



Управление культуры Администрации
городского округа Сызрань
Государственное бюджетное учреждение
дополнительного профессионального образования
Самарской области
Центр профессионального образования
Совет директоров профессиональных
образовательных организаций Самарской области

«ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО: ЛУЧШИЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ»

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

**II Всероссийской научно-практической конференции
в рамках XXVIII Международного фестиваля духовых оркестров
«Серебряные трубы Поволжья-2024»**



Под общей редакцией: директора государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Самарской области «Сызранский колледж искусств и культуры им. О.Н. Носцовой» **Т.В. Алмаевой.**

Редакционная коллегия:

заведующий организационно-методическим отделом ГБПОУ СКИК **Г.Е.Холодковская**
методист ГБПОУ СКИК **С.А. Богданова**

Всероссийская научно-практическая конференция «Исполнительское мастерство: лучшие теории и практики»: сборник материалов / под ред.
Т.А. Алмаевой – Сызрань, 2024. – 181 с.

В сборнике опубликованы тезисы статей Всероссийской научно-практической конференции «Исполнительское мастерство: лучшие теории и практики». В материалах отражены результаты исследований о современном состоянии исполнительского искусства и педагогических технологиях, методах и приемах обучения исполнительскому искусству. Материалы сборника объединены по секциям: Формирование единого культурно-образовательного пространства, Инструментальное исполнительство, Педагогика в музыкальном образовании.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<u>СЕКЦИЯ «ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОГО КУЛЬТУРНО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА»</u>	7
ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ РЕАЛИЗАЦИИ ИННОВАЦИОННОГО ПРОЕКТА ПО СОЗДАНИЮ МОДЕЛИ ВОСПИТЫВАЮЩЕЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ <i>Алмаева Т.В.</i> <i>директор ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	7
КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КАК ОСНОВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ, ПОВЫШЕНИЯ УРОВНЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА И СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ <i>Барина М.Ю.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	11
СОЮЗ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В ИСКУССТВЕ <i>Шкаев Д.В.</i> <i>преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 12» г.о. Самара</i>	17
РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ОРГАНИЗАЦИИ ШКОЛЬНЫХ ПРАЗДНИКОВ ДШИ <i>Кузьмина Е.А.</i> <i>преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств №2», г.о. Октябрьск</i>	19
НАРОДНЫЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ – НЕЗРИМЫЕ СТУПЕНИ К ДУХОВНОМУ РОСТУ ЧЕЛОВЕКА <i>Крайнова Е.А.</i> <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i>	24
ПЕВЕЦ ЗЕМЛИ РОДНОЙ. СЦЕНАРИЙ ЛИТЕРАТУРНО–МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ, ПОСВЯЩЁННОЙ 225-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.С. ПУШКИНА <i>Дорофеева Т.В.</i> <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i>	30
О КОЛОКОЛАХ И КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНАХ СЫЗРАНИ <i>Виденников А.А.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	35
<u>СЕКЦИЯ «ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО»</u>	40
ИСКУССТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ <i>Снименко Е.С.</i> <i>концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	40
КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА КАК ОДИН ИЗ КОМПОНЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА <i>Бадалян М. А., Бадалян К. Ч.</i> <i>доцент ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В Собинова», преподаватель ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов</i>	48

ИЗУЧЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ФОРТЕПИАННОЙ АППЛИКАТУРЫ <i>Копылова Н.Л.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	52
АКТИВАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ-ДУХОВИКОВ В ДШИ СРЕДСТВАМИ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ <i>Санникова Д.И.</i> <i>преподаватель МАУ ОО ДО «Детская школа искусств № 3 им. М.И. Глинки», г. Ижевск</i>	57
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗВИТИЮ НАВЫКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ ПРИ ИГРЕ НА КОНТРАБАСЕ <i>Лисичкина Т.И.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	62
СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ У ЮНЫХ МУЗЫКАНТОВ. ПРИЧИНЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ <i>Мязговская М.В.</i> <i>преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г.Шаталова», г.о. Самара</i>	67
РОЛЬ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБУЧЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМУ МАСТЕРСТВУ <i>Емелина Л.В.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	75
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ <i>Богданова С.А.</i> <i>концертмейстер МБУ ДО ДШИ №4, г.о. Сызрань</i>	78
СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА БАЯНЕ <i>Иванченко С.М.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	82
ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ <i>Лысюк Н.А.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	85
ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ СКРИПАЧА <i>Уткина И.В.</i> <i>преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа №3» г.о. Тольятти</i>	88
<u>СЕКЦИЯ «ПЕДАГОГИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ»</u>	92
РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПОДГОТОВКЕ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ К ИТОГОВОМУ ЭКЗАМЕНУ <i>Водовская Н.А.</i> <i>концертмейстер МБУ ДО «ДШИ №1», г.о. Октябрьск</i>	92
ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ <i>Гагарина С.В., Шкаева Я.Н.</i> <i>преподаватели МБУ ДО «ДШИ № 12» г.о. Самара</i>	98

<p>ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ИГРЫ НА ГАРМОНИ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ Сомоносова Л.А., Жога М.Н., Курлеева Т.А. <i>преподаватели МБУ ДО «Детская школа искусств имени А.И. Островского», г.о. Сызрань</i></p>	106
<p>МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА НА ТЕМУ «ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА» Сухова С.Г. <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский.</i></p>	109
<p>МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Е.Ф.ГНЕСИНОЙ. ОБЗОР СБОРНИКА «ФОРТЕПИАННАЯ АЗБУКА» Юсупова Н.В. <i>преподаватель, концертмейстер МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i></p>	116
<p>«ИГРАЯ С ИНСТРУМЕНТОМ – УЧИТЬСЯ НА НЁМ ИГРАТЬ!» Осина Е.Ю. <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i></p>	120
<p>ПЕРВЫЕ ШАГИ В ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО Буслаев С.В. <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i></p>	124
<p>РЕПЕРТУАР ДЕТСКОГО ХОРА КАК ОСНОВА ВОСПИТАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ Гунько О.А. <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i></p>	130
<p>СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДА Г. БЕРЕНСА ОР. 88, № 11 Михеева М.В. <i>преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский</i></p>	136
<p>РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ Евстегнеева Л.С. <i>преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о.Сызрань</i></p>	141
<p>РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ У НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ Чадаева Е.В. <i>преподаватель, концертмейстер МБОУ ДО «ДМШ им. Ю.А. Башмента», г.о. Новокуйбышевск</i></p>	145
<p>ПУБЛИЧНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ЮНОГО МУЗЫКАНТА Уткина И.В. <i>преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа №3», г.о. Тольятти</i></p>	149
<p>СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНОГО МИРА ЛИЧНОСТИ Штифельман Е.О. <i>преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа №3», г.о. Тольятти</i></p>	156
<p>МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ Тюрина С.М. <i>концертмейстер МБУ ДО ДШИ №1, г.о. Сызрань</i></p>	162
<p>ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИНТЕРВИЗИИ ДЛЯ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ Шабалин В.П. <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i></p>	165

РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ В СОЗДАНИИ УСЛОВИЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ <i>Севостьянова А.Р.</i> <i>преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	167
СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТАМИ В КЛАССЕ И НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ <i>Озерова И.О.</i> <i>концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	171
СОХРАНЕНИЕ ПЕСЕННОСТИ И РОМАНСОВОЙ КАНТИЛЕНЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА <i>Тачаева Л.Г.</i> <i>концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань</i>	175

СЕКЦИЯ «ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОГО КУЛЬТУРНО-
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА»

**ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ РЕАЛИЗАЦИИ
ИННОВАЦИОННОГО ПРОЕКТА ПО СОЗДАНИЮ МОДЕЛИ
ВОСПИТЫВАЮЩЕЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Алмаева Т.В.

*директор ГБПОУ «Сызранский колледж
искусств и культуры им. О.Н. Носцовой»,
г.о.Сызрань*

Культурно-образовательная среда образовательного учреждения – совокупность культурно-образовательных условий и совместной деятельности педагогов, учащихся и родителей, обеспечивающих процесс их социализации.

С 2023 г. в колледже реализуется инновационный проект создания модели организации интегрированного культурно-образовательного пространства образовательной организации в условиях сетевого взаимодействия организаций среднего, общего образования и музея ГБПОУ СКИК, способствующих духовно-нравственному развитию обучающихся образовательных организаций. Данная модель сетевого взаимодействия предполагает создание общего программно-методического и событийного пространства воспитательной и культурно-просветительской деятельности.

В 2023-2024 гг. была сформирована команда проекта из числа преподавателей, обучающихся, родительской общественности, установлено партнерское взаимодействие с социальными партнерами. Заключены договоры о сетевом взаимодействии в целях реализации проекта с образовательными организациями г.о.Сызрани, г.о.Октябрьска, м.р.Сызранский, м.р.Шигонский. Разработан и реализован план культурно-просветительской и научно-исследовательской деятельности.

В качестве организаций-партнеров по реализации Проекта выступили Музей «Октябрьск-на-Волге», Краеведческий музей г.о. Сызрань, Сызранский филиал ГБУ СО «Центральный государственный архив Самарской области», МБУ «ЦБС г.о. Сызрань». Заключены договоры о сетевом взаимодействии и сотрудничестве с образовательными

организациями (ГБПОУ «СМГК», ГБПОУ «Октябрьский техникум строительных и сервисных технологий им. В.Г. Кубасова», ГБПОУ «Усольский сельскохозяйственный техникум», ГБПОУ «СПК», ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им.Л.В.Собинова»).

Для определения промежуточных результатов и эффективности воспитательного процесса в условиях РИП использовалась оценка уровня воспитанности по методике Н.П.Капустиной на момент начала реализации проекта и по завершении первого года. В исследовании приняли участие 60 обучающихся 1 и 2 курсов колледжа. Общий уровень воспитанности составил 0,76 и 0,79 балла соответственно, что говорит о положительной динамике уровня воспитанности за период реализации Проекта в 2023-2024 гг. Это позволяет сделать вывод об актуальности и достаточной степени успешности в решении задач проекта в первый год работы, позволяет совершенствовать либо корректировать организованный процесс. Динамика уровня воспитанности в разрезе показателей представлена на диаграмме (рис.1).

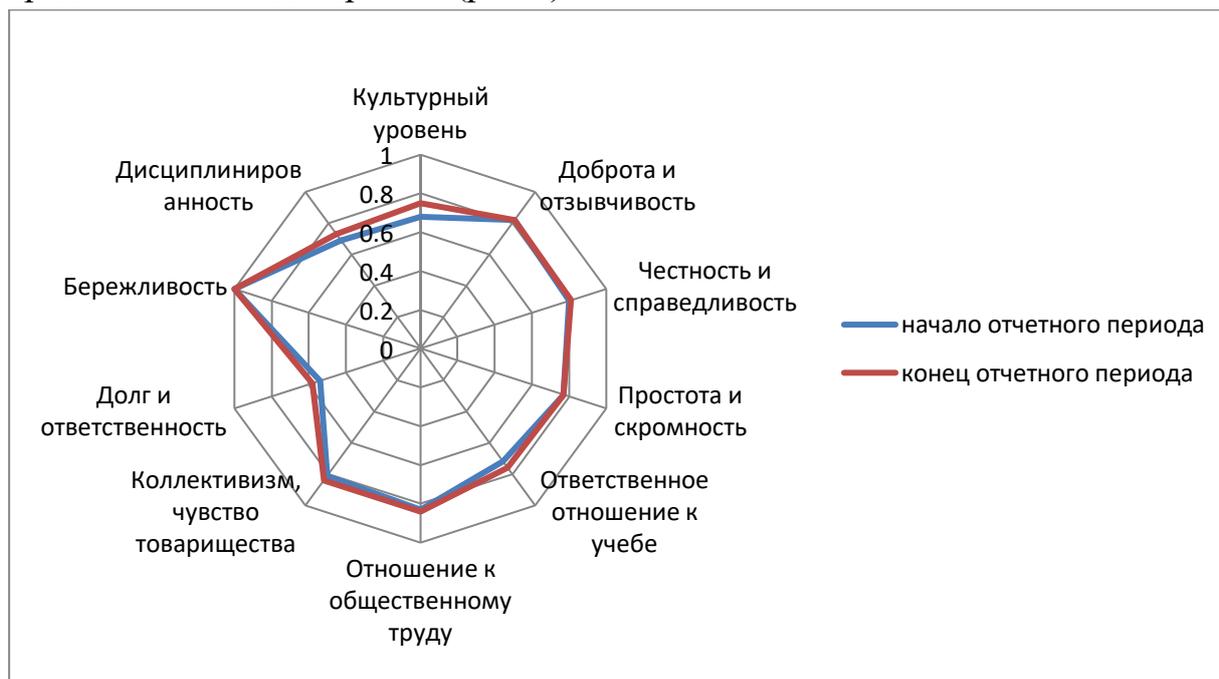


Рисунок 1 – Динамика уровня воспитанности обучающихся ГБПОУ СКИК

47,5 % обучающихся, задействованных в реализации мероприятий проекта, продемонстрировали высокую степень удовлетворенности и хотели бы продолжить деятельность по направлениям РИП, 33,9 % чаще да, чем нет (рис.2).

В дальнейшем предполагается проведение исследования уровня воспитанности всех обучающихся, охваченных мероприятиями Проекта.

Для оценки эффектов в процессе реализации деятельности РИП проводился опрос задействованных 16 (по плану 13) педагогических работников колледжа. По результатам опроса 85,7 % опрошенных удовлетворены своим участием в инновационной деятельности и видят для себя следующие эффекты от участия:

- профессиональное развитие, связанное с совершенствованием эффективного использования потенциала музеев в учебно-воспитательном процессе образовательных учреждений – 68,8%;
- дополнительная возможность осуществления научно-исследовательской деятельности – 18,8%;
- устранение трудностей организационно-методического характера в учебно-воспитательном процессе – 6,3%;
- совершенствование умения использования интерактивных форм и методов воспитательной работы – 6,3%.

Достигнуты следующие промежуточные эффекты для системы среднего профессионального образования Самарской области:

1. Подготовлены условия и предпосылки создания модели развития интегрированного культурно-образовательного пространства в условиях сетевого взаимодействия организаций среднего, общего образования и музея образовательной организации, способствующих духовно-нравственному и культурному развитию обучающихся образовательных организаций.

2. Расширена возможность использования ресурсов музея образовательной организации художественной направленности, в том числе виртуального пространства, в деятельности по воспитанию, обучению, развитию, социализации обучающихся образовательных учреждений через организацию культурно-просветительской, методической, информационной и исследовательской деятельности.

3. Разработаны организационно-методические материалы, которые будут включены в музейно-педагогическую программу - методическую основу развития интегрированного культурно-образовательного пространства образовательной организации в контексте инновационной практики и методики образовательно-воспитательной деятельности художественного музея колледжа.

4. Осуществляется процесс интеграции образовательных учреждений в музейное и культурное пространство региона, расширяются формы сотрудничества с государственными музеями, архивами, библиотеками,

другими научными учреждениями и общественными организациями. Осуществляется документирование истории, культуры и природы родного края, России путем выявления, сбора, изучения и хранения музейных предметов.

В ходе реализации Проекта определены некоторые трудности и проблемы:

- выявление конкретных потребностей взаимодействия систем образования и культуры;
- проблема установления оптимальных форм взаимодействия с партнерами по культурно-образовательной деятельности в рамках как непрерывного, так и дополнительного образования, которое всем своим содержанием ориентировано на саморазвитие и самореализацию творческой активности обучающихся;
- недостаток методических разработок в области образовательно-воспитательной деятельности на основе продуктивного практического взаимодействия музеев и системы образования, интеграции подходов и методик в образовании и музейной педагогике;
- отсутствие музейно-педагогических программ, разработанных с учетом специфики коллекции конкретного музея и современных педагогических методик.

Реализуемый проект создания региональной сетевой модели развития интегрированного культурно-образовательного пространства образовательной организации предполагает следующие возможности для тиражирования следующих промежуточных результатов – инновационных продуктов:

- виртуальное музейное пространство образовательной организации [ГБПОУ СКИК \(tilda.ws\)](http://tilda.ws);
- модель сетевого взаимодействия образовательных организаций, в контексте развития интегрированного культурно-образовательного пространства с включением в культурную среду региона через взаимодействие с учреждениями культуры и искусства;
- комплект методических и сценарных разработок по эффективному использованию музейных средств, проведению культурно-просветительских мероприятий;
- исследовательские работы художественной направленности.

Указанные материалы могут быть использованы педагогическими работниками учреждений среднего, дополнительного и профессионального образования региона, что позволит эффективно использовать потенциал музеев в учебно-воспитательном процессе, совершенствовать умения использования интерактивных форм и методов воспитательной работы, устранить трудности организационно-методического характера. Использование данных промежуточных материалов будет способствовать духовно-нравственному и культурному развитию обучающихся образовательных организаций, формированию у них коммуникативных компетенций, навыков практической творческой и исследовательской работы, интереса к отечественной культуре и уважительного отношения к нравственным ценностям прошлых поколений.

**КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КАК
ОСНОВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ
ОБУЧАЮЩИХСЯ, ПОВЫШЕНИЯ УРОВНЯ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА И СОХРАНЕНИЯ
ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ**

Барина М.Ю.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

*«Сила традиций и сила творчества
в их сочетании - животворящий
источник всякой культуры»*

П.Н.Савицкий

Культурно-просветительская деятельность ставит перед собою цель не только приобщения людей к лучшим образцам мировой и отечественной культуры, но и сохранения традиций национальной культуры, традиций лучших образцов исполнительского творчества. История просветительства свидетельствует о том, что этот вид деятельности с момента своего возникновения тесно связан с вопросами воспитания, образования и эстетики. Именно поэтому, просветительская деятельность в современных реалиях должна стать той основой, через которую можно и нужно воспитывать духовную культуру человека,

развивать его нравственность, формировать его лучшие человеческие качества, такие как патриотизм, гражданственность, милосердие, уважение и понимание необходимости сохранения культурного слоя национальных ценностей.

«Хранить память, беречь память – это наш нравственный долг перед самим собой и перед потомками» Д.С. Лихачёв.

Музыкальное просвещение является одним из важных направлений в российской культуре на протяжении нескольких веков.

В настоящее время классическая музыка отодвигается на второй план. Именно сейчас организация просветительской деятельности силами преподавателей и обучающихся музыкальных учебных заведений приобретает всё более весомое значение для сохранения культурного наследия России. Необходимо отметить, что активная концертно-просветительская деятельность дает возможность оптимизировать процесс обучения, позволяет определить профессиональную направленность обучающихся, оказывает влияние на формирование личностных качеств обучающихся, а также позволяет обеспечить концертные залы благодарными слушателями и ценителями музыки [1].

Для полноценной просветительской работы необходим синтез важных составляющих художественного воспитания: изучения музыки с литературой, изобразительным искусством, языком и фактами истории.

Вопрос о приобщении широкой аудитории к музыкальному искусству не раз поднимался композиторами, музыковедами, музыкантами-инструменталистами и социологами, и в настоящее время является весьма актуальным.

Просветительские тенденции в деятельности преподавателя музыки имеют давние традиции, которые опираются на исследования Б.В. Асафьева, В.Н. Шацкой, Б.Л. Яворского и др. Эти традиции нашли отражение в научной и практической деятельности Д.Б. Кабалевского, Э.Б. Абдуллина, Н.А. Ветлугиной, Н.Л. Гродзенской. В разное время задачи музыкального просвещения вставали перед многими музыкантами: Ф. Мендельсоном, Ю. Эльснером, Ф. Листом, М. Балакиревым, композиторами «Могучей кучки», Б. Барток, и др.

В настоящее время многие педагоги музыкальных учебных заведений уделяют много времени лишь развитию навыков игре на музыкальном инструменте, не беря во внимание развитие и формирование духовного мира учащихся, воспитание их музыкального вкуса. М.А.

Гольденштейн утверждал: «Нередко даже в музыкальной школе детей учат не музыке, а лишь игре на инструменте, и поэтому многие из них, вступая в самостоятельную жизнь, легко расстаются с музыкой» [3].

В ГБПОУ СО «Сызранский колледж искусств и культуры им. О.Н. Носцовой» существуют разные формы культурно-просветительской деятельности: это просветительские концерты, отчетные концерты, музыкально-литературные мероприятия, мастер-классы, классные часы, благотворительные мероприятия для разных социальных слоёв населения: ветеранов, детей-инвалидов, родителей обучающихся, жителей города.

Во время проведения таких мероприятий поддерживается тесный контакт с участниками, создается творческая атмосфера сотрудничества с учащимися и их родителями на основе взаимопонимания и дружеского общения. А каждому исполнителю – обучающемуся и педагогу позволяет стимулировать дальнейший рост их исполнительского мастерства в процессе подготовки и проведения мероприятия, формированию познавательного интереса у учащихся, расширению кругозора, увеличению объема знаний в области разных видов искусств. [2].

Деятельность колледжа искусств, по сравнению с ДШИ и культурно-досуговыми центрами отличается более профессиональным подходом и ориентирована на профессиональную подготовку будущего преподавателя к организации концертно-просветительской деятельности.

Для полноценной концертно-просветительской деятельности необходим комплексный подход: это и изучение методической литературы, и анализ концертно-просветительской деятельности и потребность преподавателя к творческой деятельности и постоянному развитию; совмещение педагогической и концертно-исполнительской практики; диагностирование способностей обучающихся, которые будут задействованы в предполагаемом концерте, их исполнительских возможностей для подбора выигрышного репертуара; выбор подходящей тематики для мероприятия; подбор теоретического материала для тематических сообщений, которые наиболее точно смогут отразить содержание выбранной темы; умение адаптировать материал для определенной аудитории; овладение ораторским искусством, необходимым для интересного и свободного изложения теоретического материала, который нужно донести до слушателей; грамотный подбор произведений для учащихся с учетом их возможностей; способность преподавателя участвовать в концерте в качестве исполнителя; проведение

необходимого числа репетиций для приобретения учащимися таких качеств как артистизм и концертная выдержка; умение спланировать концерт; осуществлять общение с родителями. [4].

Организация культурно-просветительской деятельности направлена не только на просвещение обучающихся и слушателей, но и позволяет сближать обучающихся, превращая их в единый коллектив. Общение в ходе подготовки к концертному мероприятию, единение в момент его проведения способствуют формированию чувств товарищества. Участие в концертной жизни учебного заведения даёт возможность обучающимся осознать триединство составляющих музыкальной деятельности: композитора, исполнителя, слушателя, а так же помогает им сделать процесс познания музыкальной культуры живым и увлекательным. Важно создать творческую атмосферу сотрудничества с учащимися и их родителями на основе взаимопонимания и дружеского общения.

Систематическая и планомерная концертная деятельность даёт возможность сочетать просветительские функции с задачами совершенствования исполнительских навыков обучающихся и педагогов.

Одним из главных методов составления концертной программы является метод организации и систематизации репертуара. Он в значительной степени усиливает эффект музыкального мероприятия. Тематическое осмысление концертной программы является важным признаком профессионализма её составителя, предполагает наличие музыкально-просветительских целей, направленность на конкретную аудиторию.

При выборе репертуара преподаватель обязательно должен ориентироваться на возможности учеников, их физиологические данные и сценическую выдержку. Тематический концерт может быть посвящен творчеству одного композитора. Единая музыкально-литературная композиция с чередованием музыки и небольших рассказов сможет дать публике представление о стиле письма композитора, его социальной среде, философских взглядах. Также очень важны концерты, посвященные различным датам, концерты-лекции, в основе которых лежит рассказ об определённом композиторе, стиле или течении в музыкальном искусстве. Следующей формой, которая используется в музыкально-просветительской деятельности, является концерт-беседа, который отличается от предыдущего непосредственным общением со зрителями. Еще одним интересным мероприятием можно обозначить музыкально-

литературный вечер. Такой концерт предполагает тесное сочетание музыки и литературы или поэзии в сравнении, дополнении этих видов искусства. Для обучающихся крайне важны тематические концерты. Академические экзамены и зачеты имеют официальный характер с точными профессиональными требованиями, а тематический концерт, прежде всего, является публичным выступлением, приносящим радость, вдохновение, приятные волнения и положительные эмоции. Погружение в содержание музыкальных сочинений в увлекательной форме помогает установить связь с другими видами искусства. Можно оформить концертный зал вернисажами, добавить в сценарий литературные эпизоды, использовать элементы театрализации. Все вышесказанное способствует более эмоциональному, творческому восприятию музыки, более глубокому её пониманию. Такие концерты стимулируют процесс самообразования, дают возможность в логически выстроенной форме изложить музыкальную тему, и, вместе с тем, доставить эстетическое удовольствие, как аудитории, так и исполнителю.

Подбор репертуара — важный этап в процессе подготовки к концерту. Непременным его условием является выбор музыкальных произведений посильных для исполнения учащимися (это даёт им возможность самовыражения) и для восприятия публикой. Успешно решают эту задачу коллективные формы музицирования, которые, вместе с тем, вносят разнообразие в программу концерта. Организатору концертно-просветительской деятельности необходимо выявить самые яркие способности каждого преподавателя и учащегося, реализовать их на практике. Концертная деятельность колледжа искусств должна сочетать в себе различные формы. Это может быть небольшой концерт учащихся класса для родителей или концерт отделения, тематический или отчётный концерт всего учебного заведения, циклы для детского и взрослого населения города, просветительские программы для определённой аудитории.

Разнообразие форм даёт возможность участия каждому ученику и преподавателю в концертной работе, стимулирует дальнейший рост их исполнительского мастерства. Для успешной реализации намеченных программ необходимо наличие в колледже постоянно действующих коллективов (ансамблей, оркестра, хора) и солистов из числа учащихся и преподавателей. Репертуар предполагаемых исполнителей должен строиться с учётом планирования концертно-просветительской

деятельности на учебный год. Организация этой работы требует кропотливой подготовительной методической работы. Очень важно проводить её в комплексе разнообразных форм повышения исполнительского мастерства. Глубокое понимание стиля достигается в том случае, когда непосредственно исполнению репертуара предшествуют: лекция по смежным видам искусств (в соответствии с эпохой), методическая разработка или открытый урок по теме, где излагались бы основные исполнительские требования к избранным музыкальным произведениям. Самое же главное, на наш взгляд — это понимание высокой цели просветительства, проявление искренней любви к музыке, к детям и юношеству. В процессе творческого общения преподавателей, учащихся, родителей, публики рождается возможность духовно-нравственного воздействия музыки, как вида искусства, на формирование морального облика современного человека. [5].

«Музыкальное просвещение есть духовное обогащение человека с помощью культуры, превращение исторически выработанных культурных ценностей в достояние личности. Оно ориентировано, по крайней мере, в идеале, на духовное развитие личности, а не на приобретение статуса и профессии. Приобретение знаний - не цель, а средство просвещения. Просвещение предполагает не просто усвоение знаний, а внутреннюю духовно-нравственную перестройку личности» (Л.Н. Шейко).

Таким образом, организация культурно-просветительской деятельности в музыкальных образовательных учреждениях должна быть ориентирована, прежде всего, на подготовку будущего преподавателя и музыканта-исполнителя, но вместе с тем нести просветительскую функцию всем слушателям концертных мероприятий, воспитывая лучшие нравственные стороны человека, сохраняя и приумножая лучшие национальные традиции исполнительской школы нашей страны.

Список литературы:

1. Абдуллин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования: Учебное пособие — М., МГЛУ им. В. И. Ленина, 1990.
2. Адамов Е. А. Методика чтения лекций по литературе и искусству. — М., «Знание», 1964.
3. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
4. Алексеев М. Н. Как читать лекцию в разных аудиториях. М., «Знание», 1979.

5. Апраксина О.А. Вместе со всей страной. Муз. воспитание в школе, вып. 13 — М., «Музыка», 1978.
6. Арчажникова Л. Г. Теория и методика музыкального воспитания. — М., 1992.
7. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. - Л., Музыка, 1973
8. Багирян Е.Р. роль культурно-просветительской деятельности в эстетическом развитии личности учащихся и повышения уровня исполнительского мастерства-Музыкальное просветительство, 2019.
9. Войтенкова Е.М., Мартынова Т.И. Влияние концертно-просветительской деятельности на формирование личности начинающего музыканта -М., Проблемы современного педагогического образования, 2020.
- 10.Протасова С.В. Просветительская деятельность в области искусства. Учебно-методическое пособие Саратов, 2017.

СОЮЗ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В ИСКУССТВЕ

Шкаев Д.В.

преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 12» г.о. Самара

Союз музыки и изобразительного искусства сложен и не столь явен как, например, синтез музыки и литературы. Причина этого различия заключена в том, что литература и музыка – это те виды искусства, которые взаимодействуют в моменте времени и являются соответственно временными. Напротив, изобразительное искусство, которое является пространственным и не поддается временным рамкам.

Отсюда возникает следующий вопрос. Где возможна встреча казалось бы таких различных видов искусств? Ответ может быть таким: в опере, в спектакле, где главенствует музыка, а изобразительное искусство выступает в роли декоративного оформления. Однако это лишь поверхностный ответ. Синтез музыки и живописи имеет более глубокий смысл.

Вопросом синтеза искусств занимались видные представители отечественной культуры: А. Белый, А. Крученых, А. Скрябин, М. Врубель, В. Иванов и другие. Однако В. Ванслов отмечал в своей работе «Изобразительное искусство и музыка» то, что взаимосвязь живописи и

музыки в отечественном музыковедении изучалась недостаточно и практически не исследовалась [2,с.3].

Одним из тех, кто дал значимые и интересные мысли по этому вопросу был композитор, музыковед М.Ф. Гнесин (1883-1957). В его статье «О природе музыкального искусства и русской музыки» были убедительно представлены доказательства важнейшего свойства музыки - ее изобразительности. Также здесь автор приравнивал музыкальные образы к образам изобразительных искусств из-за их рельефности и пластичности. Очень интересной нам показалась статья Гнесина 1915 года, в которой он раскрыл понятия первичных и выходящих за границы свойств искусств. По его словам эти свойства отражают природу искусств. Создание собственных форм по правилам пропорциональности и симметрии - это первичные свойства музыки. Первичные же свойства живописи противоположны. Это изображение уже существующих форм в природе. Выходящими свойствами за пределы в музыке является воспроизведение явлений и процессов жизни. В живописи же это создание искусственных форм по законам пропорциональности и симметрии [3,с.31]. Развитие этих понятий Гнесин продолжил в исследовании «Римский корсаков и живопись». Здесь он описал эксперимент «Римский-Корсаков и Врубель», в ходе которого исполнялась симфоническая дифирамба «Врубель» оп. № 8. А сопровождал действие показ картин. М. Врубеля [1,с.439]. Подытоживая результаты эксперимента, автор отмечает схожесть мировосприятия Римского-Корсакова и Врубеля. Называя их великими романтиками в своем виде искусства. Также Б. Асафьев отмечал взаимосвязь творчества Римского-Корсакова и Врубеля. Асафьев писал, что в некоторых сценах оперы «Садко» ему слышатся «Врублевские видения». Ещё одним примером является Врубелевская «Царевна-лебедь», которая выступает прообразом морской царевны Волховы из «Садко».

Также из исследования Гнесина «Римский-Корсаков и живопись» хочется выделить перевод методических рекомендаций по оркестровке Римского-Корсакова на язык живописи. Здесь Гнесин приравнивает партитуру к палитре, которой подвластны все оттенки. Музыкальная краска же является сложным комплексом тембра, звуков и динамики. Эти Краски располагаются, словно краски на холсте. Густые краски, словно низкие регистры, а высокий регистр можно сравнить с полупрозрачными мазками.

Также автор приводит примеры живописных приемов. Например, в арии Марфы «Как теперь гляжу на зеленый сад» из «Царской невесты», которая начинается с «впечатляющих расхождений световых полос», «помогающих показать героиню в ее прошлом крупным планом, как бы залитую светом» [4,с.208-209]. Особенно ярок образ Ивана Грозного в увертюре «Псковитянка», где тема героя произрастает из «расползающийся тени».

Таким образом, можно сделать вывод, что синтез музыки и живописи вполне возможен, так как музыкальные образы имеют в своей сущности свойства образов изобразительных, а союзу творческих возможностей этих видов подвластен любой образ.

Список литературы:

1. Барсова Л. Г. М. А. Врубель. Новые материалы // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1984. Л.: «Наука», 1986. С. 346–357.
2. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Л.: «Художник РСФСР», 1977.
3. Гнесин М. Ф. О природе музыкального искусства и о русской музыке // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 5–32.
4. Гнесин М. Ф. Римский-Корсаков и живопись // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 116. 258 л. Автограф (копия рукой Е.Ю. Кистяковской)

РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ОРГАНИЗАЦИИ ШКОЛЬНЫХ ПРАЗДНИКОВ ДШИ

Кузьмина Е.А.

*преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств №2»
г.о. Октябрьск*

В настоящее время стало очевидным, что приоритетным направлением в процессе образования и воспитания стал нравственный аспект. Именно школы сегодня в силу необходимости являются одним из главных центров духовно-нравственного развития и воспитания детей.

Воспитание в школе должно идти только через совместную деятельность взрослых и детей, детей друг с другом, в которой единственно возможно присвоение (а не просто узнавание) детьми ценностей. При этом воспитание принципиально не может быть

локализовано или сведено к какому-то одному виду образовательной деятельности, но должно охватывать и пронизывать собой все виды: учебную (в границах разных образовательных дисциплин) и внеурочную (художественную, коммуникативную, спортивную и др.) деятельность.

Как помочь ребенку найти правильную дорогу при обучении в школе? Нельзя забывать, что ребенок в школе не только читает, пишет, слушает музыку, играет на музыкальных инструментах, рисует или танцует. Но в это же время он чувствует, переживает, размышляет, оценивает себя, друзей, взрослых. А помогать ему надо, прежде всего, в понимании самого себя и своего места в школьной жизни, и тогда ребенок будет познавать не только внешний мир, но и самого себя. Л.Н. Толстой считал, что из всех наук, которые должен знать человек, главнейшая есть наука о том, как жить, делая как можно меньше зла, как можно больше добра. Одна из задач духовно-нравственного воспитания школы – правильно организовать деятельность ребёнка. Детские праздники или концерты-лекции – один из самых ярких моментов в жизни ребенка. Праздники открывают детям простор для творчества, рожают в душе ребенка светлые чувства, воспитывают умение жить в коллективе, духовно обогащают ум и сердце. Если каждый из нас вспомнит своё детство, то обязательно поймёт, что праздник для ребёнка совсем не то, что для нас, что это действительно событие в детской жизни, и что ребенок считает дни от праздника до праздника. Тускло и серо было бы детство, если бы из него выбросили праздники. Предвкушение праздника – это начало праздничного духа, который должны поддерживать взрослые. Мы воспринимаем праздник не только как форму досуга, но и явление, формирующее духовно-нравственные ценности, способствующее развитию личности и воспитанию. Особая педагогическая ценность детских праздников заключается в том, что они могут помочь детям реализовать лучшее, что в них есть, потому что для них, лично значим сам процесс празднования, вызывающий положительные эмоциональные переживания и создающий уникальную систему творческого взаимодействия детей и взрослых.

Праздник – это комплексная форма воспитания, которая сочетает в себе нравственное и эстетическое воздействие на ребенка, включение детей в разнообразные виды деятельности. Поэтому основой традиционных школьных мероприятий в начальной школе мы считаем такую форму работы как праздник. На протяжении нескольких лет работы

нашего коллектива стало традицией проводить такие праздники, как праздник «День знаний», день Матери, «День музыки», «Новый год», «Рождество», «Масленица», и другие фольклорные праздники. Многие праздники стали для обучающихся школы и родителей традиционными, так как привлекли к себе большой интерес. На наш взгляд, традиционные праздники – это то, что формирует ценности. Конечно, это не новый формат воспитательной работы. Любой преподаватель в Детских школах искусств проводит праздники. Это могут быть праздники государственные, народные или традиционные школьные. Чаще всего – это классные часы, беседы, или школьные мероприятия. Но не хочется, чтобы мероприятие просто было, просто прошло, хочется, чтобы оно оставило след в сознании детей. Для младшего школьника характерна повышенная потребность в общении с взрослыми. Большой авторитет для него имеет учитель, но и семья, отношения с родителями представляют для него большую ценность. В младших классах родители обычно оказывают учителю большую помощь, которая касается и учебной, и воспитательной работе в классе. Искренний интерес родителей к делам ребёнка, сотрудничество друг с другом и с ребятами, стремление включиться в жизнь детей делают процесс воспитания более эффективным. При организации проведения того или иного праздника, все участники разбиваются на группы. Одна группа создает праздничное настроение, украшая кабинет или зал, продумывая фотозону, другая – создаёт сценарий, третья – ищет костюмы и готовит подарки, четвёртые – готовят номера, которые должны стать частью праздничного мероприятия, пятая группа – актеры, разучивают роли по сценарию. Если праздник предусматривает экскурсию или выезд, то организуется группа родителей, которая отвечает за транспорт. Сотрудничество учителя и родителей приводит к объединению усилий, решению поставленных задач сообща, созданию неформальной дружеской атмосферы жизнедеятельности школьников, освоению родителями навыков сотворчества с учителями и детьми. А самое главное, происходит сплочение родительского, педагогического и ученического коллективов, что ведёт к успешности воспитательного процесса. Ведь успешность воспитательного процесса зависит от того, как складываются отношения между педагогами, учащимися и родителями. Для стимулирования интереса у детей, усиления их впечатлений и переживаний нужно насытить праздник творческими импровизациями и сюрпризными моментами. В детском восприятии праздника известна удивительная

особенность. В памяти остаётся всё: чарующее осеннее многоцветие – к Празднику Осени, мерцание огоньков и запах хвои на Новый год, весёлые гуляния на Масленицу, У каждого праздника есть «свой», цвет, даже запах, своё особенное звучание, своя музыка...Чтобы праздник превратился в настоящее событие, он должен запомниться и пройти красной нитью через всю деятельность ребёнка. И здесь немаловажную роль играет включение тематики праздника в учебную работу. При проведении праздника «Живое слово русского фольклора» дети и преподаватели соприкоснулись с миром живого русского слова. Ведущая рассказала о традициях русского народа, костюмах. Все зрители активно приняли участие в разборе устаревших слов на примерах пословиц, поговорок, небылиц и загадок. Ребята рассмотрели настоящие лапти, и узнали о другой русской обуви – поршнях.

Познакомились с традициями прихода и ухода гостей на русских праздниках, узнали, что такое разгонный пряник. С удовольствием прослушали яркое выступление фольклорного ансамбля «Светлица» руководитель Темирбулатова Ольга Александровна, концертмейстер Архиреева Анна Владимировна.

