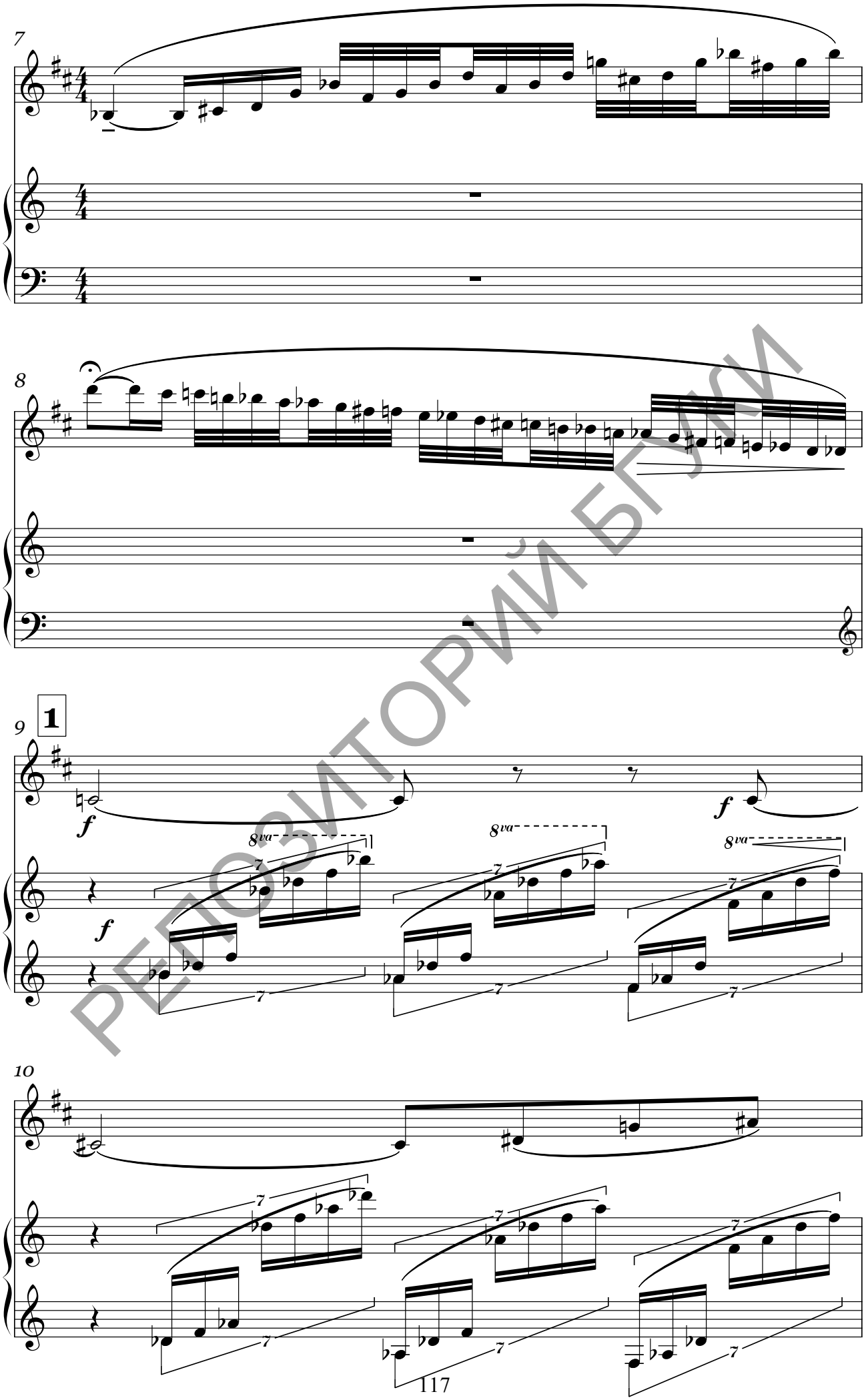


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

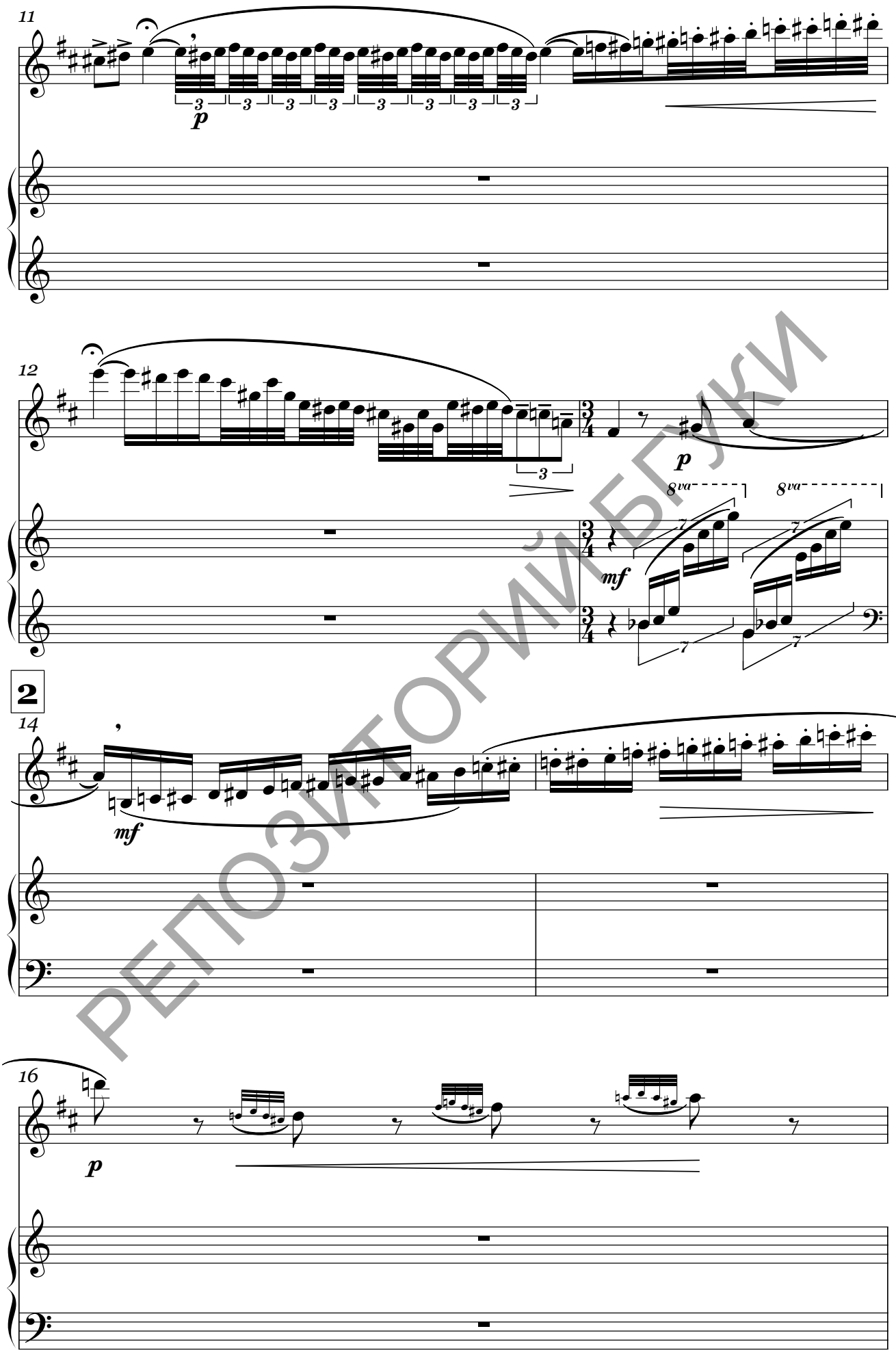
FANTAISIE ITALIENNE



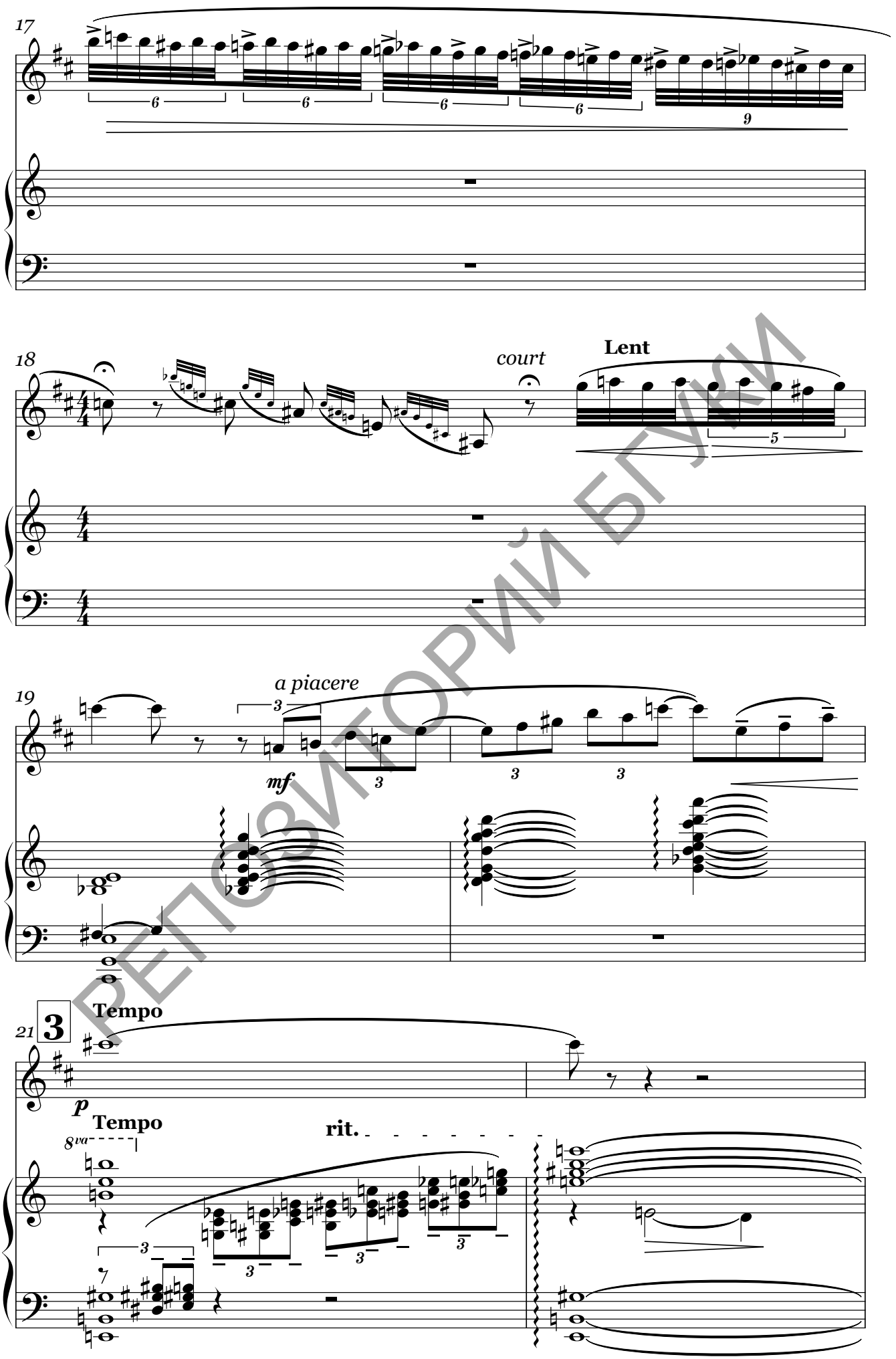
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



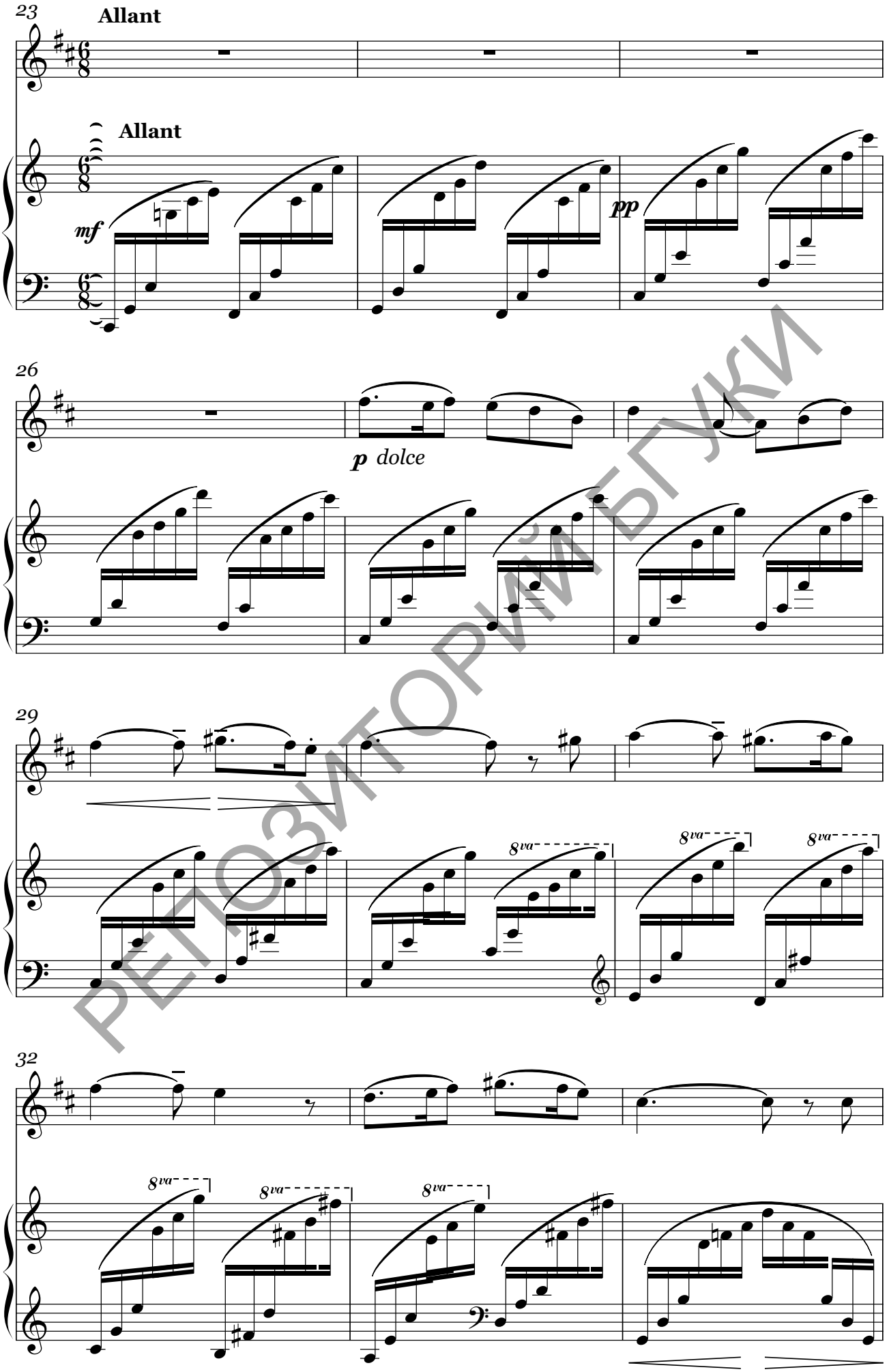
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



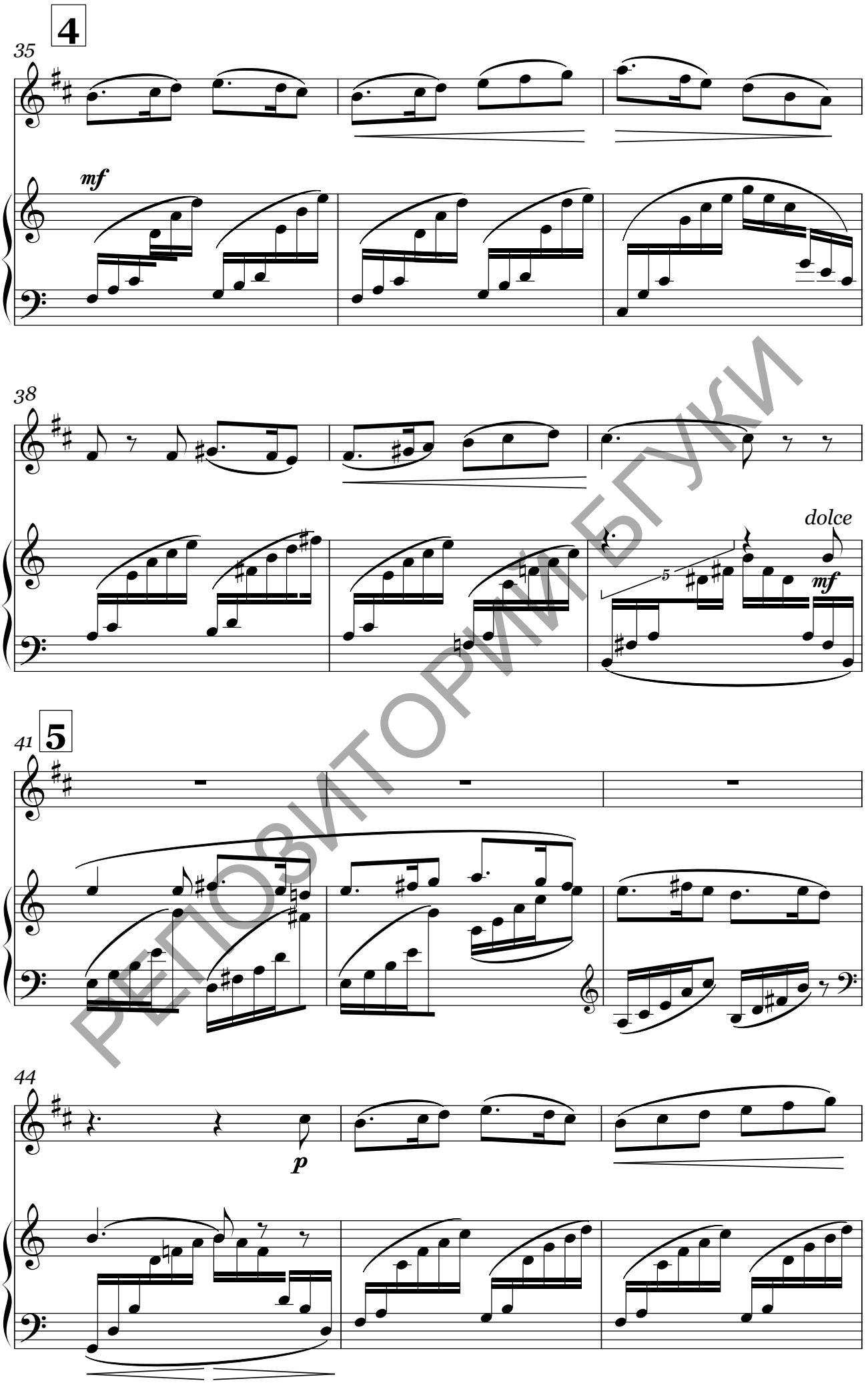
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



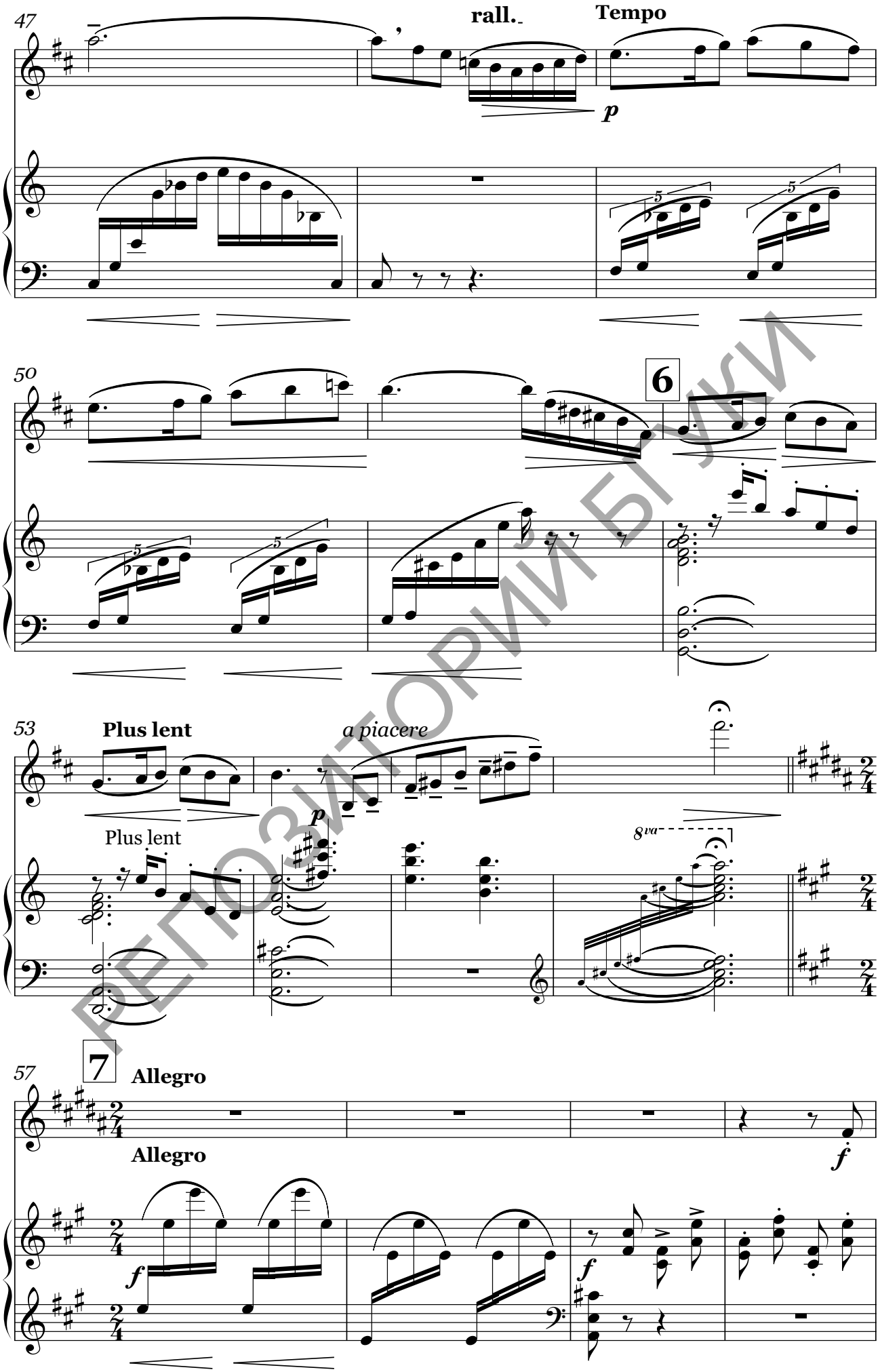
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