Такие включения в учебный материал по изучению фольклора формируют целостную картину мира, системность мышления, делают в будущем уроки практикоориентированными. Когда всё это проходит несколько этапов и в комплексе, ребенок вовлекается в эту деятельность, он видит положительные примеры участия в ней, и начинается предлагать свою инициативу. И очень важно не пропустить этот момент, и не разрушить желание участия. Ребята сами обдумывают особенности сценария, определяют, кто и какую роль будет играть, сами оформляют фотозону, составляют поздравления, готовят конкурсы. И, если в первом классе большую роль при подготовке к празднику играют преподаватели и родители, то к началу третьего класса возрастает вклад самих учеников. Мы обязательно подводим итоги проведенного праздника. Это общий сбор участников праздника. Каждый высказывает свое мнение по поводу проведенного мероприятия, выявляет удачи и допущенные ошибки, коллективно обсуждаются положительные и отрицательные стороны подготовки и проведения праздника. Главное, чтобы каждый поразмышлял об опыте (своем и своих товарищей), приобретенном в ходе мероприятия, научился анализировать, оценивать, извлекать уроки.

Очень важно поддерживать интерес детей к выполняемому делу, ведь только вдохновение преподавателя может подвигнуть ребят на «подвиги». Каждый участник праздника должен чувствовать себя нужным, востребованным и интересным другим. Каждый должен иметь возможность проявить свои способности, высказать свою точку зрения, внести свою лепту в подготовку праздника.

Полученный положительный тонус, понимание значимости дела, которым ребёнок занимается, повышает учебную мотивацию. Одновременно расширяется музыкальный кругозор, пополняется репертуарная копилка, шлифуется исполнительское мастерство. В процессе общения с социально незащищёнными слоями населения взрослых и детей у учащихся наблюдается мощный воспитательный эффект. Неискушённая публика отличается искренностью, чувствительностью. Концерты для ветеранов, инвалидов всегда несут жизненный заряд, как для стариков, так и для юных артистов. Ведь дети несут в мир особую энергетику добра и сострадания, тем самым достигается нравственное совершенствование нового поколения.

Используя разные формы внеклассной деятельности можно сделать следующий вывод: внеклассная работа в рамках детской школы искусств является одним из важных и значимых направлений деятельности учреждения. Ведущим принципом внеклассной работы (проведение праздников и различных тематических мероприятий), является развитие творческого потенциала личности учащихся, формирование активной жизненной позиции. Любовь к музыке, искусству должна стать эмоциональной основой духовного становления личности каждого ребенка, что, безусловно, поможет им в дальнейшей жизни.

Праздники и мероприятия, в которых задействованы все коллективы ДШИ, собирают полные залы родителей, бабушек, дедушек, сестер и братьев. Кроме того, любой праздничный концерт поднимает настроение и заряжает положительными эмоциями зрителей.

Список литературы:

1. Казиник М. Тайны гениев. М., Легейн, 2010.
2. Лукьянова О.В. Актуальные проблемы музыкального образования детей.
3. Неменский Б.М. Педагогика искусства [Текст] / Б. М. Неменский. – М.: Просвещение, 2007

НАРОДНЫЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ – НЕЗРИМЫЕ СТУПЕНИ К ДУХОВНОМУ РОСТУ ЧЕЛОВЕКА

Крайнова Е.А.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р.Сызранский

Тип урока: урок расширения и углубления в тему.

Цель урока: познакомить учеников с жанром русского народного творчества «Духовный стих».

Задачи урока:

- Выявить роль духовного стиха в жизни русского народа.
- Определить содержание и образы духовного стиха через изучение происхождения и значения старинных слов.
- Выяснить особенности музыкального языка духовного стиха.
- Найти связи между духовным стихом и жанрами современного творчества: авторская песня, детская песня.

Формы учебной деятельности: слушание, хоровое пение, беседа, музыкальный анализ, презентация.

Новые понятия: духовный стих, калики перехожие, ангел, архангел, евангелие.

Ранее изученные понятия: фольклор, былина, колыдка, знаменный распев.

Техническое оснащение урока:

- Мультимедиа-проектор
- Ноутбук
- Музыкальный центр
- Телевизор
- Проигрыватель DVD дисков

Ход урока.

1. Организация начала урока. Приветствие гостей.
2. Введение в тему. Актуализация уже имеющихся знаний у учеников.

Музыка моего народа.

Ученики называют тему полугодия - Музыка моего народа.

Музыкальные направления.

В первом полугодии четвертого класса мы с вами знакомимся с жизнью, культурой, песнями русского народа. Мы уже знаем, что музыкальная культура развивается по трем направлениям: светское,

народное и духовное. Сейчас вы прослушаете несколько фрагментов. Определите, к какому из направлений каждый фрагмент принадлежит, и обоснуйте свой выбор.

Звучит фрагмент песнопения «Богородице, Дево, радуйся» знаменного распева в исполнении мужского хора под управлением А.Гринденко.

Ответы учеников: прозвучала музыка духовного направления - знаменный распев. Исполнял одnogолосный мужской хор.

Звучит фрагмент русской народной песни «У ворот – воротиков».

Ответы учеников: прозвучал пример народной плясовой песни. Мелодия народная, поет народный женский хор, запекает солистка. Все названные особенности характерны для русского народного пения.

Слушание фрагмента духовного стиха «Заздравная песня».

Ответы учеников: Ребята определяют, что по способу и манере исполнения фрагмент относится к народному направлению, а в содержании песни упоминаются образы Богородицы и святых.

Духовный стих.

Учитель. Жанр народного песнетворчества с духовным сюжетом, евангельскими образами, получил название духовный стих. Сегодня на уроке мы с вами более подробно поговорим об этом жанре. Появились духовные стихи в XI веке, практически, одновременно с принятием христианства на Руси.

Что же послужило причиной возникновения духовного стиха? На Руси русские люди были малограмотны, им был труден книжный язык христианского учения. Поэтому начали зарождаться песни, которые на простом, доступном языке, в незатейливых образах рассказывали о вере христианской.

Калики перехожие.

Духовные стихи обычно исполнялись странниками, бродячими певцами (преимущественно слепцами) на ярмарках, площадях, у монастырских ворот – *каликами перехожими*. Калики также путешествовали по святым местам, и в течение странствия пели песни духовного содержания – духовные стихи. Пели стихи без сопровождения и с аккомпанементом колесной лиры – струнного инструмента, напоминающего по форме скрипку. Но, в отличие от скрипки, звуки колесной лиры воспроизводятся с помощью поворота колеса. Поэтому она и называлась *колесная лира*.

Послушайте, как русский поэт Сергей Есенин говорит о каликах перехожих.

*Проходили калики деревнями,
Выпивали под окнами квасу,
У церкви пред затворами древними
Поклонялись Пречистому Спасу.
Пробирались странники по полю,
Пели стих о Сладчайшем Иисусе,
Мимо клячи с поклажею топали,
Подпевали горластые гуси.
Ковыляли убогие по стаду,
Говорили страдальные речи:
«Всё Единому служим мы Господу,
Возлагая вериги на плечи»...*

С.Есенин. Фрагмент стихотворения «Калики»

Очень хорошо иллюстрирует путешествие калик фрагмент из фильма "Илья Муромец". Мы с вами на предыдущих уроках уже знакомились с одноименной былиной, когда проходили этот русский народный жанр.

Просмотр фрагмента фильма «Илья Муромец».

Вопрос: Какую роль сыграли калики в жизни Ильи Муромца? (В былине народ наделил калик перехожих большой мудростью, знанием народных традиций, чудотворной силой. Калики вылечили Илью Муромца от болезни, от которой он страдал с детства. Благодаря каликам Богатырь отправился на свои подвиги).

Вопрос: На каком инструменте играли калики перехожие? (на гусях).

Духовный стих «Голубиная книга».

Учитель: В наше время певец Андрей Байкалец, подобно каликам перехожим, путешествует, переезжает из города в город, дает концерты, поет духовные стихи и былины. Мы сейчас послушаем один из ранних духовных стихов в его исполнении – стих «Голубиная книга». После слушания расскажите, о чем этот стих, чем он отличается от обычных песен?

Слушание духовного стиха «Голубиная книга» в исполнении А.Байкальца.

Духовный стих «Голубиная книга»

Как сходил с небес Иван Богослов
В день святой Преображенья Господа
Пред учениками, пред апостолы.
Показал Господь Бог рай и муку ада.
Где быть праведным, а где быть грешным.
Выпадала книга голубиная,
Книга голубиная, божественна.
Книга лебединая евангельска.
Выпадала книга на Фавор гору,
А писал ту книгу свят Исай Пророк,
А читал ту книгу Иван Богослов.
Он читал ту книгу ровно три года,
Прочитал в той книге только три листа.
В Голубиной книге весть написана,
Ни два заюшки вместе сходились,
Как сходилась правда да со кривдою.
Где был белый заяц – правда тут была
Там, где серый заяц – кривда там была.
Кабы правда кривду преодолела.
При последнем будет темном времечке,
Будет правда взята Богом на небо,
А кривда войной пойдет по всей земли
Как по всей земли по все вселенной
Как по тем христьянам православным.

Ответы детей. Этот духовный стих рассказывает о Голубиной книге, как она появилась. О том, что ней написано о добре и зле, о правде и кривде, которые символизируют два заюшки: серый и белый. Музыка стиха похожа на былины.

Учитель: «Голубиная книга» - так образно называется Евангелие. Евангелие – это книга, в которой рассказывается о земной жизни Христа. Название «Голубиная книга» можно понимать двояко: как книга «глубинная», то есть мудрая, глубокая по содержанию, и как книга, полученная от Святого Духа, символом которого в христианстве выступает голубь, то есть книга святая, божественная.

Чему учит этот стих?

Ученики: Нужно стараться делать добро, а зла стараться никому не делать и не желать.

Духовный стих «Пресветлый ангел».

Звучит стих «Пресветлый ангел» в исполнении А. Байкальца.

Учитель: К какому образу обращается певец в духовном стихе?

Ученики: К образу ангела. Певец просит ангела защитить, спасти от плохих дел, от грехов.

Учитель: Кто такой ангел?

Ученики: Светлый дух, душа, защитник.

Учитель: Ангел в переводе с греческого означает – вестник. Посмотрите, как пишется слово «Ангел» на церковно-славянском языке. У каждого крещеного человека есть свой ангел – хранитель. Сегодня на уроке уже упоминалось однокоренное слово. Какое?

Ученики: Евангелие.

Учитель: Евангелие означает «благая весть» – хорошее известие. Есть еще слово, которое вы наверняка слышали или еще встретитесь с ним в жизни. Это – архангел. Архангел означает «старший ангел».

Именно архангел сообщил Богородице благую весть о том, что у нее родится сын Иисус. Вспомните, кто сообщил пастухам о рождении Христа?

Ученики: ангел.

Учитель: Мы с вами пели колядку, в которой об этом рассказывалось. Давайте ее споем.

Ребята встают и исполняют колядку «Ангелы в небе».

Учитель: Как вы думаете, колядки являются духовными стихами?

Ответы детей. И да, и нет. Это тоже жанр народного творчества на духовный текст, но он тесно связан с календарем. Колядки можно назвать народными календарными песнями.

Учитель: А сейчас мы с вами разучим фрагмент духовного стиха «Пресветлый ангел».

В процессе разучивания ребята убеждаются, что интонационно стих прост. Все время повторяется короткая мелодическая фраза, ее легко запомнить и спеть.

Учитель: Что общего и чем отличается духовный стих от других песен народного творчества?

Ученики: Духовный стих похож на былины. Он поется, как будто рассказывается. Музыкальные интонации простые, повторяющиеся. Главные образы духовных стихов, их содержание - это образы Евангелия: Иисус Христос, Богородица, ангелы, архангелы.

Учитель: Познакомившись с духовным стихом, скажите, как вы думаете, когда их пели?

Ответы учеников.

Учитель: духовные стихи могли петь по дороге в храм, на церковные праздники.

Учитель: Вы слушали и пели на уроке древние сочинения. А как вы думаете, в настоящее время сочиняют духовные стихи? (*Звучат разные ответы*). В современном мире есть певцы, поэты, которые обращаются к духовной теме, сочиняют стихи, исполняют их под гитару. Можно сказать, что это современный духовный стих. Только авторы духовных стихов были неизвестны, а имена современных сочинителей и исполнителей мы знаем. Это Иеромонах Роман, Жанна Бичевская, Евгения Смольянинова, Светлана Копылова и многие другие.

Сегодня на уроке звучала разная музыка: и былина, и колядка и духовный стих. Скажите, какая тема объединяет все эти произведения, а также другие жанры русской народной музыки?

Ученики: любовь к человеку, любовь к родному краю.

Учитель: Какую песню мы могли бы исполнить в конце урока, которая была бы созвучна теме любви к Родине?

Ученики: «Родные места» Ю. Антонова на стихи М.Пляцковского.

Ученики исполняют песню.

3. Подведение итогов.

Ребята отвечают на вопросы:

- Какую роль играл духовный стих в жизни русского народа?
- Почему так важно изучать музыку своего народа?
- Что вам больше всего запомнилось на уроке, что понравилось и почему?

Учитель: Ваши ответы говорят о том, что сегодня на уроке вы услышали много нового и интересного. Я надеюсь, что в дальнейшем вы уже сами будете слушать русскую музыку, в том числе и духовный стих, будете ее понимать и любить. Спасибо за работу на уроке.

Список литературы:

1. Бессонов П.А. Калики переходные. Сборник стихов и исследований. Вып. 1-6. – М., 1861-1864.
2. Гурьянов Н. Слово жизни в духовных стихах, избранных для любителей духовного пения./ Сост. прот. Николай Гурьянов, - 1994.

3. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI-XIX веков. – М., 1991.
4. Кошмина И.В. Русская духовная музыка. Книга 1,2. – М., 2001
5. Романычева А. Богогласник. Внебогослужебные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых./ Сост. А.Романычева, – М., 2002.
6. Федотов Г.П. Стихи духовные: русская народная вера по духовным стихам. – М., 1991.

**«ПЕВЕЦ ЗЕМЛИ РОДНОЙ». СЦЕНАРИЙ ЛИТЕРАТУРНО –
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ, ПОСВЯЩЁННОЙ 225-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.С. ПУШКИНА**

Дорофеева Т.В.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский

Александр Сергеевич Пушкин. Кажется, о нём сказано все, что только можно сказать о литературе и о человеке: а в то же время ясно, что не годы, не десятилетия - века к нему будут возвращаться снова и снова.

Г. Свиридов «Романс» из музыкальных иллюстраций к повести А. Пушкина «Метель».

Мне видится моё селенье,
Моё Захарово: оно
С заборами в реке волнистой
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено

Так вспоминает Пушкин подмосковное имение родителей, куда в годы раннего детства поэта летом приезжало всё семейство. В деревне раздавались русские песни, устраивались праздники, водили хороводы. Здесь Пушкин слышал старую крестьянскую песню, здесь получил он первые впечатления от русского народного творчества, сохранив их до конца своих дней.

Русская народная песня «Ой, возле рощицы».

Внимать её рассказам, затверждённым
С издетства мной – но всё приятным сердцу,
Как песни давние или страницы
Любимой старой книги, в коих знаем,
Какое слово где стоит. Бывало

Её простые речи и советы
И полные любви укоризны
Усталое мне сердце ободряли
Отрады тихой ...

С детства знакомо нам имя Арины Родионовны, няни и доброй музы Пушкина. С её слов поэт записал ряд народных сказок и песен.

Благодаря няне Пушкин узнал красоту силу и точность родной речи. Весь творческий путь Пушкина тесно связан с народным творчеством, с песней, сказкой.

«Марш Черномора» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила».

Остров на море лежит, град на острове стоит
С златоглавыми церквами, с теремами да садами:
Ель растёт перед дворцом, а под ней хрустальный дом:
Белка там живёт ручная, да затейница какая!
Белка песенки поёт да орешки всё грызёт,
А орешки не простые, все скорлупки золотые,
Ядра чистый изумруд: слуги белку стерегут.
В свете есть такие ль дива? Вот идёт молва правдива
За морем царевна есть, что не можно глаз отвести:
Днём свет божий затмевает, ночью землю освещает,
Месяц под косою блестит, а во лбу звезда горит
А сама-то величава, выступает будто пава:
А как речь то говорит, словно реченька журчит.

Хореографическая композиция «Три чуда» на музыку

Н. Римского-Корсакова из оперы «Сказка о царе Салтане».

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа, неразделим и вечен –
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас не бросила судьбина,
И счастье, куда б ни повело
Всё тем же мы: нам целый мир чужбина,
Отечество нам Царское Село!

Незабываемые выпускники Царскосельского лицея – декабристы Пущин и Кюхельбекер, поэты Пушкин и Дельвиг, музыканты Яковлев и Корсаков. Каждый из них оставил свой памятный след в истории и культуре России.

Для Александра Сергеевича Пушкина лицей и царское село стали символами молодости, вольнолюбия, свободы и красоты. Этому способствовала вся атмосфера Царского села, с его чудесной архитектурой, великолепием парков, составляющий неповторимый ансамбль. Особую красоту придавали античные скульптуры, их пластически-идеальные, одухотворённые формы, так органично вписанные в великолепные садовые ландшафты.

Ц. Кюи «Царскосельская статуя»

Творческая жизнь лицея стала необычайно разнообразной с приходом нового директора Энгельгардта. Устраивались балы с фехтованием и танцами, литературные вечера, экскурсии. В летние месяцы в Царском Селе проходили спектакли крепостного театра графа Толстого. Любимым занятием лицеистов стало музицирование на фортепиано и гитаре.

М. Яковлев «Зимний вечер»

В безмолвии садов, весной, во мгле ночной,
Поёт над розой восточный соловей,
Но роза милая не чувствует, не внемлет
И под влюблённый гимн колеблется и дремлет
Не так ли ты поёшь для хладной красоты?
Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?
Она не чувствует, не слушает поэта:
Глядишь, она цветёт, взываешь - нет ответа.

Н. Титов «Певец».

Природа... Вечно и призывно звучащий зов красоты, свежести, чистоты, который связывает человека с миром жизни на земле. Поэта никогда не покидало стремление к первоистокам русской народной жизни, стремление к народу, к деревне, к милой его сердцу Родине. «Пушкину не нужно было ездить в Италию за картинами прекрасной природы», - писал Белинский, - «прекрасная природа была у него под рукою здесь, на Руси, на её плоских, однообразных степях, под её вечно серым небом, в её печальных деревнях, в её богатых и бедных городах».

А. Алябьев «Зимняя дорога»

Простите, верные дубравы!
Прости, беспечный мир полей,
И легкокрылые забавы
Столь быстро улетевших дней!

Прости, Тригорское, где радость
Меня встречала столько раз!
На то ль узнал я вашу сладость,
Чтоб навсегда покинуть вас?
От вас беру воспоминанье,
А сердце оставляю вам.
Быть может /сладкое мечтанье!/
Я к вашим возвращусь полям,
Приду под липовые своды,
На скат тригорского холма,
Поклонник дружеской свободы,
Веселья, граций и ума

И. Обликин «Родные напевы»

В поле чистом серебрится снег зелёный и рябой
Светит месяц, тройка мчится по дороге столбовой
Пой! В часы дорожной скуки, на дороге в тьме ночной
Сладки мне родные звуки звонкой песни удалой.
Пой, ямщик! Я молча, жадно буду слушать голос твой,
Месяц ясный светит хладно, грустен ветра дальний вой.

Г. Свиридов «Зимняя дорога» из музыкальных иллюстраций к повести Пушкина «Метель».

Златые крылья развивая
Волшебной нежной красотой
Любовь явилась молодая
И полетела предо мной.

В жизнь юного лицеиста вошла любовь. На одном из балов в лицее Пушкин был поражён красотой Екатерины Бакуниной - сестры своего товарища. Прелестное лицо её, дивный стан и очаровательное обращение произвели всеобщий восторг во всей лицейской молодёжи.

Хореографическая композиция «Вальс» на музыку М.И. Глинки.

Любовное чувство понималось Пушкиным как счастливый дар человека. Снова и снова обращается он к этой теме, создавая глубочайшие по мысли и несравненные по красоте произведения.

Пускай увенчанный любовью красоты
В заветном золоте хранит её черты
И письма тайные, награды долгой муки,
Но в тихие часы томительной разлуки

Ничто, ничто моих не радует очей,
И не единый дар возлюбленной моей.
Святой залог любви, утеха грусти нежной,
Не лечит ран любви, безумной, безнадежной

П.И. Чайковский. Фрагмент сцены письма из оперы «Евгений Онегин».

Я говорил пред хладною толпою
Языком истины свободной!
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.

Недоброжелательное внимание царя Николая I, полицейская опека, унижительный чин камер-юнкера, надменное отношение великосветского общества преследовали поэта на протяжении всей жизни.

Дельвиг в одном из писем к Пушкину так высказывался о многочисленных ссылках поэта: «Великий Пушкин, маленькое дитя! Иди как шёл, но не сердись на меры людей и без тебя довольно напуганных! Никто из писателей русских не поворачивал так пламенными сердцами нашими, как ты».

П. Рукин «Ворон к ворону летит»

Пушкин велик во всем: в своих надеждах, и в своих победах, и в своей любви к людям, к природе, к Родине, к её истории, её будущему.

М.Рыльский

Не знаю слов таких, не ведаю мелодий,
Чтоб славу Пушкина достойно увенчать
Он равен каждому, но он один в народе
И всенародности на нём лежит печать
Вслед за Радищевым искал он путь к свободе
Зарницами с тех пор слова его горят
Рождён он временем, но он один в природе
Предела нет ему, нет Пушкину преград!
Мы любим Пушкина за то,
что Пушкин он!

Г. Свиридов «Вальс» из музыкальных иллюстраций к повести А. Пушкина «Метель».

Список литературы:

1. Бабаев Э.Г. Творчество А.С.Пушкина.- М.: Изд. МГУ, 1988.-105с.
2. Берлянд-Чёрная Е. Пушкин и Чайковский.- М.: Музгиз, 1970.-120с.

3. Глумов А. Музыкальный мир Пушкина.- М.: Музгиз, 1980.-84с.
4. Кибальник С.А. Пушкин и современная культура.- Л.: Знание, 1982.- 130с.
5. Маймин Е.А. Пушкин: Жизнь и творчество.- М.: Наука, 1982.-150с.
6. Платек Я. Пир молодых затей // Музыкальная жизнь, 1991.- №4.-с.15-21.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах.- Л.Наука, 1987.
8. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды.- М.: Худ. лит-ра., 1994.-115с.

О КОЛОКОЛАХ И КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНАХ СЫЗРАНИ

Виденников А.А.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

В нашем городе звонница из девяти колоколов появилась на базе Сызранского кремля в 1995 году, в честь 50-летия победы в Великой Отечественной войне. В том же году в Сызранском колледже искусств автором этих строк был создан ансамбль из трёх звонарей «Благовест» и открыт класс колокольных звонов. Этому ремеслу и по сей день обучаются студенты Сызранского колледжа искусств и культуры им. О.Н. Носцовой, где они получают знания о теории и практике колокольных звонов. В процессе обучения искусству колокольного звона практическая функция подготовки кадров неразрывно связана с духовно-нравственным аспектом воспитания подрастающего поколения. По окончании учебного заведения молодые люди получают возможность работать в храмах, музеях, учреждениях культуры. Ансамбль «Благовест» в составе автора этих строк, Дмитрия Фадеева и Алексея Крылова, как и созданный в 2012 году детский ансамбль звонарей «Сызранские колокольчики», принимает активное участие в городских мероприятиях, сопровождая колокольным звоном шествия, посвящённые фестивалям «Серебряные трубы Поволжья», «Сызранский помидор», Дню города, Дню Победы, Дню народного единства и другим праздникам.

Сызрань – уникальное место. Далекое не в каждом малом городе России есть своя звонница – как далеко не в каждом музыкальном училище или колледже учат на звонарей. У наших студентов есть

замечательная возможность получить редкую, но очень нужную специальность, а у самых юных сызранцев – возможность освоить азы колокольного звона.

Колокол – это металл, отлитый, чтобы звучать в веках. Колокольный звон – один из могучих корней отечественной культуры, такой же важный и художественно своеобразный вид национального культурного наследия, как певческое искусство, иконопись, зодчество, народные ремёсла. По своему художественному содержанию колокольная музыка является инструментальной разновидностью русского народного музыкального творчества.

Колокол является древнейшим музыкальным ударным инструментом. Образцы бронзовых колоколов эпохи неолита обнаружены археологами на территории стран Юго-Восточной Азии, зарубежного Дальнего Востока. С древности колокол был ритуальным сигнальным инструментом. С IV века в Европе большие колокола применялись для созыва населения, сбора войск и объявления тревоги (набат), а также в праздничных шествиях.

Появление колоколов на Руси восходит к истокам христианства. Первое летописное упоминание о колоколах на Руси относится к 988 году. Исторически обосновано, что колокола пришли не из Византии, а с Запада. Но широкое их распространение относится к временам более поздним. Нужно было значительное время, чтобы «новые звоны» органично вошли в церковную жизнь. Церковные колокола применяются в так называемом подборе – закреплены на колокольне или звоннице.

Колокол состоит из следующих частей:

- 1 – крепежное ухо;
- 2 – голова колокола;
- 3 – поле (юбка) колокола;
- 4 – язык.

Язык колокола – его важнейшая часть, так как с помощью его ударов по колоколу производился звон. Такой способ позволял создавать различные сложные ритмические рисунки. На Западе же, наоборот, звук колокола образовывался путём раскачивания его корпуса, который ударялся о язык. Пассивное положение языка по отношению к корпусу колокола определяет и характер звучания западных колоколов, в котором слышатся скорее переливы без той мощи и разнообразия ритмов, на которые способен большой русский колокол.

Ударами языка о колокол создавались сильные и яркие колокольные звоны, мелодии, гармонии, ритмы, а многочисленные трезвоны зазвонных колоколов придавали всему звучанию особенный праздничный колорит.

Колокола относятся к классу ударных идиофонов (музыкальных инструментов с самозвучающим телом). Некоторые их качества являются важными особенностями с точки зрения физических свойств. Во-первых, у них широкий диапазон частот, 8-9 воспроизводимых этими инструментами (от 40 Гц до 100 кГц), что позволяет извлекать звук определённых обертонов. Во-вторых, громкость колоколов может колебаться в зависимости от силы удара, от 0 до 250 дБ. Это свойство уникально, не встречается больше ни у одного музыкального инструмента. По мнению врачей благодаря особому интонированию колокола обладают способностью к исцелению. Низкое интонирование мобилизует силы человека, высокое – создаёт лёгкость в организме. У колоколов существует также спектральное звучание, которое подразделяется на несколько основных фраз. Низкий спектр колокольного звона может оказывать позитивное влияние на органы человека и его психику, учитывая резонансные частоты отдельных органов человека (40–100 Гц) и его биоритмов. Средний спектр колокольного звона (100 Гц – 20 кГц) влияет на гидродинамические процессы в кровеносной и лимфатической системах человека, позитивно воздействует на восстановление систем человека, восстановление организма. Здесь важным является воздействие звуковых волн на кору головного мозга и нервную систему. Ультразвуковой спектр колокольного звона (более 25 кГц) позволяет лечить инфекционные заболевания и повышать иммунитет организма.

Важно отметить, что голос звонницы является определённой звуковой атмосферой, в которой взаимодействуют отдельные спектры, оказывающие сильнейшее гармонизирующее воздействие на окружающий мир и людей.

Основными средствами выразительности колокольного звона является ритм и тембр. Тембр – окраска звука – важный признак музыкального звука, в характеристике которого большее значение имеют обертоны и их соотношение по высоте и громкости. Каждый колокол издает звук определённой высоты, которую трудно фиксировать из-за возникновения сильных обертонов.

У колоколов существует большое разнообразие составляющих тонов благодаря консонантным сочетаниям различных групп тонов и наличию

дискретных призвуков, никак не связанных друг с другом. Человеческий слух может разобрать требуемую для него гармонию в колокольном звоне, к которой постоянно добавляется особое сочетание отдельных звуков.

Колокола и колокольчики с древнейших времён являются символом очищения, предохранения и заклинания против злых сил, они служили также обязательным атрибутом всевозможных молитв и религиозных обрядов. Огромные церковные колокола именовались Божьим голосом.

Как на Западе, так и в России колокола очеловечивались: антропоморфны были названия различных частей колокола – язык, губа, плечо, корона. Колоколам, как людям, давались собственные имена. К колоколу относились как к живому существу, которое могли наказывать, сослать в ссылку, высечь розгами.

В православной церкви, где было запрещено использование музыкальных инструментов, звоны колоколов развились в самобытное искусство. Первоначальное назначение церковных колоколов – призыв верующих в храм, так называемый благовест. Позднее звон церковных колоколов отмечал важнейшие моменты службы, создавая особый эмоциональный настрой при выполнении заказов прихожан (похоронные, свадебные звоны).

Жанровый первоосновой колокольной музыки является инструментальная сигнальность. Промежуточной формой между сигнальностью и художественным явлением становится благовест. Самый большой колокол принято называть «благовестником», а его равномерный звон – блавестным. По типу звона (блавест, праздничный трезвон, погребальный перезвон) человек определял события текущей жизни, храмовые богослужения и масштаб праздника.

Система церковных звонов была очень развита, было определено, когда, в какой праздник использовать тот или иной тип звона, в какие колокола звонить.

Различают два основных вида: блавест и звон (его разновидности – двузвон, трезвон). Блавестом называют звон, при котором ударяют в один или несколько колоколов, но не одновременно, а поочерёдно в каждый колокол. В последнем случае блавест называют «перезвон» или «перебором». Блавест имел свои разновидности, но при этом сохранялся общий принцип ударять в каждый момент только в один колокол.

В слове «трезвон» присутствует часть старославянского корня «трель», что означает «трижды». Это синоним слов «сугубо» и «полностью», поэтому «трезвон» означает весёлый согласный звон большого количества колоколов.

Кроме этого очень часто употребляются такие выражения, как красный (особо красивый) колокольный звон, «звон во вся тяжкая», пасхальный звон. У звонарей есть правило называть трезвон в три приёма «три трезвона», двузвон – «два трезвона» и один непрерывный звон – «один трезвон».

Равномерный бой самого большого колокола – «благовестника» – является основой всего трезвона задействованных колоколов. Главным принципом звучания «благовестника» является остринатность звона, недопустимость изменения темпа и пропуска его ударов.

Обычно звону этого самого большого колокола могут вторить другие большие колокола. При этом их бой может идти синхронно, из зазвонного ряда участвуют колокола среднего и малого веса. При этом необходимо учитывать, что наличие границы между подзвоном и зазвоном несколько условно. Обычно звонарь стремится создать из звона малых и средних колоколов общее красивое сочетание. При этом трель не должна преобладать над остальным звоном колоколов, а звон средних колоколов не должен выделяться своим боем.

Основными жанрами и формами колокольной музыки являются следующие:

- 1 – благовест и его разновидности,
- 2 – благовест «валовой», или перезвон праздничный,
- 3 – перезвон проводной (погребальный) и его разновидности,
- 4 – будничный звон,
- 5 – красный звон,
- 6 – свадебный звон,
- 7 – праздничный великий звон,
- 8 – трезвон.

Формы колокольной музыки различают также по особенностям региональных школ звона:

- звоны русского Севера,
- звоны Москвы и Подмосковья,
- звоны Северо-Западных областей России,
- звоны Волжского региона.

Церковный перезвон традиционного наполняет всё пространство вокруг себя торжественными колокольными созвучиями. Важнейшим формообразующим средством является остинатность. При основополагающей системе остинатности существуют стабильные и мобильные элементы звона.

СЕКЦИЯ «ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО»

ИСКУССТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Снименко Е.С.

концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

*«Концертмейстер-пианист - это и солист,
и равноправный партнер, и аккомпаниатор.*

*Это триединство и составляет суть
концертмейстерского искусства»*

Важа Чачава

Концертмейстер – это уникальная творческая профессия, достоинства и заслуги которой не всегда заметны со стороны тем, кто не знаком со спецификой данной сферы изнутри. Концертмейстерское мастерство – это не просто фортепианное сопровождение или постороннее равнодушное присутствие. Это необходимость, гордость, долг и ответственность – являться наставником своего ученика-солиста, быть понимающим партнёром в искусстве музыкального ансамбля, а зачастую даже педагогом. Действительно хороший, внимательный и отзывчивый концертмейстер, будучи профессиональным пианистом высокого уровня, ценится на вес золота и всегда востребован как в исполнительской, так и в педагогической среде.

Быть концертмейстером – означает обладать особым даром, сочетанием не только блестящей техники с музыкальным талантом и ярким пианизмом, но и с огромным багажом знаний в области педагогики и психологии, в понимании философской концепции музыкальных произведений, теории и гармонии в особенностях творчества различных композиторов, музыкальных направлений и эпох. Концертмейстер должен знать не только свою прямую специальность и предметы из области музыковедения, но и прекрасно разбираться в особенностях отделений, на

которых познают музыку его ученики-инструменталисты. Далеко не каждый блестящий пианист может стать хорошим концертмейстером, как и не каждый концертмейстер может быть идеальным пианистом в широком понимании этого слова. И почему так происходит – мы попытаемся разобраться. Чтобы понять, что такое профессиональный концертмейстер высокого уровня, нужно понять, что такое хороший пианист. Отличная беглость пальцев и блестящая техника, гармоничное и красивое звукоизвлечение, быстрое разучивание и запоминание наизусть нотного материала, создание интересной, уникальной индивидуальной концепции произведения, отсутствие чрезмерного волнения, суетливости и рассеянности на сцене, обаяние, личностная харизма и яркий артистизм перед зрителями. Эти качества отличают сценического пианиста. Однако чтобы стать высокопрофессиональным, востребованным концертмейстером, обрести доверие и уважение, как среди педагогов, так и среди обучающихся, вышеуказанных плюсов окажется недостаточно. Первое отличие одарённого концертмейстера от обычного пианиста-исполнителя состоит в том, что он должен на высочайшем уровне уметь читать нотный текст с листа! То есть, ему необходимо с нуля суметь исполнить произведение на достаточно приличном уровне, даже увидев ноты впервые. Произведение может оказаться довольно сложным, при этом концертмейстеру необходимо с нуля успевать держать заданный преподавателем или учеником темп, справляться с техникой, чутко реагировать на действия и движения исполнителя, включая и, так называемый, дирижёрский жест. Несмотря на то, что концертмейстерская деятельность происходит на отделении духовых инструментов, а не дирижеров, нужно точно так же привыкнуть к индивидуальным «дирижёрским» особенностям каждого конкретного обучающегося. К таковым относится, в первую очередь, показ инструменталистом-духовиком вступлений и аутфактов, которые всегда у всех разные и заметно отличаются. Кто-то делает это при помощи инструмента, кто-то – кивком головы, кто-то – эмоциональным поднятием бровей или особым взглядом. Каждый ученик индивидуален в своей неповторимой личности, поэтому точно так же индивидуальны и неповторимы точные или недостаточно ясные снятия долей и окончания музыкальных периодов, чёткие или размытые штрихи, выполнение указанного композитором характера звуковедения, ведение линии динамического развития непосредственно к общесмысловой и тесситурной кульминации. Эти

действия требуют колоссальной скорости реакции и самоконтроля концертмейстера. К «бытовым» концертмейстерским сложностям добавим ещё такой неприятный в учебной практике момент, как не склеенные учеником и не оформленные должным образом ноты. Резкие перевероты страниц во фрагментах сложных пассажей, да ещё так, чтобы ноты не разлетелись по всему кабинету, - всё это требует выработки дополнительной ловкости и внимательности. В подобной, несколько стрессовой, ситуации пианисту-концертмейстеру буквально необходимо выработать сохранения спокойствия, поскольку такие случаи иногда бывают даже на концертах. Уровень сложности произведения, которое ученик принёс в первый раз, может быть совершенно разным. Нередко встречаются очень техничные пьесы, на разучивание которых уходит немало времени. Но концертмейстер должен играть блестяще практически с нуля: даже если он видит ноты впервые, его долг - обеспечивать педагогическую поддержку ученику на уроке и непосредственно само музыкальное сопровождение занятий! Многие концертмейстеры с большим опытом за годы работы в учебных заведениях смогли ознакомиться с весьма обширным репертуаром, имеют массу наработок и, в особенности, привыкли к быстрой реакции, а также скоростной работе головного мозга. Их память постоянно тренируется и позволяет в краткие сроки разучивать внушительные объёмы нотного материала. То же самое следует сказать и о технике. Регулярно практикуясь в сложных пассажах и приёмах различного характера, в контрастных стилях и направлениях, концертмейстеры, как правило, достигают невероятной высоты в своём мастерстве, опережая, кстати, зачастую даже концертирующих пианистов, чей опыт, как ни странно, более ограничен, а репертуар менее обширен. К сожалению, повсеместная востребованность, многочасовые репетиции с большим количеством учеников, домашние занятия и подготовка к урокам, постоянная многочасовая занятость концертмейстеров – всё это приводит иногда к узкопрофессиональным музыкальным заболеваниям, которые весьма осложняют пианистам дальнейшее развитие в фортепианной области. К таковым относится, например, вероятность «переиграть руку». Длительная игра с усложнённой техникой, аккордами в широком расположении, быстрые пассажи и различные украшения в нотном тексте иногда приводят к тому, что руки попросту устают. Но концертмейстер не может, не должен подвести своих юных исполнителей на концерте или экзамене. Именно поэтому педагогам учебных заведений необходимо

беречь здоровье и силы своих концертмейстеров, не перегружая их чрезмерной внеурочной нагрузкой.