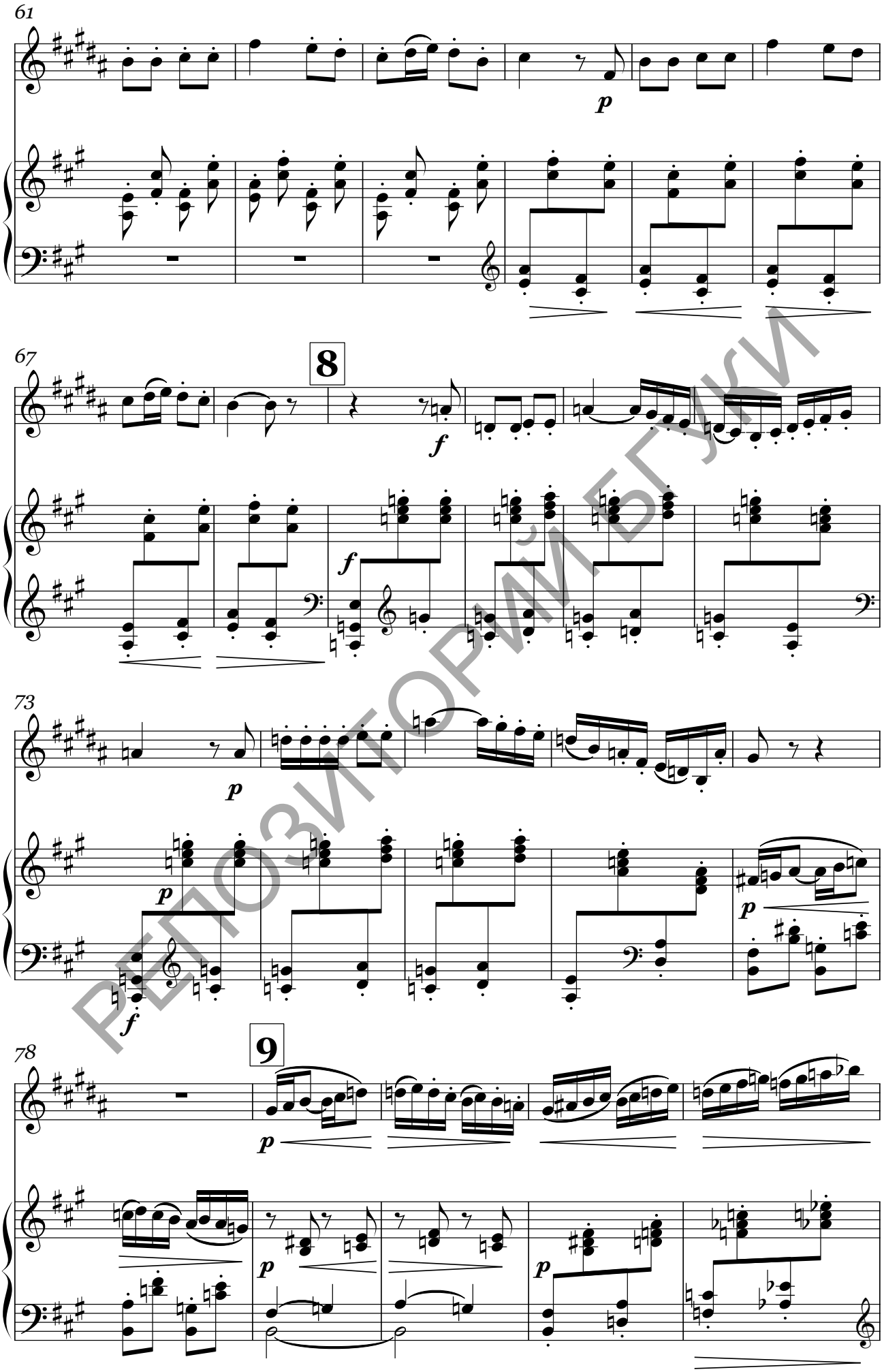
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



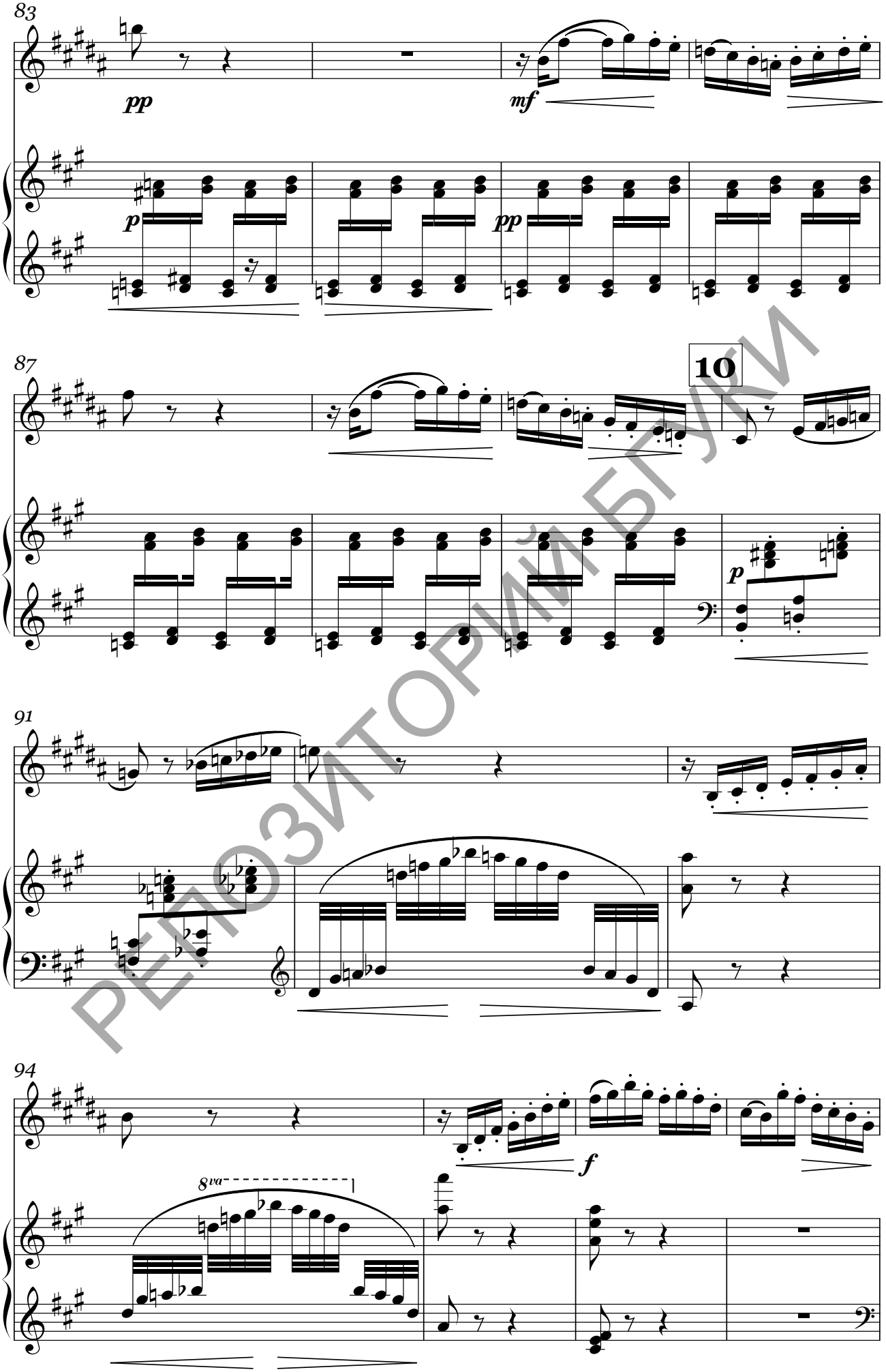
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



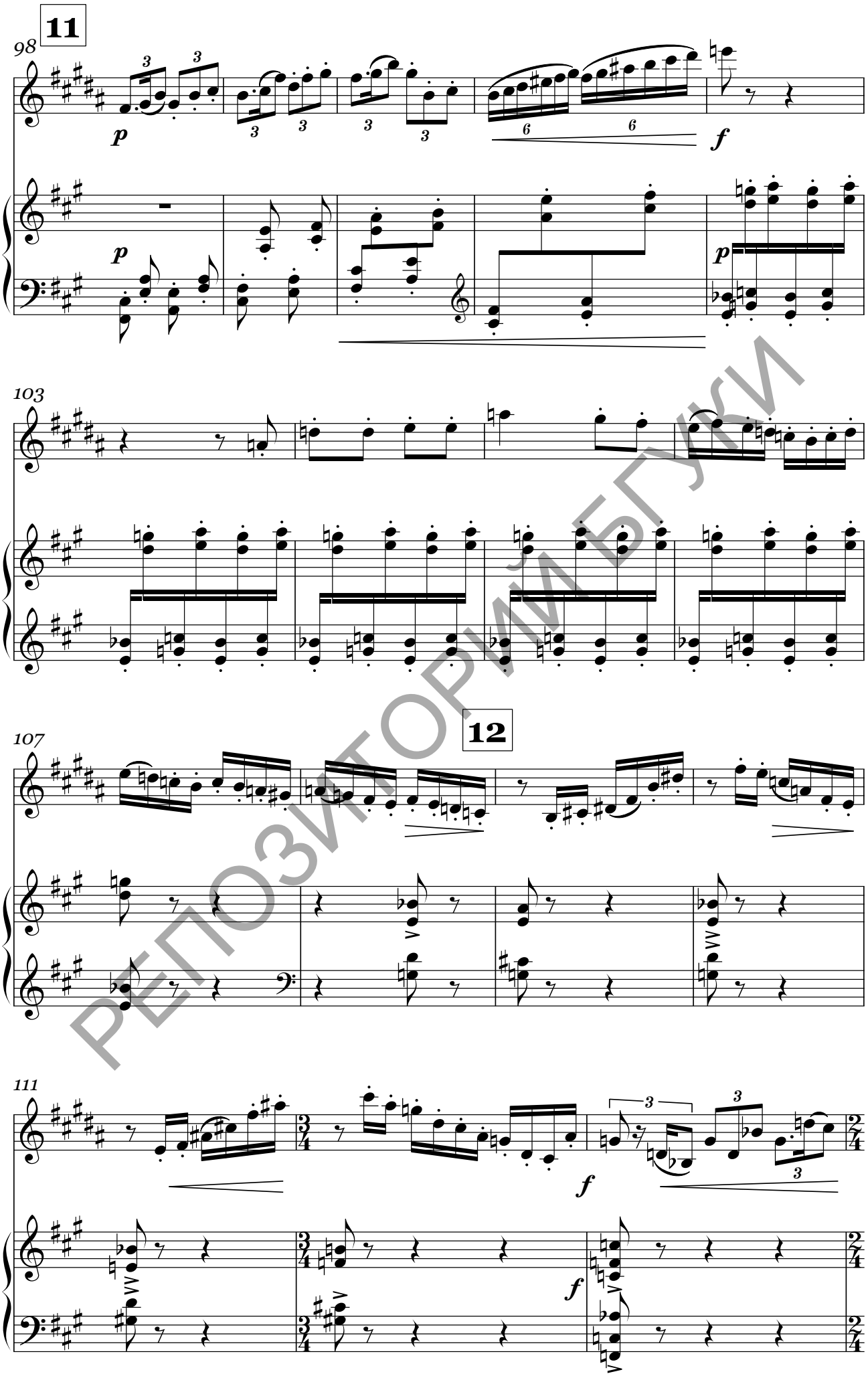
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



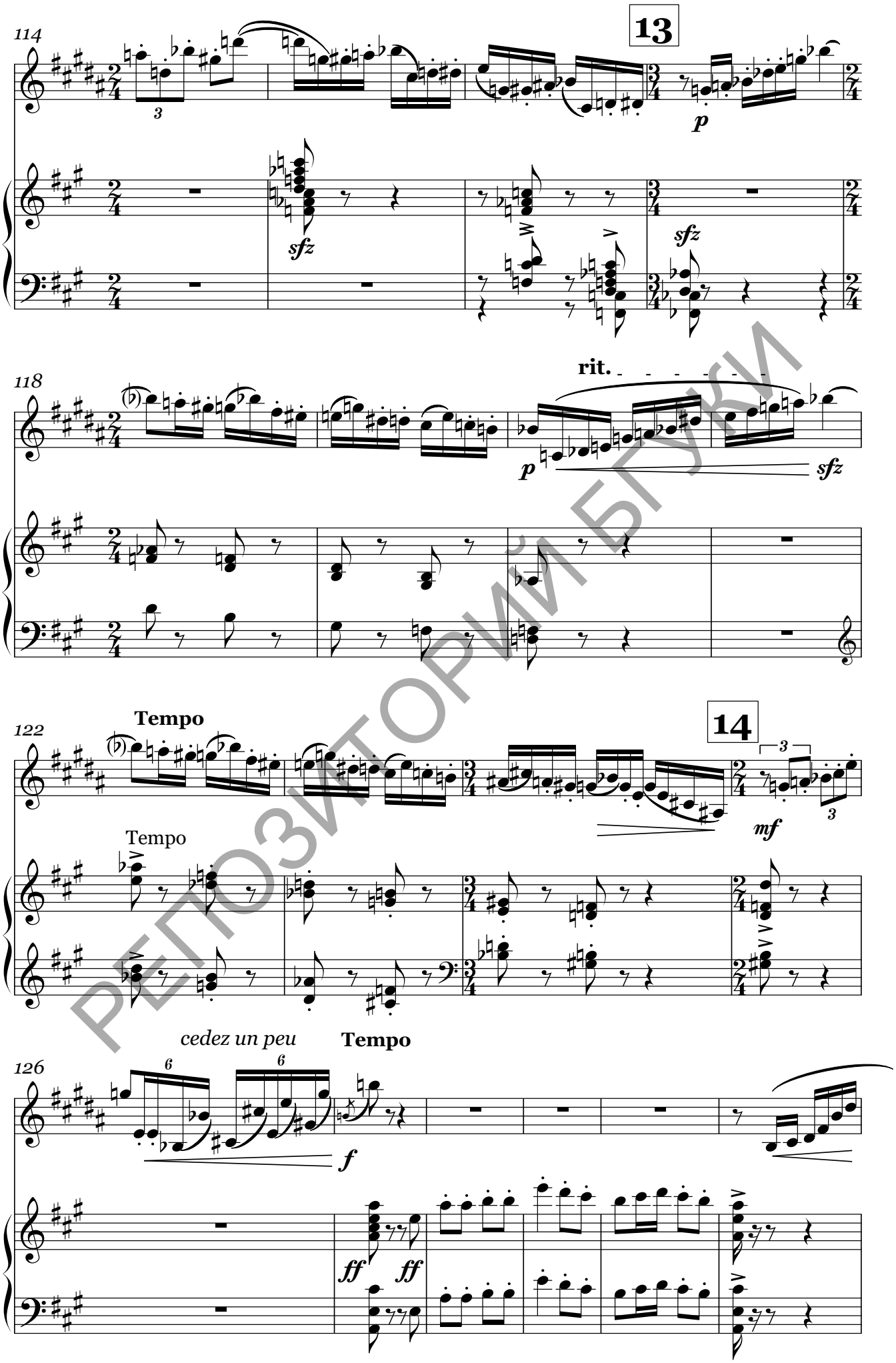
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



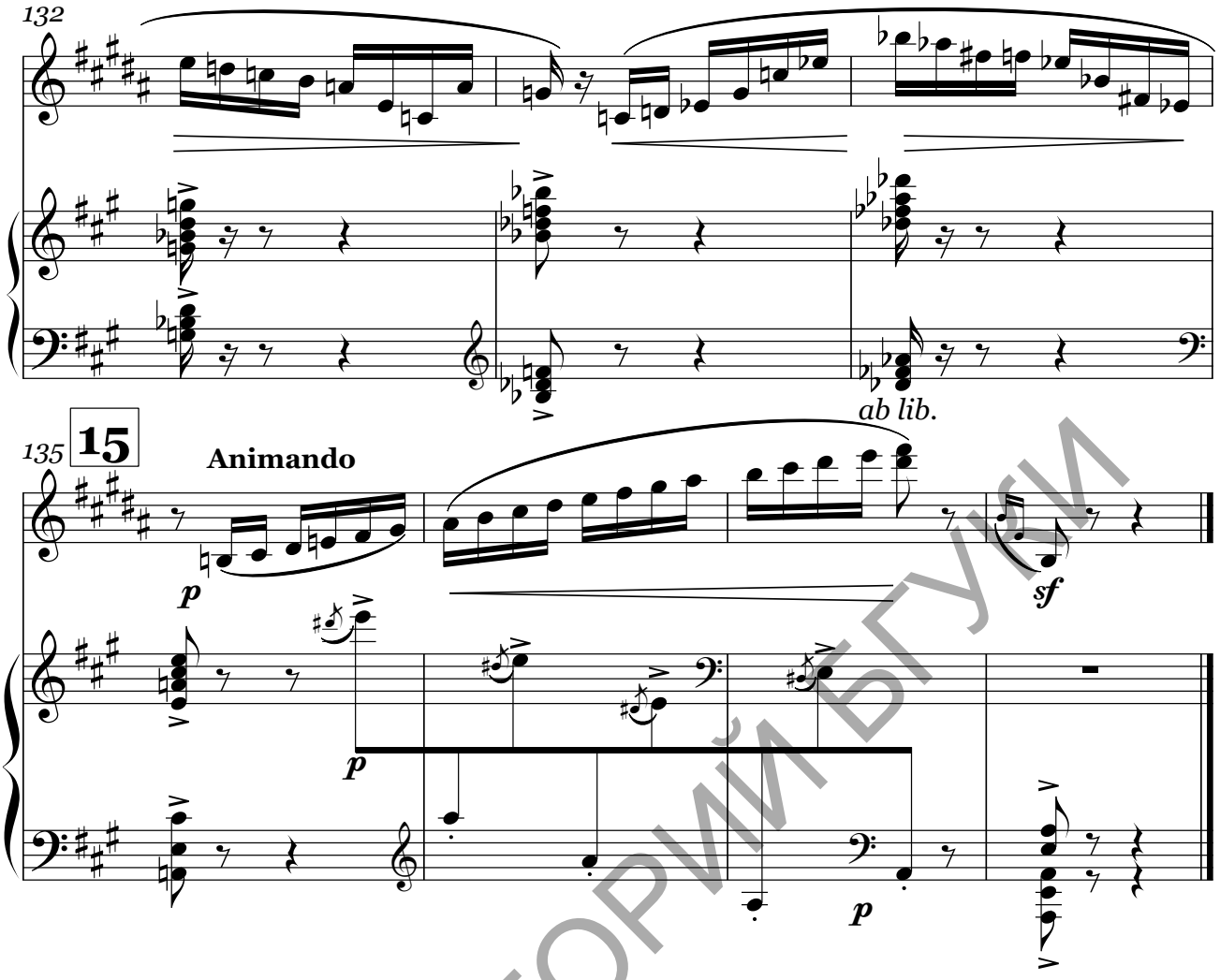
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Дополнение