Второй необходимый дар талантливого концертмейстера – это дар быть психологом. В том числе, и детским психологом, если пианист работает в классах детской музыкальной школы. Дар психолога у концертмейстера детской музыкальной школы или школы искусств проявляется в первой поддержке начинающего музыканта. Концертмейстер, как никто другой, может помочь ребёнку избавиться от скованности во время игры, поверить в себя и в успех исполнения произведения на концерте или серьёзном зачёте, успокоит взглядом, если преподаватель недоволен качеством звучания, или если малыш волнуется перед выступлением на публике, поможет подготовиться к экзаменам в музыкальное училище или высшее учебное заведение. Для исполнителей-профессионалов значение опытного, надёжного концертмейстера вырастает пропорционально осознанию того, как редко встречаются в жизни настолько надёжные и верные друзья, мудрые наставники и психологическая поддержка, которая всегда рядом. Музыка – это всегда сотрудничество: исполнителя со слушателями, с ансамблем, с оркестром, с концертмейстером, с собственным инструментом и, в конце концов, со своей душой. И не случайно именно от уровня мастерства концертмейстера зависит качество игры и успех исполняемого произведения на концерте, конкурсе или экзамене. У исполнителей, владеющих духовыми инструментами, поддержка концертмейстера колоссальна. Фортепианное сопровождение является не просто пустым, посторонним аккомпанементом, доносящимся извне. Это опора и фундамент, на котором основывается всё произведение. Только имея «под ногами» надёжную музыкальную ткань фортепианной партии и психологическую поддержку концертмейстера, солист, играющий, как на деревянных, так и на медных духовых инструментах, может развивать свою партию, раскрывать индивидуальную концепцию произведения, доносить до слушателей понимание музыкального образа и общего смысла музыки. Концертмейстер должен обладать уникальным талантом «чувствовать» дальнейшие действия исполнителя в режиме реального времени. Он должен предвосхищать его мысли, страхи, неуверенность в себе в сложных фрагментах сочинения. Хороший концертмейстер никогда не позволит солисту-духовику «провалиться» - там, где не хватает дыхания, он ускорит темп, а в сложных технических пассажах, наоборот,

чуть замедлит, дав возможность исполнителю выиграть мелкие длительности, вовремя взять дыхание, чётко показать цезуру, выдержать точную паузу, не забывая при этом об одновременном, синхронном снятии в конце музыкального предложения, периода или части произведения. В зависимости от этого, существует несколько видов концертмейстеров. Все они зависят напрямую от технического мастерства пианистов и от психологического единения с исполнителем. Концертмейстер, который тянет (и вытягивает) за собой даже слабого солиста, эффективно ретушируя его исполнительские недостатки и несовершенства, поддерживая морально и понимая его индивидуальный стиль игры. Он не будет заглушать тембр инструмента фортепианным сопровождением, не будет излишне горделив и харизматично-ярок на сцене, чтобы не «задавить» своим колоритом робкого инструменталиста-исполнителя. Напротив, такой пианист станет полноценным партнёром в ансамбле инструмента и рояля. Он сумеет слушать чужую партию и чужое соло, сумеет гармонично создать запоминающийся музыкальный образ, услышит вертикали и красивые аккорды внутри музыкальной ткани, а также с радостью познакомит с ними ученика. Такой концертмейстер всегда оказывает своим учениками всестороннюю поддержку. Справиться с волнением перед концертом они помогут всего лишь одним дружеским, тёплым взглядом. Внезапную потерю в нотном тексте они успеют умело замаскировать собственной мелодической линией, а неясный и неудачно подобранный учеником тембр высокого регистра у духовых инструментов они скроют глубокими и массивными басами левой руки. Понимание потребностей солиста-духовика, душевная чуткость и высокое фортепианное мастерство отличает таких специалистов. Следующий тип – это концертмейстер, который, максимально гармонично маскируясь, «держится в стороне», сухо отыгрывая своё рабочее время, не вникая в детали и особенности каждого ученика, не пытаясь помочь ему в особенно трудных тактах. К подобным проявлениям можно добавить также постоянное «недоучивание» нотного текста и нерегулируемый, хаотичный выбор темпа в начале произведения, который всегда становится для солиста-духовика сюрпризом. Излишнее затягивание приводит к тому, что на долгих длительностях исполнителю, играющему на духовом инструменте, может просто-напросто не хватить дыхания, чтобы продолжить звучание. Хороший концертмейстер всегда должен предвосхищать возможное появление проблем во время исполнения,

особенно если это концертное выступление или ответственный экзамен. Например, он может знать, что ученик на уроках стабильно замедляет в некотором такте или, наоборот, ускоряет темп там, где указана композитором чёткая выдержка. Для подстраховки во время выступления и даже обычного урока, хорошо чувствующий своего исполнителя концертмейстер поможет ему строго выдерживать нужный темп от первого такта до последнего, с сохранением необходимых отклонений. Именно поэтому концертмейстер должен быть во многих ситуациях ещё и психологом для своего ученика. Чувствовать настроение, погружение в какие-либо семейные или жизненные проблемы, ученические сложности и даже бытовой дискомфорт.

Таким образом, он, обладая чуткой и тонкой душевной организацией, всегда сможет обратить внимание на то, что «сегодня тембр инструмента звучит несколько пусто» или «высокие ноты берутся слишком резко и плоско», «пропали глубина и объем» или «ты просто не занимался, нужно лучше выучить нотный текст, если хочешь – я помогу тебе разобрать сложные такты и отработать их». В некоторых ситуациях концертмейстер должен также заменять и самого преподавателя по специальности. Обладая обширными знаниями в области теории музыки, гармонии и полифонии, он может дать ценные советы ученику, провести с ним гармонический, тесситурный, динамический анализ произведения, обсудить, какую задумку хотел воплотить композитор, описать особенности исполняемого жанра и исторической эпохи, во время которой была характерна такая музыка. Концертмейстер может посвятить ученика в область классической или научной литературы, с которой может быть связано произведение, или погрузить солиста в образы поэзии, вдохновившей композитора на создание исполняемого сочинения. Совсем юных духовиков-малышей концертмейстер научит вести музыкальную фразу и брать дыхание в нужных местах, чётко покажет вступление и снятие, затакт и синкопу, укажет на возможные несовершенства. Помимо этого, концертмейстер с радостью познакомит исполнителя с нюансами нотного текста и фрагментами фортепианного сопровождения, на которые стоит обратить внимание. Осознав особенности исполняемой пьесы, ученик будет играть более осмысленно, глубоко вдумываясь и вкладывая душу в музыку. Также он поможет отличить стиль письма И. С. Баха от Моцарта, Глиэра и Штрауса, учитывая особенности эпохи, что, несомненно, должно быть отражено в исполнении. Отличия

концертмейстерского мастерства в классе духовых инструментов заключаются, в первую очередь, в многообразии самих инструментов, на которых играют ученики. Утончённые деревянные духовые, торжественные медные духовые, оркестровая музыка и фольклорные направления музыки различных народов. Военные и патриотические марши, танцевальные жанры, сольные пьесы и игра в ансамбле – это заставляет концертмейстера самосовершенствоваться и самообразовываться. Разнообразие тембров и громкости звучания регулируют также динамику фортепианного сопровождения, которое должно стать для солиста, дуэта или ансамбля прочной базой и вдохновлять на развитие музыкального языка. Опытный концертмейстер всегда чувствует разницу тембров различных инструментов, хорошо знает их диапазон, переходные ноты и технические возможности каждого ученика, позволяя раскрыться его талантам с лучшей стороны, а недостатки - скрыть. Многообразие инструментов, их тембров и рабочего диапазона открывает ещё одну особенность концертмейстерского искусства на отделении духовых инструментов – это необходимость навыка транспонирования произведений. В этом нет чрезвычайной сложности, однако, не каждый пианист может справиться с поставленной задачей в нужном темпе, с соблюдением всех технических конфигураций. В случае если музыкальное сочинение достаточно сложное с технической стороны, пианист должен до начала игры быстро окинуть взглядом страницы и мысленно транспонировать произведение, чуть задержавшись на особенно сложных тактах. Чтобы хорошо транспонировать произведения, концертмейстер должен уметь видеть вертикаль аккордовых последовательностей, а также ведение их басовой линии, которая определяет тональные сдвиги, отклонения и функциональность аккордов. Это позволяет прекрасно ориентироваться в нотном тексте и, в случае появления у солиста проблем, быстро подхватить его на любом этапе исполнения. Опора на басовую линию также важна в фортепианной игре, поскольку она придаёт особую глубину и бархатность звучанию, контрастирует с возможным резковатым тембром некоторых духовых инструментов, зеркально отражает мелодическое направление основной темы солиста, подчёркивает гармоническую функцию композиции. Ещё одной особенностью, на которую стоит обратить внимание в концертмейстерском мастерстве, является незаметное посторонним слушателям выделение некоторых фрагментов музыкального текста,

которые вызывают у исполнителя определённые сложности.

Стоит обратить внимание на различия деревянных и медных духовых инструментов, на способ звукоизвлечения, на общую сложность владения конкретным инструментом и самобытный, неповторимый характер, который ему присущ. Тембр различных духовых инструментов сочетается с тембром фортепиано совершенно по-разному. Концертмейстер должен обладать особенно важным навыком ансамблевой игры, чувствуя краски тембров солирующих инструментов. Слияние звука деревянного или медного духового инструмента с фортепиано должно быть гармоничным, объемным, певучим. Должны соблюдаться точные унисоны, а тембр важно привести «к общему знаменателю» так, чтобы не выделялся резко, например, звук трубы или звук фортепиано в нежных трелях флейты. Это также требует дополнительной работы, как от солиста, так и от концертмейстера.

Подводя итоги, хочется подчеркнуть важность концертмейстерского мастерства и повсеместной востребованности специалистов этой творческой и чуткой профессии, которая роднит талант музыканта-исполнителя с талантом психолога, педагога, философа, музыковеда и искусствоведа, историка, литератора, культуролога и даже эксперта по этикету. Огромный объем теоретических знаний, которые получает пианист за длительный срок обучения своему мастерству, соединяется с внушительной базой практических наработок и педагогических наблюдений, благодаря которым концертмейстер может делиться своим опытом с начинающими и уже опытными музыкантами. Причиной этого является также и то, что общеразвивающая музыкально-теоретическая подготовка (например, в сфере гармонии и сольфеджио) учеников и даже профессиональных исполнителей, играющих на духовых инструментах, более слабая.

Таким образом, внимательный концертмейстер может добиться разностороннего развития личности ученика духового отделения, его глубокого отношения к музыке и ее понимания, эмоциональной отзывчивости на исполняемое произведение, ориентирование в стилях, направлениях и композиторских школах. Всё это позволяет сформировать со временем высокопрофессиональных музыкантов, которые будут не просто воодушевлённо играть на своём инструменте, а смогут нести вечное искусство классической музыки в массы, развивая социально важные области, улучшая культуру в обществе и духовность внутреннего

мира людей, которые совершенно по-разному смотрят на многие вещи. То, что не смогут передать слова – сможет выразить Музыка. Ведь именно она вдохновляет обычных людей на великие дела, сострадание, взаимопомощь и поддержку, любовь и искреннюю, верную дружбу.

Список литературы:

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие - М.: Издательский центр «Академия», 2002.
2. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972
3. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностях в клавирах: Советы аккомпаниатора. – М.: Музыка, 1987.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996.
5. Энциклопедический словарь юного музыканта. Москва. Педагогика. 1985.

КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА КАК ОДИН ИЗ КОМПОНЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА

Бадалян М. А., Бадалян К. Ч.

*доцент ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
имени Л.В Собинова»,
преподаватель ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств»,
г. Саратов*

Формирование культуры звука у обучающихся скрипачей в учебных учреждениях является одной из важнейших задач в области скрипичной педагогики. Следует подчеркнуть, что работа над звуком не только играет ключевую роль в обучении, но и представляет собой одну из самых сложных задач в воспитании скрипача.

В процессе обучения можно выделить два основных аспекта, которые влияют на формирование и развитие культуры звука. Первый аспект связан с развитием художественного мышления, эстетическими впечатлениями и формированием образно-ассоциативного восприятия, что в конечном итоге определяет уровень музыканта. Второй аспект заключается в овладении техническими навыками. Хотя это разделение условно, так как в идеале необходимо объединить оба элемента, тем не менее, для достижения поставленной цели целесообразно выделять и

прорабатывать конкретные задачи. В целом, процесс воспитания исполнителя можно охарактеризовать как путь от первых простых звуков до освоения всего разнообразия тембровых красок и выразительных средств игры на скрипке. Подчеркивая многоэлементность феномена культуры звука скрипача, М. Б. Либерман и М. М. Берлянчик указывают, что культура звука вмещает «не только такие качества его тона, как яркость, сочность, масштабность, тембральная окрашенность, но, главное, подразумевается умение музыканта находить тонкие звуковые краски, соответствующие стилю эпохи и автора музыки, характеру художественной образности исполняемого произведения. А, кроме того, предполагается и нечто большее: гибкость применения звуковых нюансов, фразировки и акцентировки, позволяющая реализовать своё собственное «видение» данной музыки, свою оригинальную интерпретаторскую концепцию» [3, с. 6].

Культура звука глубоко связана и с духовным миром музыканта. Для формирования культуры звука следует развивать эстетические, исполнительские и личностные качества музыканта, что обеспечит целостный подход к поставленной задаче.

Культура звука скрипача определяется слаженным взаимодействием правой и левой руки музыканта. Еще Л. Ауэр подчеркивал, что «приобретение чистого, красивого тона» совершается только в процессе обучения [1, с. 17]. Часто одной из проблем обучения исполнительской технике является недостаточное внимание к развитию техники правой руки, которая играет ключевую роль в формировании звучания инструмента. Умения правой руки и владение смычком являются значительно более сложными, чем действия левой руки. Формирование исполнительских навыков левой руки оказывается тесно связано со звуковысотной стороной музыкального слуха, в то время как основополагающим фактором при изучении основ техники правой руки является ритм. Зачастую происходит своего рода разделение высотной и ритмической сторон мелодии между левой и правой руками. Следовательно, в процессе обучения скрипача необходимо уделять равное внимание обоим сторонам технических навыков. Только гармоничное взаимодействие всех компонентов исполнительского аппарата скрипача является базой для формирования хорошего звучания инструмента.

На звук влияет и ряд других исполнительских моментов. Сюда относятся все приемы с пальцами левой руки, которые позволяют изменять

длину звучащей части струны, включая техники падения и отскока пальцев, а также горизонтальные и хроматические движения, перебрасывания между струнами. С тембром звучания тесно связана точность интонации: скрипач должен опираться на свои слуховые ощущения, контролируя малейшие интонационные изменения. Еще один важный момент – это использование вибрато, которое позволяет добавить звучанию инструмента выразительность и глубину. Прием вибрато заключается в колебании пальца на струне, что изменяет высоту ноты и создает эффект «колебания» звука.

Правильное выполнение вибрато требует хорошей координации и контроля, а также владения ритмической и динамической сторонами звучания. Практика вибрато включает в себя упражнения на развитие гибкости пальцев и координации рук, что способствует созданию красивого, богатого звучания. Вибрато сообщает музыке эмоциональную окраску, поэтому скрипачу также следует учитывать стилистику музыкального произведения. Ведь исполнение сочинений разных исторических эпох требует дифференцированного подхода к звуку.

В процессе обучения игры на скрипке недопустимо делать акцент на физиологии, на технической стороне совершаемых действий. Злоупотребление данной стороной обучения приводит к тому, что в сознании скрипача формируется идея, согласно которой звук является результатом лишь правильных физических движений. Работа над звуком становится оторванной от воспитания и формирования слуховых навыков. Ученик практически не соединяет мышечные ощущения, осознание движений руки с представлениями о красоте и выразительности звучания скрипки. Поэтому в процессе звукоизвлечения и художественного исполнения на скрипке необходимо делать постоянные отсылки к слуховому восприятию, к музыкальному слуху. Например, А. И. Ямпольский подчеркивал, что «в основу правильного метода воспитания культуры звучания должно быть положено систематическое развитие внутреннего слуха – ценнейшего качества музыканта» [4, с. 75]. Также музыкант указывал, что имеет в виду внутренний слух, связанный с ощущением тембра, который должен соответствовать определенному музыкальному образу.

Методы, которые используются для формирования и развития культуры звука, должны обеспечить осознанное освоение сложных действий скрипача. При этом одним из условий совершения любых

движений является наличие раскрепощенного игрового аппарата. В то же время, эти методы должны помочь установить психологические установки, направленные на стремление к достижению идеального звука на скрипке.

Для наработки культуры звука скрипача можно опираться на теорию планомерно-поэтапного формирования умственных действий и понятий, предложенную советским психологом П. Я. Гальпериным [2]. Согласно данной теории, главным является углубленная и тщательная работа над ориентировочной частью первичных исполнительских действий скрипача, то есть над пониманием осваиваемого предметного действия. Исполнительную часть составляет умение выполнить действие. В современной музыкальной педагогике любое сложное умение внутренне разделяется на отдельные этапы, называемые ориентировочной, исполнительной и контрольной частями действия. В музыкально-исполнительской методике этому соответствует модель: «предслышание – игровое движение – слуховой контроль».

На первых порах необходимо детальное осознание основных действий (как слуховых, так и двигательных) и налаживание между ними связей, составляющих ориентировочную основу процесса исполнения. Затем, по мере сформирования исполнительского действия, эти ориентиры постепенно будут сокращаться во времени и становиться навыками. Другими словами, ученик должен не только хорошо ощущать степень давления смычка, его скорость, но и слышать, ясно соотносить их роль в изменении тембра, его громкости, длительности, в акцентировке и применении других выразительных средств.

Итак, главное требование заключается в многостороннем овладении исполнительскими навыками звукоизвлечения, которые в результате приведут к грамотным приемам игры на скрипке. Данный подход соответствует общей тенденции отечественной педагогики на сегодняшний день, согласно которой, начало обучения музыканта должно осуществляться на высоком уровне.

Формирование культуры звука скрипача охватывает все этапы обучения в сложившейся системе музыкального образования. На начальной, средней и высшей ступенях обучения становление культуры звука соотносится с определенными целями и задачами. По мере обучения музыканта становится первостепенным открытие личностных, индивидуальных качеств исполнителя, реализующихся в процессе интерпретации музыкальных произведений.

На основании вышесказанного можно утверждать: культура звука является одним из ключевых компонентов исполнительского мастерства скрипача, она указывает на степень совершенства воспроизведения на инструменте определенных средств художественной выразительности. Формирование культуры звука является составной частью технологии игры на скрипке, включает процесс развития художественного мышления, музыкально-эстетического вкуса, музыкальных способностей, эмоциональной отзывчивости. В процессе обучения культура звука формируется поэтапно, и ее уровень указывает на степень овладения скрипачом исполнительским мастерством.

Список литературы:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр; переводчики И. Гинзбург, М. Мокульская. – М.: Издательство Юрайт, 2024. – 106 с.
2. Гальперин П.Я. Введение в психологию. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – 150 с.
3. Либерман М.Б., Берлянчик М. М. Культура звука скрипача. – М.: Музыка, 1985. – 160 с.
4. Ямпольский А.И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. – М.: Музыка, 1968. – 160с.

ИЗУЧЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ФОРТЕПИАННОЙ АППЛИКАТУРЫ

Копылова Н.Л.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Проблема аппликатуры – одна из наиболее сложных в педагогике. Каждый зрелый музыкант хорошо понимает значение аппликатуры. Целесообразный выбор пальцев помогает осуществлять разнообразнейшие художественные задачи и способствует преодолению многих пианистических трудностей. Нередко удачно найденная аппликатура позволяет сэкономить немало времени и найти более короткий путь к достижению цели

В связи с быстрым развитием музыкальной литературы, взгляды в этой области непрерывно менялись. Казавшиеся некогда незыблемыми, некоторые принципы теряли свое значение и заменялись новыми, не только ряд редакций, но и привычная аппликатура гамм подвергалась критике. Возникают и новые предложения по рационализации существующих систем аппликатуры.

Можно проследить, как изменялись аппликатурные принципы с течением времени. В эпоху барокко при игре на клавесине, клавинофорде требовалась лёгкость и эластичность движений, осторожность и чуткость прикосновения. Первый палец казался слишком тяжёлым и неповоротливым, его не использовали. Применялось переключивание пальцев, а не подкладывание 1-го пальца. И.С. Бах предвосхитил будущее фортепианной музыки, он ввёл новые приёмы аппликатуры – сводообразную форму кисти, подкладывание 1-го пальца, использование 1-го и 5-го пальцев на чёрных клавишах

В эпоху классицизма музыканты исходили из строения человеческой руки. Классическая аппликатура гамм упорядочила аппликатурные принципы. К. Черни закрепил широкое применение 1-го пальца. Цель М. Клементи – уравнение пальцев по силе, развитие 4 и 5 пальцев.

Бетховен предвосхитил богатство фактуры романтиков. Он проявил большую аппликатурную изобретательность для реализации на фортепиано оркестровых эффектов (тремоло, штрихи струнных).

В произведениях Шопена педаль помогает слитности звучания при широких растяжениях руки (этюд №1). Для исполнения шопеновских пассажей нужны также вспомогательные движения кисти, предплечья и всей руки. Наряду с романтическими приёмами (охват возможно большего числа клавиш в одной позиции руки, индивидуальные особенности каждого пальца), Шопен использовал и аппликатурные принципы барокко - переключивания пальцев (этюды №2), скольжение. В двойных нотах шопеновская аппликатура должна обеспечить legato в обоих голосах. Начальная 5-ти пальцевая формула Шопена отличается от классической, не до-ре-ми-фа- соль. а ми-фа-диез- соль-диез-ля-диез-си.

Лист вводит новые приёмы аппликатуры: разделение звуковой линии на ряд аналогичных повторяющихся комплексов, не подкладывание 1-го пальца, а переключивание позиции 1 – 5 пальцев. педальное legato. Общие принципы романтиков – 1 и 5 пальцы на чёрных клавишах, переключивания, охват возможно большего числа клавиш в одной позиции руки, индивидуальное своеобразие каждого пальца. Для сохранения единой звуковой краски Лист предлагал исполнение несколько звуков одним и тем же пальцем. Метод «технической фразировки», то есть, мысленного перечленения, предложенный Листом и Бузони, облегчает изучение пассажей.

Два основополагающих принципа фортепианной аппликатуры – это, во-первых, классический принцип физического удобства, удобства данной руки. Постановка 5 пальцев на соседних клавишах; во-вторых – художественная целесообразность, выразительность.

Из главных принципов аппликатуры естественно вытекают следующие ее принципы:

- Естественная последовательность пальцев
- Естественно - собранное положение руки
- Естественные особенности пальцев
- Однотипная аппликатура в отдельных звеньях пассажа (секвенции)
- Согласованная аппликатура для правой и левой руки. При расходящемся движении – симметричная, при параллельном – например, совладение 1-ых пальцев, одинаковые группы пальцев.
- Распределение музыкального материала между партиями рук (голоса, пассажи)
- Legato при повторе звука – подмена пальца, non legato – наоборот, оставить один и тот же палец.
- Аппликатурные сложности – переключивание, беззвучная подмена, соскальзывание.

Основные фортепианные технические формы – гаммы, арпеджиообразные последовательности, двойные ноты и аккорды – имеют строго определенную, типичную аппликатуру, которой учащийся должен обязательно овладеть. В противном случае наступит полнейшая анархия в области владения аппликатурой. Аппликатура основных фортепианных технических форм должна быть усвоена учащимся настолько прочно и глубоко, чтобы, встретив в музыкальном произведении ту или другую техническую фигуру, пальцы играющего инстинктивно, как бы сами собой, занимали нужную позицию.

Цели изучения гамм, трезвучий, арпеджио:

- 1 – усвоение основных технических формул фортепианной техники
- 2 – понимание закономерностей аппликатуры
- 3 – уверенная ориентировка на клавиатуре

Аппликатура диатонических гамм связана со строением человеческой руки (длинные пальцы на чёрных, короткие на белых клавишах).

Аппликатура C-dur сохраняется во всех гаммах, где 1-ый палец не попадает на чёрную клавишу: C-dur, G –dur, D-dur, A-dur, E-dur; a-moll, c-

moll, d-moll, g-moll, e-moll, только в правой руке – H-dur, h-moll, только в левой руке – F-dur, f-moll.

В остальных гаммах – следующие закономерности:

- 1 палец никогда не попадает на чёрную клавишу
- 4 палец всегда (1 раз в каждой октаве) попадает на чёрную клавишу.

Арпеджио

В правой руке:

- трезвучия с белой клавиши и по одним чёрным:
T53 – 1,2,3,- 1
T6 – 1,2,4 – 1
T64 – 1,2,4 – 1
- трезвучия с чёрной клавиши начинаются со 2-го пальца + аппликатура соответствующего положения трезвучия. Например, E-dur = 2+ T6 (1,2,4 – 1)

Способы работы над гаммами

- Разучивать не только двумя руками, но и каждой отдельно
- Ритмическая группировка гамм предотвратит бесформенное исполнение
- Ежедневная тренировочная работа
- Упражнение – проигрывание всех гамм аппликатурой до-мажора – для ловкости.

В работе над аппликатурой очень важно бороться с невнимательным отношением учащегося к обозначенным в нотах пальцам. Особую борьбу педагогу следует вести с часто встречающимся в исполнении учащегося разнобоем в аппликатуре: один раз та или другая последовательность исполняются одной аппликатурой, другой раз то же самое – иной. Это приведет в дальнейшем к техническим трудностям в исполнении: накопленные в процессе упражнений противоречивые двигательные ощущения повредят автоматизации. Как правило, эти противоречивые двигательные ощущения, затушеванные последующей правильной работой ученика, всплывают наружу при ответственном исполнении музыкального произведения (например, на эстраде). Поэтому педагог должен требовать от учащегося тщательного выучивания одной, твердо установленной аппликатуры. В тех же случаях, когда изменение аппликатуры учащимся – не результат небрежности («как пальцам удобнее»), а логично и обоснованно, педагог не должен возражать против проявления учеником инициативы; наоборот, нужно всячески поощрять такую инициативу.

Подбирая аппликатуру, педагог должен учитывать следующие моменты:

Следует руководствоваться естественными особенностями пальцев.

Пальцы у нас все разные. И «выравнивать» их звучание можно только слухом, верным представлением о звуке.

Первый палец уместно применять для извлечения особенно насыщенных звуков. Но наряду с этим он должен знать ощущение легкости и подвижности. Важно, чтобы первый палец не «уходил» с клавиатуры, когда играют другие пальцы.

Второй палец – умелый, сильный, способный к разнообразной деятельности.

Третий палец занимает высшее положение в руке. Он выполняет организационные функции, олицетворяя собой конструктивные силы.

Четвертый палец не столь свободен и самостоятелен по своему строению. Он отзывается неохотно, но очень ценен при игре кантилены. Это певец руки.

Пятый палец – это олицетворение детства, так сказать баловень руки. Таким образом, каждый палец требует к себе особого внимания и ежедневной тренировки.

- Аппликатуру нужно выбирать сознательно, так как правильный выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе.
- Выбирать аппликатуру следует в начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо изучить редакционные и авторские указания. Но не следует слепо, бездумно заучивать все то, что написано в нотах. Встречаются неудачные, неудобные и антихудожественные (противоречащие художественному смыслу музыки!) аппликатуры.
- Подбирая аппликатуру, нельзя руководствоваться тем, насколько она удобна при медленной игре. Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Полезно также проиграть пассаж в обратном направлении, с конца к началу.
- В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся значительно реже. Однако это правило имеет немало исключений, диктуемых особенностями музыки. Аппликатура должна соответствовать характеру музыки.

- Учащийся должен овладевать аппликатурной дисциплиной, стараться не нарушать аппликатурные требования.
- Помимо технических соображений существуют ещё и художественные требования, которым везде, где это возможно, должно принадлежать решающее слово. Характер эпизода, задуманная звучность могут продиктовать и оправдать совсем неожиданную, противоречащую всяким «правилам» аппликатуру. Изобретательность в данной области, способность находить остроумные аппликатурные решения трудных звуковых или моторно-технических задач – одна из характернейших примет пианистической одаренности и мастерства.
- Обозначенная в нотном тексте аппликатура не всегда подходит для ученика в силу каких-либо его индивидуальных особенностей. Подбирая аппликатуру для конкретного ученика надо учитывать его индивидуальные физиологические особенности (физиологические качества его рук – их величину, силу, эластичность, пальцевую растяжку).

Аппликатурная дисциплина – один из важнейших принципов методики обучения игре на фортепиано. Целесообразность выбора аппликатуры помогает осуществлять разнообразные технические и художественные задачи, способствует преодолению многих пианистических трудностей

АКТИВАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ-ДУХОВИКОВ В ДШИ СРЕДСТВАМИ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Санникова Д.И.

*преподаватель МАУ ОО ДО «Детская школа искусств № 3
им. М.И. Глинки», г. Ижевск*

Начальное обучение духовиков в учреждениях дополнительного музыкального образования связано с множеством задач. Формирование базовых исполнительских умений и навыков должно подчиняться эстетическому восприятию музыки, раскрытию художественного образа произведения. О необходимости развития духовно-творческого потенциала музыкантов говорит О. А. Блок. Под духовно-творческим

потенциалом обучающегося-музыканта автор понимает многомерное интегрированное целостное ресурсное образование, которое включает в себя сознание (способности, интересы, убеждения, ценностные ориентации и др.), бессознательное, личностные качества, креативный опыт и проявляется в моделировании музыкального образа, создании и исполнении художественной продукции, анализе деятельности, во внесении корректив и установлении перспектив учебно-воспитательного процесса [1, с. 10].

Обучение музыкантов-духовиков в учреждениях дополнительного музыкального образования способствует всестороннему гармоничному развитию личности. Активизация творческого потенциала обучающихся-духовиков в ДШИ может решаться разными способами. В их числе включение ребенка в концертную деятельность, использование инновационных форм работы на уроках по специальности, привлечение межпредметных связей с дисциплинами музыкально-теоретического цикла, ансамблевое музицирование. Для духовиков приобретение ансамблевых навыков является профессионально важной задачей, так как в современной исполнительской практике оказываются востребованными, в первую очередь, оркестровые музыканты. Поэтому на этапе начального обучения ансамбль является практически единственным предметом, на котором духовики приобретают необходимые для оркестранта профессиональные качества. Ведь оркестровый класс имеется не во всех учреждениях дополнительного образования. Только в классе ансамбля обучающиеся-духовики получают правильное впечатление и понимание своей роли в общем звучании, у них развивается чувство меры необходимого количества звука. Вместе с тем, К. С. Серков подчеркивает, что на начальной ступени музыкального образования именно ансамблевая деятельность направлена «не столько на формирование навыков игры на инструменте, сколько на воспитание любви к музыке и способности к ее эмоциональному восприятию» [3, с. 153]. Благодаря получению новых впечатлений и переживаний, связанных с взаимодействием с другими учениками при изучении произведения, музицирование в ансамбле помогает развитию эмоциональной обратной связи, воспитывает в них, по выражению А. Готлиба, «талантливый собеседник» [2, с. 5]. Ансамбль является эффективной формой развития творческого мышления обучающихся.

Обучение духовиков в классе по специальности представляет формирование довольно узких, локальных умений и навыков. В учреждениях дополнительного музыкального образования это главным образом формирование базовых исполнительских навыков – дыхания, общей постановки, амбушюра, артикуляции, аппликатуры. За счет занятий ансамблевым музицированием становится возможным полноценное развитие творческого потенциала обучающихся. Кроме того, ансамблевая форма работы дает возможность более ярко реализоваться относительно слабым ученикам, которые еще не могут проявить себя как солисты. Глядя на других участников ансамбля, каждый ребенок становится более активным, стремится соответствовать общему уровню игры. В процессе работы над музыкальным произведением в ансамбле обучающиеся под чутким руководством преподавателя в коллективном общении ищут решения тех или иных исполнительских задач. Кроме того, происходит психологическое раскрепощение учеников, что способствует созданию свободы, дружелюбной атмосфере в классе.

В духовых ансамблях, как однородных, так и смешанных, общей является природа исполнительства, обусловленная задействованием дыхания. В ансамблях деревянных и медных духовых инструментов используются сходные принципы звукоизвлечения, работы амбушюра, артикуляции, присутствуют акустически сходные закономерности генерации звука. Данным фактом обусловлено удобство работы с ансамблем деревянных или медных духовых инструментов. Так, игра в ансамбле медных духовых инструментов отличается согласованностью исполнительских действий, которая продиктована конструктивными особенностями музыкальных инструментов. Исполнительский процесс ансамблевой деятельности связан со степенью соподчиненности голосов между собой, с акустическими условиями, вызванными пленэрным или сценическим условиями (особенности концертного зала или учебной аудитории). Трактовка нотного текста и выстраивание исполнительского замысла определяются совместными усилиями участников ансамбля. Следовательно, сущность и содержание ансамблевой игры на духовых инструментах определяется равноправным соотношением технологического и художественного компонентов исполнительского процесса.

Раскрытие творческого потенциала духовиков способствуют ансамбли с участием ударных инструментов. В таком коллективе

оказываются представлены инструменты с разными принципами звукоизвлечения, тембровыми качествами, художественными особенностями. Все чаще в учреждениях дополнительного образования создаются творческие коллективы, в которых духовые инструменты дополняются малыми барабанами, тарелками, ксилофоном, бубном и другими. Зачастую преподавателям приходится самим делать аранжировки для коллективов подобных составов, проявляя свою творческую фантазию в области тембровых и ритмических сочетаний.

Структура подготовки обучающихся-духовиков в классе ансамбля в учреждениях дополнительного образования включает определение цели и задачи ансамблевой подготовки, отраженные в программе по учебной дисциплине «Ансамбль», формирование ансамблевого коллектива и проведение последующих занятий с ним. С точки зрения обучения ансамбль реализует большое количество задач по развитию профессиональных, общеэстетических и личностных качеств обучающихся-духовиков, такие как эмпатия, эмоциональность, музыкальный слух, социализация.

Творческая реализация ансамблей обучающихся-духовиков немыслима без концертных и конкурсных выступлений. Мероприятия всероссийского и международного уровня в данной области проходят в таких городах как Москва, Санкт-Петербург, Сызрань, которые являются центрами развития духового исполнительства в России. Участие духовых оркестров и ансамблевых коллективов духовиков и ударников в таких знаковых фестивалях как «Серебряные трубы Черноморья», «Дальневосточные фанфары», «Серебряные трубы Поволжья» погружает ребят в праздничную атмосферу, является мощным мотивирующим фактором, способствует максимальному раскрытию творческих возможностей обучающихся.

В условиях огромной территории страны и федеративной формы государственного устройства важной задачей по сохранению и популяризации искусства игры на духовых инструментах является проведение конкурсов и фестивалей в различных регионах. В России востребованы региональные и республиканские конкурсы сольного и ансамблевого исполнительства, целью которых является выявление одаренных музыкантов, продвижение игры на духовых инструментах в массовое музыкальное образование, развитие различных форм музыкального творчества. Юным духовикам предоставляется возможность

продемонстрировать свои таланты в области музыкального творчества. Нередко, выступления ансамблевых коллективов на региональных конкурсах становятся отправной точкой для творческой реализации обучающихся-духовиков.

Одним из таких мероприятий является Открытый Республиканский конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах для учреждений дополнительного образования детей «Чарующие звуки», организатор – ДШИ № 3 города Ижевска. Среди номинаций конкурса как сольное, так и ансамблевое исполнительство: с 2008 года были представлены только деревянные духовые инструменты, с 2015 года добавились медные духовые, с 2019 – ударные инструменты. В разные годы участниками конкурса становились обучающиеся-духовики Казани, Москвы, Сызрани, Самарской области, Удмуртской Республики. Среди председателей членов жюри конкурса значатся фамилии лучших мастеров духового искусства современности – Р. С. Хисматуллин, Ю. Ф. Михалев (Ижевск), О. В. Дедюхина (Москва), А. В. Погребной, Т. Г. Колябина (Сызрань), Л. И. Айнатулова, Н. Г. Маркелова (Казань), Жан Люк Мартино (Франция), которые в рамках конкурса давали открытые уроки, мастер-классы, концертные выступления. Особое внимание на конкурсе «Чарующие звуки» уделяется ансамблевому исполнительству, ежегодно собирая по 16-17 коллективов в качестве участников. Международным опытом по ансамблевому музицированию в рамках конкурса делился Жан Люк Мартино – директор музыкально-творческих объединений департамента Эндр и Луара, Мен и Луара, дирижер духовых оркестров города Юим и Шоссе-Варанн, с которым ДШИ № 3 города Ижевска поддерживает творческие связи. Благодаря общению между преподавателями различных учебных учреждений происходит расширение учебного и концертного репертуара, обмен методическими пособиями, что позволяет совершенствовать практику обучения ансамблевому исполнительству в современных образовательных условиях.

Таким образом, ансамблевая подготовка обучающихся-духовиков в ДШИ решает сразу несколько задач. К ним относятся эстетическое развитие детей, формирование исполнительских навыков, в том числе оркестровых, реализация воспитательных функций. Участие ансамблей духовиков в конкурсных и фестивальных мероприятиях отвечает перспективам учебно-воспитательного процесса, заключающихся в реализации направления, соответствующего потребностям творческого

развития обучающихся-духовиков. Накопленный в России опыт в области духового ансамблевого исполнительства должен активно применяться и развиваться, способствуя активизации творческого потенциала обучающихся учреждений дополнительного музыкального образования.

Список литературы:

1. Блок О. А. Развитие духовно-творческого потенциала учащихся-музыкантов: автореф. дисс. д-ра пед. наук. – М., 2004. – 48 с.
2. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.
3. Серков К. С. Игра в ансамбле как важнейшая составляющая обучения игре на духовых инструментах // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 1. – С. 151-157.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗВИТИЮ НАВЫКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ ПРИ ИГРЕ НА КОНТРАБАСЕ

Лисичкина Т.И.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Звук - основа музыки. Хорошее, выразительное звучание должно способствовать раскрытию авторского замысла, а потому исполнителю необходимо владеть всей палитрой разнообразного звучания инструмента. Хорошее качественное звучание - это результат высоких художественных представлений и переживаний исполнителя, в совокупности с совершенными движениями его рук и пальцев, а также наряду с глубокими профессиональными навыками и знаниями.

Проблема правильного звукоизвлечения на контрабасе имеет первостепенное значение, так как является трудным и в то же время творческим процессом.

Прежде чем перейти к основе звукоизвлечения, необходимо отметить, что у контрабасистов в отличие от скрипачей и виолончелистов, большое сгибание в локте правой руки исключено. Как у колодки, так и в конце смычка рука постоянно должна находиться в свободном, слегка согнутом естественном положении, без лишнего напряжения. Смычок должен идти параллельно подставке, под прямым углом к струне. Если он будет опускаться вниз или подниматься вверх, звук станет резким, скрипучим, потеряет красоту и силу. Чтобы конец смычка не задирался вверх или не опускался вниз, необходимо пальцами правой руки

регулировать равновесие смычка и постоянно направлять его движение по прямой линии. Важно корректировать положение правой руки у конца и у колодки, для соблюдения ровного движения смычка. В отдельных случаях допускается незначительное опускание плеча вниз, главным образом при игре в нижней половине грифа. Смена смычка должна происходить без толчка, совершенно неслышимо для уха. Это достигается еле заметным движением кисти и пальцев в сторону смены направления движения смычка. Пальцы в этом случае являются как бы «пружиной», не допускающей резких движений и углов. Примером величайшего искусства неслышимой смены смычка, непрерывного пения инструмента, «бесконечного смычка» могут служить великие скрипачи, виолончелисты и контрабасисты.