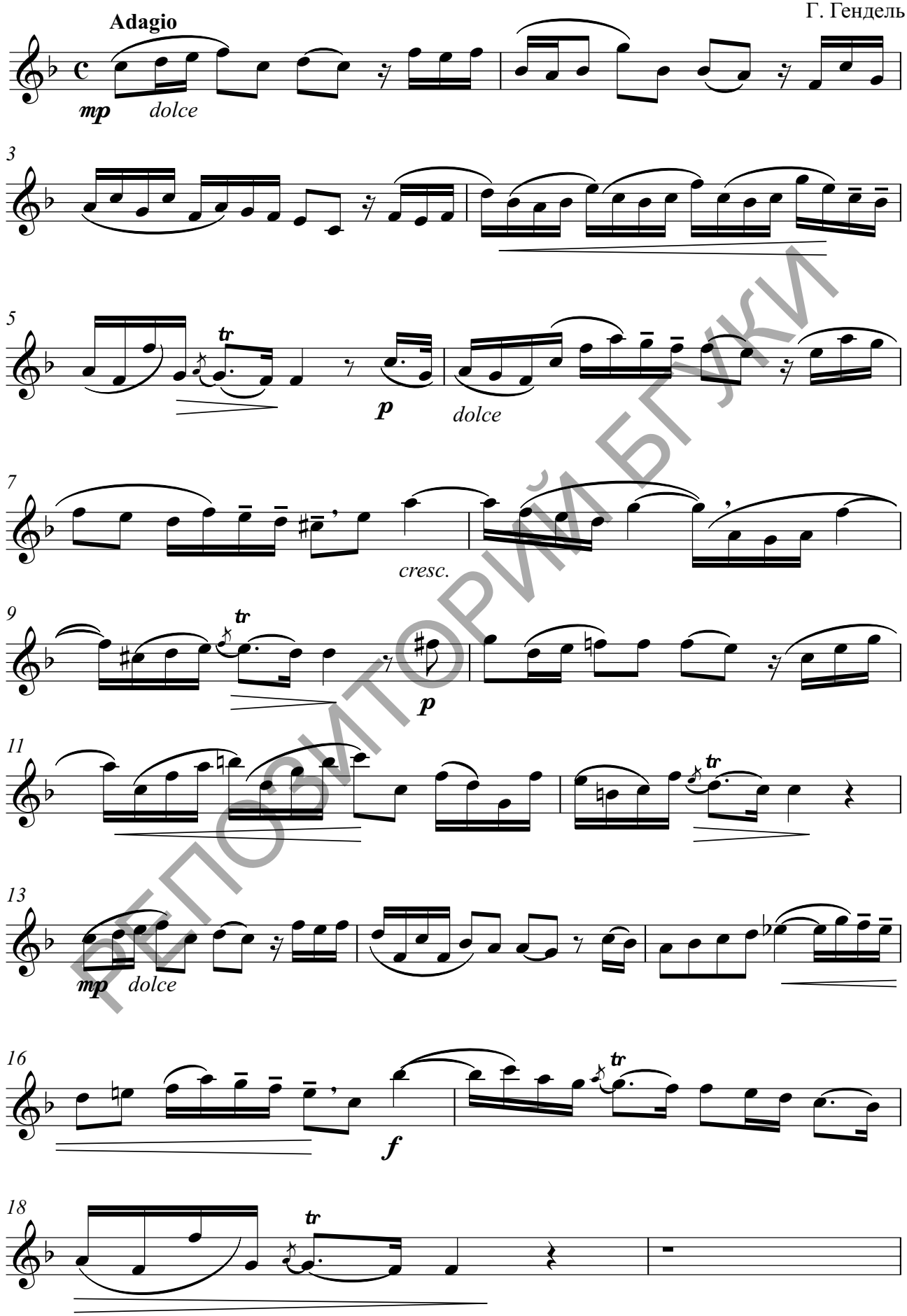
Партии тенор-саксофона

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОНАТА № 6

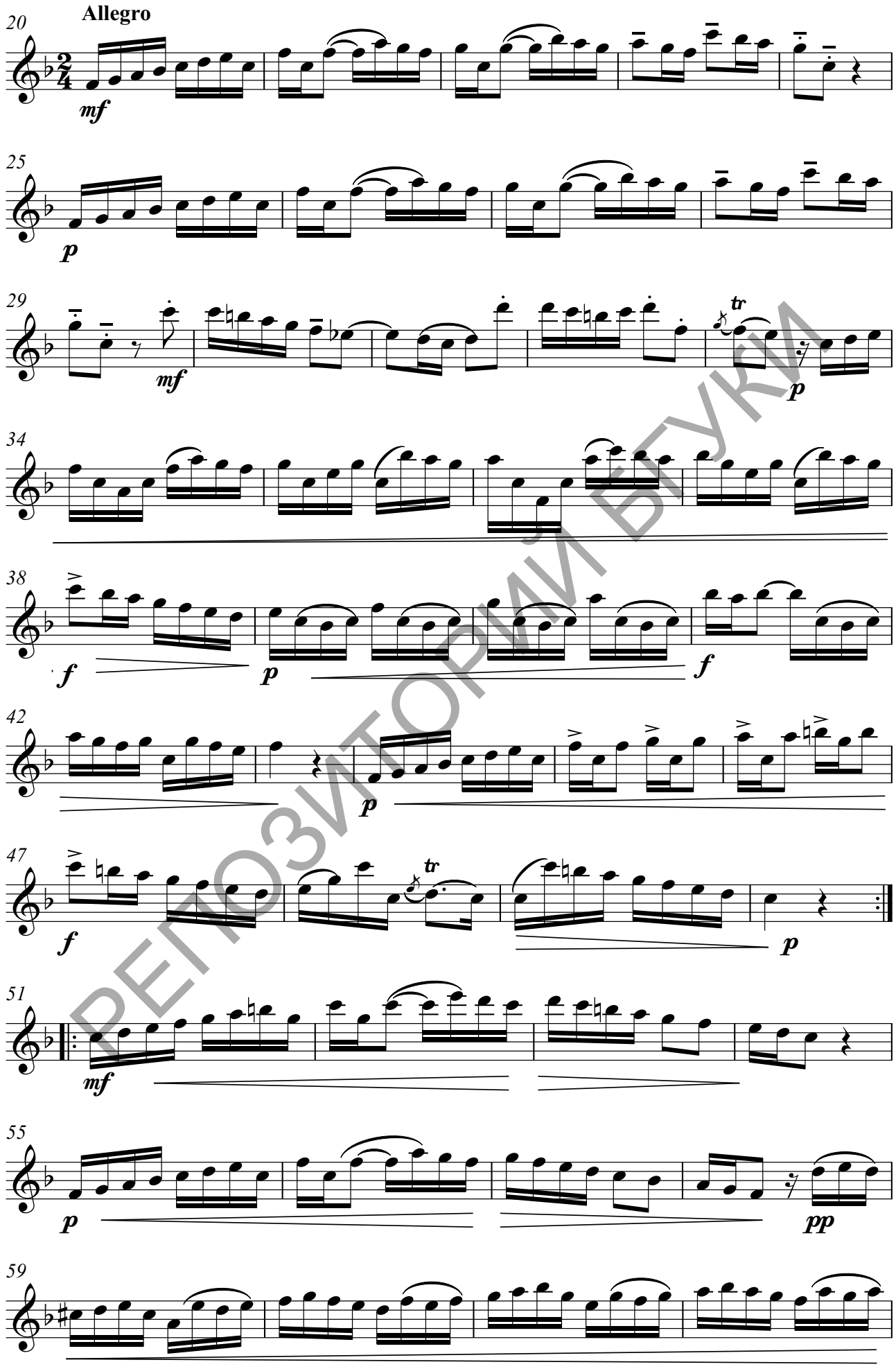
I

Г. Гендель

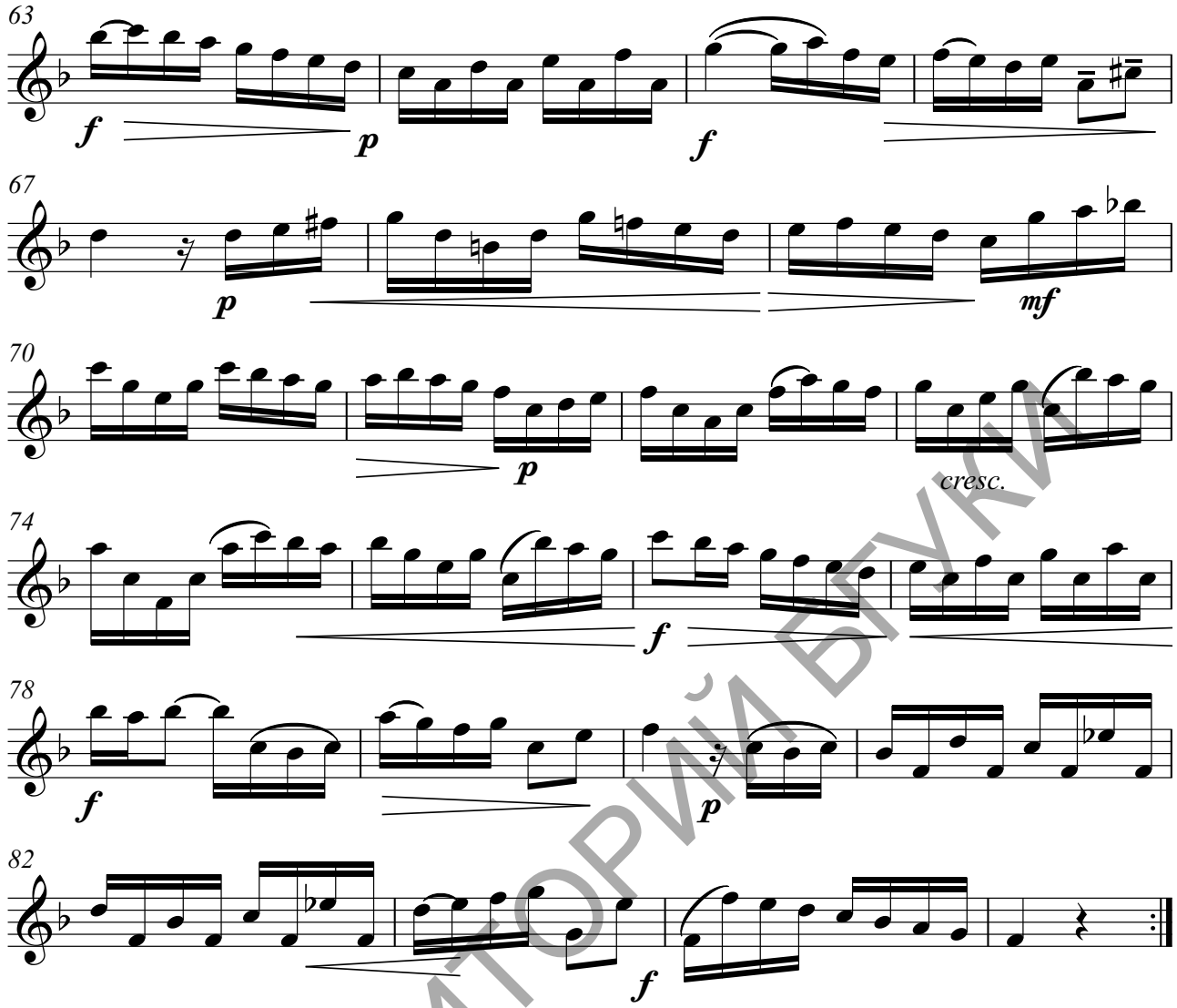


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

II



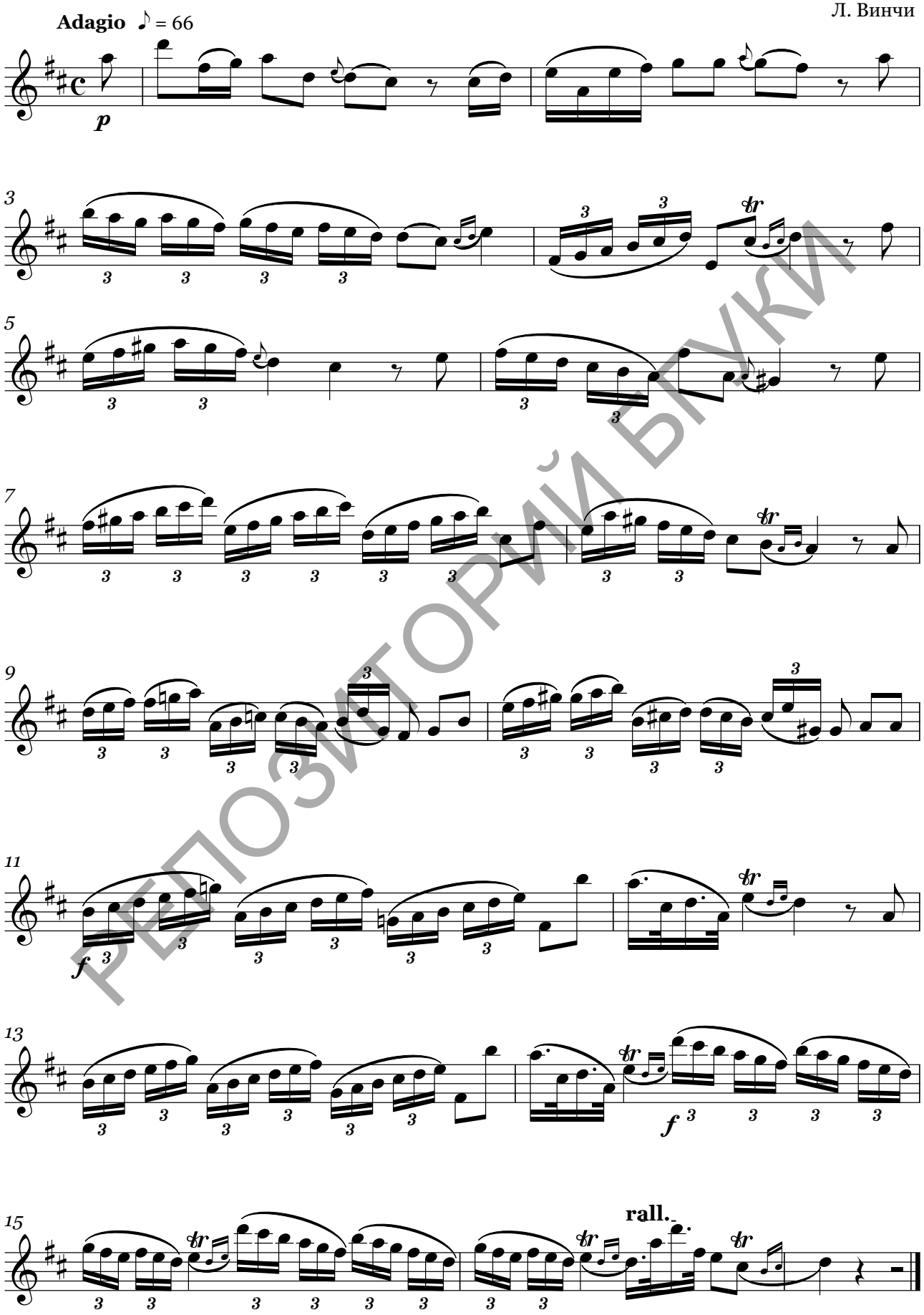
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



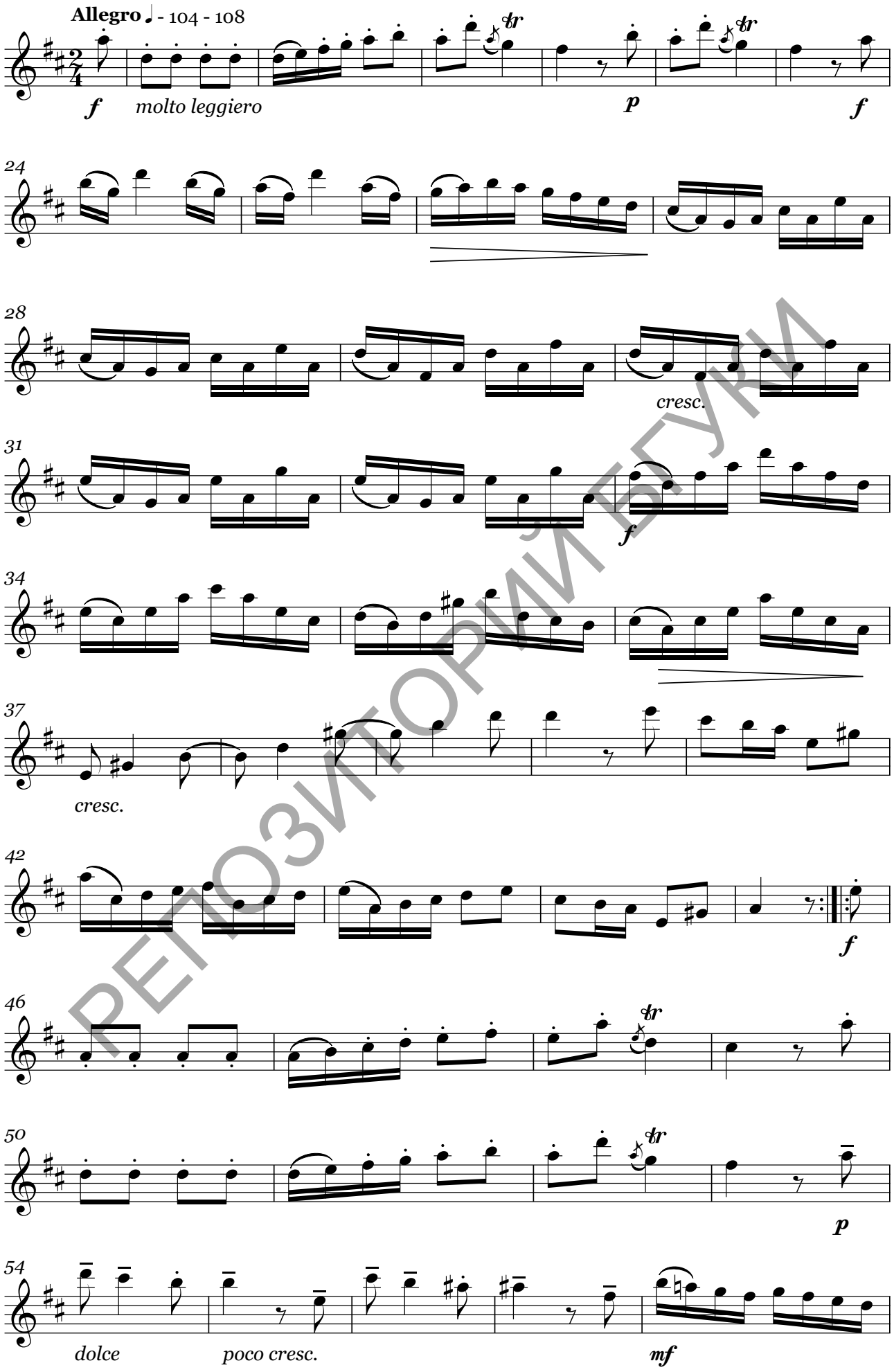
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОНАТА № 1

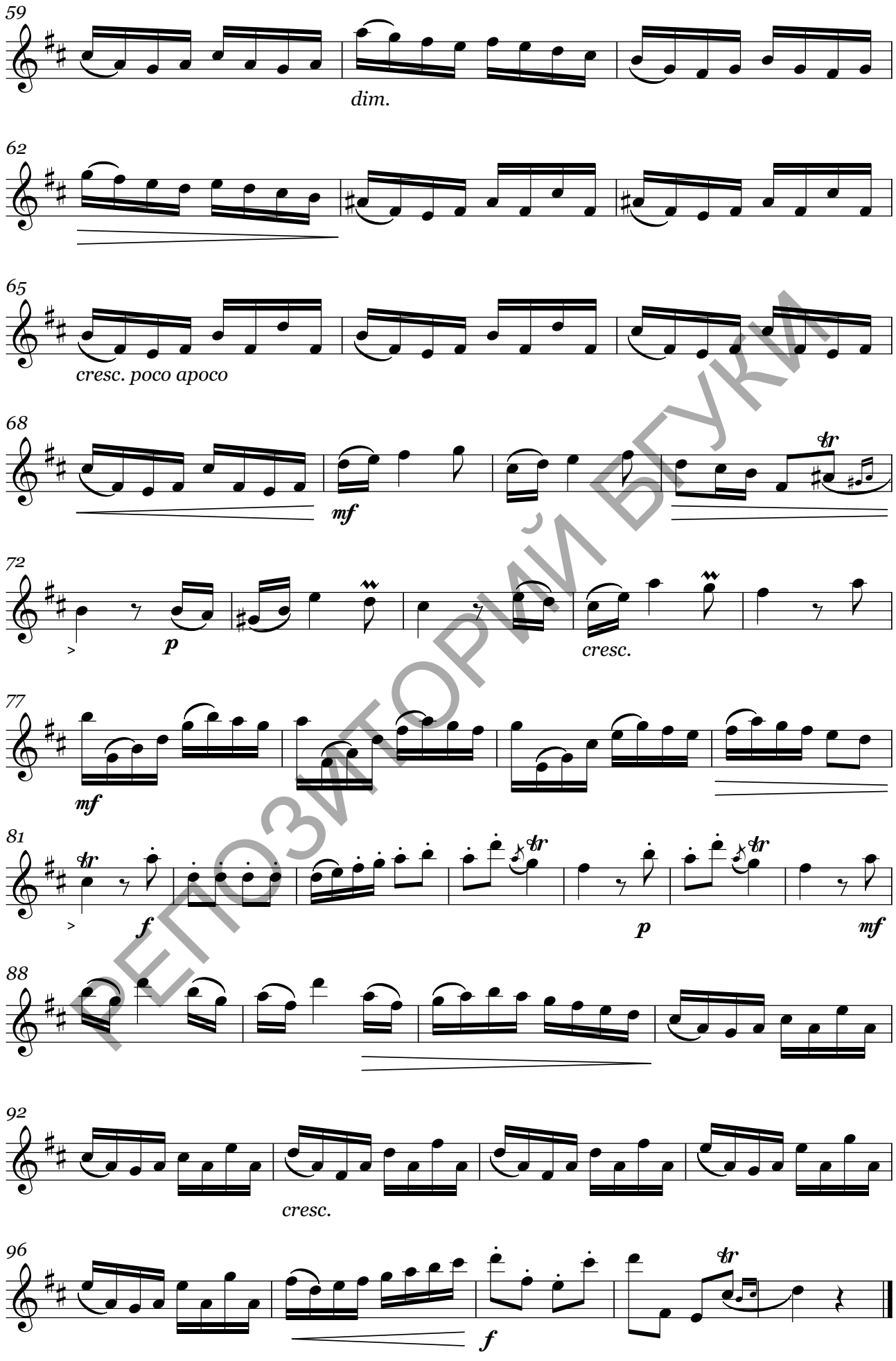
Л. Винчи



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



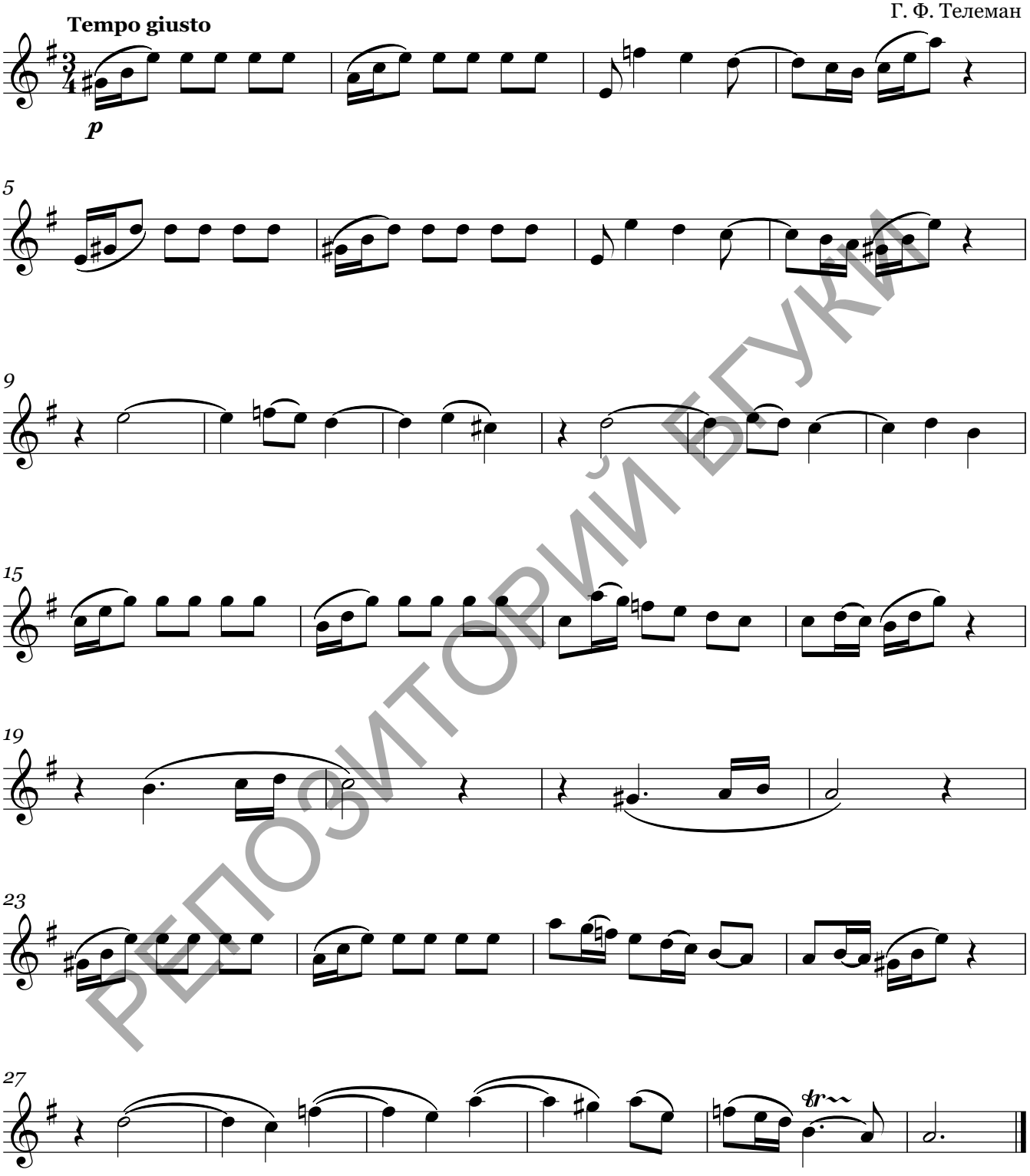
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОНАТА
для флейты и фортепиано

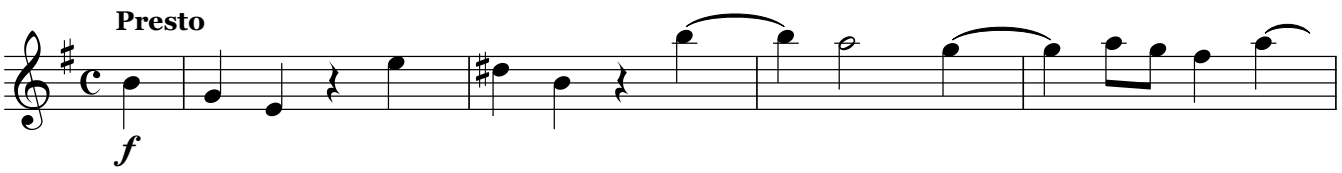
Переложение для
саксофона - тенора
Е.Шиманца

III

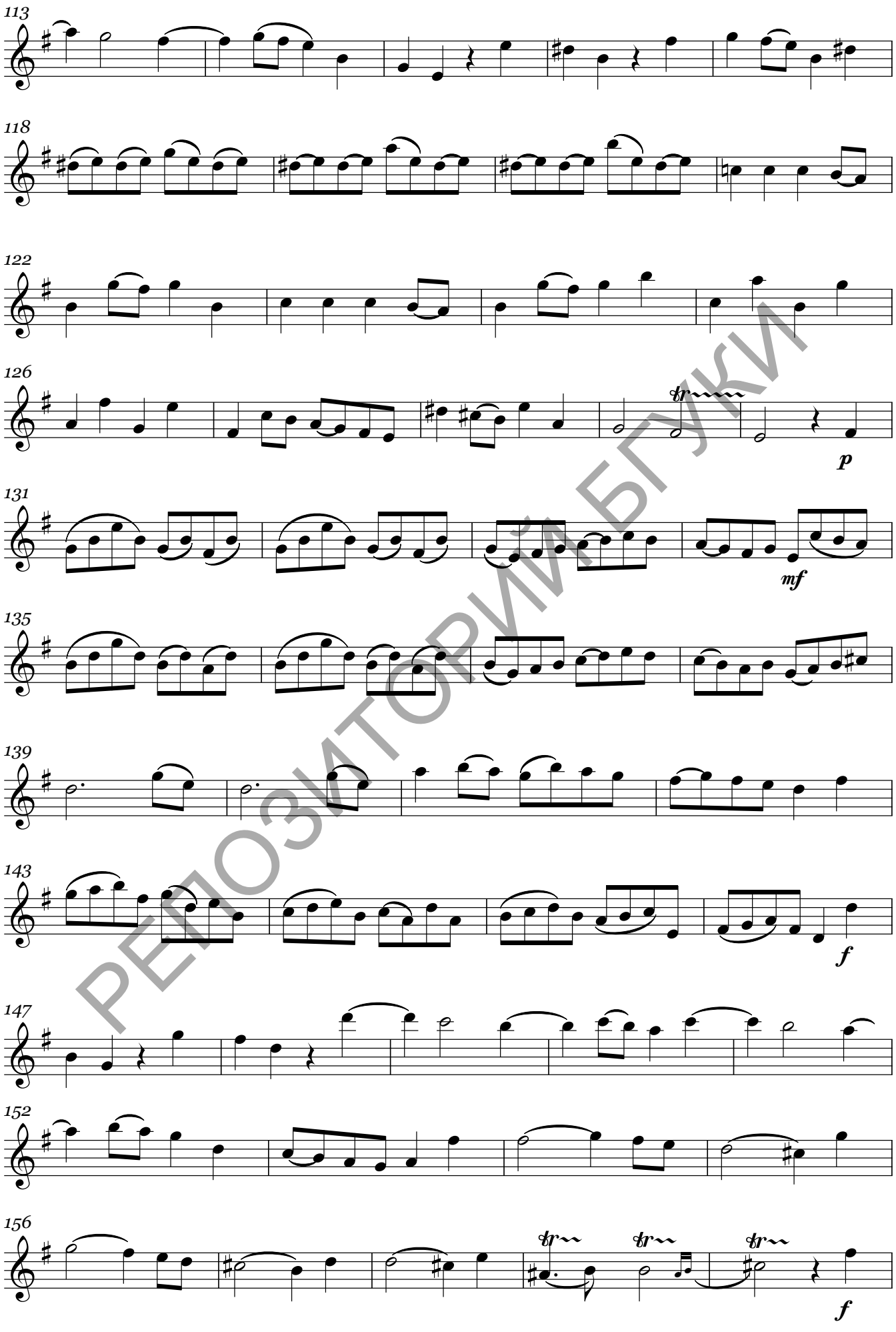
Г. Ф. Телеман



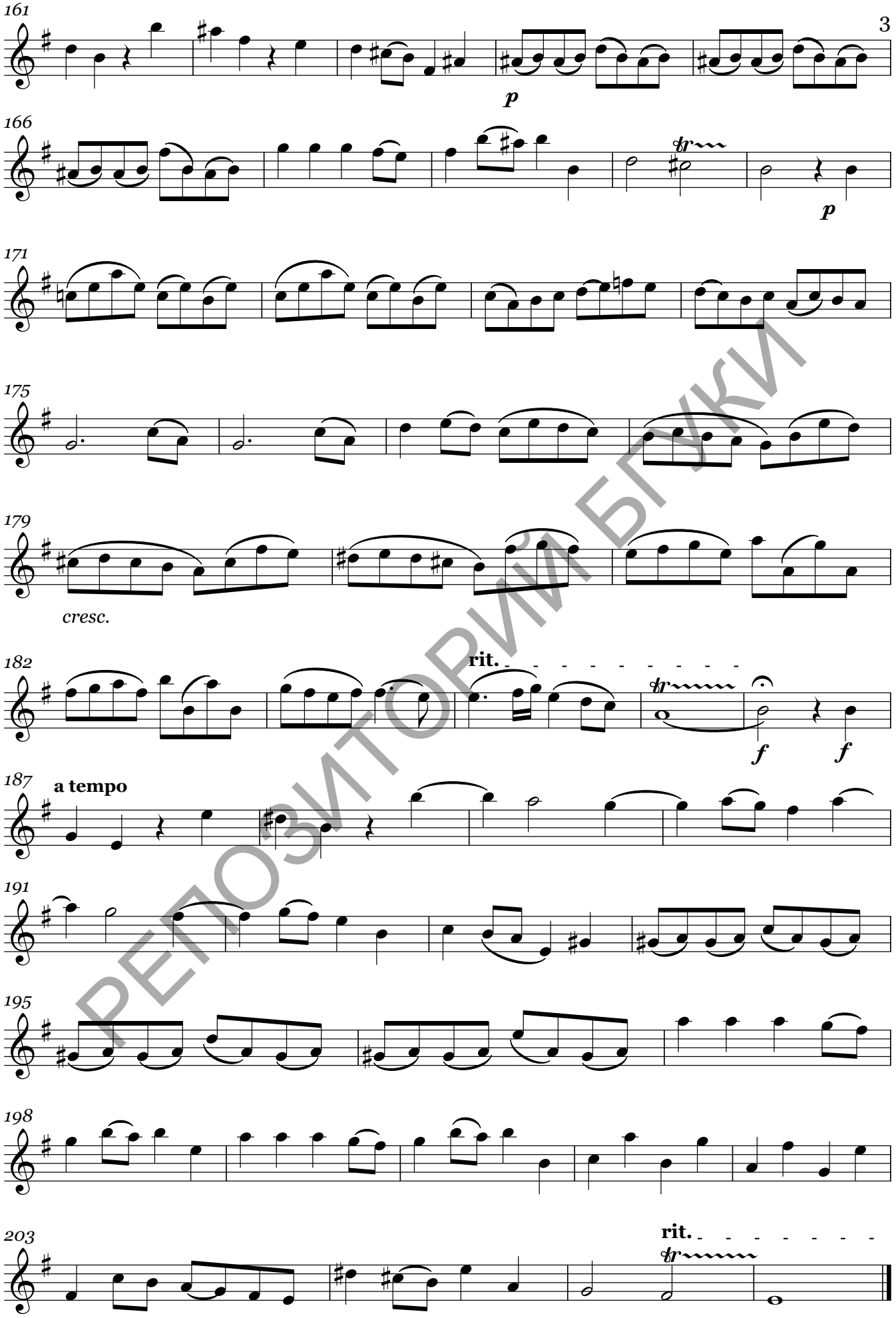
IV



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

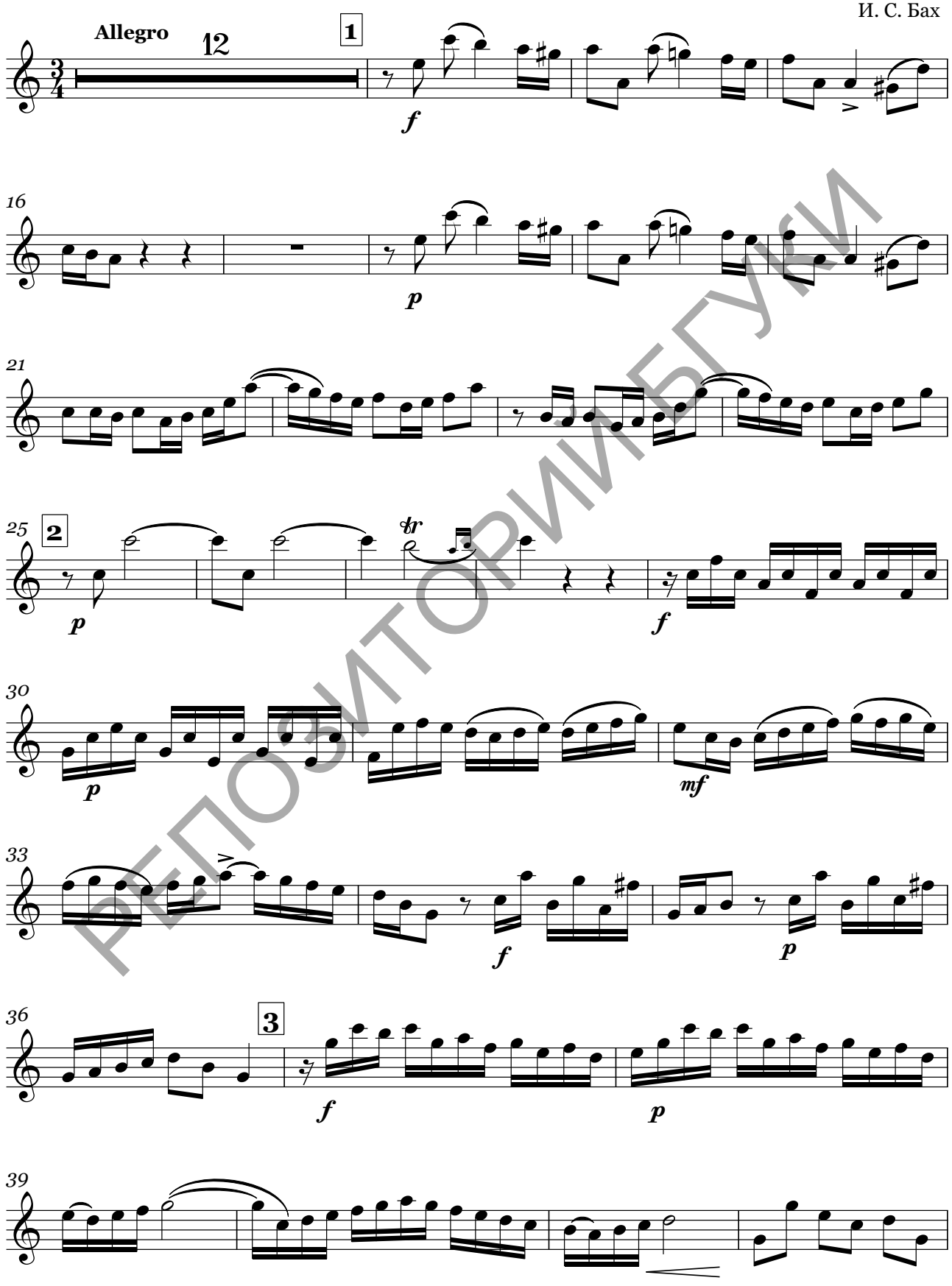


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

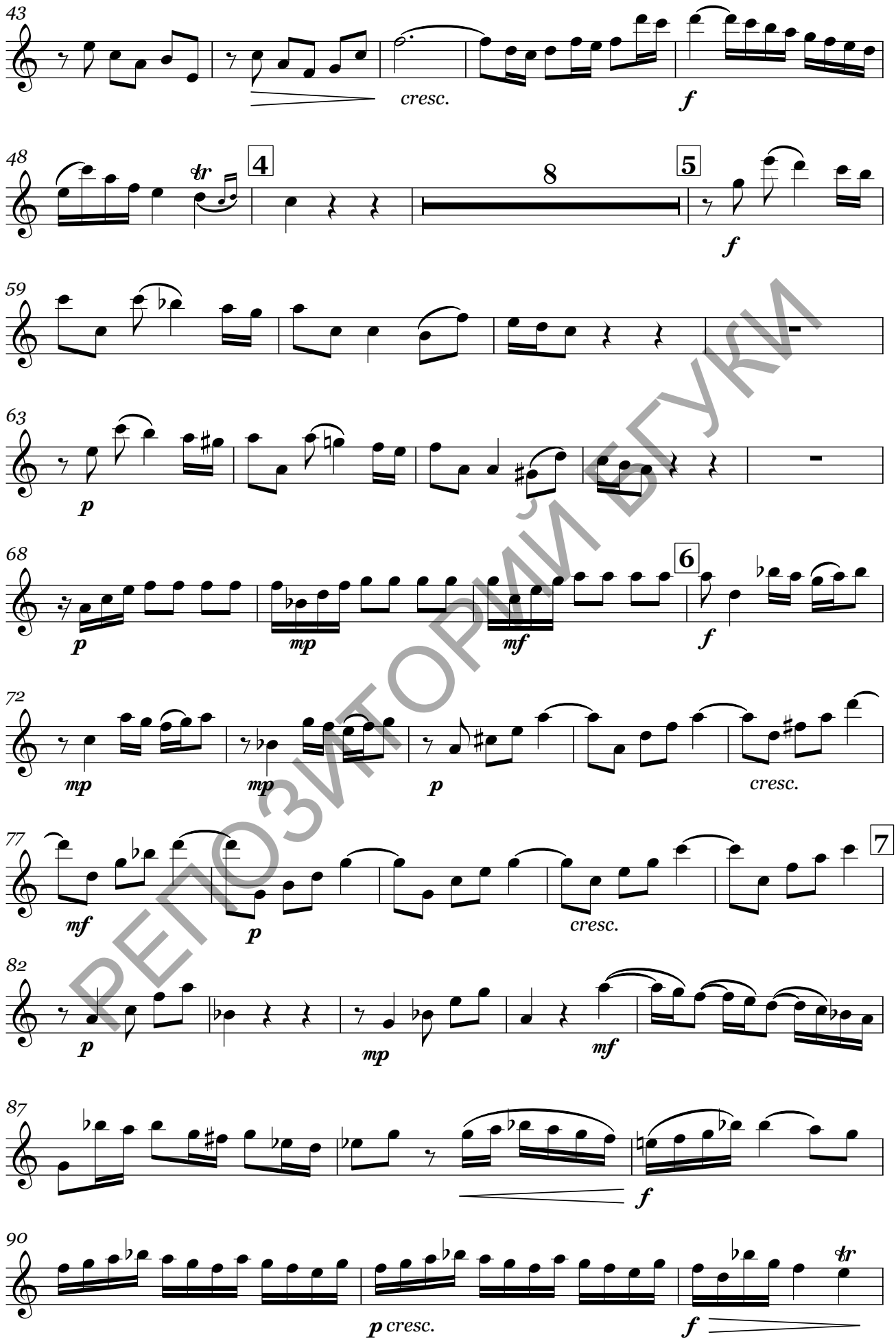
СОНАТА

I

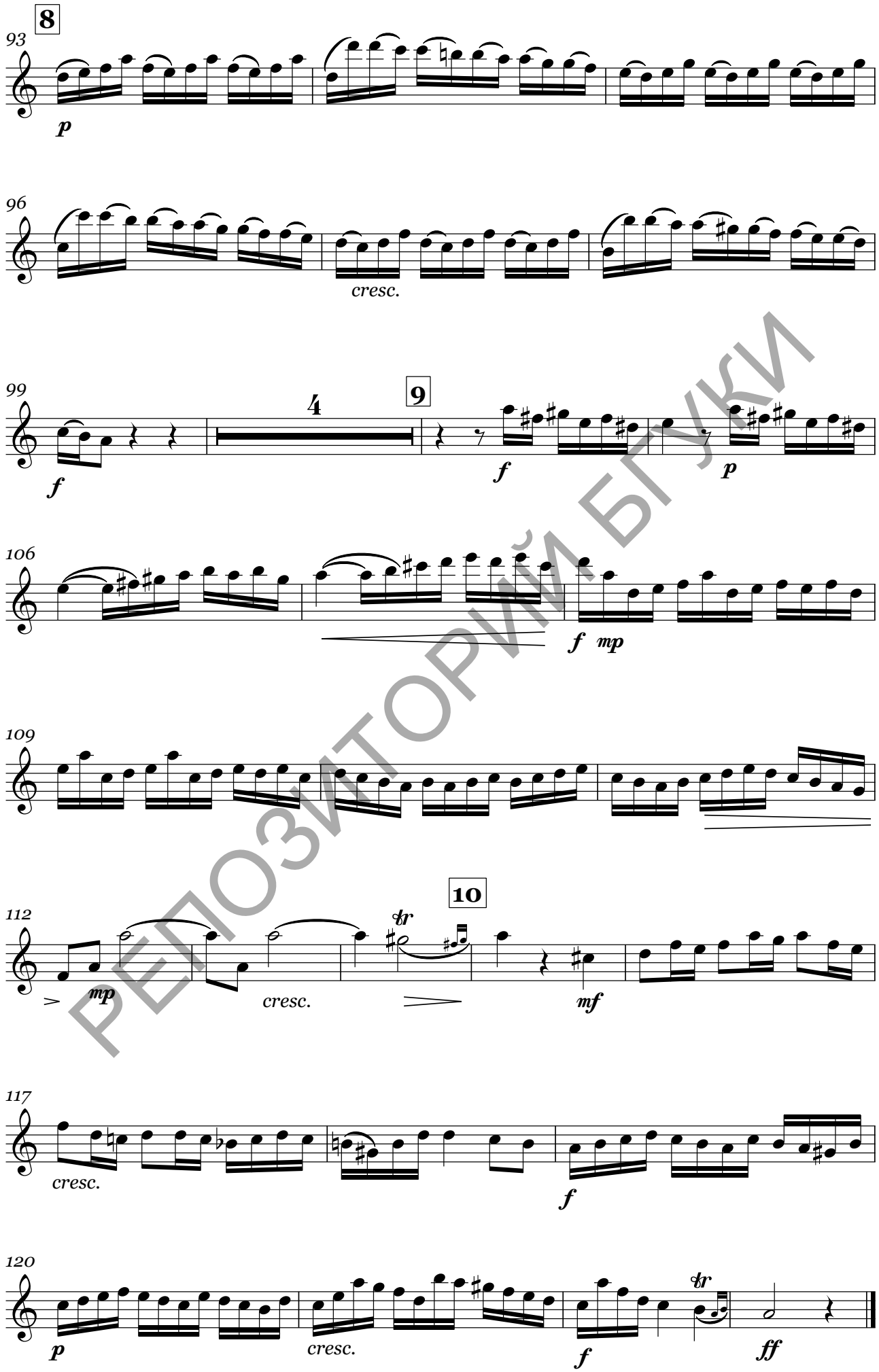
И. С. Бах



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



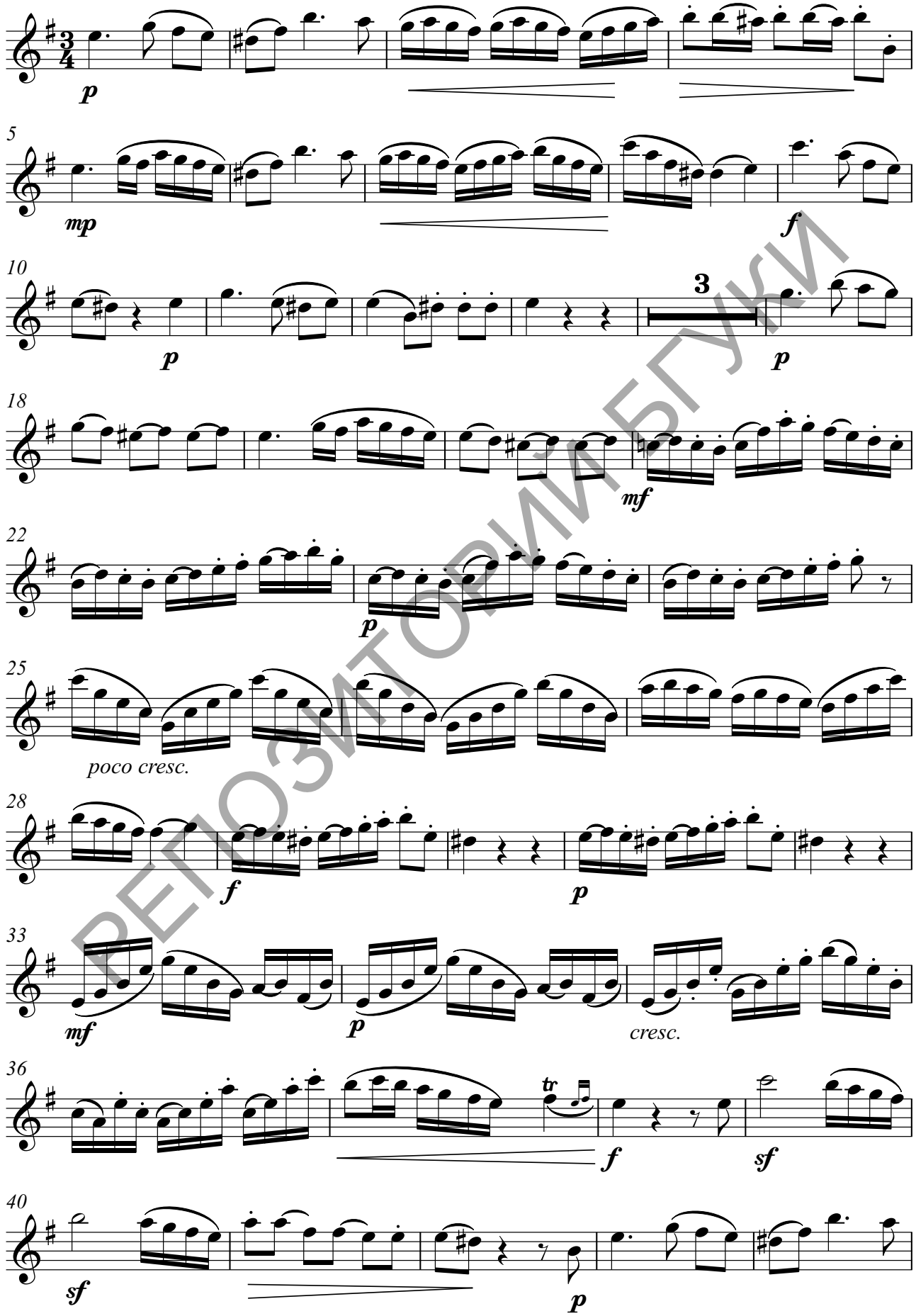
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