Смену смычка лучше начинать в плечевом суставе с последующими движениями пальцев и кисти. Предплечье здесь лишь пассивно следует за ведущим плечом. Движения кисти и пальцев, когда этого требует музыка, смягчают, округляют смену смычка, могут сделать ее почти незаметной на слух. В случае нарушения этого может возникнуть опасность «проскакивания» вхолостую части смычка, уменьшения силы звука. И все же в различных ситуациях следует использовать различные способы смены смычка и плечом, и кистью, и одними пальцами.

В применении веса руки многое зависит от веса смычка. Поэтому на один смычок надо давать больше веса, чем на другой. С некоторых смычков надо даже «снимать» их собственный вес, облегчая давление их на струны, особенно чтобы получить нюансы пиано или пианиссимо. В процессе звукоизвлечения, движения правой руки нельзя рассматривать изолированно от движений левой. Ведь во время игрового процесса смычок перемещается не только поперек, но и вдоль струны. Перемещения смычка между грифом и подставкой обусловлены изменением динамики и тембра звука, а также сменой позиций. Давно установлено, что при больших скачках левой руки (даже при неизменном нюансе) необходимо перемещать вдоль струны и смычок. Это смещение смычка зависит от изменения длины колеблющегося отрезка струны в результате деятельности пальцев левой руки. Смычок должен занять на струне новое место, наиболее выгодное для звучания нового, свободно колеблющегося её отрезка. Смещение особенно заметно при смене отдаленных позиций. Основное положение здесь таково: чем больше интервал, взятый на одной струне, тем больше переместится смычок в том же направлении.

Теоретически каждой позиции левой руки будет соответствовать свой участок работы правой руки и смычка, каждой ноте, взятой пальцем левой руки, – своя идеальная игровая точка соприкосновения смычка со струной. Конечно, такое абсолютно точное соответствие практически невозможно, и здесь речь может идти скорее о зоне (длина каждого участка струны между грифом и подставкой, соответствующая передвижению пальцев левой руки, колеблется в определенных пределах, в рамках зоны, величина которой зависит от мензуры и динамического нюанса).

Длина колеблющегося отрезка струны, как известно, уменьшается при движении левой руки в сторону подставки и увеличивается при движении ее в сторону порожка. Поэтому используемый смычком участок струны при неизменном динамическом нюансе постепенно уменьшается, сжимается по мере перехода в более высокие (к подставке), и постепенно увеличивается при переходе левой руки в низкие позиции (к порожку). Отсюда важнейшим условием наиболее правильного звукоизвлечения является верно найденное место ведения смычка на струне.

В этом легко убедиться, если, например, сыграть на одной струне интервал октавы (при неизменном динамическом нюансе):

Если не изменить первоначальное место соприкосновения смычка со струной при переходе ко второй ноте, то качество звука заметно ухудшится.

Изменение динамики влияет на движения правой руки следующим образом: чем громче звук, тем больше уменьшается зона используемого смычком участка струны; чем звук тише, тем зона становится большей. Для лучшего эффекта нарастания звука смычок перемещается ближе к подставке, вес и скорость его движения увеличиваются. При максимальном затухании смычок переносится ближе к грифу, скорость его движения и количество волоса, соприкасающегося со струной, уменьшаются. Приемы игры *sul tasto* (на грифе) и *ponticello* (на подставке) – это крайние отклонения от нормального места ведения смычка.

Правильность выбора точки касания волосом смычка струны для той или иной ноты и динамического нюанса определяются только требованиями наилучшего звучания. Технику передвижений смычка между грифом и подставкой следует отрабатывать так же тщательно, как и технику смены позиций.

Чтобы достигнуть настоящего густого, тембрально - богатого звука, студент должен пожертвовать достаточным временем, сообразительностью, интуицией, сосредоточенностью на которую только способен.

На начальном этапе обучения необходимо рассказать, как следует держать смычок, как приноровить нажим пальцев, какой из пальцев в каждый момент выполняет свою функцию на трости, как научиться пользоваться весом - все это представляет собой достаточно серьезную задачу.

Вот некоторые практические рекомендации:

1. Взяв пальцами смычок, надо опустить руку так, чтобы он произвольно принял нужное положение, таким образом можно избежать ощущения, принуждающего крепко вцепиться в трость.

2. Держать смычок легко, но с твердостью достаточной для того, чтобы свободно им управлять. Не пытаться извлекать сильный звук, нажимая смычком на струны: Сила звука представляет собой особое искусство и развивается лишь в результате опыта и большой работы.

3. Не нажимать на смычок всей рукой: вся сущность красивого тона таится в свободном ощущении веса руки, медленно и постепенно увеличивающегося, пока он не вызовет полный, совершенно чистый и равномерный по силе звук, от колодки смычка и обратно.

4. Начинать звукоизвлечение необходимо медленным ведением смычка по всей его длине, затрачивая до десяти-двенадцати секунд на каждую ноту вниз или вверх.

5. Для достижения равномерного звука по всей длине смычка следует уравновешивать давление в слабой части смычка добавочным нажимом кисти т.к. для руки естественна тенденция нажимать сильнее на смычок у его колодки и наоборот, ослаблять давление к головке - наиболее слабой части.

6. «Длинные» звуки играть по возможности медленно следующим образом: пиано от колодки смычка, крещендо и форте к концу, затем от форте в конце смычка диминуэндо и пиано к колодке. Внимательно надо следить за тем, чтобы усиливая звук, достигать этого одним весовым воздействием на трость, а не давлением всей руки. Благодаря этому мы избежим форсирования звука, который в противном случае станет резким.

Распределение смычка - важный аспект при работе над звукоизвлечением. Особенно имеет большое значение в Legato.

Рекомендуется условно разделить длину смычка на столько равных частей, сколько требуется на каждое отдельное движение смычка единиц длительностей в Legato. Этот штрих является наиболее употребляемым и отличается большой выразительностью. Традиционная группировка длительностей в Legato – четная по 2,4,8,12 и т.д., но очень полезная группировка поступательная: 1,2,3,4,5,6 и т.д.

Хорошо помогает распределению смычка игра стаккато в спокойном темпе.

Изучив штрихи деташе и легато можно работать над гаммой и другими различными штрихами: мартеле, стаккато, спиккато, пунктирный, сотийе.

Однако, по мнению выдающегося советского педагога-скрипача-профессора Ю.И. Янкелевича, штрихами надо заниматься, работая над этюдами, чтобы не отвлекаться от задач, стоящих при исполнении гамм. А это: «ровность звучания, распределение смычка, плавность переходов со струны на струну, ритмическая ровность в левой руке, точность интонации, свобода выполнения всех приемов».

Контрабас мелодический, поющий инструмент. Ее главным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия. Поэтому штрих Legato, создающий мелодию, остается одним из более употребляемых. Каждый струнник должен развивать этот штрих до совершенства. Средством на пути к совершенству является неустанная работа над гаммами, упражнениями и этюдами.

Чтобы достигнуть даже ограниченных успехов, а совершенствоваться в искусстве можно бесконечно, не только рука контрабасиста должна быть приспособлена к этой цели, но и сам студент должен быть терпелив, честолюбив и способен к тяжелому, постоянному труду. Это — долгий, трудный путь.

Перед каждым педагогом стоит задача – выбрать из многообразия путей наиболее оптимальный метод преподавания, чтобы в кратчайшие сроки достичь высоких результатов.

В статье автором приведены методические рекомендации по развитию звукоизвлечения при обучении игре на контрабасе.

Список литературы:

1. Контрабас. История и методика. М. : Музыка, 1974.
2. Михно, А. Джованни Боттезини (1821– 1889). Жизнь и творчество. М., 1997.

3. Раков, Л. В. История контрабасового искусства. М., 2004.
4. Brun, P. Histoire des Contrebasses a cordes. P., 1982.
5. Planyavski, A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing, 1970.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ У ЮНЫХ МУЗЫКАНТОВ. ПРИЧИНЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ

Мязговская М.В.

*преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное
училище им. Д.Г.Шаталова», г.о. Самара*

Проблема сценического волнения на протяжении всей истории инструментального исполнительства стояла очень остро, она актуальна и по сей день, как для детей, так и для состоявшихся музыкантов. Г.Г.Нейгауз говорил о том, что волнение перед выступлением свойственно большинству великих артистов. Есть одно маленькое «но» - существуют две формы волнения: «волнение-подъем» и «волнение-паника». Волнение-подъем приводит к эмоциональной бодрости, душевному подъему и способствует более яркому исполнению. А вот волнение-паника — его антипод. Это неконтролируемый страх, при котором могут: отказать речь, трястись руки, подкашиваться коленки и т.д.

Считается, что волнение первого типа у хорошего артиста должно присутствовать всегда. Возможно, вы слышали такое выражение: «Если перед выходом на сцену артист не волнуется, значит, пора уходить со сцены». Великая русская балерина Майя Плисецкая считала: «Выходя на сцену, артист всегда получает небольшую дозу адреналина в кровь, которая не будет мешать, а только даст толчок и активации, собранности, сосредоточенности всей нервной системы тела человека». Актеры любят шутить: «Если актер вообще не волнуется перед выходом на сцену — не спешите завидовать, лучше *проверьте его пульс*». Итак, есть сценическое волнение, которое не просто не мешает, а наоборот — помогает артисту. Это мы трогать не будем, а вот другой тип — рассмотрим внимательнее.

Сценическое волнение-паника очень часто приводит к непредсказуемым последствиям. Например: мы часто слышим от педагогов подобные слова «Все было выучено, все сделано. Вчера играл блестяще, все выигрывал. Сегодня ребенка, как подменили...» Ну, или что-то в этом духе. Из-за волнения, многие дети на сцене теряют до 50% качества, а то и больше. Почему так происходит?

Успех публичного выступления, как у детей, так и у взрослых зависит от нескольких факторов: врожденная одаренность, технические возможности, музыкальность, образное мышление, память, хорошо выученный текст, умение передать внутреннее состояние и настроение через звук, понимание музыкального произведения, психологические особенности и психологическое состояние на момент непосредственного выступления.

В данной статье мы рассмотрим только те факторы, которые являются прямо пропорциональными сценическому волнению. Те, которые могут стать катализатором его усиления.

Для начала поговорим о причинах его появления. Я думаю, что, если не все, то большинство педагогов будут согласны с моим мнением — сценическое волнение у первоклассников практически отсутствует. Оно становится тем сильнее, чем старше ребенок. Следовательно, на то есть какая-то причина. Эта причина — страх! Он прогрессирует! Парадокс: когда малыш ничего не знал и не умел — у него страха было меньше! Но этот «зверь» вырос не потому, что ребёнок понял, как сложно играть на инструменте! Этот страх зачастую приходит не изнутри, а извне! С этого момента разделим страх по его происхождению на внешний и внутренний. Маленькому музыканту не страшно играть, ему страшно подвести кого-то ошибившись! Откуда это в нём взялось? Откуда такие мысли?

Итак, рассмотрим «внешний» страх, то есть тот, который пришёл извне, другими словами - навязанный:

- «Мне хотелось провалиться сквозь землю!»
- «Не опозорь меня!»
- «Ну, не подведи!»
- «Ну, что же ты? Мы так долго с тобой это учили!»
- «Мне стыдно за тебя» и т.д.

Знакомые фразы? Интерпретация может быть разная, только суть одна - все они учат ребёнка бояться! Мы - педагоги и родители, очень часто сеем свои собственные страхи в детские головы. Мы вешаем на них чужую ответственность! Единственный человек, которого может подвести начинающий музыкант своим плохим выступлением — это он сам! Да, от педагога зависит материал, который усвоит ребёнок, и да, от родителя зависит частота домашних занятий, но на сцену выходят не педагоги, и, уж тем более, не родители! На сцене стоит маленький артист, у которого, поверьте, достаточно своих страхов и комплексов! Задача взрослых -

заинтересовать ребёнка, а не пугать последствиями! Почему маленькие дети не боятся выходить на сцену? Потому что для них — это игра! Всю «серьезность проблемы» вешаем на них мы - взрослые! Они не готовы быть серьезными, это не в их компетенции! Но они готовы играть в интересную для них игру бесконечно! Здесь педагогу очень важно контролировать свои амбиции. Да, нам учителям, конечно же, приятно, когда наши ученики успешно выступают на концертах и конкурсах, но нельзя забывать о своих прямых обязанностях: привить ученику любовь к музыке; научить ребёнка всему, что мы знаем сами; учиться вместе с ним, набираясь педагогического опыта, но не добиваться успеха за счёт ученика. Это скорее следствие, а не самоцель!

Ещё одна сторона, с которой может прийти «внешний» страх — это сравнение:

- «Посмотри, как Петя (Катя) играет»
- «Вот, Вася же не прыгает, не бегает»
- «У Насти одни пятерки. Видишь, как надо учиться?»

Каждого из нас, взрослых, в детстве обязательно кто-то с кем-то сравнивал, в большинстве случаев. Вспомните, как вы себя при этом чувствовали? Что вы при этом думали? Да, родители или учителя это вряд ли делали со зла. Они хотели замотивировать нас, показать, к чему нужно стремиться. Но дети это слышат совсем по-другому:

- «Я Петю (Катю) люблю больше, чем тебя»
- «Если ты не будешь вести себя смирно, я тебя не буду любить»
- «Я хочу, чтобы моей дочерью была Настя, а не ты»

Вот здесь тоже в сердце ребёнка может родиться страх, что его не будут любить, если он ... и далее по списку. Значит, он должен соответствовать определенным ожиданиям, чтобы его любили. Это очень опасный момент, тем более, если речь идёт о воспитании творческой личности. Наша задача, как преподавателей-инструменталистов, увидеть в ребёнке индивидуальность и всячески способствовать её развитию.

Так же педагоги и родители должны держать себя в руках во время выступления юного музыканта. Страх имеет «запах», который чувствуют не только животные, но и дети, так как они более уязвимы и чувствительны. Когда ребёнок на сцене, взрослым необходимо доверять ему. Необходимо отпустить ситуацию: «Будь что будет», потому что в данный момент вы не можете контролировать ровным счетом ничего, так зачем напрягаться? Но маленький музыкант, чувствуя волнение со

стороны педагога или родителя, начинает думать, что в него не верят. «Раз волнуются, значит, думают, что я не справлюсь, значит, я не достаточно хорош, значит я слабый, значит, со мной что-то не так, значит, я не смогу». В этот момент ему, как никогда, нужна поддержка.

Что же делать?

Как мне видится, есть несколько правил, которые помогут избежать страха именно в этом аспекте:

1. Вселять в юного музыканта уверенность в своих силах. Ребенок должен чувствовать, что в него верят! То есть, открыто говорить об этом и всегда стараться находить разные слова: «У тебя все получится», «Я в тебя верю», «Многие, сидящие в зале не умеют так, как ты», «Ошибайся с удовольствием — это твой опыт, никому его не отдавай». Много чего еще можно придумать, главное, чтобы это совпадало с тем, что вы думаете на самом деле. Дети очень хорошо считывают неуверенность, не говоря уже о вашем страхе и вранье.

2. Если у начинающего инструменталиста все же не получилось — не делать из этого трагедию, не ругать, а продолжать в него верить! Если ребенок почувствует разочарование в вашем голосе, то страх перед следующим выступлением усилится в разы. В этот момент ему больше всего нужна поддержка, ведь он и сам будет расстроен. Нужно малышу дать понять, что вы знаете, как это сложно — играть перед публикой. Таким образом, вы не обесцените его чувства. Обязательно похвалить его за то, что он справился с этими трудностями, он молодец. Разделить с ним его ответственность - в следующий раз вы вместе подготовитесь лучше. В своей книге «Сердце отдаю детям», великий советский педагог Василий Александрович Сухомлинский писал: «Только тот может стать учителем, кто никогда не забывает, что он и сам когда-то был ребёнком». Это относится в равной степени, как к педагогам, так и к родителям, которые, будучи еще маленькими, ошибались и «набивали шишки» на своих ошибках. Педагоги тоже когда-то стояли на сцене, волновались, забывали текст, сбивались, родители так же не избежали этой участи, пусть в других сферах своей учебной жизни. Важно об этом помнить.

3. Помочь оставить неудачное выступление в прошлом, например: «Поздравляю с боевым крещением», «Так, а теперь забудь!», «Всё, стёрли! Жесткий диск отформатирован», «Когда ты спотыкаешься, ты же не возвращаешься посмотреть, о какой именно камень споткнулся?», «Все хорошо, с каждым бывает»... Это поможет ребёнку понять, что еще

одна ступенька пройдена, и он обязательно найдет в себе силы идти с вами дальше!

4. Никогда не навязывать ребёнку свои страхи. Принять то, что он может ошибиться и это нормально, ещё до того, как это произойдёт. Он не машина, а живой человек. Он не волшебник, он только учится. Во время выступления не бояться и не ждать, что вот-вот он остановится или собьётся, а расслабиться и радоваться за него. Любая ошибка — это опыт, который делает нас сильнее, мудрее и успешнее, даёт возможность развиваться.

5. Никогда не сравнивать его с другими учениками (своими или чужими). Это относится в равной степени, как к педагогам, так и к родителям. Нужно учить начинающего исполнителя видеть, как свои достоинства и недостатки, так и своих коллег. Учить адекватно воспринимать конструктивную критику, анализировать свой прогресс и прогресс своих «партнеров по цеху». Для этого ребёнок обязательно должен слушать своих сверстников, а затем вместе с ним нужно обсуждать, как и что он видит и слышит в своей игре и в игре других.

Единственное, чего ребёнок ищет и ждёт от взрослых — это любовь и принятие его таким, какой он есть, со всеми его достоинствами и недостатками, успехами и провалами, взлётами и падениями. Он должен знать, что с ним всё в порядке, что он любим априори, просто по праву своего рождения. Вот, что должны транслировать ему педагоги и родители! От того, что ребёнок упал и ободрал себе коленки, родители не начинают его любить меньше. Это важно помнить. Ведь зачастую, взрослые ищут того же. Почему мы так боимся, что ребёнок нас подведёт: не так себя поведёт, не то скажет, не там прыгнет? Потому что в голове сидит мысль: «Что скажут люди?» или «Перед людьми неудобно» - знакомая фраза? Если малыш не соответствует «общепринятым нормам и стандартам», значит, мы плохо его научили или плохо его воспитали. Следовательно, мы боимся показаться плохими в глазах других людей, ну, или, по крайней мере, не достаточно хорошими. Следовательно, нас не поймут, нас не примут, нас тоже не будут любить! Вывод — это наши страхи, не его! Но дети, как губки, они впитывают всё! Ещё Василий Александрович Сухомлинский говорил: «Не воспитывайте детей, они всё равно будут похожими на вас. Воспитывайте себя».

Выше мы говорили о природе «внешнего» страха. Теперь переходим к «внутреннему», который другими словами можно назвать

«профессиональным». Этот страх более здоровый и естественный для исполнителя.

- «А вдруг у меня не получится штрих».
- «А вдруг я забуду текст».
- «А вдруг я не смогу передать то, что хочу».
- «А вдруг я сыграю недостаточно ярко».

Чувствуете разницу? Это страхи, которые рождаются благодаря внутренним факторам, но все они появляются из-за недостатка информации. При работе над внутренними страхами, важно научить ученика переключаться от волнения и включаться в работу.

Можно в пример привести олимпийских спортсменов — побеждает не тот, кто сильнее и профессиональнее (на игры и так попадают самые лучшие и сильные), а тот, кто более собран и сконцентрирован, тот, кто сумел сохранить холодный и расчётливый ум, а сердце горячим. Во время стресса, когда психика человека «сжата» в комок, нормальная работа мозга блокируется. Другими словами, во время выступления ученик должен активно загружать свой мозг работой — некий отвлекающий маневр, для которого ребёнок точно должен знать, когда и куда именно должно быть направлено его внимание.

Начнём с тех пунктов, над которыми проще и понятнее работать.

1. Текст. Очень часто молодые музыканты испытывают страх перед сценой по причине плохого, неуверенного знания текста. Эта проблема решается гораздо проще, чем все остальные. Желательно начинать работу над произведением заблаговременно, чтобы ученик успел отработать технические трудности и «выгратся» в произведение. То есть стараемся максимально сгладить стрессовую ситуацию. Понятно, что далеко не всегда это получается. Музыкантам очень помогает то, что они запоминают текст с названиями нот. Детям это даётся очень сложно — сначала можно пропеть, чтобы проверить правильность нот, затем играть на инструменте и ноты называть уже про себя. Этот навык нарабатывается только практикой. Так же быстрее выучить текст помогает тренировка памяти, например можно давать задание ученику выучить наизусть нотами, как стихотворение, то произведение, которое он разучивает (можно не все, а по 10 тактов, к примеру — в зависимости от сложности) и прочитать, как рэп.

2. Образное мышление. Чтобы молодой исполнитель понимал, о чём он играет и мог сформировать образ, учитель должен рассказать ему

про личность композитора, его темперамент; про эпоху, в которую тот жил; про события в мире и в личной жизни автора в период написания; про страну, культуру и обычаи, национальные особенности; про либретто, если таковое присутствует; кому посвящено, то есть «полное погружение». Желательно разучивать ноты уже сформировав личное отношение ребёнка к композитору и к данному произведению, что тоже значительно ускоряет процесс выучивания текста, потому как в голове уже сформировался некий образ, соответственно, юному музыканту становится интереснее и понятнее то, что он исполняет. Если нет либретто, то можно его придумать вместе с учеником, исходя из исторических и биографических фактов жизни композитора.

3. Техническая оснащённость. Ученик должен точно знать, как исполнять тот или иной вид техники: как играется штрих, какие мышцы нужно подключить, за чем именно следить, чтобы все получилось. Н.В.Римский-Корсаков считал, что сценическое волнение обратно пропорционально степени подготовки. Поэтому на техническую подготовку нужно уделять особое внимание. Хорошо, если вы обозначите с ребёнком кодовые слова, которые будут переключать его внимание на ключевые моменты, важные в исполнении того или иного вида техники. Например, при игре скрипачей смычком у колодки очень важно опираться на мизинец, здесь даже не стоит изобретать велосипед, можно оставить кодовым словом — мизинец, или «на мизинец». И во время игры, в непосредственной близости конкретного технического места, произносить это кодовое слово, что заставит в итоге ученика всё время именно здесь держать своё внимание на нужной точке, даже когда он будет заниматься самостоятельно. Очередной отвлекающий маневр для мозга — прописать программу действий. И нет времени на волнение!

4. Музыкальность. По сути это способность передать в звуке чувства и мысли композитора, пропустив их через призму своего восприятия. Этот фактор весьма спорный, потому что, как говорят — музыкальность либо есть, либо нет и воспитать её, якобы, невозможно. Я соглашусь с этим лишь отчасти. Но я говорю немного о другом — ребёнок должен уметь передавать характер музыки через звук. Вот это можно отработать довольно легко и быстро. Достаточно попросить ученика изобразить разные эмоции звуком. Можно это делать по пустой струне. Нужно вспомнить ситуацию, когда он, скажем, злился и высказать все по этому поводу через инструмент. Так же проделать с разными другими

эмоциями — радость (когда получил подарок), печаль (получил двойку), нежность (хорошо работает образ котёнка или щенка) и т.д. Потом же, в процессе разучивания музыкального произведения, внедрять эти эмоциональные краски в «голый» текст, обличая его в заданный образ. Можно пробовать разные эмоции на одну и ту же тему и позволять выбрать ребёнку наиболее понравившуюся. Такая творческая работа немного отвлекает от скучного процесса технического разучивания и увлекает ученика, заинтересовывая его.

Казалось бы, мы далеко ушли от понятия «сценическое волнение», но всё это позволит молодому исполнителю обрести твёрдую почву под ногами в виде хорошо выученного текста, научит его концентрировать своё внимание на нужных вещах, не отвлекаясь ни на какой «внешний» страх, направит мысли на увлеченность процессом исполнительства, а так же позволить его фантазии раскрасить черно-белый скучный технический текст-инструкцию в весьма красочную художественную картину. Ребёнку ведь тоже важно уметь выражать свои фантазии, мысли и чувства, пусть даже по средствам музыки. Таким образом, во время выступления, молодой артист будет увлечен, активно вовлечен в процесс, а самое главное - отвлечен от страха любого вида страха! Самое хорошее средство успокоить ребёнка — это отвлечь его чем-то интересным, чтобы он забыл то, о чём только что так сильно переживал.

Но и это ещё не всё! Не менее важными факторами, позволяющими побороть волнение-панику — это практика и психологический настрой. К.С.Станиславский — русский режиссёр, актёр, педагог, реформатор театра в своей книге «Работа актёра над собой» высказывался: «Обыгрывание программы надо делать как можно чаще, чтобы трудное стало привычным, привычное — лёгким, а лёгкое — приятным». Этой одной фразой сказано всё! Обыгрывать программу нужно с такой периодичностью, чтобы страх и волнение не успевали накапливаться, а постепенно сходили на нет! Практика — это своего рода закалка для психологической устойчивости и стабильности артиста.

Психологический настрой — перед непосредственным выходом на сцену, нужно дать ребёнку подышать (несколько глубоких вдохов и выдохов), напомнить про ключевые рабочие моменты, про олимпийских чемпионов, про «холодную голову», которую нельзя отключать ни на минуту! Настроить ребенка на работу. Я говорю своим ученикам фразу,

которая им очень понятна: «Руки — безмозглые существа! Мозги в голове. Командуй!»).

Есть еще много факторов, которые могут повлиять на процесс запуска волнения-паники, такие как: психофизиологические особенности ребёнка, его темперамент и характер. Существуют так же еще множество техник по его преодолению и предупреждению, но это уже материал для другой статьи.

Вывод таков — подготовка к концертному исполнительству, как техническая, так и психологическая, должна стать ключевым моментом в работе педагога на протяжении всего обучения молодого музыканта.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. «Вопросы детской психологии», Спб., Союз, 1999г.
2. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры», Москва, Музыка, 1987г.
3. Станиславский К.С. «Работа актера над собой», Москва, 1954г.
4. Петрушин В.И. «Музыкальная психология», 4-ое издание, Москва, 2018г.
5. Сухомлинский В.А. «Сердце отдаю детям», Концептуал, 2023г.
6. Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей», Москва, 1947г.

РОЛЬ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБУЧЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМУ МАСТЕРСТВУ

Емелина Л.В.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Основной задачей музыкального просветительства является приобщение людей к лучшим образцам мировой и отечественной культуры и распространение знаний о ней. История просветительства свидетельствует о том, что этот вид деятельности с момента своего возникновения тесно связан с вопросами воспитания, образования и эстетики. Одной из важных составляющих духовной культуры человека является музыкальное искусство, и через него человек стремится выразить собственное представление об окружающем мире, воплотить свои мечты. Постижение музыкального искусства – одно из действенных средств по преодолению духовно-нравственного кризиса в современном мире.

Исполнительская музыкальная деятельность является неременной частью всех музыкальных занятий. Она помогает ощутить природу музыкального исполнительства, почувствовать себя музыкантом, творцом, непосредственным участником музыкального таинства, способным к восприятию, познанию музыки и ее воплощению в собственной деятельности. Говоря о специфике музыкального исполнительства, следует отметить немаловажный фактор: музыкально-исполнительский процесс включает в себя два основных, связанных между собой, компонента:

- постижение сути произведения (то есть его художественное восприятие)

- передачу произведения (то есть его воспроизведение)

Причем это не просто компоненты исполнительского процесса, а его последовательные этапы, каждый из которых, в свою очередь, включает относительно самостоятельные разделы.

Сутью музыкального исполнительства является творческая художественная интерпретация музыкального произведения, проявляющаяся в озвучивании, произнесении, интонировании музыкального текста для слушателей с помощью исполнительских музыкально-выразительных средств: тончайших нюансов (агогических, динамических, тембровых и темповых, разнообразных способов звукоизвлечения и артикуляции).

Участие в концертной жизни дает возможность осознать триединство составляющих музыкальной деятельности: композитора, исполнителя, слушателя, а также помогает им сделать процесс познания музыкальной культуры живым и увлекательным.

В основе музыкального просветительства лежат принципы популяризации лучших образцов мировой музыкальной культуры, пропаганды отечественной музыки прошлого и настоящего.

Касаясь проблемы подготовки студентов-музыкантов к ведению музыкально-просветительской деятельности, рассматриваются вопросы формирования профессиональных компетенций через развитие практических умений и творческих навыков в сфере культурно-просветительской и исполнительской практики. Она может и должна быть подкреплена богатейшим и духовно-нравственным содержанием, основанным на отечественных традициях музыкального образования. Будущим музыкантам-педагогам необходимо изучение современных методов и форм культурно-просветительской деятельности,

обеспечивающих интеграцию знаний и умений, а также получения практического опыта. Это обширное поле для развития и реализации профессиональных умений и навыков студентов. Оно чрезвычайно разнопланово, а также разнообразно по форме, содержанию, направлениям. В отечественной культурной традиции многие десятилетия развивается музыкально-просветительская деятельность, которая представляет собой особый вид деятельности, направленный на распространение знаний о музыке, приобщение людей к лучшим образцам мировой музыкальной культуры и тесно связано с вопросами воспитания, образования и эстетики.

Перед учреждениями среднего специального и высшего образования стоит важная задача – подготовка специалиста, способного в современных условиях вести просветительскую деятельность на разных возможных уровнях с использованием оптимальных форм, основываясь на опыте прошлого, применяя технологии современности. Обучение музыкально-просветительской деятельности – неотъемлемая часть современной подготовки кадров отрасли культуры, искусства и образования, она является мощным средством формирования профессиональных компетенций студентов, становления у них творческих качеств мышления.

Профессионально организованная концертно-просветительская деятельность пополняет и обобщает свои знания, умения, навыки, способствует процессу всестороннего процесса личности и общества в целом.

В завершение подчеркиваем, что концертно-исполнительская и просветительская деятельность формируют исполнительские навыки, позволяют исполнять и осваивать произведения разных жанров и форм, развивают интерес к классической музыке. А также воспитывают уверенность в себе и творческих способностях, научат способности импровизировать, концентрирует внимание, учит навыкам необходимым в сольном, хоровом и ансамблевом исполнении.

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. Л., музыка 1973
2. Скоратов Е.Н. Формирование студентов консерватории к музыкально-пропагандистской деятельности. Минск 1990.
3. Методологическая культура педагога-музыканта / ред. Э.Абдулин. М.:академия, 2002.

4. Яковлева Е.Н. музыкальное просветительство в динамике отечественной культуры (электронный ресурс). URL:<http://cuberlenika.ru/article/n/muzykalnoe-prosvetitelstvo-v-dinamike-otechestvennoy-muzykalmoy-kultury>. MODERN FORMS OF MUSICAL-EDUCA

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Богданова С.А.

концертмейстер МБУ ДО ДШИ №4, г.о. Сызрань

В основе концертмейстерского искусства лежит исполнительский процесс, который требует от концертмейстера специальных знаний умений и навыков. Его можно условно разделить на две части: исполнительский замысел и его воплощение.

Специфика работы концертмейстера состоит в том, что он как бы не имеет возможности воплотить собственный исполнительский замысел, так как он связан с солистом, но он может помочь выстроить форму и повлиять на трактовку исполняемого сочинения.

Роль концертмейстера в раскрытии художественного содержания особенно ярко проявляется в проигрышах, во вступлении и заключении. Какое настроение передаст концертмейстер во вступлении, так вступит и солист. Часто солист раскрывается по-новому, если рядом с ним чуткий и знающий концертмейстер.

Чем выше профессиональный уровень концертмейстера, тем интереснее исполнение в целом.

При работе в вокальном или инструментальном классе концертмейстер ставит перед собой различные задачи. Исполнение зависит от того, какой художественный образ определяют солист и концертмейстер совместно с педагогом, и какими средствами выразительности они будут пользоваться для его создания.

В вокальной музыке понять художественные задачи произведения помогает поэтический текст, который включает в себе конкретное содержание.

В инструментальной же музыке нет словесного текста, но есть авторские указания темпа, характера музыки и т.д., которые помогают понять замысел композитора. Инструментальная музыка имеет свой

образный строй и передает более общее настроение. При исполнении могут возникать различные индивидуальные ассоциации.

В симфоническом и камерном оркестре ведущая роль принадлежит струнной группе инструментов, в которую входят скрипка, альт, виолончель и контрабас. Они обладают такими качествами, как протяжность звучания, напевность, мягкость. Скрипка – самый высокий по звучанию инструмент, контрабас – самый низкий, альт и виолончель занимают промежуточное положение в оркестре. Струнные инструменты обычно ведут мелодическую линию.

В процессе игры со струнно-смычковыми инструментами концертмейстер должен обращать внимание на штрихи и приемы игры, чтобы найти необходимую звучность и туше.

Штрихи в исполнении на струнно-смычковых инструментах обладают богатыми выразительными возможностями. Они подчинены художественно-выразительным задачам исполнителя.

Одним из основных штрихов является штрих *detache*, когда каждая нота исполняется отдельным движением смычка. На фортепиано этот штрих соответствует *non legato*.

Штрих *legato* для скрипки имеет основополагающее значение. Певучая, мелодическая природа скрипки в наибольшей мере связана с этим штрихом, которым скрипачи занимаются на протяжении всего процесса обучения. Передать звучность скрипки на фортепиано – сложная задача для концертмейстера, так как фортепиано имеет ударное начало звука и последующее затухание. Скрипка же имеет длительную протяженность звука.

Средства для достижения разнохарактерного звучания *staccato* на струнных инструментах в некоторой степени аналогичны фортепианным;

- *spiccato* – утяжеленное *staccato*, отскакивающий штрих;
- *sautillé* – облегченное и ускоренное *spiccato*, применяется в виртуозных произведениях для скрипки.

Приемы игры пиццикато и флажолеты исполняются *piano*, поэтому и аккомпанемент при этом должен звучать легко и тихо, на левой педали.

Концертмейстер должен знать о фактурных трудностях: исполнение двойных нот, ломаные аккорды. Из-за них темп иногда замедляется. Если несколько нот приходится на один смычок, то солист может немного ускорить темп.

Достижение ансамблевого единства – главная цель концертмейстера и солиста. Это не только одновременное исполнение, но и глубокое проникновение в замысел композитора, в художественное содержание произведения. И роль концертмейстера здесь очень большая. Ведь в его руках сосредоточено много средств музыкальной выразительности, помогающих в раскрытии художественного образа: фон, гармонии, педаль, тембр и т.д. Аккомпанемент как бы обогащает, дополняет сольную партию. Темпоритм и динамика – основные моменты, которые обеспечивают целостность и законченность исполнения в любом ансамбле.

Очень важное качество для концертмейстера – это правильно взятый темп. Надо брать такой темп, который удобен для солиста. Струнники иногда могут играть отдельные места или целые пьесы только в быстрых темпах, такая у них специфика. Поэтому концертмейстеру надо иметь «темповую» память. Умение держать темп, переключаться на новый, уметь вернуться в первоначальный – все это является задачей концертмейстера. Если в репризе не вернуться в первый темп, то сразу же нарушится форма сочинения в целом.

Работа над динамикой в ансамблевом исполнении является сложной задачей для обоих исполнителей. Динамика является одним из самых важных выразительных средств, она помогает раскрыть характер музыки, ее эмоциональное содержание, выявить стилевые особенности композиторов, показать отдельные построения, темы, касающиеся формы произведения.

Важным моментом в работе солиста и концертмейстера является синхронность звучания, что означает совпадение с предельной точностью мелких длительностей, отдельных звуков и аккордов. Синхронность звучания – это, прежде всего, одновременное вступление партнеров, если они начинают играть сразу вместе без вступления.

Пианисты привыкли играть solo красивым, певучим звуком, достаточно полным по своему звучанию, но концертмейстеру это только мешает. Играть громче всегда легче, чем piano.

Все градации p и mf – вот та сфера, в которой, в основном, работают концертмейстеры, forte применяется только в проигрышах или играя tutti в инструментальных концертах. Piano должно быть очень внятным, певучим и выразительным.

Концертмейстер должен владеть разнообразной звучностью на фортепиано, различными тембрами. Только тогда можно говорить о мастерстве концертмейстера.

Пение на рояле legato – очень сложная задача для пианистов в любом аккомпанементе. Пению надо учиться у певцов. В инструментальной музыке нужно учиться вокально мыслить: правильно строить фразу, брать дыхание, широкие интервалы надо играть чуть шире, как бы немного опаздывая.

Удлинить звук на рояле – это не в природе рояля. Его можно удлинить, только услышав внутри себя, дослушивая каждую длинную ноту, умело применять педаль.

Концертмейстер должен хорошо слышать связь между гармониями, как они сочетаются между собой, знать тональный план произведения. Часто струнники плохо представляют себе, в какой тональности они находятся. Все отклонения в другие тональности, диссонирующие аккорды в фортепианной партии и их разрешения концертмейстер должен им подсказать.

Пианист имеет дело с объемной фактурой, которая состоит из пластов. Концертмейстер осмысливает фактуру не только по горизонтали, но и по вертикали.

Умение читать нотный текст или аккомпанемент с листа в практической деятельности не только концертмейстера, но и любого музыканта имеет важное значение. С этим навыком сталкиваются все концертмейстеры без исключения. Без этого умения нельзя стать профессиональным концертмейстером.

Иногда приходится играть прямо на сцене, предварительно просмотрев текст глазами, или проиграть за несколько минут до выступления. Основная трудность заключается в том, что чтение с листа предполагает непрерывность исполнения, без остановок, в нужном темпе, со всеми авторскими обозначениями, и при этом, слушая партнера, идти за ним.

Опытный концертмейстер знает, что при чтении с листа надо, по возможности, упрощать аккомпанемент: не играть украшения, мелкие длительности, брать не все аккорды, если это аккордовая фактура в быстром темпе, играть не все октавные удвоения и т.д., но обязательно надо вести линию баса, помогая тем самым солисту.

Для овладения навыком чтения аккомпанемента с листа вначале нужно научиться играть сольную партию вместе с басом, затем трехстрочную фактуру путем упрощения фортепианной партии, сохраняя тональный план, и только потом исполнять партию сопровождения вместе с солистом.

Концертмейстер должен любить свою профессию, у него не должно быть боязни сцены, он должен чувствовать себя на публике свободно и естественно. Это передается и солисту.

В исполнении всегда ценится многообразие всевозможных выразительных средств, а для этого нужно владеть инструментом, как в техническом, так и в музыкальном плане, постоянно совершенствоваться. Только тогда можно добиться больших успехов в концертмейстерском искусстве.