КОНЦЕРТ

III

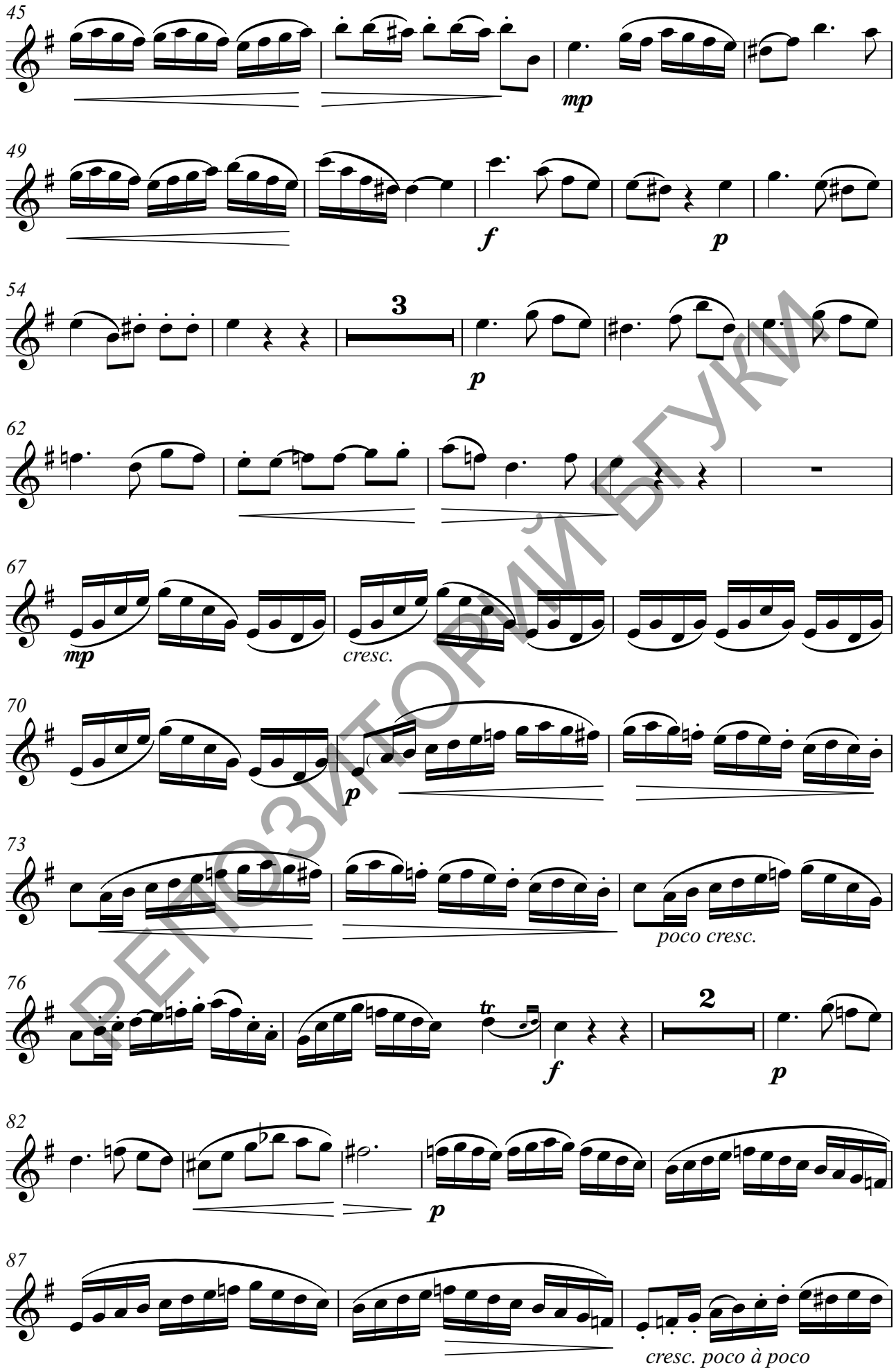
Г. Друшецки

Tempo di Polonese

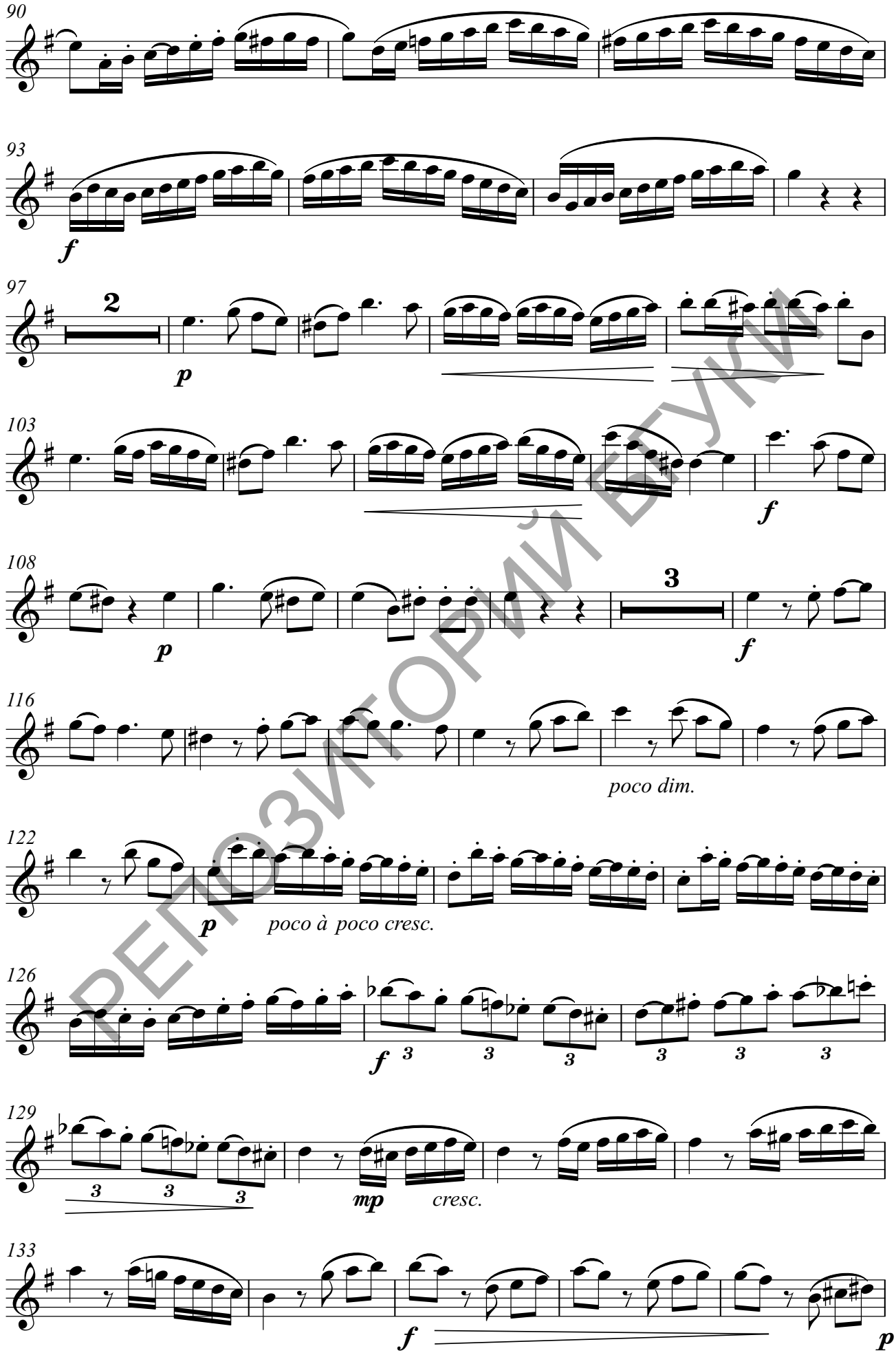


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

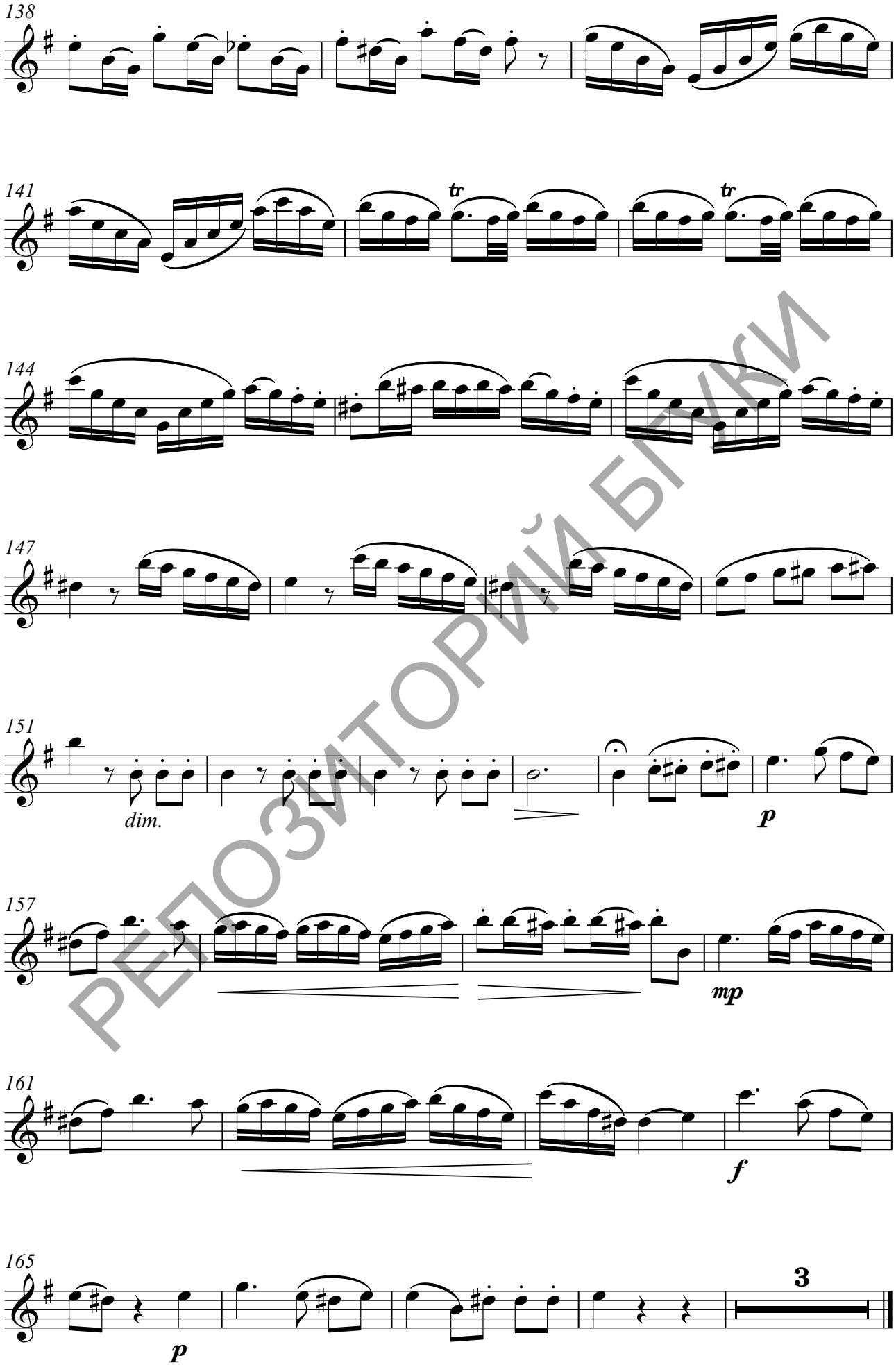
V.S.



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



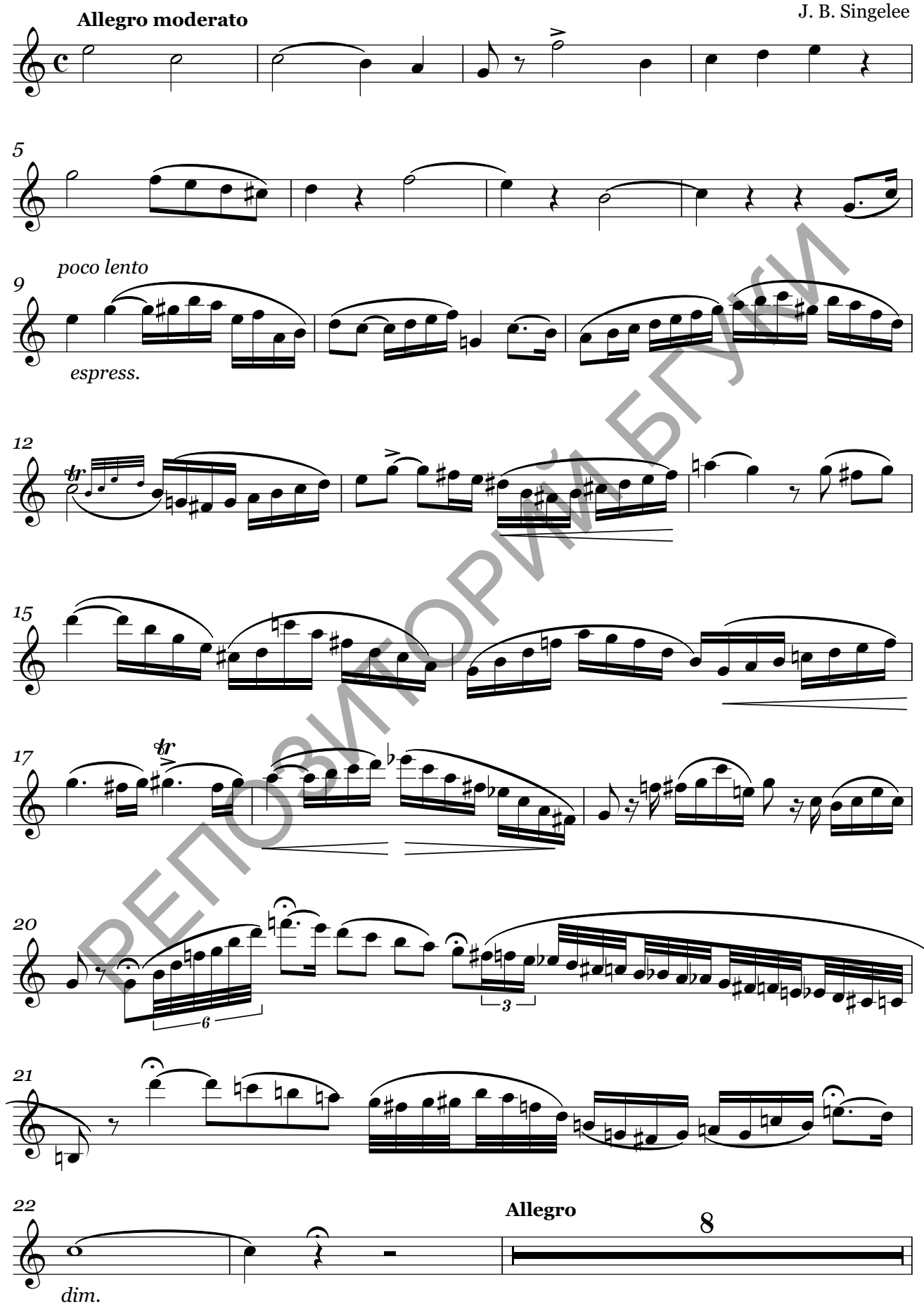
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



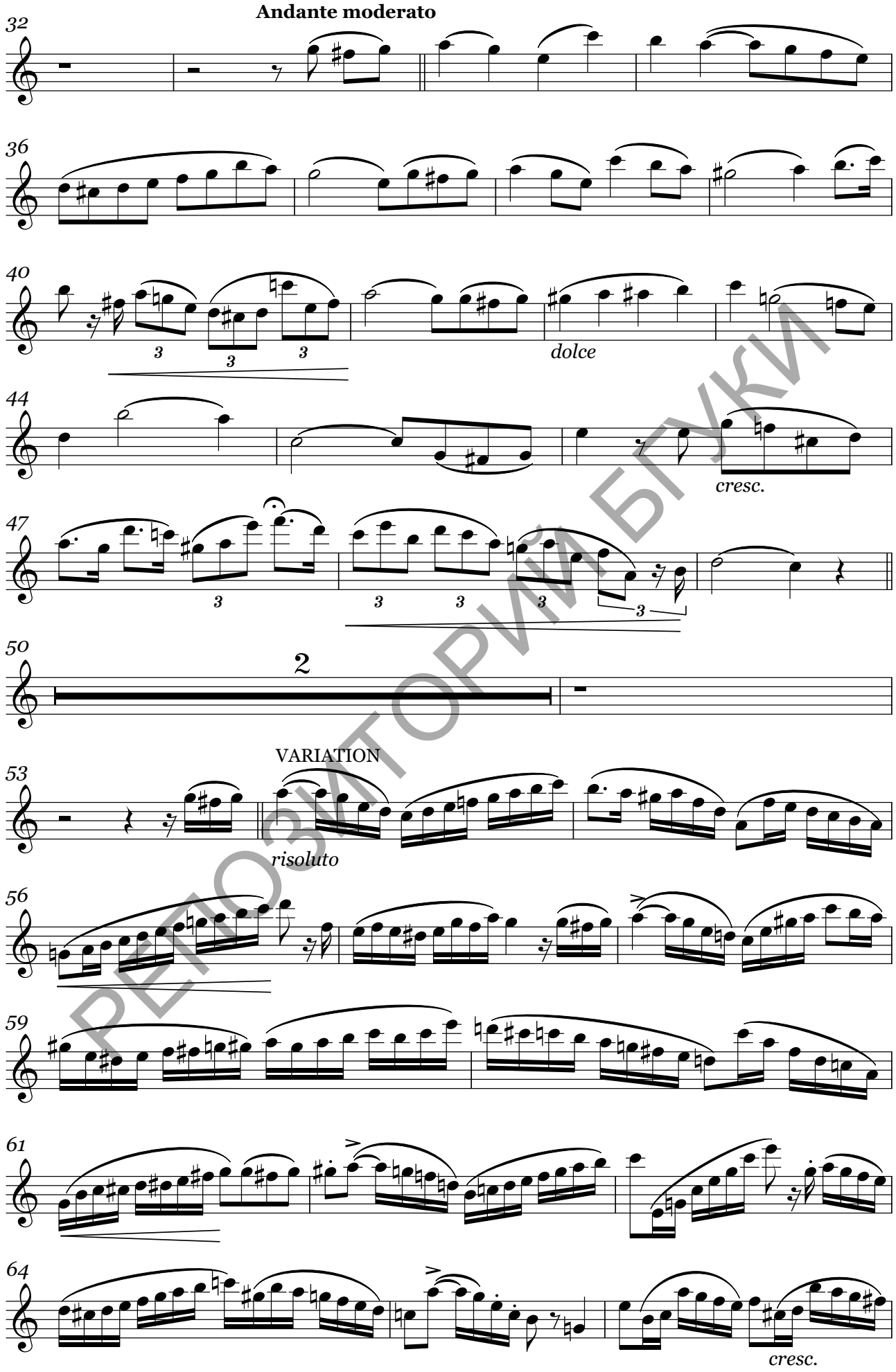
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

FANTAISIE BRILIANTE

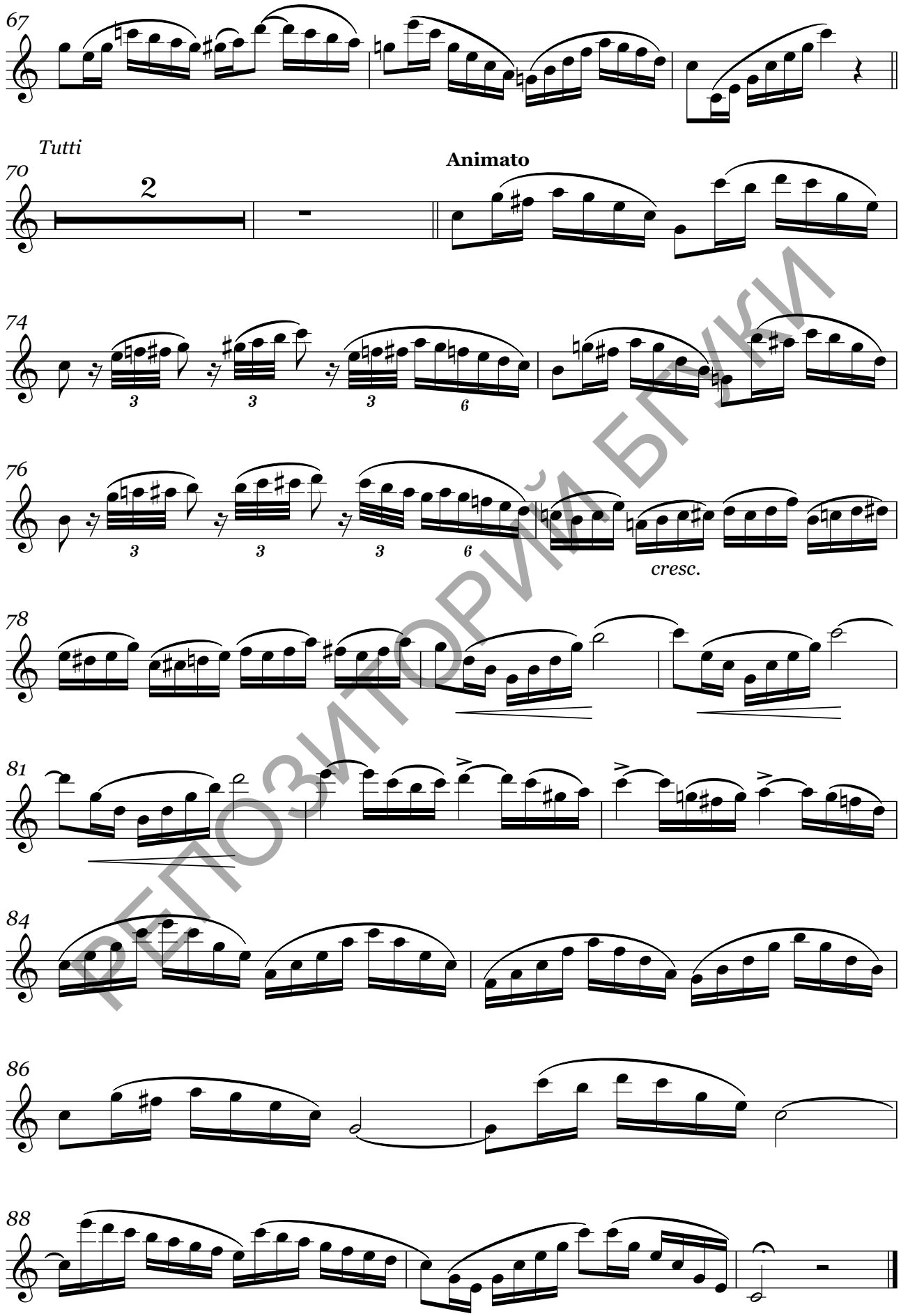
J. B. Singelee



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



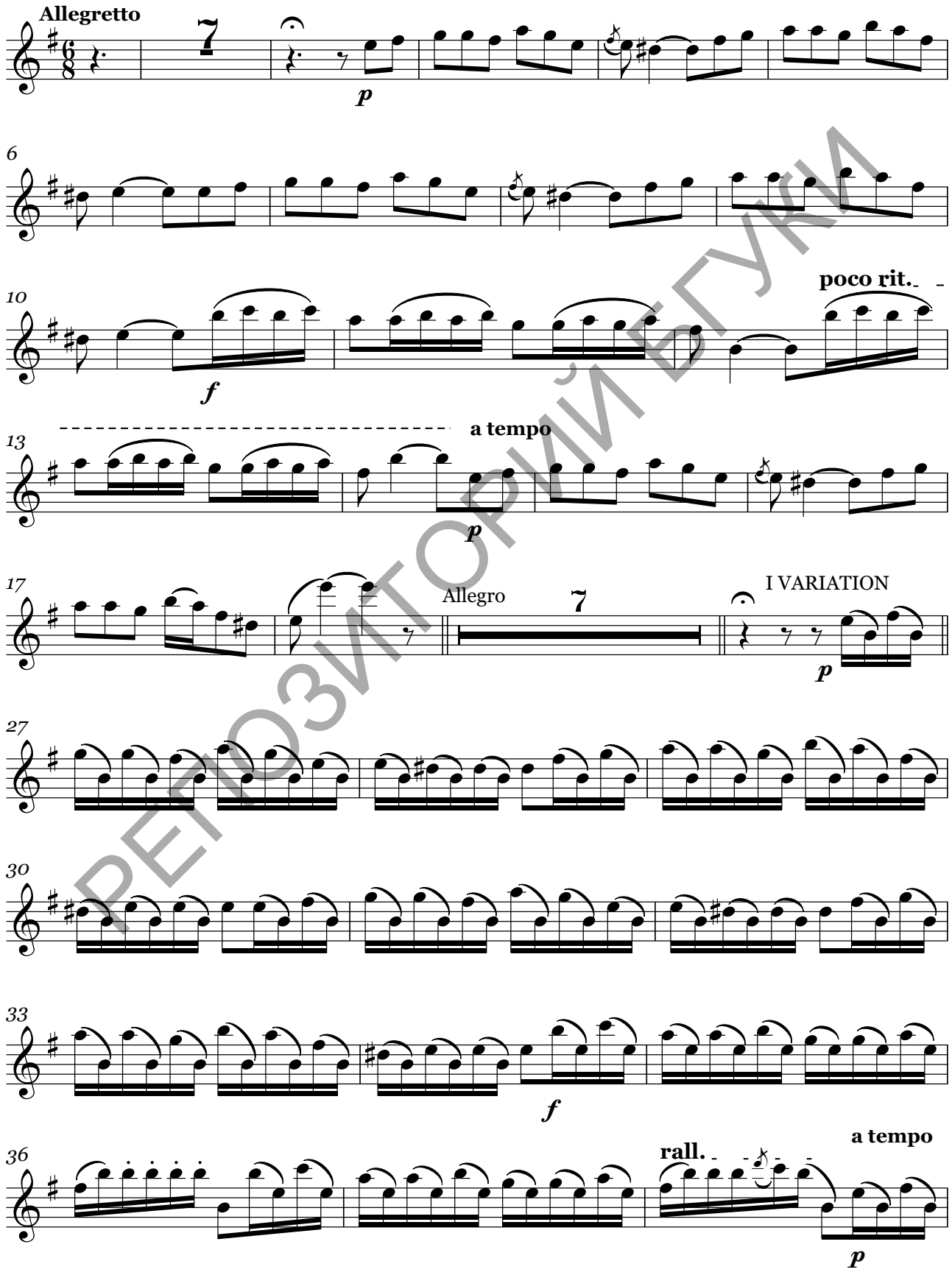
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