Список литературы:

1. Крючков Н.А. «Искусство аккомпанемента, как предмет обучения», СПб, 2017 г.
2. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Фундаментальные исследования. – 2009. №1.
3. Шендерович Е.О. «В концертмейстерском классе», Москва, 1996г.

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА БАЯНЕ

Иванченко С.М.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Баян как сольный инструмент гораздо моложе инструментов симфонического оркестра, фортепиано или органа. Инструмент со своей первоначальной конструкции (гармоника) получил распространение во многих странах мира, становясь в них национальным инструментом. Обладая такими преимуществами как богатство звучания, несложная конструкция для первоначального освоения, мобильность, стойкость к смене температуры, баян стал истинно народным инструментом.

Постепенно совершенствуясь, баян становится полноправным концертным инструментом. С появлением многотембрового готово-выборного баяна появилась возможность исполнять переложения для баяна произведений классического наследия композиторов прошлых столетий, что дисциплинирует художественное мышление музыканта,

открывает исполнителям доступ к сокровищам культуры, без которой невозможно воспитание музыканта-баяниста. Сегодня баян по существу превратился в небольшой орган, или мини – симфонический оркестр, с огромным диапазоном звучания, богатым тембровым разнообразием.

Многие молодые исполнители, используя возможности современного инструмента, занимают ведущие места на международных конкурсах и фестивалях, тем самым еще раз подтверждая статус современного баяна как классического инструмента. Благодаря их концертной деятельности повышается интерес к баяну не только в профессиональных кругах, но и в широких массах. Современные молодые композиторы знакомые с возможностями баяна создают уже высокохудожественный баянный репертуар, в корне отличающийся от оригинальных пьес для баяна прошлого века. В концертных пьесах для баяна расширяется круг музыкальных образов, другой становится эстетика звучания инструмента, значительно усложняется и техника игры.

Вместе с новыми возможностями появляются и новые приемы исполнения. Многие труды видных педагогов-баянистов посвящены проблемам формирования звука. Воплощение композиторского замысла в реальном звучании инструмента – самая важная, ответственная и трудная проблема любого музыканта, тем более начинающего.

Современные методики обучения игры на баяне ориентированны на готовый выборный инструмент, с его тембровыми и техническими возможностями. Всех их объединяет работа по пятипальцевой системе, длинный донотный период и большое внимание к игровым формам работы на уроке. Все методики, учитывая тенденции развития в современном образовании, стремятся раскрыть творческий потенциал ученика, поддерживая его инициативу и любознательность.

Игра на баяне требует определенных физических усилий. В процессе звукообразования на баяне важную роль принадлежит меху. Но при этом важно сохранить ощущение свободы. Усилия, которые требуются при работе мехом, могут вызвать зажатость отдельных групп мышц или всего корпуса. Наибольшую сложность представляет вертикальное перемещение левой руки вдоль клавиатуры.

Роль звукоизвлечения на баяне невероятно высока. Многие баянисты, увлекаясь техническими упражнениями, игнорируют это средство художественной выразительности. Однако именно чуткое, бережное отношение к звуку необходимо прививать учащимся с первых

шагов обучения. Хороший педагог и исполнитель должен хорошо знать преимущества и недостатки своего инструмента и умело ими распоряжаться. Если пианист теряет власть над гаснущим звуком, а органист не может придать живость тянущемуся звуку, то баянист имеет возможность управлять звуком по своему усмотрению. Особое значение это имеет при игре протяжных пьес, где необходимо вести и развивать звук.

Особо можно выделить приемы работы с большим пальцем правой руки. Игра пяти пальцами правой руки – новый прием в процессе обучения на баяне. Подготовка этого пальца необходима для успешного освоения позиционной техникой игры, т.к. он отличается и формой и положением. Потребуется немало времени для того, чтобы появились ловкость и автоматизм движений первого пальца. Остальные пальцы, не участвующие в работе должны оставаться.

Необходимо сказать, что во всех современных методиках обучения на инструменте широко применяются творческие формы работы: подбор по слуху, транспонирование, сочинение мелодий на предложенные стихи, игра кадансов, гармонизация одноголосных мелодий из песенных сборников по буквенно-цифровой системе, чтение с листа.

На их основе обучаются элементарной импровизации, включая творческое воображение. Импровизация, в свою очередь, тесно связана с сочинением, где творческий процесс, имеет более завершенную форму. В первых опытах сочинительства будет возможно много изобразительности и программности. Большинство ученических сочинений являются перенесенной на бумагу импровизацией. Другая форма творческого музицирования – сочинение мелодии на текст. Этот вид творчества выявляет сходство между музыкальной интонацией и интонацией человеческой речи. Если ученик научится «слышать» и понимать музыкальную интонацию как речевую, можно быть спокойным за качество исполнения.

Программа творческого музицирования не ставит своей целью обучению композиции. Она является лишь средством мотивации ученика. Благодаря ей стало возможным не только определить потенциальные творческие возможности ученика, но и овладеть различными исполнительскими навыками в процессе обучения игре на инструменте.

Современные преподаватели баянного искусства шагают в ногу с инновационными образовательными стандартами. В основе методик лежит

принцип наглядности и доступности. Акцент в своей работе педагоги делают не на освоении инструментом, а на повышении общей мотивации обучающихся посредством раскрытия их творческого потенциала, что достигается различными приемами, но служит достижению единой цели. Воспитание творчески активной личности, которая сможет реализовать себя в быстро развивающемся информационном мире.

Список литературы.

1. Власов В.П., «Методика работы баяниста над полифоническими произведениями», Москва, 2004 г.
2. Липс Ф., «Искусство игры на баяне», Москва, «Музыка», 2004 г.
3. Липс Ф., «Об искусстве баянной транскрипции», Москва, «Музыка», 2007 г Пуриц И., «Методические статьи по обучению игре на баяне», Москва, 2009 г.
4. Семенов В.А., «Современная школа игры на баяне», Москва, «Музыка», 2007 г.

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Лысюк Н.А.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Игра на духовых инструментах - один из самых сложных видов инструментального исполнительского мастерства, так как, процесс извлечения звука, помимо соответствующей работы органов слуха и пальцевого аппарата, требует ещё специфической, координированной работы ряда других органов человека: губы (амбюшур), язык, челюстной свод.

Можно сказать, что игра на духовых инструментах – это комплекс навыков, при помощи которых музыкант свободно и легко исполняет произведение, донося до слушателей основную мысль композитора, при этом выражает свои чувства, создавая характер и музыкальные образы данного произведения.

Поэтому в процессе обучения необходимо использовать такие образовательные модели, педагогические инновации, технологии и методы, которые оказываются наиболее эффективными.

Главной отличительной чертой инновационных технологий и интерактивных методик обучения является инициативность обучающихся в учебном процессе, которую стимулирует преподаватель из позиции партнера помощника. Ход и результат обучения приобретает личную значимость для всех участников процесса и позволяет развить у учеников способность самостоятельного решения проблемы.

Инновационная образовательная технология - это комплекс из трех взаимосвязанных составляющих:

1. Современное содержание, которое передается обучающимся, предполагает не столько освоение предметных знаний, сколько развитие компетенций, адекватных современной бизнес – практике. Это содержание должно быть хорошо структурированным и представленным в виде мультимедийных учебных материалов, которые передаются с помощью современных средств коммуникации.

2. Современные методы обучения – активные методы формирования компетенций, основанные на взаимодействии обучающихся и их вовлечении в учебный процесс, а не только на пассивном восприятии материала.

3. Современная инфраструктура обучения, которая включает информационную, технологическую, организационную и коммуникационную составляющие, позволяющие эффективно использовать преимущества дистанционных форм обучения.

Перед педагогом ставится основная задача так преподнести учебную информацию, чтобы урок стал более наглядным, содержательным и более интересным для нынешнего поколения. Самый эффективный способ организации чёткого и компактного изложения учебного материала – это проведение интегрированного урока.

Интегрированный урок – это учебное занятие, на котором обозначенная тема рассматривается с различных точек зрения, средствами нескольких предметов (курсов). Задача интегрирования – не просто показать области соприкосновения нескольких учебных дисциплин, а через их органическую, реальную связь дать обучающимся представление о единстве окружающего мира.

Интегрированные уроки предполагают обязательное развитие творческой активности обучающихся, развивают потенциал, побуждают к активному познанию окружающей действительности, к осмыслению и нахождению причинно – следственных связей, к развитию личности.

Структура интегрированных уроков – четкость, компактность, сжатость, логическая взаимообусловленность учебного материала на каждом этапе урока, большая информативная емкость материала.

Преимущества многопредметного интегрированного урока перед традиционным монопредметным очевидны. На таком уроке можно создать более благоприятные условия для развития самых разных интеллектуальных умений учащихся, через него можно выйти на формирование более широкого синергетического мышления, научить применению теоретических знаний в практической жизни, в конкретных жизненных, профессиональных и научных ситуациях. Интегрированные уроки приближают процесс обучения к жизни, натурализируют его, оживляют духом времени, наполняют смыслами.

В рамках интегрированной образовательной технологии наиболее интересны бинарные уроки, основанные на межпредметных связях, так как предполагает использование сплава из различных педагогических технологий.

Бинарные уроки – одна из форм реализации межпредметных связей и интеграции предметов. Бинарный урок по своей природе является одной из форм проекта. Обычно это межпредметный внутренний краткосрочный или средней продолжительности проект. Такие уроки позволяют интегрировать знания из разных областей для решения одной проблемы, дают возможность применить полученные знания на практике. Именно такие уроки способствуют снятию напряжения, перегрузки, утомленности обучающихся за счёт переключения на разнообразные виды деятельности в ходе урока. Повышается качество закрепления изученного материала, улучшается усвояемость учебных элементов, повышается интерес к предметам.

Активнее протекает восприятие учебного материала, острее становится наблюдение, активизируется эмоциональная и логическая память, интенсивнее работает воображение. Бинарный урок воспитывает умение пользоваться теоретическими знаниями в разнообразных вариантах, в нестандартных ситуациях.

Таким образом, бинарная технология урока позволяет перенести теорию в практику, а формирование умений и навыков поднять на уровень осмысленной, учебной деятельности. При этом достигается единый подход к рассмотрению возникающих проблем и единства требований к обучающимся в процессе их учебной деятельности.

Список литературы:

1. Ананьев Б.Г. «Человек как предмет познания». – Л., – 1969г.
2. Войниленко Н.В. «Совершенствование контрольно-оценочных процессов как фактор управления качеством начального общего образования» // «Мир науки, культуры, образования» - № 4 (23) – 2010.
3. Волков Н.В. «Теория и практика искусства игры на духовых инструментах» / Н.В. Волков - М. Академ проект, 2008 г.

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ СКРИПАЧА

Уткина И.В.

*преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа №3»,
г.о. Тольятти*

Игра на скрипке развивает в ребёнке творческое начало, которое пригодится в любом деле. Занятия музыкой развивают воображение и гибкость ума, развивают интуицию, увеличивают способность к творческим решениям и раскрытию внутренних возможностей человека. Научно доказано, что мелкая моторика пальцев напрямую влияет на развитие мозга, ускоряет процессы, протекающие в мозгу. При игре на скрипке задействованы оба полушария мозга, а разнонаправленные движения рук помогают развивать координацию. То есть мы не только занимаемся музыкой, творчеством, но и образуем в мозгу новые нейронные связи и даём мозгу мощный толчок в развитии.

Начальный период обучения скрипача самый важный и самый сложный и влияет на успешность всего последующего музыкального развития юного исполнителя. Леопольд Ауэр основатель русской скрипичной школы писал: «К лучшему или к худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на всё дальнейшее развитие учащихся... Нет второго инструмента, полное овладение которым в поздний период учения требовало бы такой осторожности и точности вначале, как того требует скрипка».

Исходя из своего опыта, я рекомендую родителям в первоначальном этапе, заниматься с педагогом не 2 раза в неделю по 40 минут, а подробно 4 раза в неделю по 20 минут так лучше запоминаются правильные навыки и умения и ребёнок не а самое плодотворное время для занятий это утренние часы. Очень важна заинтересованность и желание родителей

помогать ребёнку в освоении нужных навыков. Суметь заинтересовать ребёнка 4-5 лет это первоочередная задача педагога, которая требует сложной и кропотливой работы. А задача родителя поддержать этот интерес. Как показывает моя практика и многих других педагогов в успешном обучении ученика важно триединство: педагог, ученик и родитель. Одно из звеньев цепи выпадает - результата нет. Это должен быть творческий тандем. Наиболее сложны первоначальные шаги в музыке. Требуется совместный поэтапный труд педагога, родителя и ученика. Самостоятельная домашняя работа, пожалуй, одна из самых важных и определяющих форм при обучении на инструменте. Родителям необходимо:

- правильно наладить и организовать ежедневные домашние занятия,
- проконтролировать их ход и правильность выполнения заданий,
- вовремя поддержать интерес найти стимул к дальнейшей учёбе.
- хвалить за самые маленькие, но ежедневные достижения.

Задача родителя объяснить ребёнку, что он начал заниматься интересным и серьёзным делом для этого необходимо внимание и терпение. Ни чего не получится, если не прикладывать ни каких усилий, а при первых же сложностях бросать дело, за которое взялся. Скрипка - это не кукла, которой можно поиграться и бросить. Нарисуйте перед ребёнком «воображаемую лестницу», по которой он должен подняться. Это ежедневный труд и нужно пройти трудности. Каждое домашнее занятие - это ещё один шаг вперёд и вверх. Нет занятий - ты остаёшься на месте или опускаешься или скатываешься вниз. Объясните своему чаду про ценность времени, что терять его никак нельзя. А награда наверху лестницы - это аплодисменты и эмоции зрителей, и умение играть, так, что хочется летать, и когда ты получаешь удовольствие от своей игры.

Ребёнок должен видеть перед собой образец для подражания - игру старших учеников, игру педагога. Мотивировать могут так же посещение концертов и частые выступления на сцене самого ребёнка. Очень полезно слушать в интернете юных музыкантов и особенно взрослых музыкантов. Вы с ребёнком в век технологий можете оказаться слушателем в on-line режиме на лучших концертах мира. В минуты отчаяния дети должны слышать от вас слова поддержки: «ты сможешь, у тебя всё получится, я в тебя верю».

Из своего опыта знаю самое сложное родителю организовать себя и оторваться от ежедневных забот и хлопот уделить время своему ребёнку.

Если вы не пожалеете сил и времени на то, чтобы, достижения в этом сложном деле радовали ребёнка, родителей и учителей, то результаты не заставят себя ждать. Хочется заострить внимание на важных моментах в организации занятий дома.

1. Домашние занятия по скрипке должны быть **ежедневными**. Чтобы выработать привычку к ежедневным занятиям, необходимо проявить характер и силу воли и приложить большие усилия и ребёнку и родителю.

2. Перед каждым занятием необходимо прочитать в дневнике домашнее задание составить план, что и сколько ты будешь играть.

3. Совершенно нормально, когда дети сами не занимаются, им сложно себя организовать. Психологи говорят, чем больше вы с ребёнком дел будете делать вместе, тем больше он научится делать сам. От педагога зависит грамотность подачи информации, передача правильных ощущений ученику, но без контроля и помощи взрослых любой педагог будет не эффективен.

4. На первых порах очень важно следить за **правильной осанкой и свободой рук**. Это называется свобода игрового аппарата. «Игровой аппарат – это «плод» медленно созревающий, и требующий ежедневных упорных упражнений» - утверждает основатель альтерной школы А.Борисовский. В этом вопросе помощь взрослых бесценна!!!

5. Очень важно ребёнку развивать умение как бы слушать себя со стороны. Очень полезно записывать на видео игру ребёнка и давать ему слушать, что бы он сам рассказал про все недочёты. Полезно слушать других юных музыкантов и критически оценивать их игру отмечать положительные и отрицательные стороны исполнения.

6. Юному музыканту очень важно развивать слух и пред слышать то, что он будет играть. Для развития этого навыка мы **все, что будем играть, поём!**

Очень часто причиной отставания учеников является **мышечная зажатость**. «В связи с этим остановимся на развитии очень важного навыка умения расслаблять мышцы после каждого усилия, потому что опасно не само напряжение, а его остаточные явления в мышцах, на фоне которых развитие свободных игровых навыков невозможно» Г.С.Турчанинова.

Маленькие дети часто не в состоянии, в силу возраста контролировать свободу своих мышц и тут на помощь им должны прийти

Хотелось бы предостеречь от вас от самых распространённых ошибок:

- Не играть бездумно от начала до конца, особенно в быстром темпе, а ставить себе хотя бы маленькие цели и достигать их.

- В каждом произведении есть более сложные технические места и более лёгкие. Сложные места необходимо учить в первую очередь потрудиться придётся больше, чем над остальным материалом. Обычно я обвожу такие места карандашом. Главное играть медленно и вдумчиво.

- гордитесь самыми маленькими достижениями вашего ребёнка. Пусть он почаще играет перед знакомыми, родственниками, в саду, в школе. Это будет замечательная практика и стимул к дальнейшим занятиям.

Для начальной школы продолжительность домашних занятий постепенно увеличивается с 30 минут до 2 часов в день.

В выходные старайтесь заниматься утром, а в будни лучше заниматься перед приготовлением уроков.

Очень важно выработать ответственность в выполнении домашних заданий, нельзя приходить на урок не подготовленным за исключением уважительных причин, о которых родители заранее должны информировать педагога.

В своей педагогической практике я убедилась, что ученик, который приходит на урок подготовленный, приходит с хорошим настроением, с горящими глазами и гордый от того что он сделал всё что ему было задано. И наоборот если не сделал задание, то приходит, насупившись без настроения с чувством вины. Поэтому, как только в класс заходит ученик, я знаю, занимался он дома или нет. И от этого зависит дальнейший ход урока или мы с хорошим настроением будем двигаться вперёд, осваивая всё новый материал, или мы без настроения будем топтаться на месте, ещё и ещё повторяя одно и то же. Основная задача педагога - научить учиться ученика, это значит ставить цели в работе и добиваться их. Достижение цели требует определённого порядка действий, приводящих к положительным изменениям и приближающей её достижение.

Л.Ф.Львов видный русский скрипач писал «Дело учителя показать удобнейший путь к достижению цели, но ученик должен идти сам».

Список литературы.

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Москва, 1965.
2. Львов Л.Ф. Советы начинающему играть на скрипке. 1859г.

3. Мострас К.Г. Система домашних занятий скрипача. Музгиз, 1963.
4. Турчанинова Г.С. Некоторые вопросы начального обучения скрипача - Москва 2007 г.
5. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Классика. Москва, 2007г.
6. Шальман С. Я буду скрипачом. Советский композитор. Л. 1984 г.

СЕКЦИЯ «ПЕДАГОГИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ»

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПОДГОТОВКЕ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ К ИТОГОВОМУ ЭКЗАМЕНУ

Водовская Н.А.

концертмейстер МБУ ДО «ДШИ №1», г.о. Октябрьск

Профессия концертмейстера с давних времен считается самой сложной и востребованной профессией в мире музыки. Концертмейстер необходим как воздух любому солисту.

В обширной библиографии, посвященной фортепианному мастерству и искусству аккомпанемента, лишь фрагментарно затрагивается вопрос **возникновения профессии**. Искусство аккомпанемента зародилось благодаря появлению клавишно-струнных инструментов в эпоху Ренессанса (XIV век).

Термин «аккомпанемент» от фр. «accompagner», что означает «сопровождать». Исполнителя на клавишно-струнных инструментах, сопровождающего солирующего исполнителя называли «клавирист» или «аккомпаниатор». «Концертмейстером» в ту эпоху назывался только первый скрипач в оркестре. Даже в конце 19 века в словаре Брокгауза и Ефрона концертмейстер – это первый скрипач оркестра, способный заменить капельмейстера. В словаре Даля это понятие вообще отсутствует.

В эпоху Ренессанса светская музыка стала принадлежностью дворцового быта. Считалось, что любой придворный должен быть музыкантом – петь с листа и играть на различных инструментах. В то время основой исполнительства была импровизация, особенно ценна была неподготовленная импровизация, основанная на технике генерал-баса. Композиторы той эпохи прописывали лишь мелодию и бас, дальнейшая судьба произведения отдавалась на откуп исполнителю, статус которого

был в разы выше композиторского. Фактически, аккомпаниатор выступал соавтором композитора.

В эпоху классицизма с уходом из обихода техники генерал-баса, отходом от импровизации, переходом к авторским произведениям и точной передаче замысла композитора от концертмейстера уже требуется правильное прочтение творческой задумки автора.

Россия стала первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные заведения предметов данного профиля. В 1867 году Антон Рубинштейн предложил открыть в консерватории специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов.

Обращаясь к истокам **появления домры**, многие исследователи полагают, что это исконно русский инструмент. Но есть несколько версий ее появления.

Очень похожие по форме и способу извлечения звуков инструменты были у древних тюрков и назывались тамбурами - с такой же, как у домры плоской декой. Звуки извлекались при помощи обычной щепки. Попал инструмент в Древнюю Русь в период тесных торговых отношений со странами Востока, либо в период монголо-татарского ига.

Другая версия появления домры ведет из Средневековья, где были распространены инструменты с округлым корпусом и струнами, звуки из которого извлекались щипковым способом - лютни. Еще один прообраз - украинно-польская кобза и ее более современный вариант – бандура. Средние века славятся тесными историко-культурными отношениями, поэтому домра по праву считается родственницей всех струнно-щипковых музыкальных инструментов тех времен.

В период с 16 по 17 век она являлась значимой частью русской культуры. Скоморошество, которое было распространено на Руси, всегда использовало для своих уличных выступлений домру, наряду с гуслиями и гудками. Они путешествовали по стране, давали представления, подшучивали над боярской знатью, за что часто вызывали гнев со стороны власти и церкви. Однако, начиная с 1648 года, для домры наступает драматическое время. Под влиянием церкви, царь Алексей Михайлович, назвал театрализованные выступления скоморохов «бесовскими игрищами» и издал указ об истреблении «орудий бесовских игрищ» — домр, гуслей, гудков и т.д. С этого периода и до 19 века исторические документы не содержат никакого упоминания о домрах.

Так печально могла бы и закончиться история, если бы в 1896 г, в Вятской области, выдающийся исследователь и музыкант того времени – В.В. Андреев, не обнаружил странный музыкальный инструмент, имеющий полусферическую форму. Совместно с мастером С.И. Налимовым, они разработали проект создания инструмента, опираясь на конструкцию найденного экземпляра. После реконструкции и изучения исторических документов, был сделан вывод о том, что это и есть старинная домра.

«Великорусский оркестр» — так называли оркестр балалаек под руководством Андреева, существовал еще до обнаружения домры, но мастер жаловался на нехватку ведущей мелодической группы, на роль которой она подходила идеально. Совместно с композитором и пианистом Н.П. Фоминым, с чьей помощью члены музыкального кружка Андреева изучили нотную грамоту, и вышли на профессиональный уровень, домра стала превращаться в полноценный академический инструмент.

В 1945 г. состоялся первый концерт, где домра стала сольным инструментом. Он был написан Николаем Будашкиным и имел ошеломляющий успех в последующие годы. Следствием этого стало открытие первой в России кафедры народных инструментов с отделением домры при институте им. Гнесиных.

Репертуар домристов весьма обширен и включает в себя переложения классических произведений - оригинальных сочинений эпох классицизма, романтизма, конечно же, нет, но их с успехом заменяют произведения скрипичного и флейтового репертуара. Оригинальные сочинения зачастую представлены обработками народных мелодий: вариации на темы народных песен, парафразы. Известные авторы Вера Городовская, Александр Цыганков и другие.

Поддержка концертмейстера необходима почти каждому солирующему инструменту. Итог работы у музыканта всегда один – публичное выступление: будь то сцена огромного концертного зала или небольшая сцена в малокомплектной детской школе искусств, которая порой пугает начинающего музыканта. Поэтому работа концертмейстера в ДШИ – это всегда поддержка: психологическая, техническая, музыкальная и т.д.

Самым **важным качеством концертмейстера** можно считать его умение создать в любой ситуации стабильную, психологически комфортную атмосферу между солистом и концертмейстером. Ведь

учащиеся порой настолько волнуются на сцене, что перестают контролировать все происходящее, тут им на помощь и приходит опытный наставник, коллега и просто друг. Уверенно сыгранное вступление, поддерживающий взгляд перед аутфактом, добрая улыбка делают порой чудеса на сцене (при условии выученного произведения, несомненно)! Творческое вдохновение концертмейстера передается начинающему солисту и помогает ему обрести уверенность.

Конечно, нельзя упускать из вида такое качество, как заинтересованность в работе. Порой мы видим бездушных играющих преподавателей, которым настолько надоели детские пьесы и их однообразие из года в год. Это, безусловно, отрицательно сказывается на начинающем музыканте. Только высокий художественный уровень исполнения аккомпанемента и увлеченность концертмейстера своим делом служит для начинающего солиста эталоном в мире музыки. На сцене от профессиональных качеств концертмейстера зависит превращение ученика в исполнителя.

К профессиональным компетенциям концертмейстера стоит отнести:
- грамотное чтение нот с листа. Пианист, не умеющий бегло и чисто читать с листа, не может считаться хорошим концертмейстером. Как часто возникает такая ситуация, что концертмейстеру «подсовывают» ноты в последний момент со словами «да там нечего играть»? Довольно часто! Любой музыкант знает, что для того, чтобы читать с листа, нужно читать с листа. Навык как развивается, так и довольно быстро утрачивается.

- ансамблевая интуиция. Умение понимать не только специфику солирующего инструмента, но и индивидуальную манеру игры солиста, интуитивное предвосхищение событий. Ценно умение вовремя уступить и вовремя повести, играть ярко, выразительно, соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

- мобильность и быстрота реакции. Непредсказуемость выступления порой играет злую шутку с концертмейстером – пропущенная солистом реприза, переход на вторую вольту или раздел – страшный сон любого концертмейстера! А забытые слова солиста-вокалиста, когда ты в третий раз играешь короткое вступление и шепчешь ему первую строку романса...

Подготовка к итоговому выступлению (выпускному экзамену) начинается задолго до выпускного класса. Это многие совместные с концертмейстером выступления, детали которых оттачиваются годами.

При подготовке к ответственному выступлению особенно важно находиться на одной психоэмоциональной волне с солистом. Общие цели (например, получение места на конкурсе) объединяют. Можно записывать свои исполнения на видео и совместно их анализировать. Большое количество успешных совместных выступлений рождает у учащегося уверенность в своих силах, доверие к концертмейстеру, уменьшается боязнь сцены.

Из личного опыта можно сказать, что иногда дети настолько привыкают к манере игры своего концертмейстера, что с другим человеком могут совершенно не сыграть выученное произведение. Поэтому в моей практике в процессе подготовки к конкурсным или концертным выступлениям используется метод смены концертмейстера – учащийся сразу слышит другую агогику, темпоритм, другой оттенок характера исполнения. Все это развивает в начинающем солисте гибкость и мобильность игры в ансамбле.

Выступление на эстраде начинается уже с выхода артистов. Очень часто даже талантливые и профессионально ориентированные дети выходят на сцену сумбурно, зажато, не понимая культуры поведения на сцене. Это исполнительский музыкальный этикет, владение которым для людей музыкально воспитанных, является очень важной деталью для оценки исполнения в целом. Совместный выход, как и уход со сцены, безусловно, репетируется. Выходить на сцену нужно вместе, концертмейстер пропускает солиста вперед. Подойдя к роялю, концертмейстер должен положить все ноты слева и не садиться к инструменту, пока не смолкнут приветственные аплодисменты. Одновременный поклон легким кивком головы до выступления, является приветствием для слушателей. Перед началом выступления солист и концертмейстер обмениваются взглядами, для определения готовности друг друга – это очень важный психологический момент, когда старший, более опытный музыкант может трезво оценить ситуацию. Зная психологические особенности своего солиста, его поведение на сцене в стрессовой ситуации, концертмейстер может оттянуть момент начала игры, дать адаптироваться солисту на сцене, либо наоборот начать сразу. Лучшее средство снять нервное напряжение солиста перед выступлением – это сама музыка. Особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения, творческое вдохновение в процессе игры передается

ученику и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Как правило, многие педагоги репетируют выход на сцену, а к моменту ухода со сцены относятся не так внимательно. Тем не менее, уход со сцены ещё важнее, чем выход на неё. Итоговым поклоном мы говорим зрителям спасибо. Даже не совсем удачные выступления не должны завершаться «побегом» со сцены.

После выступления нужно обязательно отметить положительные стороны исполнения, поддержать обучающегося. Отмечая положительные моменты выступления, мы способствуем более свободному поведению обучающегося на сцене, развитию его артистизма. Подробное обсуждение концертного выступления лучше проводить не сразу после концерта, а в последующие дни, похвалить за удачи, наметить пути исправления недостатков.

Практика показывает, что концертмейстер, имеющий большой опыт работы в каком-либо инструментальном классе, овладевает определенными знаниями в области методики обучения игры на солирующем музыкальном инструменте и нередко при необходимости может заменить педагога по специальности. Таким образом, можно сказать, что «концертмейстер, работающий в музыкальных учебных заведениях, выступает в нескольких ипостасях. На первом этапе работы над музыкальным произведением он наряду с педагогом по специальности — грамотный наставник, далее — умный эрудированный интерпретатор, помогающий ученику-исполнителю в постижении замысла музыкального произведения, и, наконец, в совместном сценическом выступлении — равноправный, тактичный, гибкий участник ансамбля» [3, с.37].

Конечно, нельзя обойти извечный спорный вопрос: кто же есть концертмейстер – актер второго плана или равноправный солисту музыкант? Для слушателей-обывателей концертмейстер просто обслуживающий персонал (как бы обидно это не звучало), ведь все аплодисменты они адресуют солисту. Но в партии аккомпанемента сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия сама дать не в состоянии.

В заключение хочется подчеркнуть, что сегодня понимание истинной роли и места концертмейстера постепенно пробивается в жизнь. Так, стало доброй традицией на исполнительских конкурсах всех уровней

отмечать лучших концертмейстеров дипломами. В музыкально-педагогической практике утверждается положение о том, что деятельность концертмейстера напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на музыкальное развитие учащихся-солистов, на уровень совместных концертных выступлений.

Список литературы:

1. Кленова Н. М. В концертмейстерском классе (из опыта практической работы) // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001. С.37–41.
2. Мельникова Ж.В. Специфика работы концертмейстера в классе домры //Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: Материалы.
3. Равчеева Н.А. «Мир науки, культуры, образования. №6 (43)», 2013 г.
4. Сахарова С. П. Воспитание концертмейстера: сборник методических статей / С. П. Сахарова. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001.

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ

Гагарина С.В., Шкаева Я.Н.

преподаватели МБУ ДО «ДШИ № 12» г.о. Самара

1. Начальный этап работы над музыкальным произведением.

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы – знакомство с материалами о произведении и с самим произведением.

Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темпах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше – в собственном исполнении педагога.

Передавая в своём исполнении замысел композитора, учащийся должен выражать и своё отношение к исполняемому, выявлять своё

понимание произведения. Бесспорно, это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаниях. Большого проникновения в замысел композитора, увлечения музыкой, творческой отдачи требует исполнение художественных произведений. Даже не очень интересные в музыкальном отношении инструктивные этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием и «от себя». Любое из них должно вызывать в учащемся ответные настроения, мысли, чувства. Помогать «вживаться» в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Только он может увидеть, что в каждом конкретном случае требует большего внимания ученика, что надо подчеркнуть «произнести» более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

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

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента даёт возможность, путём устного анализа, сравнивая соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приёмы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию. Работа над исполнительским анализом помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность к местной или главной кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого.

Мелодическая, ритмическая, темповая структуры и т.д. взаимосвязаны и своими специфическими средствами определяют общий характер произведения. Роль каждой из них помогает раскрыть содержание. Исполнитель не должен изменять эти выразительные средства композитора. Они лишь помогают найти верный путь к прочтению сочинения.

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

Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно больше узнать о нём, понимать предстоящие технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы.

Несмотря на всю важность, первый этап работы непродолжителен: один – три урока.

Основные проблемы второго этапа работы.

Составив художественный план исполнения, наметив своё эмоциональное отношение, исполнитель технически закрепляет музыкальную фактуру произведения, то есть способ изложения музыкальной мысли, который в свою очередь ставит проблему, связанную с аппликатурой.

Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Но главное – аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев, - это послужит залогом быстрого и прочного выучивания технически трудных мест. Правда, прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно предварительно испробовать с ним различные её варианты.

Основным достоинством аппликатуры при гаммаобразном движении является то, что она обеспечивает спокойное состояние кисти и равномерное, ритмичное движение пальцев. Необоснованное её нарушение недопустимо. Всё же бывают случаи, когда аппликатурный принцип нарушается не только при появлении скачков, но и при поступенном движении. Чаще всего эти нарушения вызываются появлением скрытых интервалов, которые образуются между вспомогательными звуками.

Звук - основное средство выразительности. Как сказал Н. Метнер – «Всё должно выходить, рождаться из тишины... Слушать, слушать и слушать. Втягивать звуки слухом из глубочайшей тишины».

Работа над звуком должна тесно увязываться с развитием слуховых способностей ученика. Его исполнительские намерения должны подчиняться его слуховым представлениям, слуховое внимание должно быть чрезвычайно активным, слуховой контроль чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным.

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения ФРАЗИРОВКОЙ. Членение музыки на фразы обусловлена самой сущностью музыкального произведения. В статье «О музыкальном исполнительстве» А. Гольденвейзер так выразил свою мысль: «Когда возникло музыкальное искусство, человек, прежде всего, исходил из того, что он делал своим голосом, - из пения и речи. Всякая музыка всегда была расчленена дыханием». Определить членение моментом дыхания, естественное стремление к вершине внутри каждой фразы, то есть правильно определить в ней кульминационные точки, а также естественное интонационное и динамическое начало и спада фразы необходимо музыканту в работе над произведением.

Фразировка является, прежде всего, средством выражения художественного образа музыкального произведения. Она включает в себя средства звукоизвлечения, другие выразительные средства, синтезирует динамику, агогику, штрихи, мех и т.д., и всегда индивидуальна.

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

В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально – выразительного значения. Штрихи условно можно разделить на протяжные (связные и раздельные) и короткие (кратковзвучные).

Чёткость артикуляции, акцентирование первых долей, яркость звука, чередование динамических оттенков – основные элементы музыкальной выразительности, которые помогут выявить характер танца.

«Штриховые обозначения, указанные композитором, во многом условны и обычно требуют дополнений и уточнений исполнителя, сделанных, разумеется, в соответствии со стилем произведения. От штрихов в немалой степени зависит характер исполнения фразы, её выразительные оттенки... штрихи способствуют также правильному дыханию, артикуляции фразы, а, следовательно, её выразительности».

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

При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться проигрываниям в медленных темпах. Такие занятия весьма полезны для выработки автоматизированных движений пальцев. Однако механическое, бесстрастное отстукивание каждой ноты пассажа в медленном темпе вряд ли принесёт ощутимую пользу. Необходимо сконцентрировать всё своё внимание на представлении художественного конечного результата. Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка обязательно должны соответствовать исполняемому как в быстром, так и в медленном темпе. При этом даже в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый тон должен соотноситься с предыдущим и последующим звуками. Аналогично этому и движения пальцев и всей руки должны быть взаимосвязаны между собой. Одним словом – в медленных темпах должны автоматизироваться именно те движения, которые будут необходимы в быстром.

Все технические приёмы рождаются из поисков того или иного звукового образа. Величайшую ошибку совершит тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения.

Душой произведения является Темп. Зачастую скорость исполнения становится главным показателем характера произведения. Но иногда, даже

при большой скорости движения, звучание может быть как энергичным, так и вялым, порывистым и спокойным, т.е. с величиной темпа связано и определение характера движения, его внутренней динамики.

Необходимо обратить внимание на правильное толкование темповых авторских указаний. Например, игра в темпе не означает тот максимальный темп, который будет сопутствовать всему произведению. Важно, чтобы педагог правильно определил его назначение, сопоставив технические возможности ученика с темповым развитием произведения в целом.

Третий этап работы над музыкальным произведением.

На третьем этапе синтезируется всё, что сделано ранее: устанавливается смысловое отношение фраз внутри предложений, предложений – внутри периодов и периодов – внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация, а отсюда – определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого нужно работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому, как мелодия в какой либо фразе идёт к опорному звуку, а большее построение – к своей смысловой вершине, целенаправленно и развитие всего произведения. Ученик должен это знать и чувствовать. Ни одно сочинение нельзя сыграть с должной выразительностью и осмысленностью, если не ощущать объединённым в одно целое его развёртывание во времени; общая линия развития является как бы «стержнем» этого развёртывания. Обычно чем крупнее и богаче произведение по кругу образов настроений, тем больше в его развитии отклонений, «побочных ветвей», тем труднее почувствовать и провести его основную линию.

Помочь ученику в этом может, прежде всего, привитое ему с ранних лет 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. Иногда эти кульминации малозаметны для слушателя, но исполнителем они всегда должны ощущаться.

Если в произведении содержится ряд кульминаций (иногда и весьма ярких), необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости.

Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своём месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием.

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

Нужно также окончательно уточнить темп исполнения. Темп произведения не может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения всё же остаётся более или менее устойчивым. Определённого 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 требующемся темпе, учащийся должен продолжать работу и в более медленном темпе. Также напоминать ему, что медленное проигрывание с соблюдением всех особенностей исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясными; потом учащийся и сам убеждается в этом. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимума внимания.

Врождённая исполнительская яркость – признак несомненной артистической одарённости. Она свойственна не каждому учащемуся, но в её развитии педагог может добиваться положительных результатов – хотя и не равноценных при работе с различными учениками. Развивать это качество невозможно, если учащийся не испытывает глубокого интереса к музыке вообще и к изучаемым произведениям в частности.

«Исполнительская яркость» включает неперенное умение воспринимать и передавать с не меньшей внутренней наполненностью лиричность, задушевность, философскую углубленность, бесконечное разнообразие состояний. Иными словами, содержание понятия «яркость исполнения» включает самый широкий диапазон характеров, настроений, определяется интенсивностью, глубиной восприятия выразительности, красоты любого исполняемого сочинения.

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

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

Нужно учитывать, конечно, и индивидуальные склонности ученика, обязательно выпуская его на эстраду и с любимыми произведениями – это и стимул для работы, и творческая радость, и лучшая форма обучения публичным выступлениям, обычно в таких случаях чаще приносящим с собой удачу.