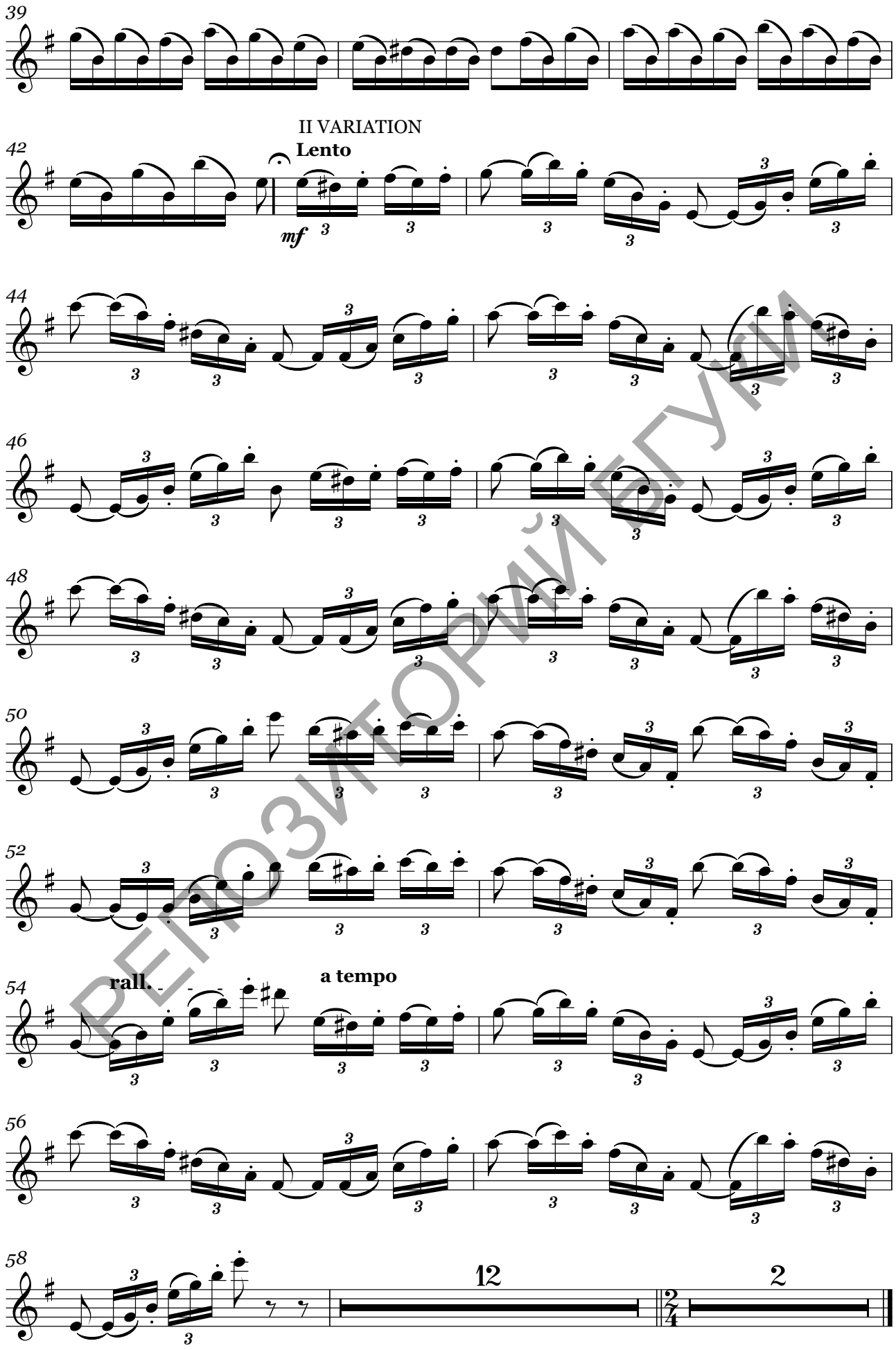
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

VARIATIONS
SUR UN THEME ESPAGNOL

Paul Agricole Genin

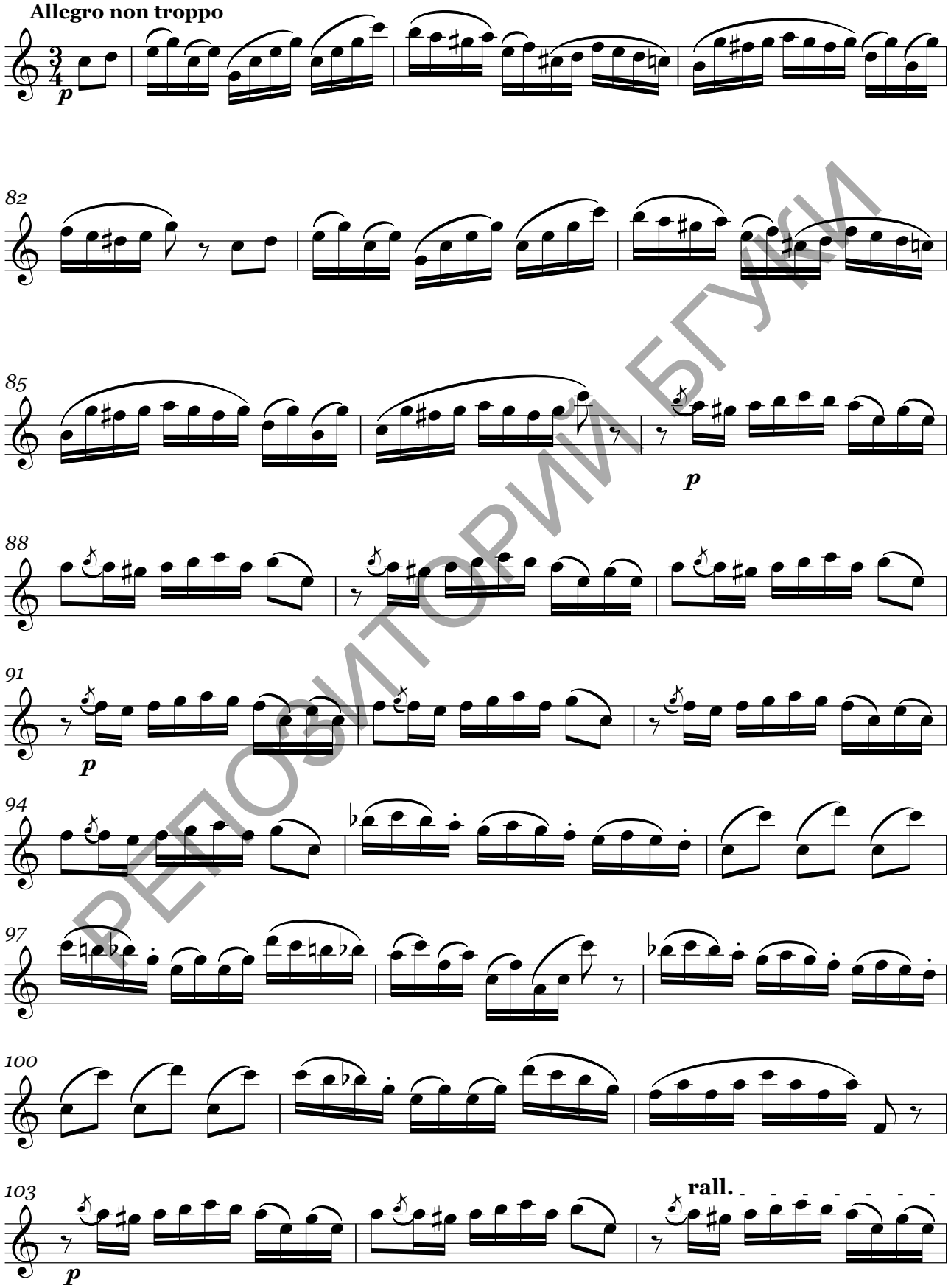


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

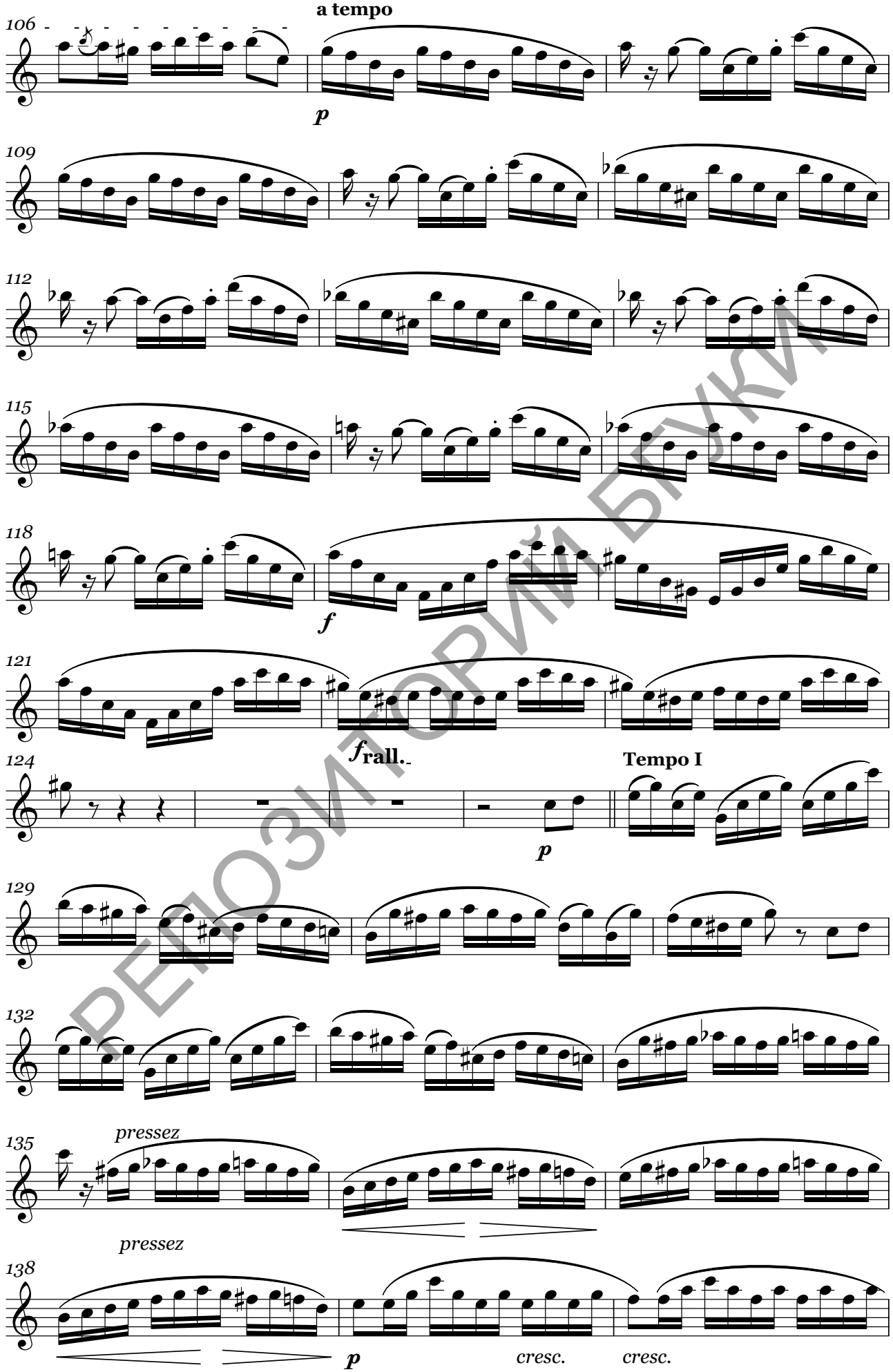


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

BOLERO



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

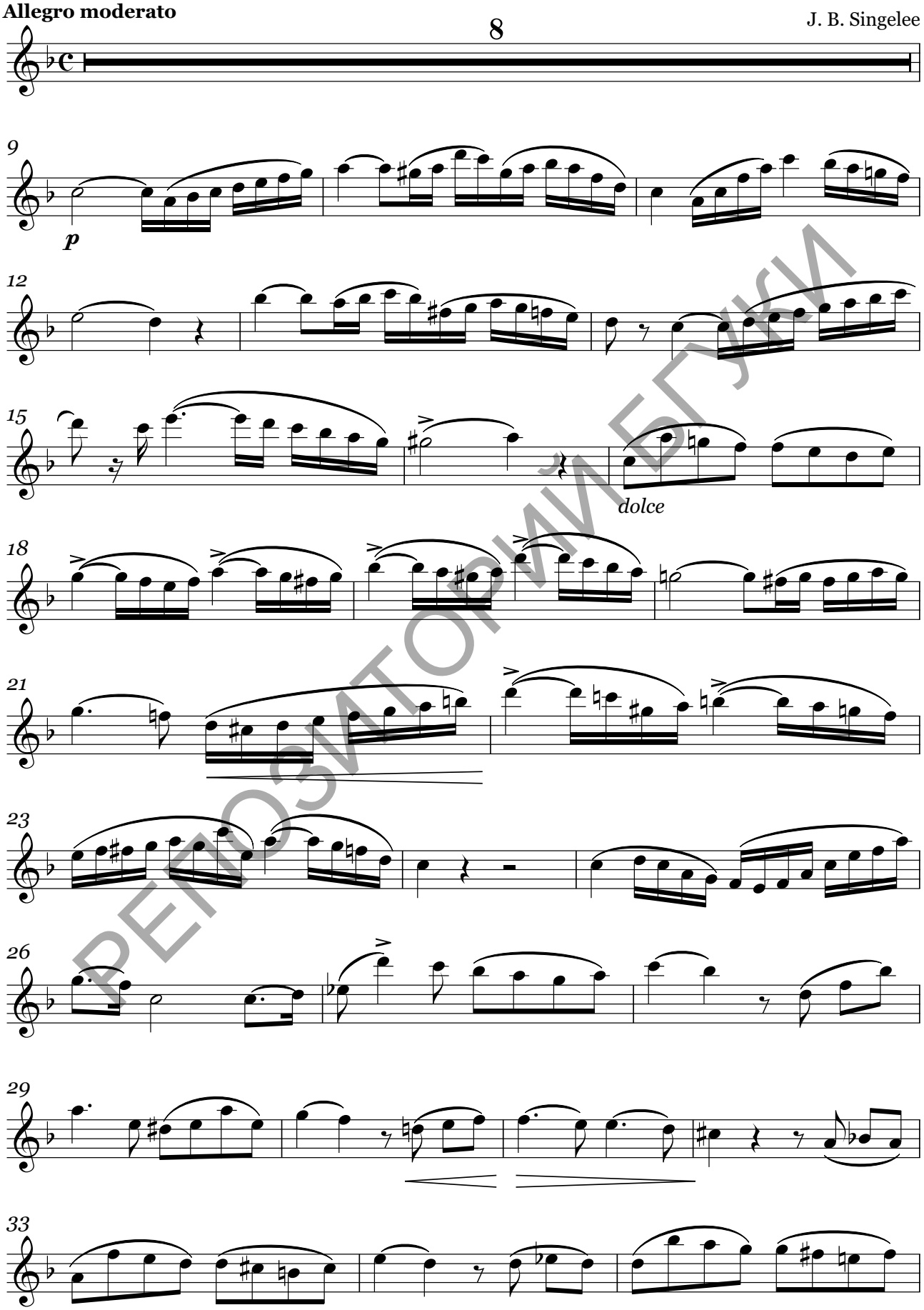
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

CONCERTINO

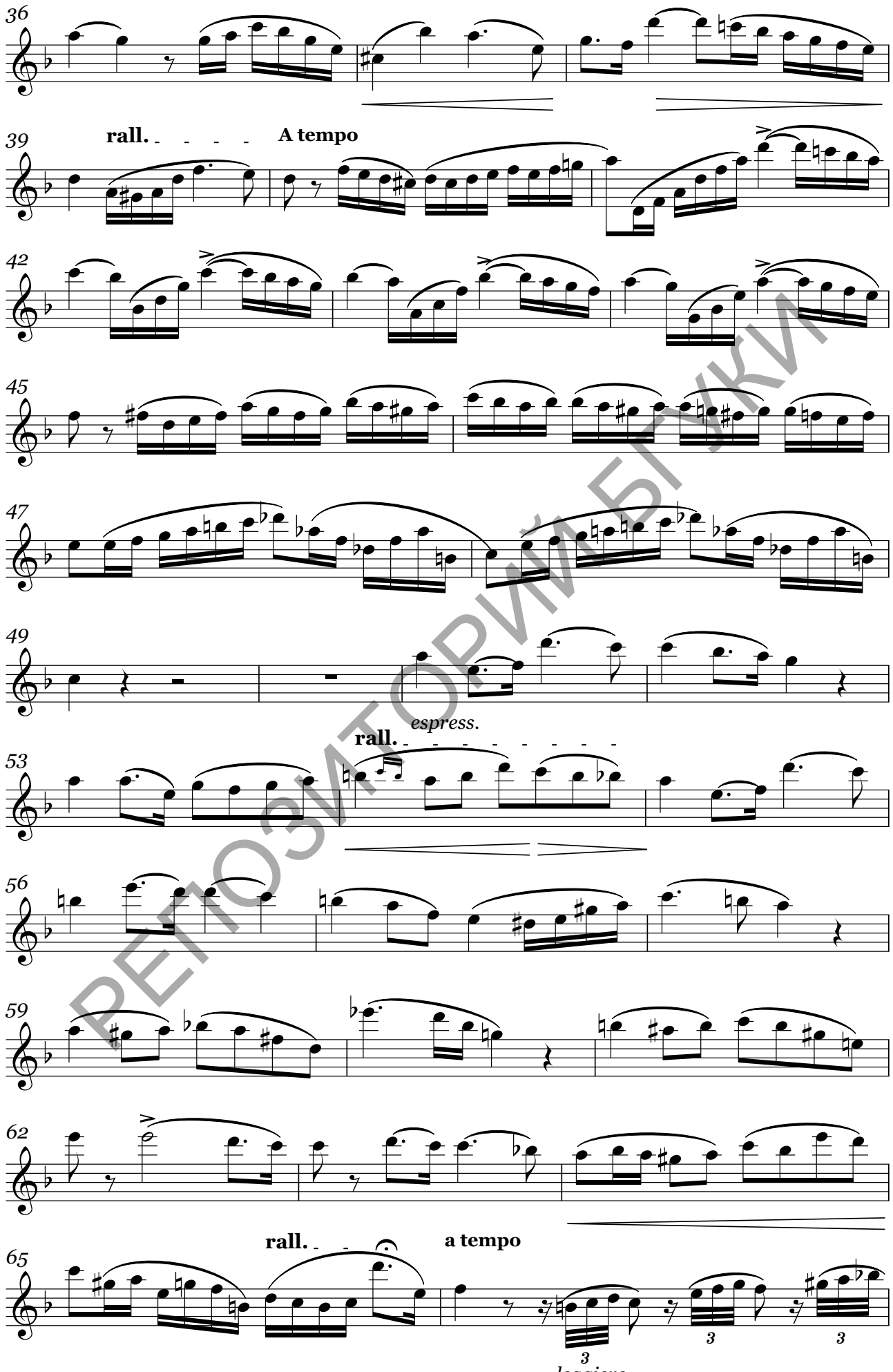
Allegro moderato

J. B. Singelee

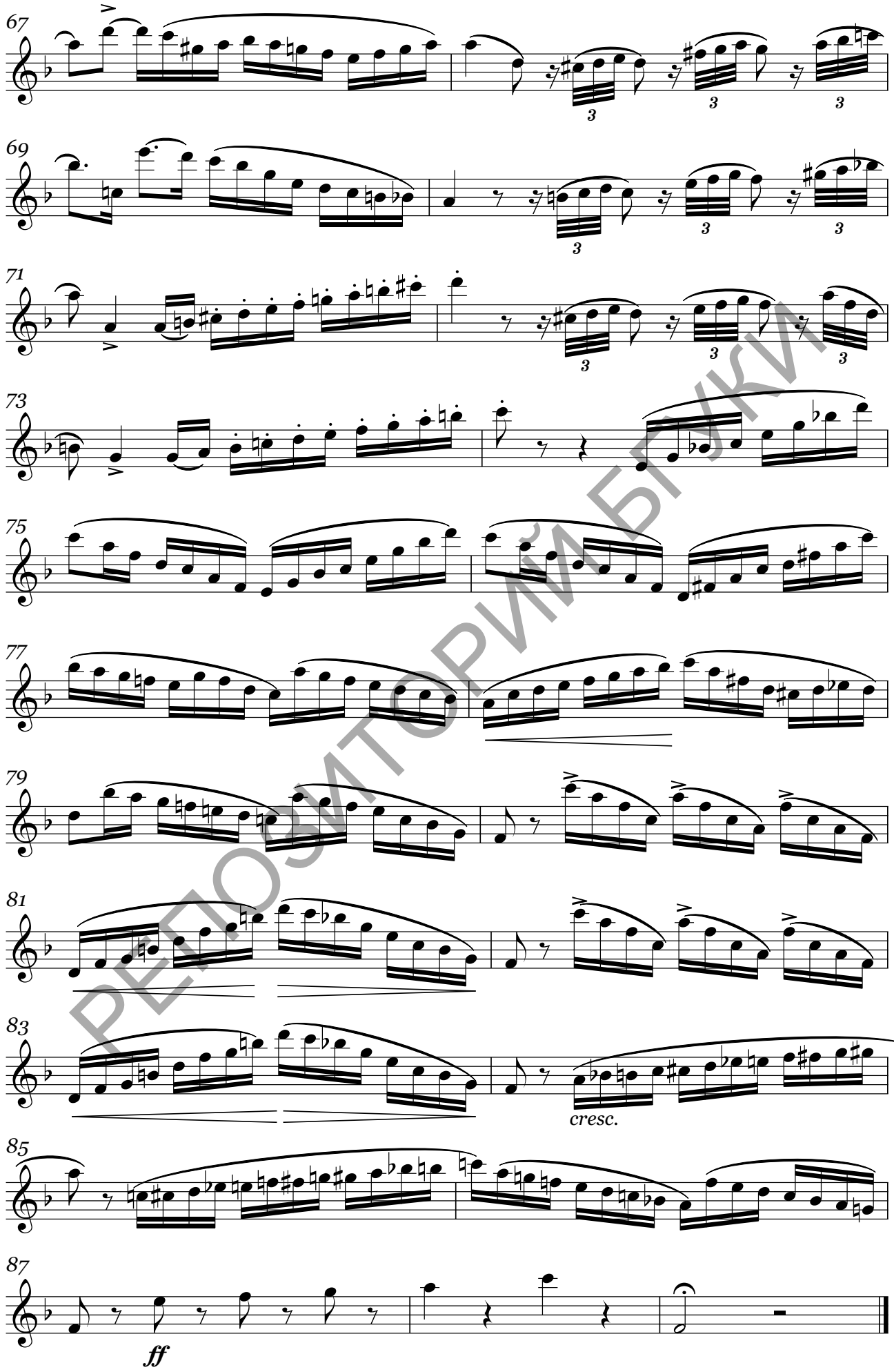
8



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



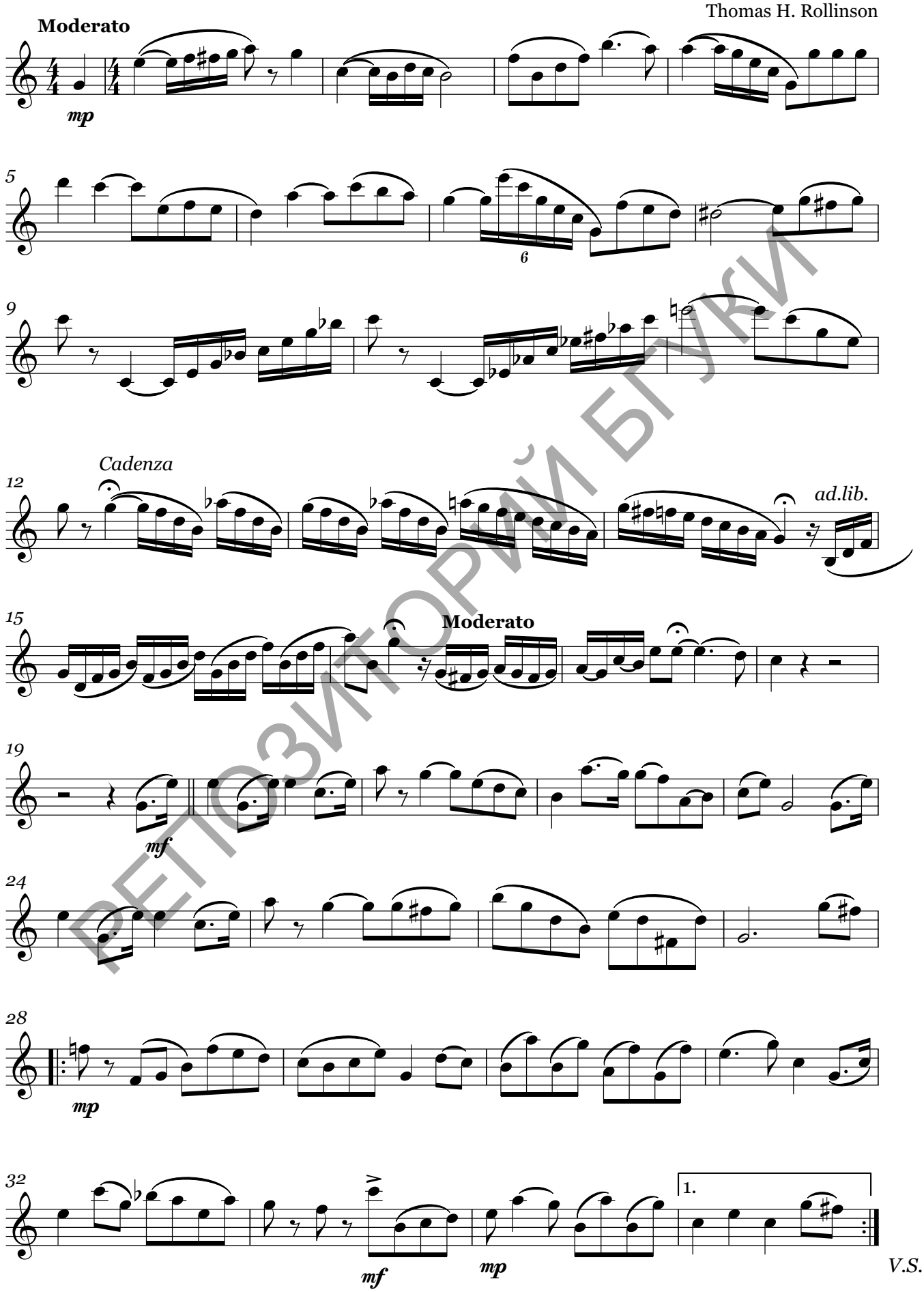
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