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

Список литературы:

2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано.- М., 1971. – 341 с.
3. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. - М., 1995. – 220 с.
4. Кончаловская Н. Нотная азбука. - М., 1978. – 158 с.
5. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 кл. ДМШ.- К., 1979.
6. Натансон В. Вопросы фортепианной педагогики. - М., 1971. – 289 с.
7. Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М., 1997. – 490 с.

8. Руденко В.И., Натансон В.А. Вопросы методики начального музыкального образования. - М., 1981. – 214 с.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ИГРЫ НА ГАРМОНИ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

*Сомоносова Л.А., Жога М.Н., Курлеева Т.А.
преподаватели МБУ ДО «Детская школа искусств имени
А.И.Островского», г.о. Сызрань*

Русские народные инструменты для современного общества являются неотъемлемой частью культурного наследия. Сохранение национальных культурных ценностей, воссоздание и поддержка этих традиций – одна из важнейших задач нашего времени. Сегодня этот вопрос наиболее актуален. Идет возрождение национальной культуры и национальных традиций и главной задачей музыкальной культуры на современном этапе является сохранение и развитие исполнительства на народных инструментах, в частности на таком забытом инструменте - как гармонь.

Становление гармони как профессионального инструмента началось с 90-х годов XX века. Энтузиастом, взявшимся за судьбу гармони, стал заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России Евгений Петрович Дербенко. Талантливый педагог, композитор широкого диапазона, добрый и вдумчивый человек, обладающий творческой энергией и высоким профессионализмом, бесконечной преданностью народным инструментам. Он увлеченно работает над переложениями и сочинениями для двухрядной гармони «Хромка». В русской хроматической гармонии композитор увидел яркий, полноправный инструмент, способный жить самостоятельной концертной жизнью.

В настоящее время в Детской школе искусств имени Аркадия Ильича Островского - балалайка, домра, баян и аккордеон динамично и успешно развиваются. На них ведётся профессиональное обучение от музыкальной школы до вуза, для этих инструментов создан обширный репертуар. Также учащиеся отделения народных инструментов и фольклорного искусства познают основы игры на национальных народных инструментах - дудках, жалейках, свирелях, рожках, кугиклах, гусях, бубнах, трещотках, ложках.

Толчком к развитию класса гармонии в стенах нашей школы послужило знакомство преподавателей отделения народных инструментов с Евгением Дербенко. Первоначально это способствовало реализации проекта: «В ритме времени» - фестиваля-конкурса исполнителей на народных инструментах имени композитора Евгения Дербенко, неизменным председателем жюри которого на протяжении всех лет является сам композитор.

Отличительной особенностью фестиваля-конкурса стала номинация «Гармонь», в которой юные гармонисты демонстрировали свои музыкальные навыки и умения игры на гармонии. Интерес преподавателей, родителей и детей к этому инструменту способствовал открытию класса гармонии в стенах школы.

Пройдя курсы повышения квалификации и мастер-классы - преподавателем Марией Николаевной Жога в рамках дополнительной предпрофессиональной образовательной программы «Музыкальный фольклор» была разработана программа по учебному предмету «Музыкальный инструмент (гармонь)», которая в 2013 году была внедрена на отделении фольклорного искусства школы.

Постепенно - шаг за шагом, в 2017 году был осуществлен первый прием гармонистов по дополнительной предпрофессиональной образовательной программе «Народные инструменты» учебного предмета «Специальность». Количество желающих обучаться на гармонии в настоящее время растет. Возникла необходимость в новых преподавателях для сопровождения образовательного процесса и с 2022 года преподаватель Курлеева Татьяна Алексеевна также начала осваивать методику и преподавать учебный предмет гармонь. Гармонь становится полноправным предметом в Детской школе искусств, наряду с остальными музыкальными инструментами.

Гармонь - на отделении народных инструментов является не только сольным инструментом, но и применяется как солирующий инструмент в Образцовом оркестре русских народных инструментов и ансамбле фольклорных инструментов «Калинка». Также гармонь широко используется как аккомпанирующий инструмент в фольклорных коллективах для сценического воплощения произведения.

Главная проблема, с которой пришлось столкнуться при организации обучения игры на гармонии - это наличие репертуара. Сборники, выпущенные для гармонии-хромки (самоучители Г.Тышкевича,

П.Лондонова и др.), годились лишь для первоначального обучения. Для профессионального обучения был необходим полноценный репертуар - произведения крупной формы, полифоническая музыка, переложения музыкальной классики, оригинальные сочинения. Благодаря методической и консультационной помощи и поддержке Евгения Дербенко, а также его учеников - Павла Уханова, Дмитрия Шилова и Павла Фомина, гармонный репертуар значительно расширился. В работе с начинающими гармонистами применяются самоучители, хрестоматии, сборники, комплексы технических и ритмических упражнений для развития базовых навыков игры на гармонии, написанных Евгением Дербенко.

В стенах Детской школы искусств в настоящее время гармонь активно развивается, учащиеся изучают репертуар Евгения Дербенко, становятся участниками и лауреатами конкурсов и фестивалей различного уровня: зонального конкурса юных исполнителей «Золотая нота», межрегионального фестиваля-конкурса «Волжская мозаика», Открытого областного конкурса ансамблевого музицирования на русских народных инструментах имени А.И.Алло, Всероссийского открытого конкурса-фестиваля исполнителей на народных инструментах «В ритме времени» имени композитора Евгения Дербенко, Всероссийского конкурса «Волжские напевы балалайки» г. Зеленодольск, Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах «Звёзды Горы Благодать» г. Кушва Свердловская область, Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей на народных инструментах памяти Дмитрия Калинина «CRAZY BALALAIKA». Гармонисты школы принимают участие в городских и школьных мероприятиях. Гармонь с удовольствием слушают, и она находит отклик в сердцах юных и взрослых зрителей.

В настоящее время преподавателями ведется активная работа по формированию учебно-методического комплекса в плане расширения репертуара, создаются инструментовки для малых форм ансамблевого музицирования, разрабатываются и адаптируются технические требования по освоению инструмента для различных возрастов, так как есть интерес не только у детей, но и взрослого населения в рамках платных образовательных услуг.

Гармонь - это наша история, а нам надо беречь историю и сохранять традиции. Следует отметить, что музыка обладает воспитательными свойствами и благотворно влияет на формирование личности, которое

начинается с детства. А, детство-то время, когда возможно подлинное, искреннее погружение в истоки национальной культуры.



МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА НА ТЕМУ «ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА»

Сухова С.Г.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский.

Тип урока: урок изучения нового материала.

Цель урока: формирование у учащихся представления о программной музыке.

Задачи урока: познакомить с особенностями программной музыки на примерах произведений М.П. Мусоргского, познакомить с новой терминологией (сюита, скерцо), развивать умение давать характеристику музыкальному образу, развивать творческое воображение, фантазию, воспитание любви и интереса к классической музыке, уважения к русской музыкальной культуре.

Оборудование урока: smart-доска, компьютер, фортепиано или синтезатор.

Материалы к уроку: презентация по теме, аудиозаписи произведений М.П. Мусоргского.

Ход урока:

Здравствуйтесь, ребята!

Сегодня мы с вами поговорим о «программной музыке». Что же такое «программная музыка»? Давайте разберемся вместе. Я думаю, вы постоянно встречаете слово «программа» в жизни. Подумайте и скажите, что означает это слово. Приведите примеры (*ответы учащихся – программа выступлений, программа передач, компьютерная программа*).

Вы абсолютно правы. Слово «программа» пришло к нам из греческого языка и означает оно «объявление», «распоряжение». То есть мы заранее получаем информацию о том, что будет происходить или (если это музыка) звучать. Как правило, «программой» становится название музыкального произведения, с которым слушатели знакомятся ещё до его исполнения. Благодаря конкретному названию, содержание музыки более доступно и понятно слушателям. Мы с вами знаем, что музыка бывает вокальная и инструментальная. Когда же говорят «программная музыка», то имеют в виду именно инструментальную музыку, т.е. музыку без использования человеческого голоса и какого - либо текста, так называемую «чистую» музыку, где звучат только музыкальные инструменты. Таким образом, «программная музыка» – это именно инструментальная музыка, имеющая название или сюжет. Источниками сюжета для музыкального произведения (помимо фантазии композитора) могут служить: мифы, легенды, сказки, сказания, исторические события, а также впечатления от литературных и живописных произведений, архитектурных сооружений, скульптурных работ.

А теперь посмотрите, пожалуйста, на этот **слайд**. Как вы считаете, какой вариант верный?

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА

А Музыкальное произведение написано при помощи компьютерной программы	Б Музыкальное произведение имеет название или сюжет, точно отображающие его содержание
В Музыкальное произведение включено в программу концерта	Г Музыкальное произведение прозвучало в какой - то телевизионной программе

(ответы учащихся)

Я с вами соглашусь. Правильный вариант - под буквой «Б»: программное музыкальное произведение имеет название или сюжет, точно отражающие его содержание.

Запишите, пожалуйста, определение:

Программная музыка – это инструментальная музыка, имеющая название или сюжет, точно отображающие его содержание.

Давайте подумаем, как же должно называться произведение, что – бы оно называлось «программным».

Если оно называется «Марш», является ли это «программой»?

(ответы учащихся)

Нет, конечно. Это просто указание на жанр. Из названия мы не можем понять, кто марширует: рота солдат на параде или игрушечные медвежата, а может это и вовсе траурный марш? Пока музыка не зазвучит, мы не знаем ничего конкретного.

А если пьеса называется «Марширующие поросята» или «Марш деревянных солдатиков», становится ли произведение «программным»?

(ответы учащихся)

Да, безусловно, с таким названием именно так и происходит, пьеса становится «программной». И с таким словесным указанием, мы гораздо яснее и ярче представляем, что же выражается в музыке.

Посмотрите на список произведений и найдите среди них «программные» (слайд).



(ответы учащихся)

Сегодня я хочу познакомить вас с интересным и самобытным программным произведением. Это фортепианная сюита великого русского композитора XIX века Модеста Петровича Мусоргского «Картинки с выставки».

Фортепианная сюита «Картинки с выставки» написана Мусоргским под впечатлением от выставки рисунков художника Виктора Гартмана, состоявшейся в 1874 году.

Ребята, сейчас прозвучало новое слово – «сюита». Давайте разберем и запишем, что оно обозначает. **Сюита (в переводе с французского - «последовательность», «ряд») - музыкальное произведение, состоящее из нескольких разнохарактерных пьес, объединенных общим замыслом.**

М.П. Мусоргский был отзывчивым по натуре человеком, поэтому люди к нему тянулись и старались завести с ним приятельские отношения.

Одним из лучших друзей композитора был талантливый художник и архитектор [Виктор Гартман](#). Они много времени проводили за разговорами, часто встречались, обсуждая искусство. Смерть художника, столь близкого по духу человека, привела в ужас музыканта.

Через год после смерти В. [Гартмана](#), по воле друга Мусоргского, Владимира Стасова, была организована огромная выставка, включавшая в себя работы талантливого мастера от акварели до работ маслом. Разумеется, Модест Петрович не мог пропустить данное мероприятие. Выставка имела успех. Художественные работы произвели сильнейшее впечатление на композитора, поэтому он незамедлительно принялся за сочинение цикла произведений. Из представленных на выставке 400 рисунков, архитектурных планов, проектов и эскизов, Мусоргского заинтересовали несколько сюжетов. К сожалению, не все рисунки сохранились до наших дней. Эти сюжеты художника Виктора Гартмана и вдохновили Модеста Петровича Мусоргского на создание сюиты из десяти пьес (слайд).



Нарисованные картины превратились в музыкальные, зажили новой жизнью, зазвучали намного ярче и красочнее, чем нарисованные.

Разберем более подробно три пьесы - «Гном», «Лимож. Рынок», «Избушка на курьих ножках».

И так, первая пьеса «Гном».

Поводом для создания пьесы «Гном» послужил нарисованный Гартманом эскиз детской игрушки из дерева для разламывания орехов в виде маленького кривоногого гнома. К сожалению, эскиз не сохранился.

У Мусоргского неподвижная фигурка гнома оживает, он перебегает с места на место и замирает. Композитор постарался «очеловечить» гнома и нарисовать в пьесе сложный душевный мир этого маленького уродливого существа.

Музыкальные звуки умеют рисовать в нашем воображении различные образы и создавать определённое настроение. И помогают им в этом средства музыкальной выразительности.

Их можно сравнить с цветной палитрой художника. При написании картин, художник использует различные цвета, а композитор – выразительные средства звуки: мелодию, лад, ритм, регистр, динамику, темп, тембр.

СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ			
Мелодия	поступенная 	ЭНЕРГИЧНАЯ 	ПЛАВНАЯ
Лад	😊 мажорный	😞 минорный	
Ритм	ровный 	неровный 	пунктирный
Регистр	высокий 	средний 	низкий
Динамика	p – тихо pp – не очень тихо ppp – очень тихо 	f – громко mf – не очень громко ff – очень громко 	Крециендо (усиливая) Диминуэндо (-затихая)
Темп	медленный 	спокойный умеренный 	быстрый
Тембр	инструменты 	голос 	

Предлагаю послушать пьесу, подумать и ответить на вопрос.

Какие средства музыкальной выразительности использовал композитор в этой пьесе?

Слушаем пьесу М.П. Мусоргского «Гном».

(ответы учащихся)

Композитор нарисовал фантастическое немного нелепое существо, которое характеризуют постоянные скачки, угловатости в мелодии. Жалобные интонации показывают, что гном грустит. Этот психологический портрет раскрывает многогранность образа. Развитие образа стремительное.

Вторая пьеса - «Лимож. Рынок».

Пьеса «Лимож. Рынок» написана в жанре скерцо. Ребята, сейчас прозвучало новое слово – «скерцо». Давайте разберем и запишем, что оно обозначает.

Скерцо (в переводе с итальянского «шутка») – это музыкальная пьеса в живом, стремительном темпе, с острохарактерными ритмическими оборотами, в трехдольном размере.

В рукописи, Мусоргский вначале сделал по-французски забавные пометки о том, какие сплетни можно было услышать на рынке (затем он их вычеркнул). Рисунок художника Гартмана, если он был, не сохранился. Известно, что Гартман жил в городе Лиможе (Франция) и изучал

архитектуру местного собора, но в каталоге выставки, картина с похожим сюжетом не значится.

Слушаем пьесу М. П. Мусоргского «Лимож. Рынок».

Какие средства музыкальной выразительности использовал композитор в этом музыкальном произведении?

(ответы учащихся)

В пьесе «Лимож. Рынок» рисуется пестрая рыночная толпа. В музыке хорошо переданы разноголосый говор, выкрики, толкотня и праздничная суeta южного приморского базара.

Третья пьеса - «Избушка на курьих ножках».

У Гартмана был эскиз изящных бронзовых часов в виде избушки на курьих ножках. Однако фантазия Мусоргского изобразила совершенно другое - мощный динамичный образ Бабы-Яги, картину «нечистой силы».

- Слушаем пьесу М. П. Мусоргского «Избушка на курьих ножках».

Какой характер у Бабы Яги? Как вы это поняли?

(ответы учащихся)

Сказочность и мифологичность отчётливо проявляются в пьесе.

Вначале звучит несколько редких аккордов-толчков, затем они учащаются, имитируя «разбег», с которого начинается «полёт в ступе». Звуковые «кляксы» изображают небрежность и «грязь» в образе Бабы-Яги. Неравномерно расставленные акценты имитируют хромую походку «костяной ноги». На фоне этих звуков «взлетает» играемая полными аккордами простая и яростная мелодия, словно сметающая всё на своём пути. Затем после перехода наступает совершенно другая средняя часть пьесы, тихая и тревожная, полная неустойчивых звуков — то ли полёт, то ли ночной лес. Затем — третья часть — резко врывается повтор первой темы, и завершается пьеса фортепианной каденцией из быстрых попеременных звуков через октаву во «взлетающем» направлении.

Ребята, вы прослушали три фортепианные «программные» пьесы - «Гном», «Лимож. Рынок» и «Избушка на курьих ножках». А теперь – задание. Посмотрите на **слайд**. Выберите к каждой пьесе такие музыкальные характеристики, которые, по вашему мнению, помогают композитору воплотить задуманное содержание.



Ребята, наш урок подходит к концу. Давайте подведем итоги.

Ответьте, пожалуйста, на вопросы:

1. Что такое программная музыка?
2. Какие произведения мы сегодня слушали?
3. Какие новые термины вы сегодня узнали?
4. Какое произведение вам больше всего запомнилось и понравилось?

(ответы учащихся)

Выставление оценок.

Домашнее задание: вспомнить и записать в тетради ранее прослушанные музыкальные произведения, которые относятся к «программным».

Список литературы:

1. Мусоргский М. П. Картинки с выставки для фортепиано [Ноты] / М. Мусоргский. — СПб.: Композитор, 1998. — 47 с. — (Золотой репертуар пианиста).
2. Осовицкая, З.Е., Казаринова, А.С. Музыкальная литература: Учебник для ДМШ: Первый год обучения предмету. — М.: Музыка. — 2004 — 224 с., нот. ил.
3. Царёва Н.А. Уроки госпожи Мелодии: Беседуем с маэстро Контрапунктом / Учебник для 2-го класса детских музыкальных школ и школ искусств. — М.: «Росмэн-Пресс», 2002. — 128с.

МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Е.Ф.ГНЕСИНОЙ. ОБЗОР СБОРНИКА «ФОРТЕПИАННАЯ АЗБУКА»

Юсупова Н.В.

*преподаватель, концертмейстер МБУ ДО ДШИ п. Варламово,
м.р. Сызранский*

Елена Фабиановна Гнесина (1874–1971г.) – советская пианистка, педагог, заслуженный и общественный деятель искусств РСФСР. Её деятельность оказала влияние на развитие музыкального образования в СССР. На базе, основанной ей и её сёстрами музыкальной школы, был создан учебный комбинат, включивший музыкально – педагогический институт, музыкальное училище и музыкальную школу. Елена Фабиановна стала директором института и преподавателем по классу фортепиано. С 1943 г. она – профессор.

Елена Фабиановна является автором «Фортепианной азбуки» и другой учебно-методической литературы. В этот сборник входят маленькие этюды и пьески, предназначенные для исполнения начинающими учениками. Главным принципом, пронизывающим методику Елены Фабиановны, является воспитание эмоционально-смысловой характерности музыкальной речи у начинающих пианистов. Учебный материал сборника расположен от простого к сложному.

Прежде чем приступать к работе над исполнением пьес «Азбуки», необходимо посвятить достаточно времени и внимания развитию слуховых и ритмических представлений ученика, ознакомить его с клавиатурой и нотным письмом. Нужно научить ученика чисто петь отдельные звуки и короткие мелодии, петь песенки под аккомпанемент фортепиано, подбирать мелодии на клавиатуре.

Одновременно с этим ученик должен приучиться к правильной посадке и усвоить первоначальные игровые движения. Нужно стремиться к выработке у ученика чувства свободы в плече, предплечье и кисти и ощущения некоторого веса руки, сосредоточенного в кончиках пальцев. При этом необходимо следить за правильным положением рук, формы кисти и пальцев. Все начальные упражнения должны быть направлены на достижение самостоятельности каждой руки, а также хорошей координации рук.

Очень важным моментом в начальном периоде освоения инструмента является исполнительское туше (трогать, прикасаться) –

характер прикосновения (нажима, удара пальцев) к клавишам при игре на фортепиано. Ученику необходимо объяснить, что он должен ощущать при прикосновении к клавише. Чтобы добиться полного глубокого звука, можно сказать ученику, что «погружение» в клавишу должно быть достаточно глубоким, полновесным и в то же время не жёстким, а пластичным, упругим. При этом обязательно должен работать слуховой контроль ученика и педагога. Именно на этом этапе закладываются навыки внимательного вслушивания в музыкальный звук.

Для развития у ученика нужных ощущений и двигательных навыков, упражнения представляют собой отдельные звуки *non legato*, исполняемых плавными движениями всей руки. Е.Ф. Гнесина рекомендует начинать извлекать звуки сначала третьим пальцем, далее вторым, четвёртым, а затем квинту или сексту – первым и пятым пальцами.

После того, как ученик научится извлекать звуки разными пальцами, при этом свободно и мягко опускать руку на клавиатуру и легко поднимать её, можно переходить к *legato* из двух, трёх и более звуков. Чтобы избежать возникающей скованности движений, необходимо рекомендовать ученику специальные упражнения, своеобразную гимнастику.

Ученик, хорошо выучивший ноты и научившийся петь по нотам, а также, который освоил первоначальные игровые движения, будет достаточно подготовленным к разучиванию этюдов и пьес, которые содержатся в сборнике «Фортепианная азбука». При разучивании этих произведений педагог должен добиваться от ученика совершенной точности выполнения нотного текста.

В сборнике отсутствуют указания темпов. Это представляет свободу выбора педагогу и ученику. Исходя из индивидуальных данных ученика, педагог подбирает тот темп, который соответствует конкретному ученику, на данном этапе изучения упражнения. Начиная с самых медленных, размеренных движений, постепенно, по мере продвижения, темп немного ускоряется. Необходимо соблюдать при этом чувство меры, чтобы не навредить процессу обучения.

Здесь же можно поговорить о характере исполнения упражнений, его эмоциональном наполнении. Таким образом, пьеса обретает черты какого – либо музыкального жанра. Расширяя этот подход, педагог может обсудить с учеником начальные черты художественного образа.

Необходимо точно исполнять все авторские указания, напечатанные в тексте. Так, например, перед первым упражнением указано: «Свободно

приподнимать руку везде, где проставлены паузы, приподнимать также руку везде, где проставлены запятые». Таким образом, автор ясно и подробно излагает главные педагогические принципы в работе с начинающими учениками. Это способствует формированию у ученика понимания своих действий и налаживанию правильных движений и физиологических ощущений. Вместе с этим – формированию правильных привычек.

Начальные упражнения предназначены для освоения звукоизвлечения, с осознанием «глубины погружения» в клавишу и вслушивания в звучание «поющих клавиш». Задействованы сразу обе руки, чтобы не было отставания. На простейших упражнениях удобно контролировать координацию рук.

Здесь же ученик осваивает основные исполнительские штрихи: *non legato*, *staccato*, акцент на сильную долю такта (упр. №3). В упр. №4,5,6 начинается освоение штриха *legato* в плавном восходящем и нисходящем движении в правой и левой руке. В упр. №7 осваивается *tenuto* (удерживать, задерживать) на половинных длительностях, чтобы у ученика выработывалась привычка дослушивать выдержанные звуки, не бросать их.

Попутно осваивается исполнительская аппликатура, закладываются навыки целесообразного расположения и порядок чередования пальцев при игре на фортепиано. Умение использовать естественную, удобную аппликатуру является важной стороной исполнительского мастерства.

Постепенно в текст включаются динамические нюансы. Начинается с небольших *dim.* (упр. №12,13), затем продлевается до трёх и четырёх долей (упр. №16,20,23,24). В начальных двадцати упражнениях движение происходит по белым клавишам, в соответствии с тональностью до мажор. Начиная с упр. №23 появляются другие тональности. Для облегчения знаки ставятся не при ключе, а при ноте.

Главной особенностью некоторых упражнений «Фортепианной азбуки» является её полифоничность. Гнесина считала, что полифония развивает необходимую пианистам способность слышать многоэлементную ткань. При изучении «Азбуки» ученики сталкиваются с пьесами, подготавливающими к имитационной полифонии (упр. №17). Умение слышать, исполнять полифоническую музыку ученик развивает и углубляет на протяжении всего периода обучения.

В последующих упражнениях начинают проявляться жанровые черты. Так в упр. №36 можно заметить признаки игровой зарисовки, а в упр. №37 – плавной песни. В упр. №38,39 – черты скерцо. Этому способствует метроритмический рисунок и штрихи. В упр. №26 объявлен конкретный жанр: «Маленький марш». Здесь проявляются типичные черты марша – четырёхдольный метр и чёткое ритмическое движение («шаги» четвертными нотами).

В конце сборника автор добавляет педаль прямую и запаздывающую (упр.№43,48,49,50). В произведениях Е.Ф. Гнесиной педализация становится основным средством для воплощения музыкально – художественного образа. По её мнению она принадлежала к тем видам фортепианной техники, которыми пианист должен был владеть в совершенстве.

«Маленький педальный этюд» (№48). Здесь нужно научиться переносить руки и, благодаря педали получаются три связанных ноты. В левой руке необходимо скоординировать плавные движения с нажатием педали и при этом включить слуховой контроль за результатом исполнения.

Взяв за основу педальной техники принцип запаздывающей педали, Гнесина подробно и последовательно разрабатывала все этапы работы. Данная педаль усиливает тяготение к следующему музыкальному моменту – к сильной части такта, к следующему аккорду или следующему звуку мелодии. «Маленький этюд на запаздывающую педаль» (№50). В этом этюде приходится связывать ряд аккордов на legato, которых без употребления педали одними пальцами связать нельзя. Во второй части – задача координации слуха, движений рук и ноги полностью представляет весь комплекс навыков употребления запаздывающей педали.

Автор сборника рекомендует параллельно с прохождением «Фортепианной азбуки», на упражнениях подготавливать ученика к более сложным видам техники с тем, чтобы ученик смог перейти к этюдам и пьесам иного типа. Рекомендуется также примеры из сборника исполнять в транспозиции. Подобные занятия развивают слух ученика, музыкальную память, улучшают ориентировку на клавиатуре и практическое усвоение различных тональностей. Сочинения Е.Ф. Гнесиной внесли существенный вклад в репертуар для детей. Разработанные в пособиях и сочинениях Гнесиной проблемы, касающиеся прочтения нотного текста, развития двигательных навыков пианиста, раскрытия закономерностей полифонии,

основы педализации и т.д. – стали важнейшими вехами в развитии современной методики обучения.

Список литературы:

1. Булатова Л.Б. Педагогические принципы Е.Ф. Гнесиной / Л.Булатова. – Москва: Музыка, 1976. – 79 с.
2. Гнесина Е.Ф. «Я привыкла жить долго...» Воспоминания, статьи, выступления / Сост. В.В. Тропп. М.: Композитор, 2008. – 348 с.
3. Гнесина Е.Ф. Фортепианная азбука / Предисл. авт. – Москва: Сов.композитор, 1979. – 26 с.
4. Гнесина Е.Ф. Воспоминания современников / Ред., сост., коммент. М.Э. Ритгих. – 2 изд., перераб. и доп. – Москва: Практика, 2003. – 360 с.

«ИГРАЯ С ИНСТРУМЕНТОМ – УЧИТЬСЯ НА НЁМ ИГРАТЬ!»

Осина Е.Ю.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский

Условия работы в ДШИ сельской местности отличаются от условий работы в городе:

- детям, живущим здесь, катастрофически не хватает достойных музыкальных впечатлений. Они лишены возможности услышать «живьём» оперу, симфонический концерт. Музыка им поставляют телевизор, магнитофон, компьютер;

- ниже, чем в больших городах и качество дошкольного музыкального воспитания в детских садах и дома;

- в ряде случаев родители не в состоянии приобрести инструмент, или, приобретя, не заботятся о своевременной настройке;

- почти полное отсутствие специалистов-настройщиков.

Работа в таких условиях заставляет думать, совершенствоваться, искать что-то новое. Основной целью педагогов ДШИ является необходимость заинтересовать, увлечь каждого ребёнка, помочь полюбить музыку и радоваться каждодневному общению с ней.

Для успешных занятий ребёнка особенно по предпрофессиональной программе, нужны, конечно же, природные данные и желание, но и немаловажны несколько факторов:

- музыкальная подготовка, хотя бы минимальная;

- наличие инструмента дома с первых уроков;

-домашний помощник (мама, папа, сестра, брат с музыкальными знаниями).

Индивидуальный урок во многом похож на общение с ребёнком в семье: есть возможность уважать его путь, его выбор, поддерживать его интерес, не навязывать то к чему он пока не готов. Умение ждать - не простое умение.

Каждой маме знакомо чувство тревоги, когда ребёнок подруги уже ходит, говорит, ест самостоятельно, а её малыш что-то не спешит с этим. Главное понять - всему своё время.

Игровые примеры-упражнения.

Прислушаемся к мнению Роберта Шумана: «Слово «играть» - очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, не играет на нём.

Упражнение 1 «Баю, бай». Помогает, на первых этапах обучения, помочь ощутить приём «легато». Выработать его можно на двух, трёх звуках:

- Баю, баю. Куклу укачаю (правая рука)
- Баю, баю. Спать уже пора (левая рука)
- Баю, баю. В спальне уютно (правая рука)
- Баю, баю. Закрывай глаза (левая рука).

Интервалы могут быть разными. Аппликатура – не принципиальна.

Упражнение 2 «Игра в животных». Используются первый, третий, второй палец. Упражнение на трёх нотах. Через ноту, через палец – возвращение к исходной ноте через второй палец. Слова ребёнок придумывает сам.

- Я. Котёнок.
- Я. Медвежонок.
- Я. Кутёнок.
- Я. Зайчонок.

Левая рука дублирует первый звук в нижнем регистре.

Упражнение 3 «Я плету-плету». Основано на трёх нотах. Используются первый - второй, первый – второй палец. Упражнение основано на подкладывании первого пальца. В левой руке используются второй, первый, второй пальцы.

В связи с реализацией предпрофессиональных программ происходит сокращение времени, отведённого на донотный период. Подборка упражнений для постановки руки, которыми пользуюсь я, помогает

научить ребёнка чувствовать свою руку, «дружить» с ней, быстрее освоиться за инструментом за довольно короткий срок. Чтобы ребёнку не скучно было совершать однообразные движения, мы с моими учениками придумали стишки под каждое упражнение. Ведь давно доказано, что произнесённые какие-нибудь слова под упражнение, ребёнок занят текстом и не фиксирует своё внимание на движениях руки. Рука меньше зажимается, можно ненавязчиво её поправлять. Постепенно появляется естественность движений, так необходимые каждому юному музыканту. Эти упражнения дают возможность развивать мелкую моторику, речь, воображение и ритм. Благодаря им ребёнок получает разнообразные сенсорные и эмоциональные впечатления, у него формируется концентрация внимания и выдержка. Когда упражнения выучены, мы начинаем с них каждый урок, уделяя 5-7 минут. Одновременно с упражнениями разучиваем названия белых клавиш, ориентируясь по чёрным «двойняшка» и «тройняшка».

Способы работы над гаммой.

Самая большая трудность для большинства учащихся - соединение гаммы в прямом движении двумя руками. После того, как твёрдо усвоены чередования пальцев отдельными руками, считаю целесообразным соединять сразу на две октавы, так как остановка на пятом пальце, при игре на одну октаву, сбивает потом с основного чередования 3 и 4 пальцев. Для облегчения процесса придумали определённую схему: при движении вверх-ведущая правая рука, она первой чередует пальцы, а левая за ней повторяет; при движении вниз - главной становится левая рука, а правая - повторяет. При этом одно условие - пальцы не пропускать. При таком способе работы гамма начинает звучать после двух-трёх уроков.

Обращение аккордов хорошо запоминается, если их играть, как фанфары.

Запомнить аппликатуру хроматической гаммы поможет игра «Кондитер разрезал торт на куски». Играем отрывок кусочка по «двойняшкам» с 3-го пальца (туда-обратно):

Отрывок по «тройняшкам» с 3-го пальца;

Промежуток с ре-диеза с 3-го пальца;

Промежуток с си-бемоля с 3-го пальца.

Поучили по-отдельности, а потом куски соединяем в торт (играем гамму целиком).

Игровые способы работы над произведениями.

В работе над пьесами так же можно привлечь игру. Очень часто в сильном произведении обнаруживается какое-нибудь неудобное место, которое никак не хочет получаться. В таком случае нужно попытаться пережить трудность, сделать трудное легким. Приведу некоторые нескучные способы работы над неудобными местами в произведениях.

Иорданский «Охота за бабочкой».

- «Поделим трудность на двоих». Играем, меняясь на цезурах, стараясь «подхватить» вовремя. Сначала по одному такту (по очереди) – такты, сначала чётные, затем нечетные проигрываются. Далее делим по два такта, меняемся. Таким образом, все неудобные моменты заучиваются чище.

- «Увеличительное стекло». Рассматриваем трудность, например, звуков, за движением мелодии, аппликатурой, вслушиваемся в звучание и свои движения в медленном темпе.

Е. Гнесина «Этюд ре мажор»

- «Замри-отомри». Игра знакома каждому. Договариваемся: я играю, а ученик в любой момент говорит мне: «Замри!». Я должна мгновенно замереть без резких движений. Как только будет сказано: «Ототри!»-играю дальше. Потом меняемся ролями. Теперь моя задача-удачно выбрать момент остановки: момент его неудобного, неуклюжего, судорожного движения. Между «замри» и «ототри» несколько мгновений спокойной сосредоточенности, «нацеливания» на движения. Потом эти команды ученик даёт себе сам.

Эта игра хорошо помогает при затруднённых моментах, требующих мгновенной смены состояния: внезапное изменение фактуры, динамики, быстрый перелёт рук.

-«Разучивание с конца». Сыграть последнее построение, затем начинать на шаг раньше.

Вот так играя с инструментом, мы учимся на нём играть.

Огромную роль в успешных занятиях музыкой играет созданная на уроке атмосфера. Традиции авторитарной педагогики у нас в стране очень сильны - и в семье, и в детском саду, и в школе это самый распространённый стиль воспитания и взаимоотношений. А ведь воспитывать – значит создавать и только создавать. Каждым шагом, каждым словом создавать представление ребёнка о себе самом как о достойном человеке. Поэтому на каждом уроке должно найтись место похвале. И хвалить всегда есть за что!

Такой найдётся всегда: верно взятый темп, хорошая педаль, удачный эпизод, стройный аккорд. Любую хорошую мелочь в море недостатков обязательно заметить и сказать!

Список литературы:

1. Белкин А.С. «Ситуация успеха. Как её создать. Книга для учителя. М. Просвещение, 1991. – 176с. – (Мастерство учителя: идеи советы, предложения).
2. Милич Б.И. «Воспитание ученика-пианиста. Кифара, 2002. - 162с.
3. Петрушин В.И. «Музыкальная психология». Академический проект, 2009. 400с.
4. Сафарова И.Э. «Игры для организации пианистических движений». Екатеринбург 1994. – 47с.
5. Хохрякова Г. «Фортепиано: возможно ли обучение без мучения?», 1998. – 55с.

ПЕРВЫЕ ШАГИ В ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Буслаев С.В.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский

Начальный этап обучения является наиболее сложным и ответственным в практике педагога. Множество задач, их последовательность и связь с индивидуальными особенностями каждого ученика ставят перед преподавателем различные требования и ясное методическое обоснование. Какими бы способностями не обладали пришедшие вновь дети, обучать их нужно так, чтобы им всегда было интересно. Нужно помнить, что в младшем возрасте обучение для детей должно быть продолжением их детского бытия, которое связано с игрой в большей степени, чем осознанное действие.

Эта работа состоит из двух основных направлений: развития общей музыкальности и художественного-эстетического воспитания и применения этого в обучении фортепианной игре. Оба эти направления тесно переплетены и дополняют друг друга. В этом единстве и состоит задача педагога в воспитании юных музыкантов.

Работа с начинающими.

Необходимо сразу познакомиться с учеником, с уровнем его развития, с его интересами. Выяснить, каков уровень его музыкальных способностей: слух, ритм, память, эмоциональная отзывчивость на музыку.

Конечно же, основы интонирования закладываются с помощью пения тех пьес, песенок, которые изучаются с первых занятий. Это соотношения ударных и безударных слогов, например «Ма-ма», что помогает пониманию сильной и слабой доли; это нахождение в фразе смыслового центра, дыхания, связанного с подготовкой к взятию новой ноты. Следует дать ученику представление о клавиатуре и регистрах, о соотношении звуков по высоте, затем объяснить, что такое мелодия. Педагог играет медленно, а ученик жестом показывает направление движения звука. Длительный период подразумевает обучение игре элементарных пьес «с рук». Важно заинтересовать ученика, дать ему почувствовать, что у него это получается.

Организация игрового аппарата ученика начинается с правильной посадки. Сидеть нужно собранно, но непринужденно. Корпус должен быть немного наклонен к инструменту, плечи расправлены, не сутулиться, не поднимать плечи.

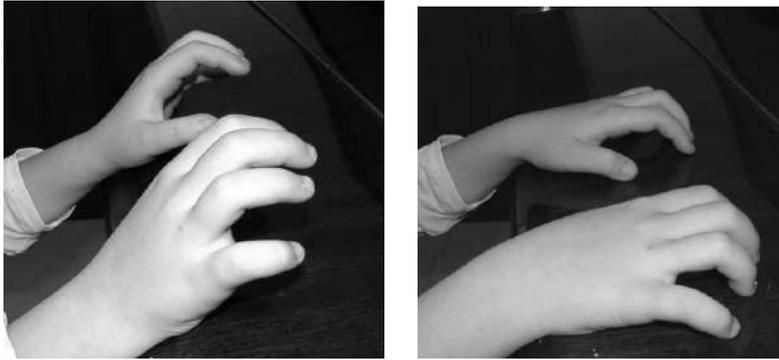
Высота сидения определяется положением локтя, который должен быть на уровне клавиатуры или немного выше. Должен быть наклон от локтя до кончиков пальцев.

Под ноги обязательно должна быть подставка для устойчивости и опоры. Самое первое упражнение заключается обычно в извлечении одного звука и снятии руки с клавиши на колени. У маленького ребёнка нет той мелкой моторики и координации необходимой для игры на инструменте. Эти новые для него движения формируются постепенно. Немало пользы принесут подготовительные упражнения для руки и пальцев. Например:



1. «Лёгкие брызги».

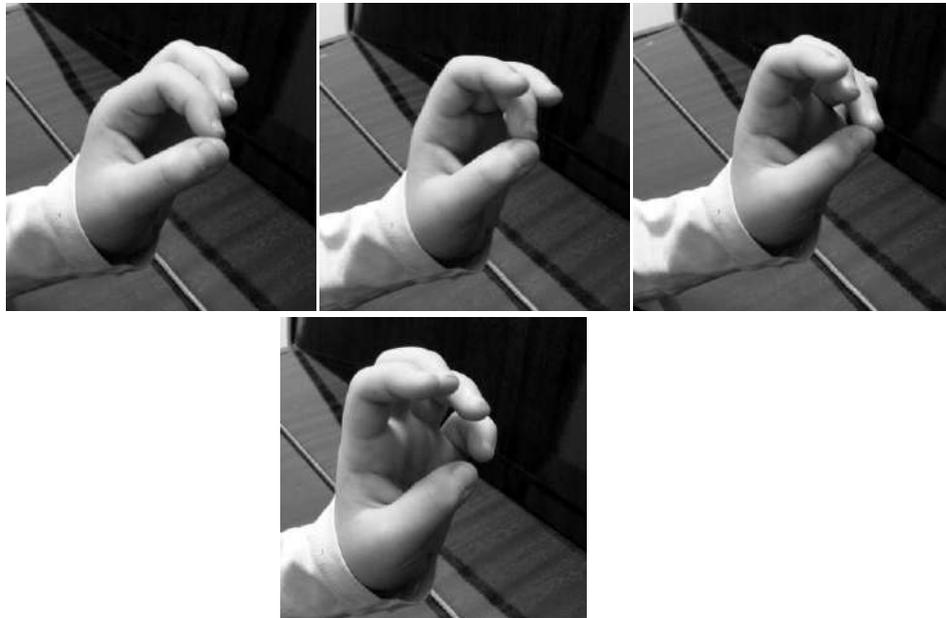
Одновременное, затем попеременное «стряхивание капелек воды» с кончиков пальцев. Пальцы словно выбрасываются из кулачка. Активно работают как мышцы-сгибатели, так и мышцы-разгибатели.