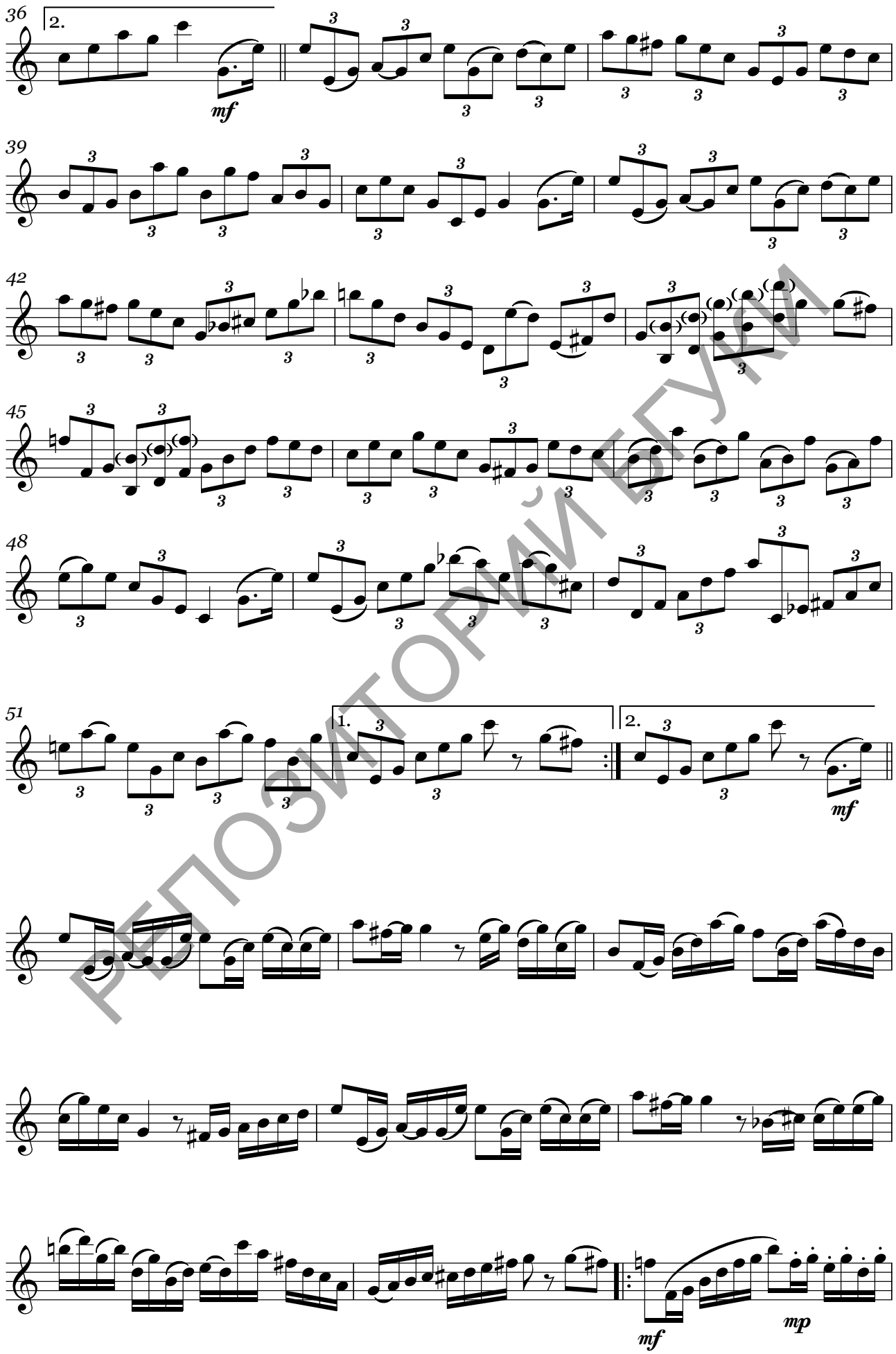
FANTAISIE

Thomas H. Rollinson

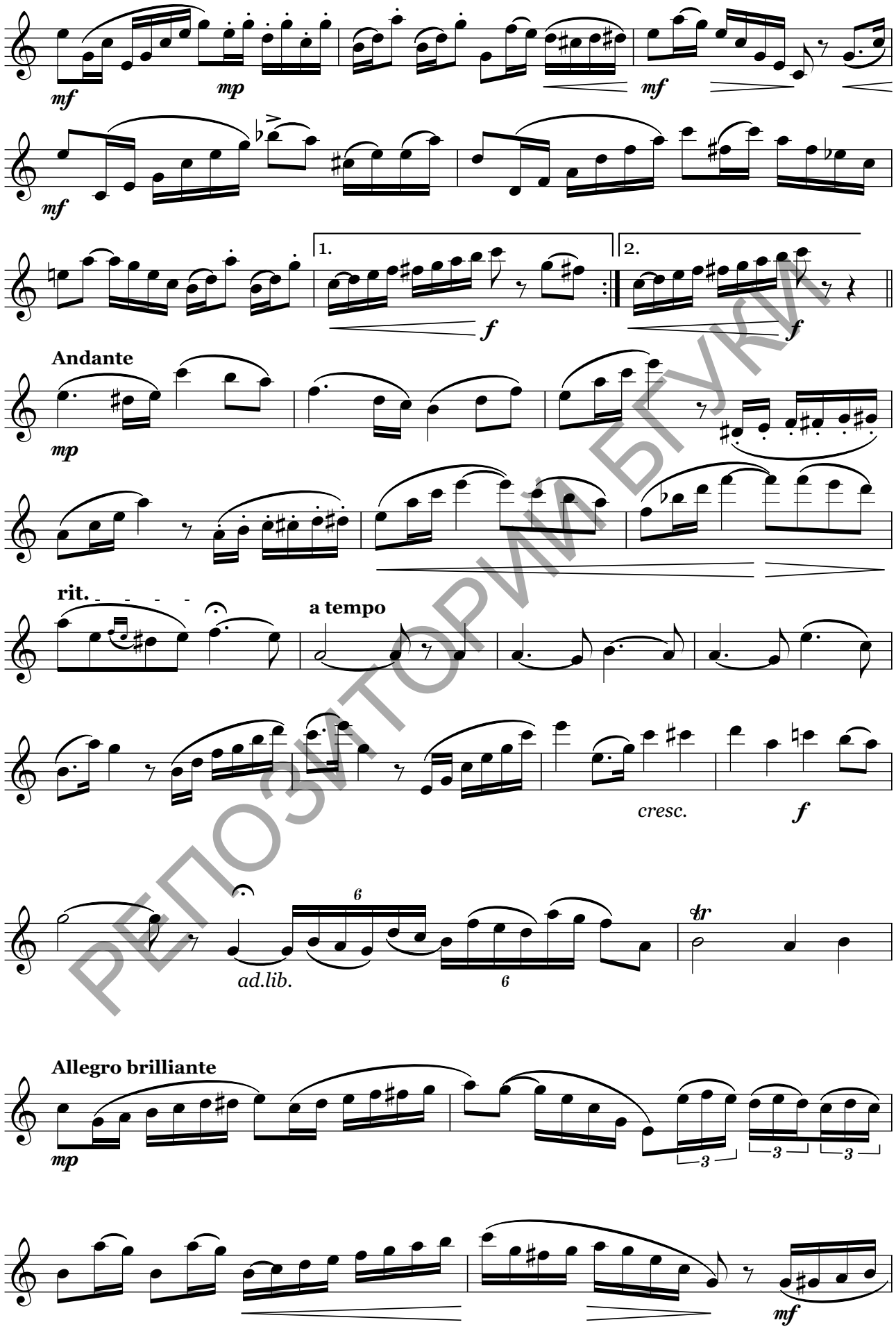


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

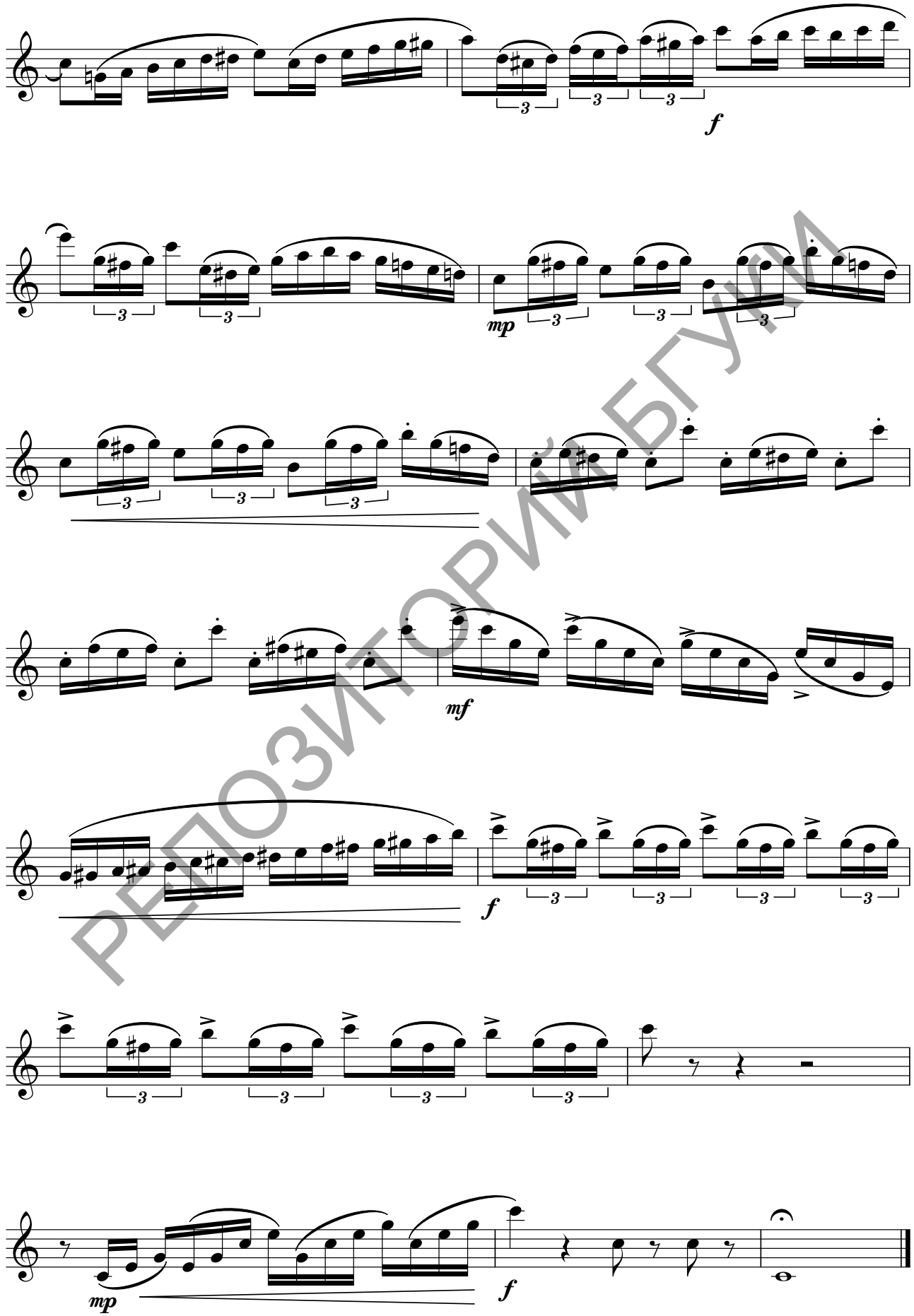
V.S.



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



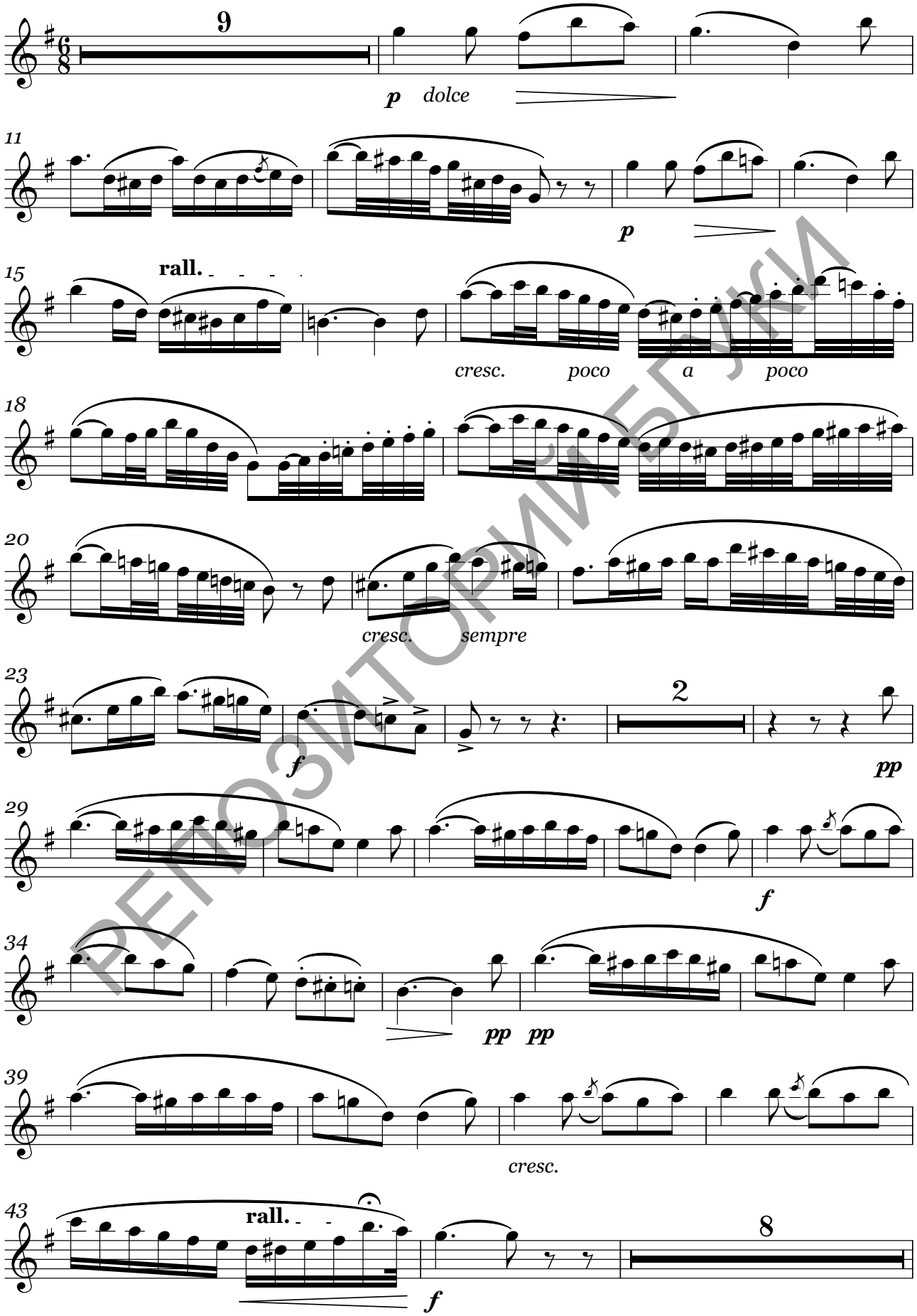
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



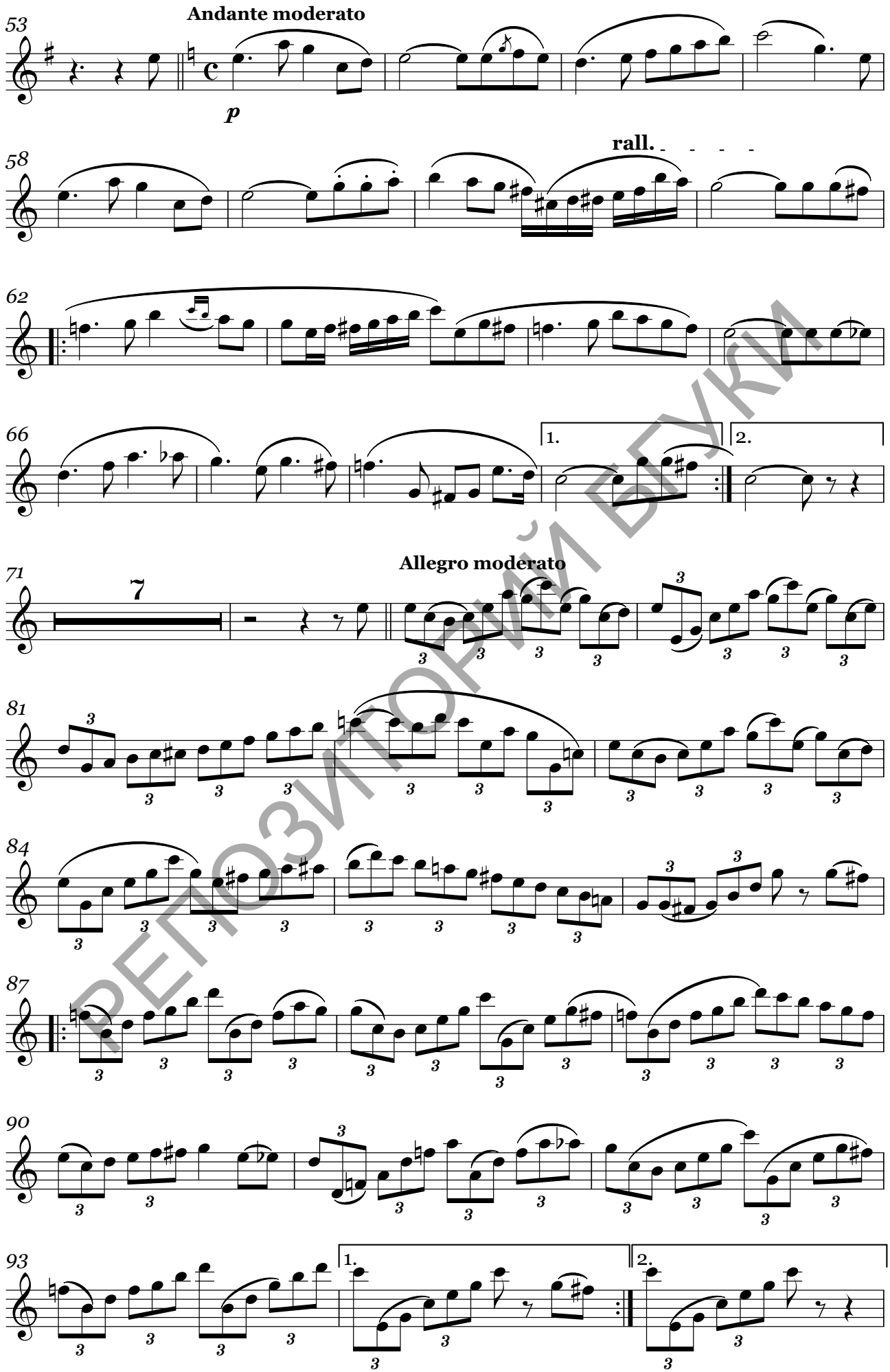
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

CAPRICE ET VARIATIONS

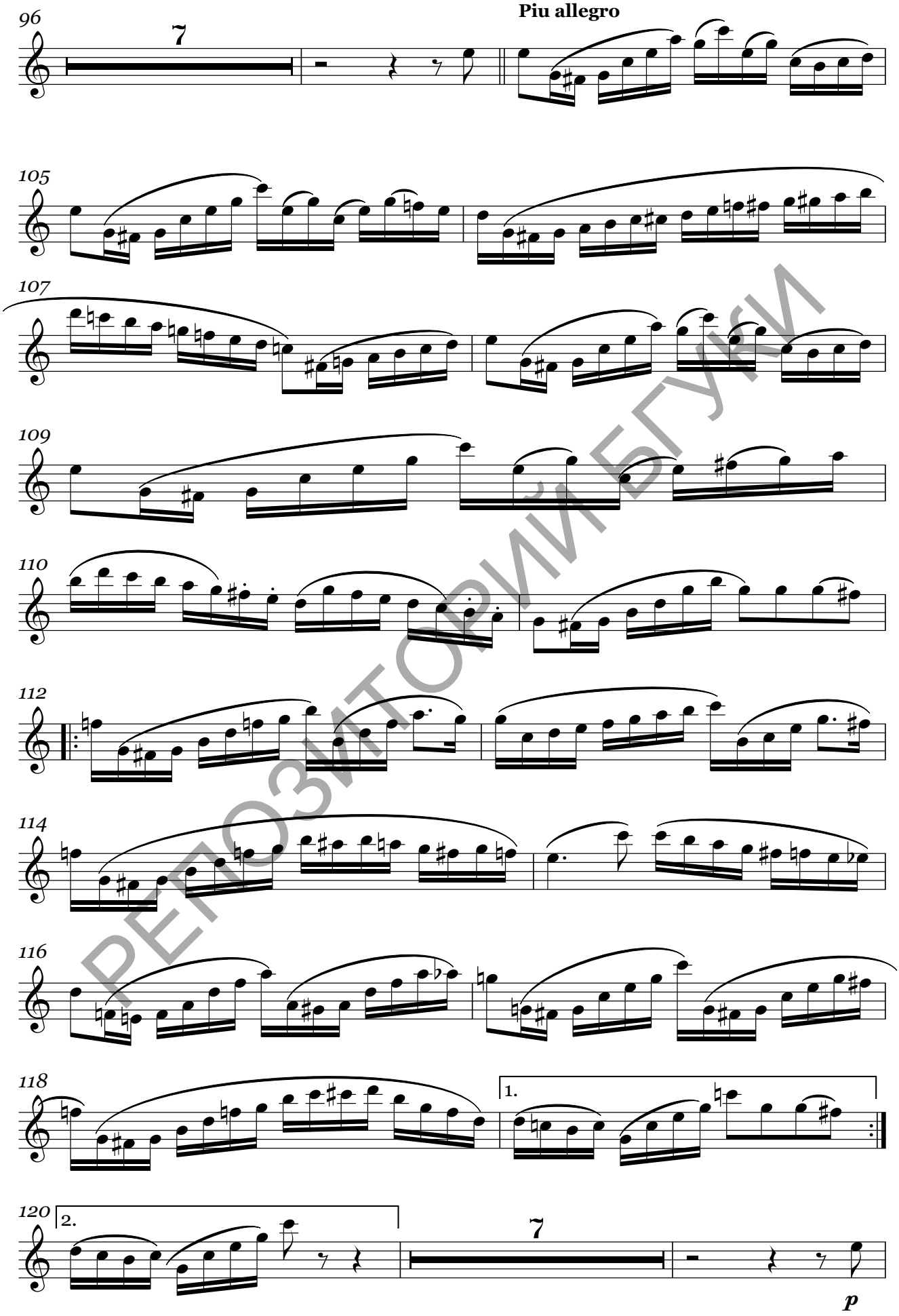
J. Arban



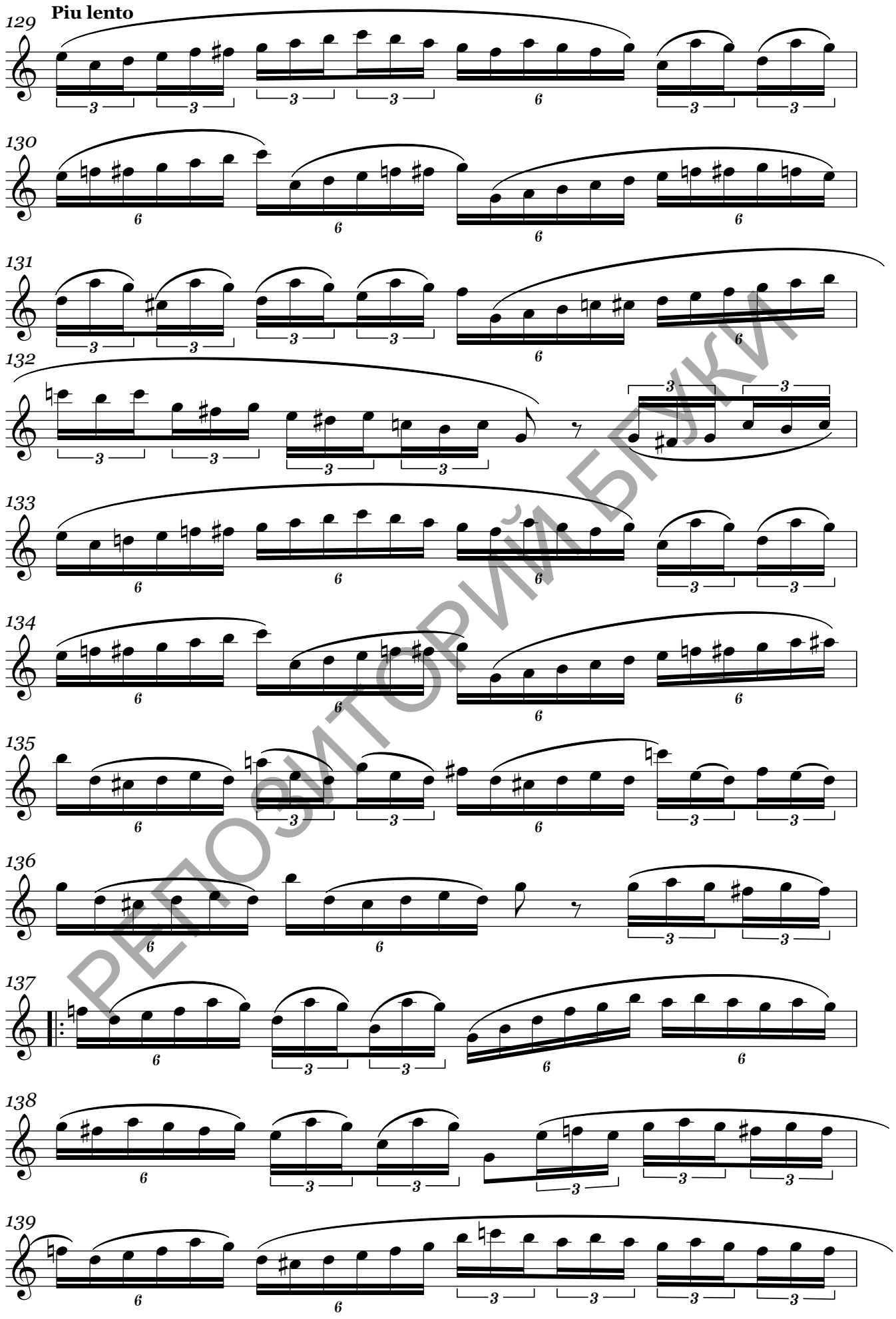
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



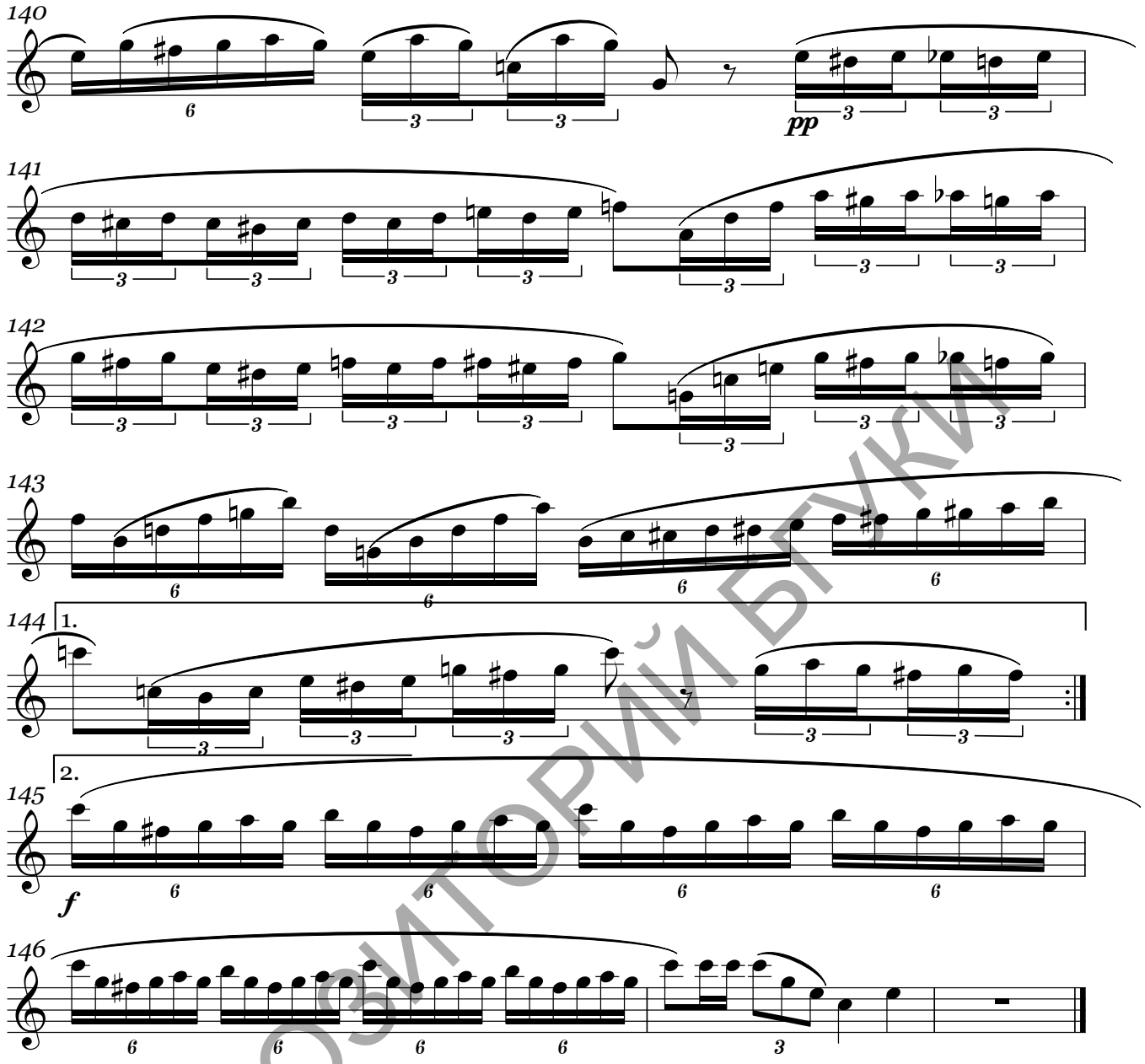
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



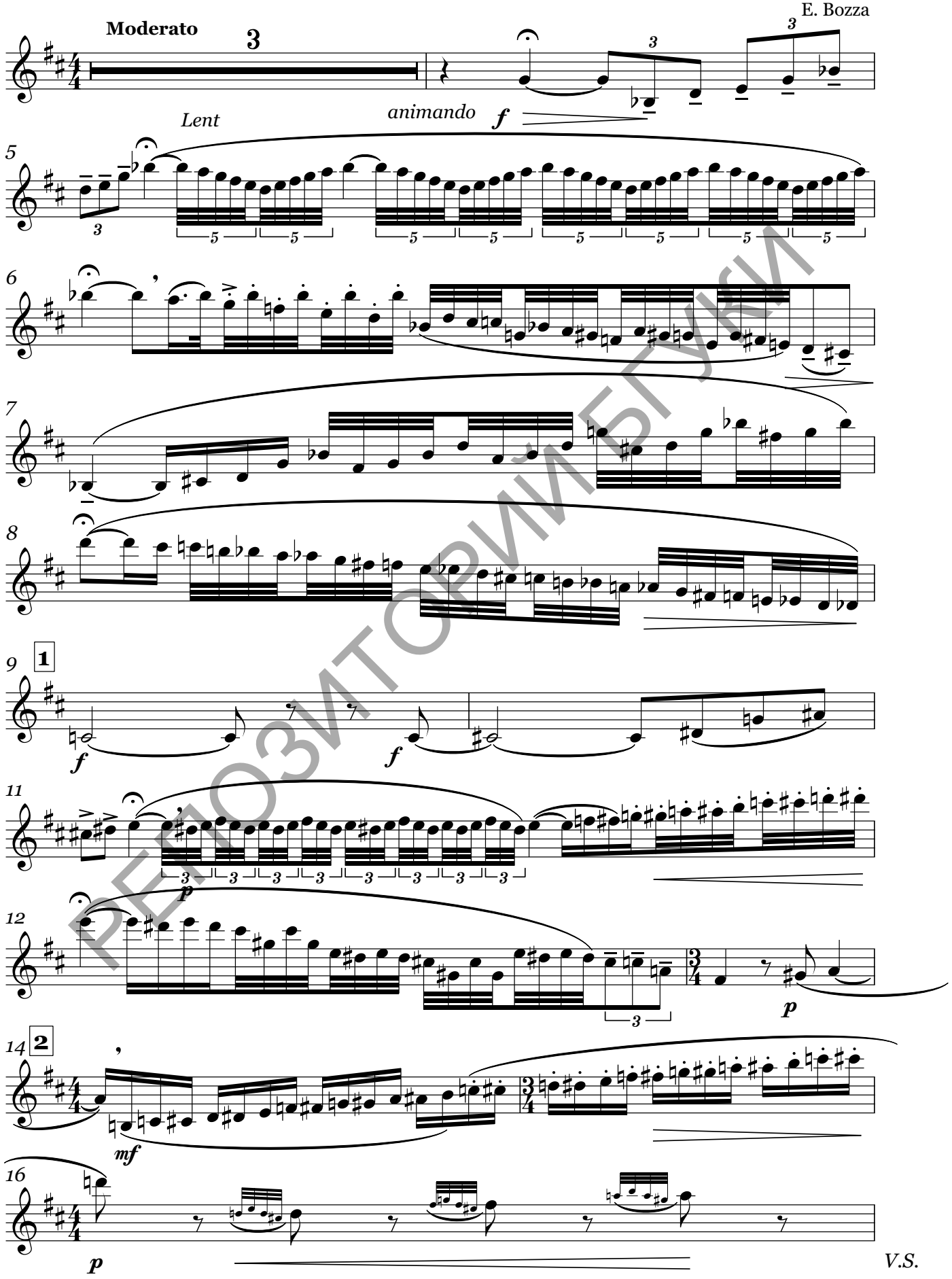
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

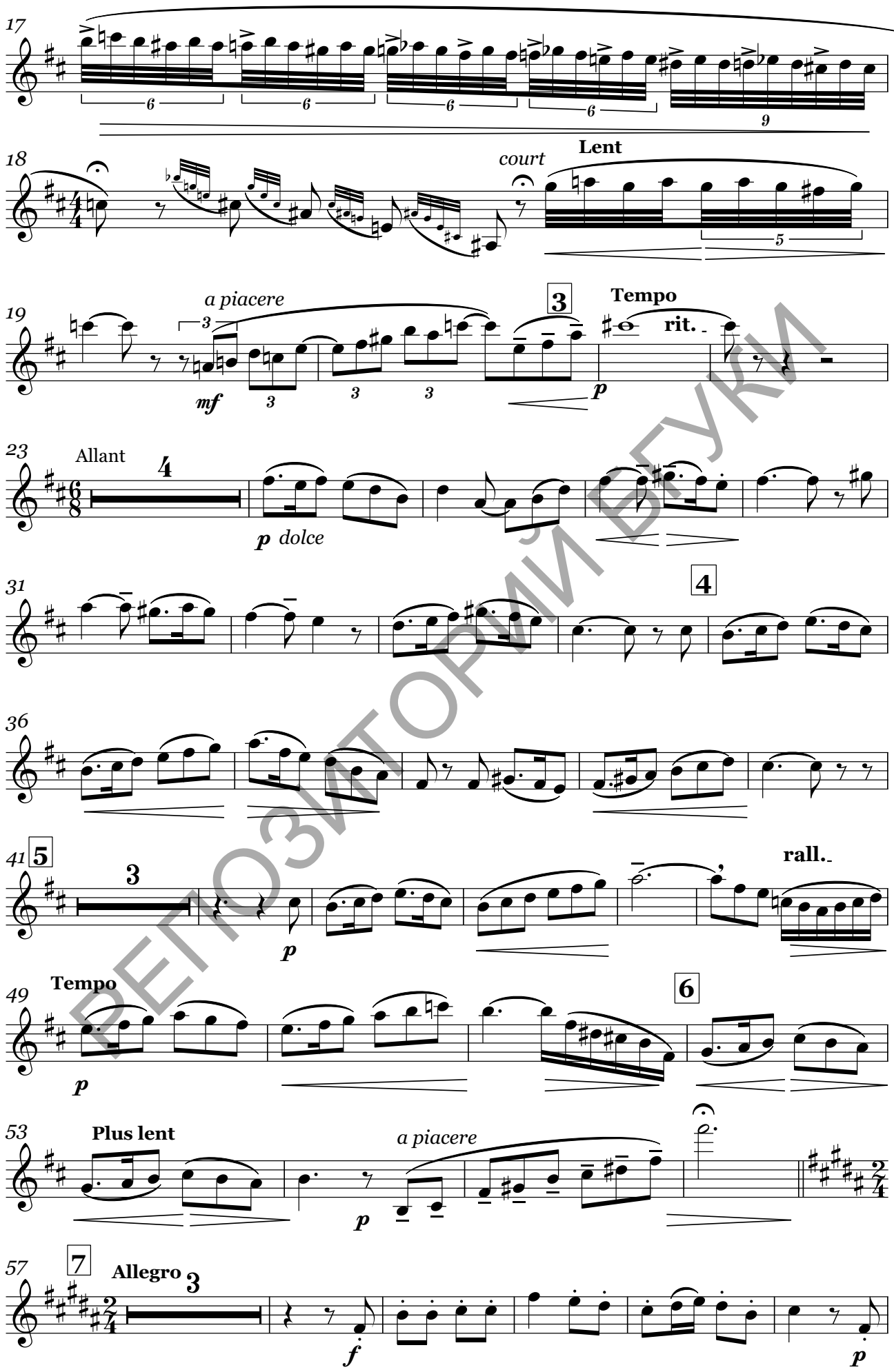
FANTAISIE ITALIENNE

E. Bozza

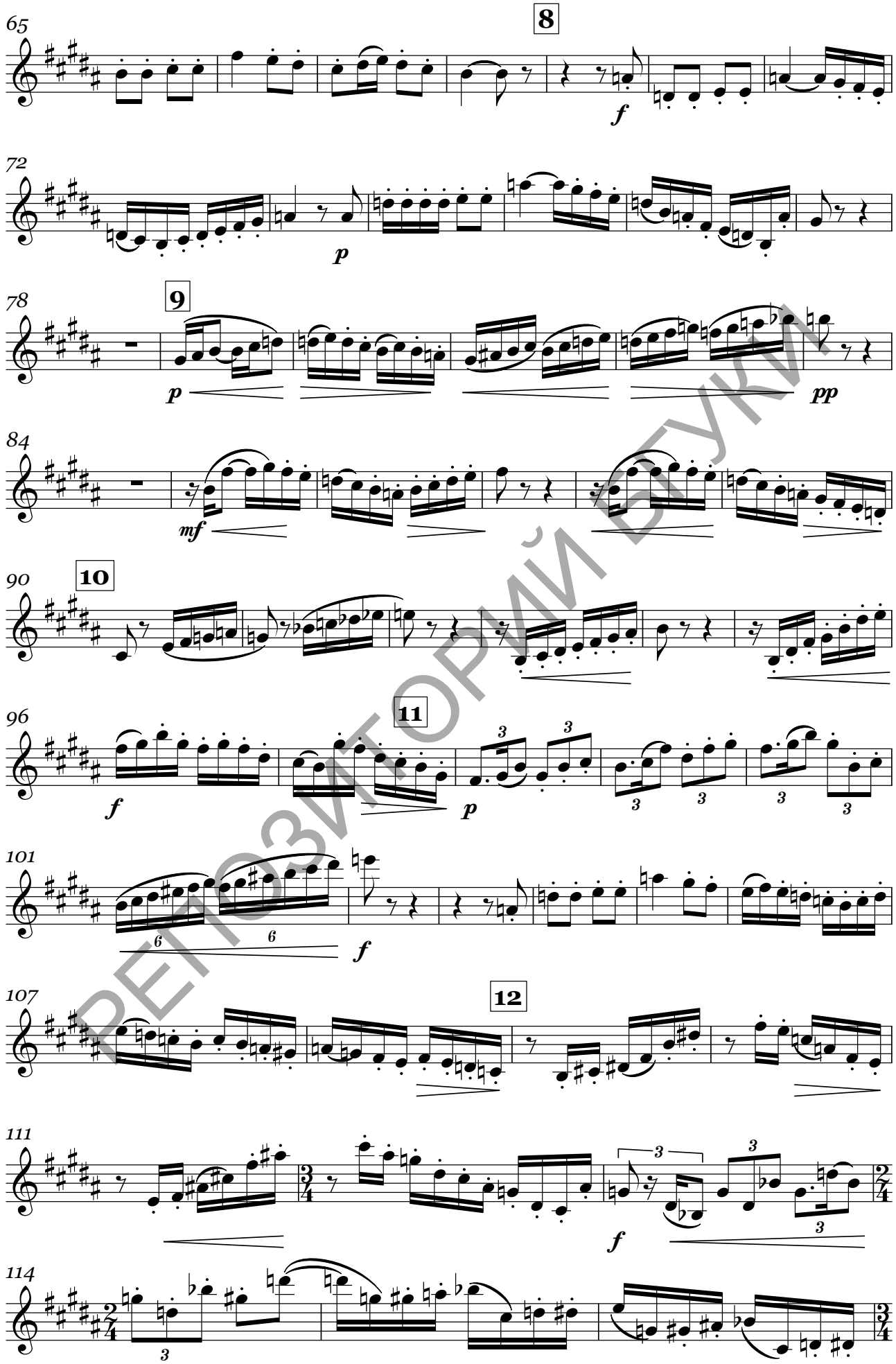


V.S.

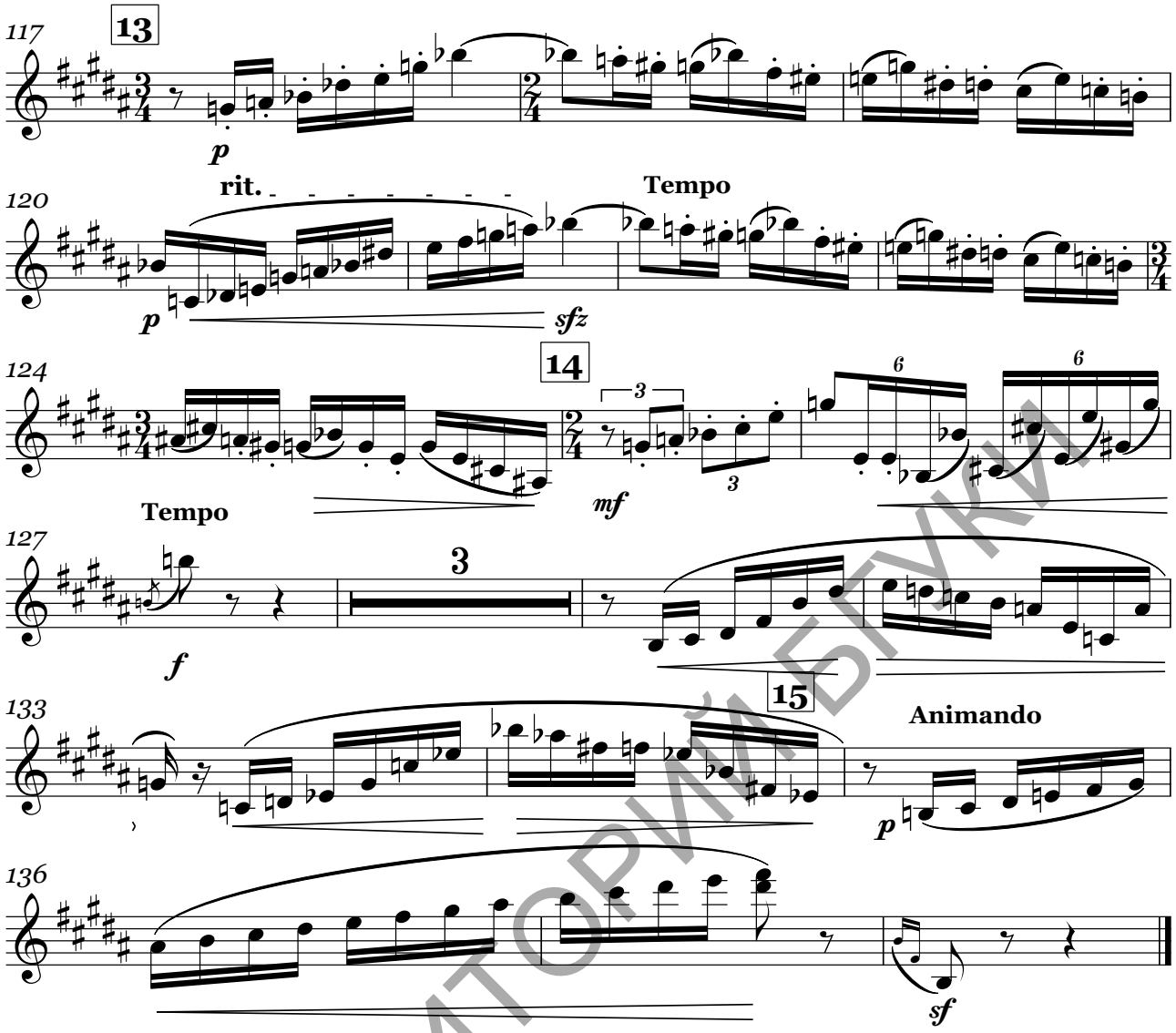
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Браудо, И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 198 с.

2. Пушечников, И. Значение артикуляции на гобое / И. Пушечников // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1971. – Вып. 3. – С. 62–92.

3. Михайлов, Л. Школа игры на саксофоне / Л. Михайлов. – М. : Музыка, 1975. – 91с.

4. Иванов, В. Д. Саксофон / В. Д. Иванов. – М. : Музыка, 1990. – 61с.

5. Диков, Б. О штрихах духовых инструментов / Б. Диков, А. Седракян // Методика обучения игре на духовых инструментах / под общ. ред. Ю. Усова. – М., 1966. – Вып. 2. – С. 182–210.

6. Гинзбург, Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – 4-е изд., доп. – М. : Музыка, 1981. –143 с.

7. Хрестоматия для саксофона-альта : учеб.-метод. пособие для духовых отделений детских музыкальных школ / Белорус. гос. ин-т повышения квалификации ; авт. перелож. и сост. Е. С. Шиманец. – Минск : БГИПК, 2008. – 130 с.

*8. Шиманец, Е. С.*Специнструмент (саксофон-альт) : учеб.-метод. пособие / Е. С. Шиманец; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2017. – 122 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Учебное издание

ШиманецЕвгений Сергеевич

СПЕЦИНСТРУМЕНТ
(САКСОФОН ТЕНОР)

Методические рекомендации
и педагогический репертуар

Часть II
Работа над музыкальным произведением

Учебно-методическое пособие

Редактор В. В. Коташвили
Технический редакторЛ. Н. Мельник
Дизайн обложки А. И. Пармон

Подписано в печать 23.05.2019. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 19,36. Уч.-изд. л. 27,32. Тираж 60 экз. Заказ.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