2. Ощущение собранности кисти и свободного удара.

Опора на основание ладони – замах, чёткий и свободный удар подушечками всех пальцев.

Руки, кисть свободные, без напряжения благодаря опоре на основание ладони.



2. «Колечки» (из А.Артоболевской)



3. Упражнение для координации работы пальцев. Сначала каждой рукой, затем одновременно обеими.

Кисти свободно лежат на поверхности, прямые пальцы поочерёдно поднимаются и опускаются на поверхность (если получается, то с лёгким хлопком).



4. Упражнение для опоры в пальцах.

Опираясь о стену и чуть наклоняясь вперёд, учащийся опирается на пальцы, сохраняя их округлое положение. С помощью небольших покачиваний меняется нагрузка на пальцы.

Очень важно следить за свободой всего корпуса в целом. Устойчивость и свобода – вот главная задача в формировании правильной посадки за инструментом. Прекрасно об этом сказано в работе А. Артоболевской «Первая встреча с музыкой».

В постановке рук первого этапа обучения очень важно найти с учеником разумное равновесие между его физическими возможностями и звуком, который может извлечь ученик. Недопустимо форсирование, желание добиться, во что бы то ни стало, «полного» звука в ранних занятиях. Часто это приводит к неоправданному стуку и зажатости руки. Организация игрового аппарата ученика происходит на материале упражнений нон легато – это первый и самый доступный штрих для ребёнка. Освоение элементарных навыков легато методически верно начинать с соединения двух звуков. Ученик добивается умения свободно переходить с пальца на палец, погружаясь в клавишу без давления, но хорошо ощущая ее, постепенно увеличивая легато до пяти звуков. В комментариях к «Подготовительным упражнениям» в разделе, посвященном достижению хорошего legato и певучего звука, Елена Фабиановна Гнесина пишет, что необходимо глубоко погружать палец в клавишу при полной свободе кисти и всей руки, не допуская при этом ни малейшего стука: присутствие посторонних шумов при звукоизвлечении – показатель плохого контакта пальца с клавишей.

По мере укрепления пальцев, формирования навыка свободного нон легато, а затем легато, станет возможным говорить о более насыщенном и

весомом звучании. Постепенно в репертуар ученика включаются более сложные технические и музыкальные задачи: длинные линии легато, мелодия со смешанным штрихом легато и нон легато. Уже на этой стадии работы следует включить в исполнение основные динамические оттенки и фразировочные моменты, предварительно объясняя ребенку значение их как элементов, придающих музыке сходство с интонациями человеческой речи и, кроме того, исполнению характеров (живой, тревожный, веселый и т.д.).

Ритм.

Мелодия не может существовать вне ритма. В простых песенках ритмическая организация мелодии связана со словами. Хороший результат даёт пение и прохлопывание произносимых слогов. Ещё не зная длительностей, ребёнок начинает чувствовать ритмическую организацию. Очень хороший материал для игры с пением можно порекомендовать в хрестоматии С.А.Барсукова «Азбука игры на фортепиано» (2007, Ростов-на-Дону). Затем происходит знакомство с четвертной длительностью, половинной, восьмой, тактом, размером. После знакомства и освоения длительностей нужно приучать ученика считать вслух и чем раньше, тем легче ему будет впоследствии самостоятельно разбирать текст. На уроках полезен совместный счет вслух, это хорошо помогает ученику на первом этапе. И. Гофман писал: «счет имеет огромное значение, ибо он развивает и укрепляет чувство ритма лучше, чем что-либо другое...».

Ноты и музыкальная грамота.

Изучение нотной грамоты начинается со знакомства с клавиатурой. Выучивание названия клавиши и умение находить её на клавиатуре. Например, показать ноту «Соль» во всех регистрах, затем «До» и т.д. Для детей это задание всегда воспринимается как лёгкая и забавная игра. После этого даётся объяснение, что ноты могут повышаться и понижаться. «Диез» – лесенка, по которой нотка поднимается вверх, «бемоль» – стульчик, на который нотка садится. Ребёнок должен привыкать к чёрным клавишам наравне с белыми как можно раньше.

После того, как ученик начинает свободно ориентироваться на клавиатуре, начинается изучения записи нот. Скрипичный ключ «Соль» (нота соль) - это ориентир и точка отсчёта для нахождения других нот на нотоносце. Хорошей тренировкой является задание «Угадайка», где ученик подписывает дома названия нот в тетради (записанные педагогом), затем на уроке это проигрывается. Очень помогает в этом упражнение

«Бусы» из методики Т.И.Смирновой. Постепенный переход к басовому ключу, как продолжение скрипичного вниз, на вторую строку. Те же ноты, только в другом расположении. Затем даётся определение басового ключа «Фа».

Чтение с листа.

С первых же уроков необходимость развития памяти как музыкального события, но не моторной работы. Твёрдое знание текста наизусть позволяет успешнее и свободнее работать над многими, и особенно, техническими задачами. Чтение нот с листа происходит на каждом уроке. Это и небольшие по построению мелодии, часто поступенного изложения, с простым ритмом, и несложные ансамбли в 4 руки, где вторую партию играет педагог. «Чувство ровности движения приобретается всякой совместной игрой...» - писал Н.А. Римский-Корсаков.

Один из важнейших элементов в формировании навыков чтения с листа – это чувство непрерывности времени как в нотах, так и в паузах. Очень помогает ребёнку способ, когда педагог закрывает уже сыгранные ноты листком бумаги чтобы «подтолкнуть» движение, не позволяя топтаться на месте и, тем самым, выбиваться из метра и единого движения. Постепенно формируется навык видеть текст «вперёд», когда взгляд опережает пальцы и каждая новая нота или созвучие подготовлено для взятия. Вижу – играю, но вижу раньше, чем играю.

Домашняя работа ученика.

Эффективность урока зависит от весьма многих условий: способности ученика, степени его восприимчивости, репертуара, возраста. В проведении занятий с младшими учениками надо учитывать их быструю утомляемость. Поэтому с начинающими нельзя долго останавливаться на одном и том же материале. Урок должен быть разнообразным, в него необходимо включать игровые моменты. Объяснение нового материала на уроке всегда должно быть ярким и образным, но понятным для каждого ученика. Педагог должен быть уверен, что ученик ушёл с урока с ясным представлением о предстоящей домашней работе. Домашнее задание должно быть конкретным и выполнимым.

Список литературы:

5. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. Москва, Советский композитор, 1992.
6. Барсукова С. Азбука игры на фортепиано. Ростов-на-Дону 2007

7. Гнесина Е. Фортепианная азбука. Москва, Советский композитор, 1979.
8. Гофман И. Фортепьянная игра. Москва, 1961.
9. Смирнова Т. Фортепиано. Интенсивный курс. Москва, издательство ЦСДК, 1994

РЕПЕРТУАР ДЕТСКОГО ХОРА КАК ОСНОВА ВОСПИТАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ

Гулько О.А.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский

Одним из важнейших направлений работы руководителя любого хорового коллектива является подбор репертуара, а составление репертуара детского хора налагает на руководителя дополнительную ответственность. Если взрослые хоровые коллективы могут иметь определенную тематическую направленность, например, народная песня или только духовная музыка, то детский хор академического направления должен иметь в своем репертуаре хоровые сочинения разных эпох и стилей, созданные отечественными и зарубежными композиторами, в том числе современными, а также народные песни.

«Рекомендуем отбираемые для разучивания сочинения группировать как бы в три раздела: песни первого раздела должны полностью соответствовать возможностям коллектива, второго – опережать их, а третьего – быть легче достигнутого уровня. Только в этом случае занятия в хоре будут не только полезными, но и приятными, так как руководитель сможет переключать внимание ребят с сложного на простое. А этот фактор имеет исключительное значение, особенно в работе с детьми младшего школьного возраста». Разнообразный, разноплановый репертуар поможет руководителю детского хорового коллектива воспитать музыкальные и вокальные способности каждого ребенка, проводить успешную концертную деятельность и в итоге достичь серьезного художественного уровня.

Каждая национальная хоровая культура имеет свои истоки и традиции. Истоки эти необходимо искать в народной песне и духовной музыке. Народная песня – душа любой страны. Русская народная песня, воспевающая необъятные просторы Родины, красоту природы, обладает широкой, распевной мелодией, что позволяет детям не только

соприкоснуться с истоками национальной культуры, но и, благодаря удивительной распевности, добиться верного звукообразования, мягкого звукоизвлечения, широты дыхания.

При выборе репертуара следует учитывать и его эмоциональное разнообразие. Русский фольклор – это не только протяжная песня. Это и обрядовые, календарные, исторические песни, на которых маленькие певцы узнают историю и обычаи своей страны, и традиционные лирические песни – любовные и семейные, хороводные и игровые, шуточные и плясовые. Каждая такая песня, радостная или грустная, трагическая или комическая, несет свой эмоциональный настрой, имеет свою образную сферу, выявляет лучшие душевные качества народа, обогащая, таким образом, эмоциональный мир ребенка (например, «Как летел сокол», «Авсень, авсень!», собранные и записаны Натальей Гиляровой в Рязанской области, обработаны Владимиром Беляевым).

Другой пласт национальной культуры – духовная музыка. Работа над духовным сочинением, как ни какая другая, требует внимания к слову, понимания смысла и содержания произведения и способствует воспитанию в человеке высоких нравственных качеств. В репертуаре детского хора это могут быть песни духовного содержания, на библейский сюжет, доступные детям.

Первостепенное значение в репертуаре детского хора имеют произведения композиторов-классиков. Русская классика, с ее народной основой, побуждает юных исполнителей бережно относиться к поэтическому слову, чувствовать красоту стиха. На произведениях М. Глинки, П. Чайковского, С. Рахманинова и других наших замечательных композиторов воспитывается художественный вкус (например, П. И. Чайковский «Детская песенка», Ц. Кюи «Осень»).

Включение в репертуар сочинений зарубежных композиторов-классиков расширяет познания о других странах и одновременно знакомит со спецификой исполнения произведений, например, Дж. Палестрины – представителя эпохи Возрождения, И. С. Баха – эпохи барокко или В. А. Моцарта – классицизма (к примеру, «Послушай как звуки...» из оперы «Волшебная флейта»). Исполняя хоровую музыку зарубежных композиторов, детский хор обогащает и жанровое многообразие своего репертуара.

На классическом репертуаре участники детского хора развивают мелодический и гармонический слух, приобретают навыки исполнения полифонических сочинений.

И, наконец, современная музыка. Невозможно жить в стране и не замечать изменений, происходящих вокруг, а дети тонко чувствуют все новое и быстрее взрослых на это реагируют. Современные композиторы ищут новые средства музыкальной выразительности, и современная музыка ставит перед детским коллективом ряд новых задач: у детей вырабатывается особое слуховое мышление, улучшается дикция, укрепляется голосовой аппарат, они быстро осваивают новое.

Говоря о репертуаре детского хора как об основе воспитания вокальных и исполнительских навыков, целесообразно будет сказать и о самом процессе разучивания произведения.

Разучивание музыкального произведения – довольно длительный процесс, итогом которого является публичное выступление в завершённом виде. Процесс передачи музыки, т. е. собственно исполнительский процесс, неразрывно связан с процессом его постижения и отчасти вытекает из него. Но в процессе передачи действуют иные силы, многое здесь зависит от талантливости исполнителя и свойственного ему «сотворческого вдохновения».

Процесс разучивания произведения делится на два основных периода: техническое освоение произведения и художественная отделка произведения.

Начинать работу над техническим освоением произведения следует с общего знакомства с ним коллектива. Нельзя забывать, что первое знакомство с произведением – очень важный момент, от которого зависит заинтересованность участников предстоящей работой, а, следовательно, и успех последующих репетиций.

После общего ознакомления хора с произведением можно приступить к разбору его музыкального текста. Грамотный, продуманный, музыкально осмысленный разбор создает основу для дальнейшей продуктивной работы над сочинением.

На занятиях мы разбираем произведение небольшими частями, относительно законченными построениями, дольше останавливаясь на трудных местах, как рекомендуют опытные хормейстеры. На первом этапе разучивания особого внимания требует интонационная и метроритмическая точность исполнения. Вместе с тем с самого начала

нельзя выпускать из виду и другие моменты. В частности, необходимо, чтобы дети ощущали направление музыкальной речи, фразировку, опорные точки, к которым устремляется мелодическое движение. Иначе пение будет представлять собой механический акт, формальное чтение нотных знаков. Принципом членения хорового произведения на учебные «куски» должна быть, прежде всего, музыкальная логика, естественное деление его на части, разделы, периоды, предложения и т. д., вплоть до отдельного мелодического оборота или ритмической фигуры, а также анализ и вычленение тех или иных трудностей, которые требуют внимания и времени для их преодоления.

Длительная музыкальная практика выработала ряд приемов, наиболее часто использующихся в репетиционной работе и дающих, как правило, хороший результат.

Пропевание в замедленном темпе. Предпосылка педагогической целесообразности этого приема состоит в том, что медленный темп дает детям больше времени для вслушивания в то или иное звучание, для контроля над ним и в какой-то степени даже для его анализа. Управлять голосом чрезвычайно трудно. В сущности, весь процесс звукоизвлечения, интонирования осуществляется и регулируется в пении с помощью навыка слушания и качественной оценки звучания самим певцом. Понятно в связи с этим, что пение в замедленном темпе лучше способствует осознанию исполнительских задач и свободному овладению необходимыми навыками. Все сказанное относится главным образом к сочинениям, для которых характерно оживленное и быстрое движение. Медленные произведения или медленные их части учить в замедленном темпе едва ли целесообразно.

Остановки на звуках или аккордах. Если пропевание в замедленном темпе не дает необходимого эффекта, можно прибегнуть к полной остановке движения на звуках или аккордах, составляющих сложный интонационный или гармонический оборот, т. е. к введению ферматы. Предпосылка действия этого приема та же, что и при пропевании в замедленном темпе. Однако благодаря тому, что он дает возможность сконцентрировать внимание на отдельной интонации, аккорде, его эффективность гораздо выше.

Ритмическое дробление. Необходимым условием полноценного исполнения является его ритмичность. Особенно это важно в коллективном исполнении, где требуется четкая одновременность

воспроизведения. Для избежания некоторых ритмических неточностей полезно использовать способ условного ритмического дробления крупных длительностей на более мелкие, требуя от участников хора утрированного подчеркивания единицы дробления (четверти, восьмой, шестнадцатой), что ведет к возникновению у них ощущения постоянной ритмической пульсации. После того, как с помощью этого приема ритм исполнения станет более точным, можно постепенно нивелировать пульсацию, внутренне сохраняя ее ощущение. Эффективным приемом преодоления такого рода трудностей является проговаривание литературного текста на одном звуке. В этом случае внимание певцов сосредоточивается только на ритмической стороне исполнения, что способствует более быстрому освоению того или иного сложного оборота. В произведениях с пунктирным ритмом можно дробить нечетные длительности (ноты с точкой).

Грубейшей ошибкой в процессе работы над произведением является невнимательное отношение к паузам. Следует прислушиваться к мудрому совету Г. Нейгауза: «Тишину, перерывы, остановки, паузы(!), - писал он, - надо слышать, это тоже музыка!..» Слушание музыки» ни на секунду не прекращается! Тогда все будет убедительно и верно. Полезно также перерывы эти мысленно продирижировать».

Использование вспомогательного материала. Работая над сложными в техническом отношении моментами, полезно обращаться к специальным упражнениям, построенным как на материале произведения, так и не связанным с ним. Так, в случаях нечистого интонирования часто используют упражнения, способствующие ладово-гармонической настройке певцов, выработке у них ощущения устойчивых и неустойчивых ступеней лада. С этой целью могут быть привлечены любые попевки, включающие данный мелодический оборот или отдельную интонацию.

При возникновении ритмических трудностей так же полезно обратиться к выполнению замкнутых ритмических построений.

Слишком долгое исполнение в «учебном» варианте без соизмерения с подлинным темпом таит в себе опасность, что медленный темп станет привычным для певцов и при переходе к более быстрому приобретает метрономичность, тяжеловесность, статичность, отсутствие сквозного движения музыки.

Есть еще один важный момент. Если в работе над преодолением какой-либо технической трудности, дирижер упускает из виду

художественный смысл данного эпизода, то в результате такой работы исполнение приобретает формальный, механический характер, и достижение технического результата становится самоцелью. Здесь уже возникает сложная проблема взаимоотношения элементов художественного и технического в хоровом исполнительстве. Техническое средство есть неразрывно связанное с художественным и подчиненное ему. Поэтому художественный момент должен присутствовать в репетиционной работе с хором с самого ее начала.

— Если для технического выучивания произведения с хором достаточно владеть хормейстерскими навыками и методическими приемами хоровой работы, то для «постановки» музыкального произведения этого мало. Здесь нужны художественная одаренность, культура, тонкость восприятия, фантазия, вкус, эмоциональность. На данном этапе производится «впевание» произведения, а также в исполнение вносится одухотворенность, раскрываются тайны композиторского замысла. Во время впеваания окончательно проверяется техническая готовность хорового коллектива к концертному исполнению, осуществляется последняя корректировка элементов хоровой звучности. Например, руководитель Ленинградской академической капеллы им. М. Глинки М. Г. Климов в целях поддержания интереса хористов к произведению намеренно применял прием транспонирования.

Главные задачи руководителей младшего хора – прежде всего, увлечь детей, привить интерес к хоровому пению, а также научить азам вокального искусства. Репертуар всячески должен этому способствовать. Например, репертуар младшей группы Большого детского хора Российской государственной радиовещательной компании «Голос России», г. Москва (художественный руководитель и главный дирижер Кисляков А. Л.) состоит из произведений как классических, так и современных композиторов, обязательно содержит народные песни. Все сочинения несложные, небольшие по диапазону, большей частью одноголосные, часто с элементами игры. Значительную часть репертуара младшей группы составляют детские песни, а именно детские песни об игрушках, животных, веселых историях, близких детям, способных заинтересовать самых маленьких певцов и, соответственно, развить их вокальные возможности.

Регулярное посещение хормейстером концертов и выступлений различных исполнительских коллективов способствует ознакомлению с новыми хоровыми произведениями, дает повод к сравнительному анализу.

Глубокое знание истоков национального музыкального искусства, бережное сохранение и развитие традиций отечественной хоровой культуры не может не привить интереса и уважительного отношения и к истории своей Родины, и к истории и культуре других стран.

Список литературы:

1. Анисимов А. Дирижер-хормейстер. Творческо-методические записки. Ленинградское отделение: Музыка, 1976. - 160 с.
2. Бандина А., Попов В., Тихеева Л. Школа хорового пения. Для хоровых коллективов младших школьников. Вып. 1., изд. 2. М.: «Музыка», 1973.
3. Вербов А.М. Техника постановки голоса. Л., 1931.
4. Воспитание и развитие детского голоса. Сб-к статей. Материалы научно-практич. конф. М.: Акад. хоров. иск-ва, 2006.
5. Егоров А.А. Теория и практика работы с хором. - Л., 1951.
6. Комяков С.Е. Вокальная настройка хора. Методич. рекомендации для преподавателей муз. вузов, училищ и руководителей хоровых коллективов. Астрахань: Астраханская Гос. Консерватория, 1991.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. с. 50.
8. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. М.: «Музыка», 1985. - 176 с.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДА Г.БЕРЕНСА ОР. 88, № 11

Михеева М.В.

преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский

Тип урока: комбинированный.

Вид урока: закрепление полученных навыков.

Форма урока: индивидуальная.

Продолжительность урока: 40 мин.

Оснащение урока: фортепиано.

Цели урока:

- доступно и грамотно объяснить учащейся основные этапы работы над этюдом;
- приобрести навыки в овладении техническими приёмами игры;
- выявить взаимосвязь техники и художественного образа в упражнениях и этюде;
- показать на практике и закрепить некоторые технические приёмы.

Задачи урока:

1. обучающие:

- дать теоретические знания;
- обучение различным техническим приёмам игры на фортепиано.

2. развивающие:

- развитие и укрепление технической базы;
- развитие музыкальных способностей;
- развитие исполнительно - творческих навыков и умений.

3. воспитательные:

- воспитание ответственного отношения к подготовке, умения добиваться качественного исполнения;
- воспитание музыкального вкуса, самостоятельности суждений, личностной активности.

Педагогические технологии:

- системно-деятельностный подход;
- информационно-коммуникационные технологии;
- здоровьесберегающие.

Методы работы, используемые в ходе урока:

- словесный;
- практический;
- наглядно-слуховой;
- обобщение;
- исследовательский.

Ход урока

Систематическая работа над этюдами, гаммами является обязательной стороной комплексного развития техники. Труд – залог успеха над техникой. На гаммах и других компонентах гаммового комплекса воспитывается техническое мастерство пианиста: беглость, а также ровность, чёткость, артикуляционное и динамическое разнообразие звучания, т.е. всё то, что составляет понятие техники в широком значении этого слова. Понятие «техника пианиста» практикуется весьма широко,

включая не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте. Основная цель технического развития - обеспечить условия, при которых игровой аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Развитие техники широко и многогранно. Разностороннее обучение на фортепиано предусматривает постоянную работу над техникой и, в частности, работу над этюдами.

Этюд (с французского - изучение, упражнение) – инструментальная пьеса, основанная на применении определенного технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя. Обычно этюды создаются сериями, сборниками. В педагогической практике широкое распространение получили этюды для фортепиано Черни, Клементи, Л. Шитте, Г. Беренса, А. Гедике, А. Лемуана, Т. Лака, А. Бертини. Они просты и непритязательны, вместе с тем они мелодичны. Техническая задача в них поставлена исключительно ясно.

Работа над этюдами - это не только упражнения для развития кисти, пальцев, - это физическая тренировка для достижения выносливости всего аппарата, укрепления пальцев. Эта работа вырабатывает у ученика чувство ритма, хорошее ощущение клавиатуры, ровный звук, певучесть. Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что они сочетают специальные технические задачи с задачами музыкальными. Тем самым использование этюдов создает предпосылки для плодотворной работы над техникой.

Не менее важен вопрос о гаммах. Гаммы необходимы в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительное внимание игровым движениям, которые затем свободно применяются в этюдах и художественных произведениях. Свободное и беглое исполнение гамм, арпеджио во всех видах, различного вида аккордов, октав и двойных нот и вырабатываемые при этом технические навыки создают определенную привычку и возможность быстро приспособляться к техническим трудностям, встречающимся в музыкальных произведениях.

Работа над гаммами (упражнениями) – это средство воспитания музыкально – осмысленной техники. Упражнения связаны с музыкой и постепенно переходят в работу над произведением. Основным условием продуктивности работы ученика над упражнением является четкое осознание их назначения для преодоления технических трудностей: стройность аккордов, плавность и ровность гамм, незаметное

подкладывание первого пальца в арпеджио. Очень важный вопрос – воспитание у ученика самоконтроля, требовательности к себе, как необходимых качеств совершенствования.

На сегодняшнем уроке мы покажем работу над упражнениями на аккорды и арпеджио и их применение в Этюде Г.Беренса Op. 88, № 11

Играем аккорды, арпеджио, D7, в тональности до минор.

Главное в аккордах - полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях, и умение выделять любой звук аккорда в других случаях. При игре аккордов следим за освобождением рук, выделению мелодического голоса, активностью пятого (первого) пальца, т.к. часто не «добирает» звук, динамикой.

Арпеджио (короткие, ломаные). D7.

Арпеджио – это не иначе, как разложенные аккорды, поэтому естественно вести их изучение параллельно с игрой самих аккордов. Это поможет освоить структуру арпеджио, ощутить в руке их форму. В арпеджио трезвучия чередуются терции и кварты. Неоднородность интервальных шагов вырабатывает у играющего быстроту реакции, «приспособляемость», координированность движений, развитие растяжений.

Выстраиваем мелодическую линию, следим за активностью 1 и 5 пальца. При игре требуется движение от 1-го звука снизу вверх и опора на «раз». Для этого надо сделать замах первым пальцем, тогда «раз» прозвучит ярче. Выстраиваем мелодическую линию.

Арпеджио (длинные). Проучиваем места с подкладыванием 1-го пальца, следим за ровным легато.

Переходя к исполнению художественных музыкальных произведений, мы должны перенести навык полученный в упражнениях на исполняемую пьесу или этюд.

Этюд Г. Беренс Op. 88, № 11 До мажор

Перед игрой сделан краткий анализ нотного текста: размер, тональность, ритмические и штриховые особенности.

Этот Этюд написан для развития техники правой руки на короткие арпеджио. Требуем ровности звучания переходов от одной позиции к другой на легато. Характер этюда волевой, ритмически подчёркнутый.

Первое требование - грамотный разбор текста. Сюда входит не только точное воспроизведение нотной записи, но и понимание декламационной структуры мелодических голосов (фразировки). На этой

основе ученик сразу же должен находить правильные объединяющие движения. Первоначальный темп исполнения - медленный, но не слишком. Внимание должно быть целиком направлено на естественную выразительность фразировки и певучесть.

Учащаяся исполняет Этюд.

В исполнении просматривается темпо-ритмическая неорганизованность, нечеткая артикуляция пальцев. Начинаем работать над этюдом по частям.

Первым этапом в работе над этюдом была игра по позициям, собираем арпеджио в аккорды.

Для улучшения артикуляции пальцев прорабатываем мелодическую линию штрихом стакато, соблюдая при этом точную аппликатуру. Кончики пальцев активизируются, мелодия становится более отчетливой в звуковом плане.

Вся мелодическая линия этюда построена вокруг 1-го пальца: при движении вниз – подкладывание 1-го пальца, при движении вверх – скачки на кварту, сексту. Отрабатываем такие моменты игрой активными пальчиками с акцентами.

Партия л.р. разнообразна по штрихам и фактуре. Восходящие трезвучия объединяем в аккорды; отрабатываем двухголосье (нижний голос – дослушиваем половинные, верхний – штрихи, паузы); игра с «весом» октав, аккордов.

После проработки отдельно правой и левой руки находим опорные точки при их синхронном исполнении, проучиваем их с подходом к ним и остановкой на этом опорном месте.

Что бы извлечь из этюда максимальную пользу, важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на более тщательную музыкальную отделку произведения. Надо помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой, воспроизведение всех деталей голосоведения - все это в большой степени способствует успешному преодолению технических трудностей.

Прошу еще раз исполнить Этюд от начала до конца, учитывая все моменты, на которых мы акцентировали внимание на уроке. Этюд стал звучать ровнее в темповом и ритмическом плане, пальцы стали играть более активно.

Учебные этюды занимают промежуточное положение между упражнениями и пьесами. Упражнения всегда строятся на повторении

одной звуковой формулы, а в этюде лежащие в его основе формулы варьируются, чередуются или же разнообразно сочетаются. Кроме того, в этюдах всегда имеется определенное хотя бы очень простое, эмоциональное содержание. Игра этюдов позволяет уделять больше внимания преодолению двигательных трудностей. Работа над гибкостью и пластикой, над формированием рациональных движений занимает много времени, т.к. любое пианистическое движение требует тщательной проработки. Поэтому учащейся предстоит ещё много тренироваться, чтобы достичь желаемой свободы и гибкости кистевых движений, независимости пальцев. Цель урока достигнута, тема урока раскрыта в полном объеме. В конце урока благодарю ученицу за работу, ставлю ей оценку «отлично» и прощаюсь с ней до следующего урока.

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано М.: Муз. 1978 .
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве Л. Муз 1985.
3. Коган Г. У врат мастерства М. Классика – XXI. 2004 г.
4. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. М. 1965.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой изд. М.: «Классика» – XXI. 2003.
6. Макуренкова Е. О педагогике В.В. Листовой. М.: Муз. 1991.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Классика XXI. 1999.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Евстегнеева Л.С.

преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

История человечества неразрывно связана с творчеством. На протяжении многих веков талантливые люди делали научные открытия, создавали шедевры культуры и искусства. Наша сегодняшняя действительность, эпоха научно-технической революции, характеризуется ростом значения науки и образования. Во всех сферах деятельности увеличивается доля умственного труда, большими темпами идет роботизация производства. Уровень нашей жизни в будущем

зависит от подрастающего поколения, его творческого потенциала. Поэтому одной из важнейших задач в воспитании сегодняшних учащихся является развитие их творческих способностей. В наше время изменения во всех сферах социума предполагают наличие не просто образованных специалистов, а людей с творческим мышлением, предприимчивостью, конкурентоспособностью, с умением быстро ориентироваться в большом объеме информации и принимать нестандартные решения.

Одна из основных задач современного образования заключается в воспитании и развитии творческой личности и способностей учащихся.

Личностью в обществе человек становится в результате общения, воспитания, обучения. В особенностях, в «непохожести» выражается неповторимая индивидуальность личности.

Развитие творческой личности - это стремление к постоянному совершенствованию, созданию новых материальных и духовных благ. Оно предполагает наличие творческих способностей, которые представляют собой создание принципиально новых идей и творческих решений, и обусловлены психофизиологической и интеллектуальной структурой человека, включающую в себя активное воображение, нестандартное мышление, развитую интуицию, любознательность. В школьном обучении порой прослеживаются тенденции формальной передачи учащимся знаний, умений, навыков (ЗУН), что формирует у них интеллектуальную пассивность, безынициативность. Учащиеся привыкают мыслить стереотипно, решают типичные задачи, используя типичные приемы, но не могут найти решение нестандартной проблемы, выпадающей из шаблона.

Для решения данной проблемы целесообразно ориентировать образование на актуальную для учащегося практическую и творческую деятельность, отвечающую его интересам.

ЗУН необходимы для обучения и творческого развития. Но гораздо важнее умение нестандартно мыслить и двигаться вперед.

На большинстве современных производств работников ценят не за набор базовых знаний, а за такие качества, как умение найти новую информацию, решить назревшие проблемы.

Основными направлениями в развитии творческих способностей учащихся являются развитие воображения и нестандартного, креативного мышления.

Важно наличие свободного времени, комфортной психологической обстановки в коллективе.

Для развития способностей учащемуся нужно постепенно повышать уровень поставленных задач.

Можно видоизменить форму и метод ведения урока, вносить разнообразие, вовлекать учащегося в учебный процесс, применять интерактивные формы обучения и индивидуальный подход к каждому человеку.

Очень важен уровень компетенции самого преподавателя, его творческий подход к процессу обучения, комфортное общение с учащимися, уважение их точки зрения, поддержание веры в себя, применение творческих методик и заданий.

Для развития творческой личности учащегося, во-первых, следует учитывать интересы самих учащихся, среди которых: желание стать лучше, умнее, успешнее.

Во-вторых, творческие способности развиваются в деле. Нужно создавать атмосферу доверия и сотрудничества. Это поможет им без страха выражать свое мнение и творческие идеи. Деятельность должна быть и трудной, и одновременно выполнимой.

Задача преподавателя состоит в формировании и поддержании в учащихся желания развиваться, открывать для себя новые горизонты.

Современная образовательная среда предоставляет широкие возможности для развития творческих способностей и личности учащихся.

Основной формой деятельности является урок. Нужно выбирать такую его направленность, которая интересна самим учащимся.

При устном изложении учебного материала творческая активность учащихся может быть достигнута приемами проблемного обучения: выдвижением предположений, постановкой проблемных вопросов, организацией дискуссий. На лабораторных занятиях можно использовать задания исследовательского характера, поиск ошибок. В самостоятельные и контрольные работы можно включать нестандартные задачи.

Возможно использование во время уроков творческих задач, в которых учащийся сам определяет для себя верное решение. Эффективен метод разделения учеников на группы, где каждый может проявить себя, интегрированных уроков, где обозначенная тема рассматривается средствами двух или нескольких дисциплин, осуществляется синтез и

систематизация знаний, формирующих у обучающихся целостную картину мира.

При любой форме важно, чтобы ученики находились в ситуации успеха, не боялись делать ошибки, осмысливали свои достоинства и недостатки.

Большое место в развитии творческих способностей учащихся занимает проектная исследовательская деятельность, организовать которую можно как на уроках, так и в дополнительное время. Она способствует развитию самостоятельности, коммуникабельности. Основой исследовательской работы является самостоятельная деятельность учащихся по постановке и решению различных задач. Роль наставника здесь – мотивировать на проведение исследования и выполнение работы. Учащийся самостоятельно приобретает новые знания и умения, что способствует его интеллектуальному и творческому развитию. Большую роль в развитии творческой личности учащихся играет внеурочная деятельность, а также дополнительное образование. Эти направления сочетают в себе как коллективное, так и индивидуальное творчество и отличаются большим разнообразием: центры народных промыслов, художественные мастерские, танцевальные студии, школы искусств, исторические и краеведческие кружки, спортивные секции и т.д.

Существуют и другие возможности и формы организации образовательного процесса с целью развития творческой личности учащихся:

проведение фестивалей и конкурсов (как внутри школы, так и на муниципальном, областном и других уровнях), где учащиеся могут представить поделки, рисунки и другие продукты собственной творческой деятельности;

проведение предметных олимпиад и научно-исследовательских конкурсов, где дается возможность решать нестандартные задачи или комплексные проблемы;

использование технологии педагогических мастерских, модульной технологии, технологии адаптивного обучения (работа с персональным преподавателем), план Дальтона, где нет обучения в классе, а учащиеся работают в своем собственном темпе, получают помощь от преподавателя и несут ответственность за завершение работы над заданием.

Творчество – это человеческая способность удивляться и познавать, это стремление к новым горизонтам. Творческая деятельность –

результат и одновременно важное условие дальнейшего развития личности, ее творческого потенциала.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: Союз, 1997 – 96 с.
2. Козлов В.В. Психология творчества. Свет, сумерки и темная ночь души. – М.: Гала-издательство, 2009. – 45 с.
3. Лук А.Н. Психология творчества – М : Наука, 1978 – 128 стр.
4. Мелик-Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности. – М.: Знание, 1981. – 96 с.
5. Мурашковска И.Н. Формирование творческой личности как проблема содержания образования. // Развитие творческих способностей детей с использованием элементов ТРИЗ: тезисы докл. VII междунар. науч.-практ. конф. – Челябинск: ИИЦ «ТРИЗ-инфо», 2004. – с. 23-38.
6. Шаповаленко И.В. Возрастная психология (психология развития и возрастная психология). – М.: Гардарики, 2005. – 350 с.

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ У НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ

Чадаева Е.В.

*преподаватель, концертмейстер
МБОУ ДО «ДМШ им. Ю.А. Башмета»,
г.о. Новокуйбышевск*

Понятие самостоятельности в работе учащихся нужно уточнить и конкретизировать. Можно ли на начальной стадии обучения требовать от учеников какой-либо самостоятельности? Под самостоятельностью следует понимать умение применять при домашней подготовке знания и умения, полученные на уроке, творческий подход к решению поставленных задач. При этом ученик должен понимать поставленные цели и задачи педагогом на уроке и все это перенести для выполнения домашних заданий. От учеников можно добиться самостоятельной работы дома только в том, если педагог знает определенный подход и сможет применить это на практике с учеником, если педагог сможет привить ученику определенные навыки. Педагог с первых уроков должен

стимулировать ученика к самостоятельности, к проявлению инициативы, чтобы у ученика возник неподдельный интерес к занятиям и творческой работе, к активности на уроке.

Развитие самостоятельного мышления нуждается в постоянном его развитии и тренировки. Педагог должен работать и вырабатывать это качество путем от простого к сложному. Нужно научить ученика не только работать активно на уроке, но и принести все это домой и самостоятельно выучить, и проработать. Но педагогу не стоит полностью брать инициативу на себя. Путем наводящих вопросов нужно подвести ученика к разбираемой теме, т.е. дать и сделать шаг к его самостоятельности. Основная мыслительная доля должна приходиться на ученика, только тогда через приобретенные им навыки, он будет находить новые решения на поставленные задачи.

Успех домашней работы зависит от поставленной цели на уроке. Правильно построенный урок - это залог хорошо выполненной домашней работы. Если педагог на уроке ставит конкретные задачи, понятные учащемуся, объясняет способ их достижения, тут же на уроке добивается частичного выполнения, - то в большинстве случаев домашняя работа ученика будет результативна.

Но для успешного обучения детей совсем недостаточно правильно построить урок, важно систематически выполнять домашние задания, ставя перед собой задачи.

В процессе работы начинающие пианисты сталкиваются уже с самыми разнообразными задачами, требующими внимания и помощи со стороны педагога.

Развитие и воспитание элементарной грамотности является одной из важных задач на первом этапе обучения. У ученика должно быть внимательное и бережное отношение к тексту. Нужно вести беседу о точном исполнении текста для полного раскрытия замысла композитора. Педагог проигрывает пьесу и знакомит с характером произведения. После этого нужно попытаться ученику самому разобрать произведение. Подобный разбор может направить его внимание не только на ритм и звуковысотность, но и на все указания автора – аппликатуру, знаки артикуляции. Педагог должен контролировать: понятен ли смысл текстового обозначения.

Нужно вырабатывать привычку играть правильной аппликатурой. Следует обращать внимание на какие-то откровенные моменты, отталкиваясь

от них, ученик сам бы мог выстроить логическую аппликатуру. Но прежде, чем это требовать, необходимо объяснить, что постепенно движущаяся мелодия требует последовательной смены пальцев. А в ходах в мелодии на определенные интервалы, аппликатура должна соответствовать им.

Впоследствии, работая над гаммами, арпеджио, аккордами и другими видами техники, ученику придется выучить определенные аппликатурные формулы, которые будут помогать ему при разборе произведения.

После того как педагог убедится, что задание ученику понятно, разбор произведения задается на дом. Причем задание варьируется от степени способности и одаренности ученика.

Когда ученик принесет разбор произведения первый раз, необходимо прослушать его целиком вне зависимости от качества исполнения. Если задание выполнено правильно, то можно усложнить задачу. Но, не всегда учащиеся грамотно и точно выполняют домашние задания. В таком случае педагог предлагает ученику попытаться исправить ошибки, либо гибко подвести к неверным тактам в произведении. Такой метод работы позволяет сконцентрировать внимание и сознание на решение задачи.

Каждую ошибку следует проанализировать и добиться правильности ее исполнения. Нельзя проходить мимо допущенных ошибок. Все они должны быть исправлены и любой эпизод произведения нужно выучивать точно.

Для налаживания домашней работы нужно прибегать к помощи родителей. Тесный контакт педагога с родителями дает положительный результат. Дети, начинающие обучаться музыке еще недостаточно грамотны. Без помощи родителей с такими детьми заниматься трудно, и наоборот, участие взрослых в домашней работе помогает быстрейшему продвижению ученика. Но домашние занятия со взрослыми должны быть в меру, дабы не лишить самостоятельности начинающего пианиста.

Постепенно усложняя задание, ученик добивается законченности в исполнении. Для закрепления навыков над данным произведением, рекомендуется дать ученику новое задание той же трудности. Так, от урока к уроку, приучаясь к сознательной работе над преодолением трудностей, маленький ученик накапливает опыт, дающий ему возможность разобрать и выучить доступное его пониманию и продвинутой сложности произведения.

Еще одним важным моментом в занятиях с начинающими является работа над звуком и музыкальной фразой. Уже с первых уроков ребенок

должен вслушиваться в извлекаемые звуки. Требуя от него мягкого и полного звучания, педагогу необходимо неоднократно показывать это на инструменте, чтобы учащийся мог услышать и представить себе требуемое звучание. Обычно это удается ребенку не сразу, так чтобы звук был красивым, чтобы рука была организована, чтобы пальцы были закругленными и не прогибались.

Нередко, стараясь выполнить требования педагога, учащийся невольно напрягает руки, а скованность порождает неприятное и резкое звучание. В таких случаях педагог должен добиться от него мягких, свободных движений. Способные учащиеся, понимая, что от них требует педагог, буквально сразу обретают свободу в движениях. Однако не всем детям это легко удается.

В таких случаях полезно заняться «физкультурой». Добиваться свободы в кистях, в локтевом и плечевом суставах и в запястьях. Это упражнение делается с наклоном туловища вперед, слегка покачивая руками. Когда ребенок почувствует и осознает это состояние, нужно посадить его снова за инструмент с тем, чтобы он так же свободно опускал руки на клавиатуру.

Чтобы приучить начинающего пианиста слушать себя, необходимо чаще контролировать его внимание. Для этого нужно прибегнуть к приему повторений, заставить его сыграть один и тот же такт несколько раз, чтобы заметить, когда оно лучше зазвучало.

Для музыкального воспитания начинающего пианиста недостаточно умения грамотно разбирать нотный текст, чувствовать музыкальную фразу, играть красивым звуком. Ещё одной из важных задач является привития учащимся технических навыков и умения преодолевать технические трудности. Это первоначально могут быть упражнения на *pop legato*. Важны на первых этапах упражнения с правильным положением 1 и 5 пальцев. При игре 1-2-1 пальцами учащиеся нередко «толкают» рукой, и на исправление этого недостатка педагогу тоже следует обратить внимание. Разминкой перед простыми этюдами являются подготовительные упражнения на *legato*. Эти упражнения следует играть в виде секвенций в восходящем и нисходящем движении. Для того чтобы пальцы левой руки не отставали от пальцев правой необходимо поиграть эти секвенции и левой рукой.

Педагогу нужно систематически контролировать домашние задания. На уроке можно проверять задания частично. Попросить сыграть

полностью произведение или показать свою домашнюю работу над конкретным тактом.

На первых этапах педагог добивается общего ровного звучания в медленном темпе, то затем, даже в этюдах, следует ставить различные звуковые задачи. После выполнения учащимися всех поставленных задач нужно постепенно переходить к более быстрому темпу.

Систематическая самостоятельная работа развивает настойчивость в преодолении поставленных целей, воспитывает у маленьких пианистов волю и характер. Учащегося необходимо научить методам самостоятельной работы. Без работы в классе нельзя научить ребенка правильно и продуктивно выполнять домашние задания. Результаты этой работы должны систематически проверяться педагогом. Только хорошо организованная и тщательно проверенная самостоятельная работа учащихся может дать требуемые результаты.

Список литературы:

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. – Москва, 1985. - С. 81-90.
2. Барсукова, С.Б. Весёлые нотки 1 кл. сборник пьес для фортепиано.: (Ф.Жан, К.Жан Инвенция на два голоса)/ С.Б.Барсукова. – Учебно-методическое пособие. – Ростов н/Дону.: Феникс, 2006. – С. 43.
3. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. – Москва, 1981. - С. 111-120.
4. Гальперин П.Я. Управляемое формирование психических процессов. М.: Изд-во Москов.ун-та, 1977. - С. 78-89.
5. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – Москва, 1994. - С. 25-32.
6. Халабузарь, П.В. Методика музыкального воспитания. [Текст]/ Е.М.Халабузарь, В.С.Попов, Н.Н.Добровольская. – Учебное пособие. – М.: Музыка. 1990 – С. 173.

ПУБЛИЧНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ЮНОГО МУЗЫКАНТА

Уткина И.В.

преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа №3»

г.о. Тольятти

Музыка - это многообразный и универсальный язык, с помощью которого мы можем разговаривать без слов о всех эмоциях: о радости и

счастье, о боли и грусти. Эдвард Григ говорил: «что слова нуждаются в музыке, а вот музыка не нуждается ни в чём». Музыка может передать любое настроение, разный характер, различные переживания, изобразить картины природы. И если музыкант не играет для публики, не делится ни с кем своими эмоциями своей музыкой, он замыкается в себе и перестаёт развиваться.

Трудно переоценить пользу концертного выступления для музыканта-исполнителя. Пользу от одного выступления на концерте можно приравнять к 2 месяцам занятий. Никому не удаётся научиться хорошо играть без выступлений на публике. С каждым концертным выступлением, увеличивается опыт и повышается мастерство. Каждое выступление музыканта - это ещё один шаг вперёд. Сцена - это самый лучший твой учитель.

Выступление юного музыканта на концерте перед публикой - это чрезвычайно важная форма публичной деятельности, которая очень отличается от других видов его творческой деятельности. Концертное выступление на сцене имеет свои особенности, которые нужно учитывать в процессе подготовки к нему. Эту работу необходимо проводить во всей предшествующей работе над произведением и напрямую во время подготовки к выступлению. Нужно иметь чёткое представление об особенностях поведения и мышления, о построении особенной исполнительской формы музыкального произведения, которое сконцентрировано непосредственно на концертное выступление.

Для того чтобы достигнуть высоких задач и целей, и профессионального роста юного исполнителя нужно осознание этих моментов. Во время выступления на музыканта исполнителя влияет много факторов: это психический, физиологический, т.е. состояние стресса, также сложность передачи глубины художественных замыслов, образности, выразительности и цельности сочинения, артистичности и стабильности в исполнении и главное получить эмоциональный отклик от зрителя.

Начинающие музыканты зачастую не могут совладать со своим сценическим волнением. На одном из конкурсов, где мои ученики принимали участие, проводили исследование, измеряли пульс и давление перед выступлением и после него. До выступления пульс и давление у многих было значительно выше чем после выступления разница была огромная... Во время концерта у выступающего, меняется психическое и

физиологическое состояние: появляется большое физиологическое, нервное, эмоциональное напряжение; увеличивается мышечный тонус, сбивается или нарушается обычный ритм дыхания, учащается пульс, скачет давление. Чрезмерная ответственность чаще она наблюдается у девочек, также может затруднять исполнение и излишне сковывать музыканта и усилить чувства неуверенности и тревоги.

Каждому музыканту-исполнителю необходимо научиться подготавливать себя к выступлению, приучить себя быстро и легко входить в такое концертное состояние при котором, эмоции, испытываемые во время выступления такие как, взволнованность или страх не портили выступления, а помогали. В этом ему могут, помочь спортивные упражнения или особый режим дня перед выступлением.

В становления профессионального музыканта очень важно поддерживать мышечный тонус в хорошей оптимальной форме. Для этого необходимо заниматься спортом: лучше всего подойдут плавание или бег. От этого зависит работоспособность, хорошее самочувствие и общий тонус, который позволяет избежать вялости в исполнении и позволяет достичь особого ощущения родства со смычком, грифом и инструментом в целом.

Боязнь сцены по-разному себя проявляет: это может быть лёгкое волнение или панический страх, подавленное состояние и неверие в себя и т.д.

Главная проблема выступления на сцене - это стресс, испытываемый исполнителем. Есть такое мнение, что совсем волнение победить не получится, но возможно отключиться и сконцентрироваться на музыке. Давайте исследуем некоторые виды волнения и найдем методы борьбы с ним.

Виды волнения:

- Апатичное волнение – это когда юный музыкант может ощущать сложности с выходом на сцену и с желанием играть на инструменте.

- Паническое волнение – это когда исполнитель испытывает сложности с творческим вдохновением, что может привести к потере текста во время исполнения.

- Экзальтированное волнение – это когда ученику удаётся справиться со своим волнением на сцене и преобразовать его в творческое вдохновение.

В своей педагогической практике я сталкивалась со всеми видами волнения. Апатичное волнение возникает чаще всего у учеников, которые мало занимаются дома и перед выходом на сцену они осознают, что произведение не доучено и может произойти сбой. И иногда учащийся отказывается выходить на сцену. А вот паническое и экзальтированное волнение бывает и у способных трудолюбивых музыкантов так и у менее способных более ленивых. Бывают редкие случаи, когда ученики во время занятий медленно двигаются, но во время концерта или зачёта выдают результат лучше, чем был на репетиции в классе - это пример экзальтированного волнения, конечно чаще всего у них наблюдается паническое волнение. А у способных и работоспособных наоборот, чаще всего наблюдается экзальтированное волнение, когда они играют с удовольствием и полной отдачей, и в редких случаях паническое волнение.

Как помочь музыканту совладать со своими нервами и сбросить излишний зажим, если до выступления осталось совсем немного времени? Можно использовать, маленькие комплексы упражнений, которые действуют сразу.

1. Глубокое грудное дыхание. Медленно вдыхаем носом с небольшой задержкой, выдыхаем ртом, не спеша. Сделать не менее 10 раз. Поверьте, это упражнение может совершить чудо.

2. Перед самым выходом на сцену сделать лёгкие физические упражнения. Это поможет снять различные зажимы.

3. В положении сидя опустить голову вниз, руки как плети повисли по бокам, затем голову не спеша запрокинуть назад.

4. Хлопки руками или отстукивание ритма ногами хороший способ сконцентрировать внимание.

Рекомендации в день концерта начинающему музыканту:

- Перед выступлением обязательно хорошо выспаться, поест за 2 часа до выступления.

- Оставить достаточное время на дорогу, чтобы не было суеты и спешки.

- С утра можно проиграть произведение от начала до конца в спокойном темпе без эмоций или просто поиграть упражнения, то есть разыграться.

- В день концерта возможна небольшая репетиция, особенно на новой сцене, а не полноценное занятие. Берегите эмоции для сцены.

- Перед выходом на сцену важно расслабиться и снять любой дискомфорт (сходить в туалет, согреться, вытереть вспотевшие пальцы и т.д.)

- Перед началом исполнения важно внутренне сосредоточиться и представить себе темп, динамику, пропеть про себя начало пьесы.

- Пойми, слушатели пришли на концерт не ради того, чтобы увидеть твои недочёты и ошибки, а ради той музыки, которую ты будешь играть. Поэтому сконцентрируйся на музыке и выполняй задачи, поставленные педагогом. Поклоном поблагодари зрителей за то, что они тебя внимательно слушали.

- Даже если на выступлении были мелкие недочёты или ошибки ни чего страшного, не унывай не ругай себя и не останавливайся, сделай всё, что в твоих силах и смело играй дальше. Все ошибаются даже великие исполнители. «Не ошибается тот, кто ни чего не делает».

- помни главная цель твоего выступления подарить слушателям музыку, сыгранную с настроением с эмоциями и с радостью. И тогда и ты, и слушатель получите удовлетворение и радость от выступления.

- когда услышишь аплодисменты, похвали себя. Ты молодец, и сделал то, что мало кому под силу! Значит, слушателям понравилась твоя игра и музыка, которую ты играл.

У сценических волнений есть и положительная сторона, это указывает на то, что исполнителю важен результат его исполнения. И осознание этого уже помогает, начинающим музыкантам выступить хорошо. Давид Ойстрах говорил так: «когда я стою за кулисами и не чувствую в себе необходимого волнения, я начинаю сильно волноваться – со мною что-то не так».

Существует множество рекомендаций по подготовке к выступлениям на сцене от опытных педагогов и выдающихся исполнителей. Основное, в сценическом выступлении для исполнителя должна быть радость от общения со слушателями, творческий подъём и рост в профессиональном смысле. Чем, чаще ты выступаешь на сцене, тем больше уверенности возникает у исполнителя, потому что, сцена это лучший способ победить волнение.

В музыкальной школе сценические выступления - это часть образовательного процесса, они благоприятно влияют на развитие исполнительских навыков, даёт возможность ученикам творческой самореализации в исполнительской деятельности.

Участие юных музыкантов в свободных и тематических концертах перед родителями, сверстниками и другой аудиторией способствует творческому подъёму и пробуждает в них желание выступать.

Римский-Корсаков говорил: «Волнение обратно пропорционально степени подготовки». То есть чем лучше музыкант подготовлен, тем меньше волнение.

Методы позволяющие преодолеть боязнь сцены:

Очень важно чтобы исполняемые пьесы были выучены основательно и надёжно, это убережёт от лишних переживаний во время выступления. Один самых распространённых страхов боязнь забыть текст. Г.Коган пишет: «Сама по себе память, тут по большей части не причём. Музыканты волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются». Чтобы надёжно выучить нотный текст, требуется опыт.

Есть несколько видов памяти. При разучивании музыкального произведения, юные музыканты чаще всего используют мышечную память, то есть запоминают пальцами и руками. Когда ученик играет в спокойной обстановке руки нас «выручают» он даже может отвлечься, а пальцы и руки сами продолжают играть. Но, к сожалению, мышечная память - кратковременна и очень зависима от испытываемых эмоций. А во время выступления в стрессовой ситуации музыкант сбивается и руки «забывают», как и что играть.

Что же делать юному исполнителю? Необходимо при разборе и разучивании нового произведения научиться пользоваться логической памятью – она самая надёжная, долговременная и устойчивая к различным эмоциям.

Необходимо логически разложить произведение, проанализировать форму: есть ли повторения и какие, из каких частей состоит, выяснить последовательность, что и за чем следует, структура построения мелодии и т.д. Разбираем и запоминаем сочинение по фразам, предложениям и периодам. Опорными точками будут границы разделов. Составить как бы схему движения по произведению. Проработать эту схему с педагогом подробно в деталях и затем во время выступления, играйте, следуя этой схеме. В таком случае даже если исполнитель собьётся, он будет знать, как продолжить свою игру. Этот метод позволяет приучить музыканта начинать произведение с любого места.

Очень важна «обыгранность программы». Перед ответственным концертом или конкурсом важно чтобы ученик обыграл эту программу в

садике, школе, на родительском собрании, перед соседями, родственниками. Это придаёт исполнителю уверенность в исполняемых произведениях.

Полезно проговаривать и пропевать все пьесы нотами.

Для успешных выступлений и профессионального роста важны правильные домашние занятия под контролем родителей, которые выполняют все рекомендации педагога. Помогает юному музыканту тесная связь между педагогом и родителем, чтобы они были как бы на одной волне.

Во время исполнения на сцене у музыканта может случиться любая неожиданность. Важно научить и подготовить ребёнка не обращать на это внимание, а следовать дальше за течением музыки. Нужно, воспитывать у ученика способность забыть любую неточность во время выступления, иначе переживания на счёт ошибки могут привести к остановке или срыву. Исключительную важность приобретает навык перспективного мышления во время игры на сцене, который способствует преодолению ошибок и успешному выступлению.

В заключение хотелось бы высказать пожелание - юным исполнителям, чтобы лёгкое волнение не мешало, а помогало получать больше положительных эмоций от выступлений и от общения со зрителем. Ведь ради того, чтобы выйти на сцену и показать результат своего труда музыкант занимается не покладая рук. Желая внимательного, понимающего и чуткого зрителя и ответной радости от встречи с её величеством Музыкой. Герхард Гауптман говорил: «Всякая музыка идёт от сердца и должна вновь дойти до сердца».

Список литературы:

1. Берлянич, М.М. «Основы формирования исполнительского мастерства скрипача». М.: «Музыка». 1995.
2. Григорьев В.Ю. Самостоятельная работа по специальности принципы и методы. М.1988.
3. Коган, Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста Г. М. Коган. — М.: Музыка, 1969.
4. Лесман, И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. - М.: «Музгиз». 1964.
5. Майкапар, С. М. Музыкальное исполнительство педагогика / С. М. Майкапар. — Челябинск 2006.

6. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. – М: Музыка 2014.

СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНОГО МИРА ЛИЧНОСТИ

Штифельман Е.О.

*преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа №3»,
г.о. Тольятти*

В воспитании подрастающего поколения важным моментом являются вопросы нравственно-эстетического характера. Многие аспекты воспитания школьников средствами музыки являются действенными в формировании духовного мира развивающейся личности. В каждом возрасте есть особенности, и эти особенности необходимо учитывать при использовании различных аспектов, которые способствуют обогащению содержания музыкального образования. Многие мыслители, ученые, музыканты, педагоги, психологи прошлого и настоящего пытались понять законы музыкального искусства, понять и раскрыть механизмы его воздействия на человека, и использовать воспитательный потенциал музыки в формировании нравственной личности.

Вопросы морального и эстетического воспитания занимают важное место в становлении подрастающего поколения. Мы предлагаем рассмотреть некоторые аспекты морально-эстетического воспитания школьников, способствующие развитию средств формирования духовного мира личности.

Каждая эпоха занималась подобными вопросами и внесла свой вклад в обогащение содержания музыкальной педагогики. Выдающиеся мыслители, учёные и музыканты, старались понять законы музыкального искусства, выявить его воздействие на человека и использовать воспитательный потенциал музыки в воспитании высоконравственной личности.

Гармоничное развитие младшего школьника, и не только школьника, вообще ребенка - основа формирования будущей личности. Оно зависит от успешных решений многих воспитательных задач, среди которых особое место занимают вопросы морального и эстетического воспитания. Мир искусства во всех своих многообразных видах и функциях формирует и

осуществляет сферу охвата человеком окружающего его мира. Эмоциональность есть свойство человека, характеризующее его содержание, качество и динамику чувств - переживаемых отношений с другими людьми и с миром, который окружает и в котором приходится жить.

Выдающиеся педагоги и психологи К.Д. Ушинский, Я. Корчак, В.Н. Мясищев, С.Л. Рубинштейн, И.Ф. Харламов – называли музыку одним из эффективных средств эстетического и морального воспитания школьников [1].

Формирование духовной культуры, к которой, безусловно, относится музыка, имеет свою историю и своё отражение в прошлом. Основы морально-эстетического воспитания музыкального искусства зародились еще в IV-V вв. до н. э. в колыбелях древнейших цивилизаций, которых можно было бы назвать «подростками» - Китая и Индии, Египта и Древней Греции. Возникнув, как форма познания мира, на стадии развития, музыкальное воспитание развивало и закрепляло некоторые культурные предрассудки, передавало и укореняло в развитии подрастающего поколения психические представления о мире. С появлением классов и классовых отношений использование воспитательного пространства музыкального искусства приобрело осознанный характер, хотя, нельзя сказать, что на начальном этапе использование музыки происходило совсем уж бессознательно. Переход к рабовладельческому обществу формирует мораль, проявляющую видимость классовых интересов. Государство, охраняемое интересами господствующего класса, становится общечеловеческой моралью, не стопроцентно, но, в большинстве своём. Таким образом, воспитание, в том числе и музыкальное, как средство морального становления общества, молодёжи, приобретает особую актуальность. По мере развития этики развивалась первая теория нравственного воспитания общества человеческого труда, куда, конечно же, входило и музыкальное искусство.

Уже в трактатах Древнего Китая и Древней Индии (I тысячелетие до н. э.) даются описания о некоторых связях между отдельными состояниями, похожими на состояние души и представлены мелодическими (ладовыми) формулами. Записи, к сожалению, плохо сохранились, но они есть.

Древнекитайский мудрец и философ Конфуций (VI - V вв. до н. э.) писал, что в музыке, как в зеркале, отражаются качества благополучия и

моральное здоровье граждан. Последователь Конфуция Сюнь-цзы (IV - III вв. до н. э.) более подробно и детально раскрывает суть идейно-психологического смысла музыкального искусства [2].

Большой вклад в познание природы музыки и механизмов ее воздействия на человека внесли философы античности и писатели Древней Греции. В представлении ранних греков музыка была неразрывно связана с гармонией душевной и психической, а здоровье духа и психики было неразрывно связано вообще со здоровьем человека как такового. Эта связь ярко проявилась в теории этоса (с греч. - обычай, нрав, характер), заботе в среде пифагорейцев, то есть была описана Пифагором, и развилась в трудах Платона и Аристотеля.

В работе философа Пифагора - первого общепризнанного теоретика музыки и математики - дается описание того, как музыка может влиять на эмоциональное состояние человека, воспитывать и врачевать при помощи тех или иных мелодий и ритмов, восстанавливать гармонию душевных способностей и сил.

Платон рассматривает искусство с точки зрения его значения для воспитания граждан и государства. Он вел очень серьезную полемику с теми, кто был против музыки, и уверял, что противники музыкального искусства сильно тормозят процесс становления общества, именно отрицанием воздействия музыки и воспитательного её характера, особенно для молодежи. Платон считал, что музыка наслаждения расшатывала связь индивидуума и общества, а это являлось началом морального и физического упадка.

Так же как и Платон, Аристотель признавал музыку для воспитания моральных качеств личности. По его мнению, «музыка стала известной на этой стороне души», а значит, «должна быть включена в число охвата для образования и воспитания молодежи» [2]. Идеи античных философов: Сократа, Пифагора, Платона, Аристотеля и других - легли в основу воспитательной системы Афин и были реализованы во всех музыкальных, и не только, школах для детей от 7 до 16 лет. Музыкальная школа, хотя в те времена она так не называлась, давала по преимуществу литературное и музыкальное образование, сопоставимое с достижениями научных знаний. Изучение Гомера и музыки внесли для образования юных граждан в систему жизненных отношений, и всё это вместе приобщало к народным традициям.

Большое влияние на развитие воспитания и образования в Средние века имело Христианство.

Христианство - важный этап в истории нравственного становления человеческого общества. Философско-педагогическая европейская мысль Средневековья (Августин, Боэций, Кассиодор, Исидор) главную цель воспитания видела в спасении души. И, конечно же, в этом вопросе главным помощником стала музыка.

Воспитание искусством становится школой покорности и терпения. В музыке превыше всего ценилась её способность к смирению характера, усмирению страсти, что было самым важным в воспитании подрастающего поколения, на тот момент. Эту способность музыкального искусства широко использовало духовенство для воспитания мировоззрения личности и «вдалбливания» в головы молодых людей основы христианской морали.

Свое влияние на развитие музыкального воспитания и образования имело и мусульманство. Музыка занимала особое место среди других искусств, она являлась проявлением эстетического вдохновения и влияла на формирование высоконравственных идеалов молодежи. Крупнейший философ, математик, музыкант X века Абу Наср аль Фараби в своей «Великой книге о музыке» из всех преимуществ, оказываемых музыкой, выделял ее лечебные свойства: «...Эта музыка полезна для здоровья. Когда заболевает тело, то чахнет душа» [3].

Врач и музыкант Ибн-Сина отводил музыке роль не только «врачующей» тело, но и развивающей душевные чувства, как формирующие натуру человека [4].

Переломным моментом в истории человечества стала эпоха Возрождения. В это время человек провозглашается главным на земле, и воспитание должно было раскрыть в человеке все самое лучшее. Идея универсальности развития личности выдвигалась в педагогических трудах В. де Филitre, Ф. Рабле, М. Монтеня, Т. Мора и другие.

Великие гуманисты придавали большое значение музыкальному искусству в становлении совершенной личности, именно – совершенной. Музыка являлась прямым путем к добродетелям, а значит к совершенству, что всегда отдельно выделялось. Воспитательная функция музыкального искусства заключалась в призыве к доброй воле и справедливости.

Эпоха Просвещения провозглашает принцип индивидуальности, «самости» человека, защиты личной ответственности перед богом. Идея о

высоко воспитательном значении искусства, в том числе и музыкального, было основной работой для многих просветителей, таких как Д. Локк, А. Шефтсбери, Д. Дидро, Ж.Ж. Руссо и других.

Я.А. Коменский рассматривал музыкальное воспитание как формирование духовного мира развитой личности и включал музыку в программу всех четырех ступеней обучения. Народное, национальное начало становится здесь переносимым и воспринимаемым, и основным для всех.

Большой вклад в развитие музыкального воспитания в России внесли такие талантливые педагоги-музыканты, как А.Н. Карасев, П.П. Мироносицкий, С.И. Миропольский, В.Ф. Одоевский, С.В. Смоленский. Педагоги отмечали значение народных песен, незаменимость их в моральном, патриотическом воспитании, в развитии творческих способностей.

Советская музыкальная школа поставила себе задачу дать детям разностороннее музыкальное развитие. Активное участие в разработке проблем музыкального стимулирования возвышения музыкантов и педагогов приняли: Б.В. Асафьев, В.Г. Каратыгин, Н.М. Ковин, Н.Я. Брюсова, В.Н. и С.Т. Шацкие, Л.Н. Гродзенская и другие. Важным этапом в развитии музыкального воспитания того времени стала педагогическая и композиторская деятельность Д.Б. Кабалевского - композитора, педагога, неутомимого пропагандиста музыкального искусства. Внедрение в учебный процесс нового наблюдения музыкального воспитания явилось решающим шагом, итогом его долговременной экспериментальной работы в этой адаптации, повышением подъема массы музыкальной культуры в стране.

Отмечая воспитательное воздействие музыки на школьников, О.А. Апраксина писала: «Вызывая стройные чувства, и вместе с ним вызывая стройные мысли, музыка без навязчивости и дидактизма провоцирует и изменяет взгляды, вкусы, стремления, а учащиеся при этом и не подозревают, что их «воспитывают» [5, с. 37].

«Искусство в школе, - пишет Б.Т. Лихачева, - выполняет роль стержня в интересах эстетических взглядов учащихся и в их художественном образовании. Исследуя роль искусства в духовном познании личности, он признает морально-воспитательный потенциал музыки в гражданском воспитании подрастающего поколения» [6].

Развитием гуманной педагогики занимался замечательный педагог и психолог Ш.А. Амонашвили. Видное место в работах Амонашвили отведено воспитанию духовности учащихся, воспитанию нравственности целостной личности. Он считает, что знает лишь облагораживающее восприятие человека, когда он принимает, усваивает их через облагороженное сердце.

Вопросами психологии восприятия искусства и художественно-эстетического творчества занимались Л.С. Выготский, Б.М. Теплов, П.М. Якобсон.

Л.С. Выготский подчёркивал, что музыка «...создает...огромную потребность в каких-то действиях, она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам». [7, с. 243].

П.М. Якобсон исследует произведения искусства как произведения искусства познания живописи «в виде мероприятий, сопровождающихся приятными эмоциями».

Проблема гуманизации личности младшего школьника в процессе музыкального образования раскрыта в работах С.М. Каргапольского [8], в которых он показал, что развитие эмоционально-чувствительной стороны музыкального восприятия проявляется в особом художественном методе общения с применением «двойного» восприятия, повышенной эффективности музыкальной гуманизации личности учащихся.

Таким образом, каждый период вносит свой вклад в обогащение содержания музыкальной педагогики. Выдающиеся мыслители, учёные, музыканты, педагоги, психологи, как прошлого, так и в настоящем стараются понять законы музыкального искусства, выявить его воздействие на человека и использовать воспитательный потенциал музыки в выявлении высоконравственной личности.

Список литературы:

1. Апраксина О.А. Современные задачи музыкального воспитания. Москва, 1975.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Под редакцией М.Г. Ярошевского. Москва, 1987.
3. Жураковский Г.Е. Очерки по истории античной педагогики. Москва, 1963.
4. Искусство и школа: книга для учителя. Составитель А.К. Василевский. Москва, 1981.

5. Каргапольцев С.М. Теория и практика гуманизации сознания младшего школьника в процессе музыкального восприятия. Автореферат диссертации ... доктора педагогических наук. Челябинск, 1997.
6. Лихачев Б.Т. Теория эстетического воспитания школьников. Москва, 1985.
7. Рахимов С.Р. Ибн-Сина. Канон врачебной науки. 2-е издание. Ташкент, 1980; Кн. 1.
8. Хайруллаев М.М. Абу Наср аль-Фараби. Москва, 1982.

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Тюрина С.М.

концертмейстер МБУ ДО ДШИ №1, г.о. Сызрань

Процесс информатизации системы образования находится в состоянии интенсивного развития. Современные технологии, возникающие вследствие общего процесса информатизации общества, находят все большее применение в образовательном процессе при преподавании различных дисциплин. Все большее распространение получают мультимедийные образовательные технологии.

Мультимедиа (multimedia) – это современная компьютерная информационная технология, позволяющая объединить в компьютерной системе текст, звук, видеоизображение, графическое изображение и анимацию (мультипликацию).

Мультимедиа-технологии – это сумма технологий, позволяющих компьютеру вводить, обрабатывать, хранить, передавать и отображать (выводить) такие типы данных, как текст, графика, анимация, оцифрованные неподвижные изображения, видео, звук, речь.

Мультимедийные технологии можно рассматривать как способ подготовки электронных документов, включающих визуальные, аудиоэффекты и мультипрограммирование различных ситуаций под единым управлением интерактивного программного обеспечения. Эти два определения мультимедиа-технологий представляются наиболее удачными и отражающими суть понятия – мультимедийные (многосредовые) технологии, подчеркивая, что это, в первую очередь, технология

подготовки и представления информации на экране компьютера. В числе преимуществ мультимедийных технологий перед традиционным обучением можно выделить:

1. сочетание логического и образного способов освоения информации;
2. наглядность;
3. интерактивное взаимодействие, общение в информационно-образовательном пространстве.

Актуальность их использования в том, что современные технологии могут оказывать положительное педагогическое воздействие на воспитание музыкальной культуры общества, а именно воспитанию музыкального мышления, развитию музыкальных знаний, умений и навыков, а также опыта творческой деятельности, как учащихся, так и специалистов профессиональных музыкальных учреждений.

В современном информационном сообществе можно выделить следующие программы, касающиеся музыкальной творческой сферы деятельности: «музыкальные конструкторы», программы — автоаранжировщики, MIDI — секвенсеры, аудиоредакторы, виртуальные синтезаторы, нотные редакторы.

Каждая программа обладает индивидуальностью, вносящей в содержание обучения значительные преобразования в методике преподавания предмета. Обращение к той или иной компьютерной программе также может развивать разные виды музыкальных способностей, например, формирования способностей к нотному письму, развитию композиторских и музыкально-исполнительские способности, а также способности к звуорежиссерской деятельности.

Применение компьютерных технологий в области музыкального образования оправдано тем, что они позволяют совмещать работу с визуальной, текстовой и аудиальной информацией.

Если говорить в целом, то компьютер открывает широчайшие возможности в творческом освоении пространства музыки, как на уровне профессионального искусства, так и любительского творчества. Ведь музыкальные компьютерные технологии создали новый период технического воспроизводства музыкальной продукции: и в нотопечатании, и в жанрах прикладной музыки, и в средствах звукозаписи, в качественных возможностях звуковоспроизводящей аппаратуры, в

театрально-концертной деятельности, в звуковом дизайне и трансляции музыки (здесь интересно, что трансляции даже по интернету).

В современном музыкальном образовании разрабатываются следующие виды мультимедийных программ:

- энциклопедические пособия, справочники (например, «Мир музыкальных инструментов»);
- электронные учебники и учебные пособия;
- программы-тренажеры для отработки различных навыков (так, например, существует программа Musicion, которая включает и тесты для проверки уровня знаний).

Разумное использование в учебном процессе наглядных средств обучения играет важную роль в развитии наблюдательности, внимания, речи, мышления учащихся, а если говорить о применении информационных технологий на уроках музыки, то это может стать базой для формирования художественного вкуса, развития творческого потенциала и гармонического развития личности в целом.

Таким образом, мультимедиа – это средство или инструмент познания на различных уроках. Мультимедиа способствует развитию мотивации, коммуникативных способностей, получению навыков, накоплению фактических знаний, а также способствует развитию информационной грамотности.

Список литературы:

1. Горбунова И.Б. «Интерактивные сетевые технологии обучения музыке и музыкально-компьютерные технологии» - Мир науки, культуры, образования. 2016.
2. Горбунова И.Б., Чибирев С.В. «Музыкально-компьютерные технологии и проблема моделирования процесса музыкального творчества». Региональная информатика «РИ-2014»: материалы XIV Санкт-Петербургской международной конференции. 2014.
3. Горбунова И.Б. «Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда». Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2004; Т.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИНТЕРВИЗИИ ДЛЯ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

Шабалин В.П.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

В основе успешной самореализации и востребованности в профессии дизайнера лежит умение специалиста выполнять дизайнерские проекты творчески, нешаблонно, креативно. При этом умения экспериментировать в проектной деятельности и достигать максимальной визуальной гармонии в работе дизайнера должны находиться в балансе. Это дает основания создавать соответствующие условия обучения в современном образовании.

В настоящее время стандарты ФГОС обуславливают необходимость подготовки будущих специалистов к решению нестандартных профессиональных задач, но в содержании профессионального образования нет разработанных компонентов, которые обеспечивали бы развитие способностей будущих специалистов не только к реализации деятельности в нестандартных ситуациях, но и реализации ее творчески, нешаблонно, креативно.

Документы в области образования также подчеркивают важность междисциплинарного обучения, дающего возможность взаимодействия студентов и преподавателей. Организованное посредством взаимодействия студентов и преподавателей обучение, помогает студентам развить более широкий кругозор и улучшить свои профессиональные навыки, а преподавателям – оценить эффективность своих методов обучения.

Профессиональное выполнение деятельности в области дизайна предполагает наличие у обладателя этой профессии профессиональных знаний, творческого потенциала, его способности выстраивать диалог со специалистами данной области деятельности, смежных областей деятельности, с заказчиками, желая постоянно совершенствоваться.

Главным в подготовке дизайнера независимо от его профессиональной направленности выделяется условие на создание атмосферы творческой самореализация дизайнеров не только через индивидуальное выполнение дизайн-проектов, но и через взаимодействие друг с другом, взаимозаменяемости, предельной согласованности действий и психологической слаженности в коллективе. А для этого творческий коллектив должен быть командой профессионально зрелых людей,

увлеченных дизайнерским творчеством, работающих в одной профессионально – мировоззренческой парадигме. При таком подходе каждый, оставаясь верным себе и принципам в профессии, может участвовать в коллективном творчестве.

Реализация этого условия может быть достигнута благодаря интервизии (англ. – *intervision*) – особой формы обучения и профессиональной поддержки в сфере дизайна для повышения качества и эффективности процесса обучения, уникальность которой состоит в общении всех участников «на равных», вне зависимости от профессионального опыта, стажа и прочих факторов. Иными словами, интервизию можно определить как обмен опытом между коллегами – коммуникация студенческо-преподавательского коллектива.

Одним из основных преимуществ интервизии является возможность студентов видеть работы своих коллег – таких же студентов – на ранних стадиях создания проекта и взаимно анализировать их. Это позволяет оценивать сильные и слабые стороны своего проекта, а также предложить улучшения и дополнения, особенно после консультации преподавателя. Такой подход создает благоприятную среду для развития и роста студентов, а также для получения полезной обратной связи.

Кроме того, интервизия может стать отличным инструментом для обучения креативности и развития дизайнерских навыков. Благодаря активному участию в процессе обсуждения и анализа проектов других студентов, конкретный студент может быть вдохновлен новыми идеями, перспективными решениями и нетрадиционными подходами к дизайну. Это помогает развить творческое мышление и способность к инновациям.

Однако для эффективного использования интервизии необходимо создать соответствующую платформу и инфраструктуру, которые бы обеспечивали комфортное и безопасное взаимодействие между студентами и преподавателями. Важно, чтобы все участники понимали основные принципы и цели этого подхода, а также были готовы к конструктивной критике и обсуждению своих работ.

Этот подход позволяет студентам и преподавателям взаимодействовать и обмениваться идеями, знаниями и опытом на основе коммуникации внутри студенческо-преподавательского коллектива. В результате использования интервизии, студенты получают возможность развить свои навыки дизайна, улучшить свое восприятие и критическое мышление.

Интервизия представляет собой мощный инструмент в области образования, который способен значительно повысить качество и результативность процесса обучения. Она активизирует креативное мышление студентов, способствует обмену опытом и идеями между участниками, а также стимулирует к развитию лидерских навыков и умения работать в команде. Использование интервизии в образовании – это незаменимый шаг на пути к формированию высококвалифицированных и успешных дизайнеров.

Список литературы:

1. Асесоров А.И. Роль проектно-производственной деятельности в формировании профессиональной культуры студента-дизайнера / А.И. Асесоров // Успехи современного естествознания. – 2009. – № 9.
2. Капунова М.И. Применение инновационных педагогических технологий в дизайн-образовании / М.И. Капунова // Молодой ученый. – 2017.
3. Ладыкова О.В. Психологические особенности взаимодействия команды специалистов / О.В. Ладыкова – Москва: Экспо, 2016.
4. Уварова М.В. Организационно-педагогические условия сплочения студенческой группы в учебно-воспитательном процессе вуза / М.В. Уварова – Нижний Новгород: НГЛУ, 2015.

РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ В СОЗДАНИИ УСЛОВИЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

Севостьянова А.Р.

преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Проблема творческих способностей вызывала огромный интерес людей во все времена. Однако в прошлом у общества не возникало особой потребности в развитии творческих способностей. Таланты появлялись как бы сами собой, стихийно создавали шедевры литературы и искусства: делали научные открытия, изобретали, удовлетворяя тем самым потребности развивающейся человеческой культуры.

В наше время ситуация коренным образом изменилась. Жизнь в эпоху научно-технического прогресса становится все разнообразнее и сложнее. И она требует от человека не шаблонных, привычных действий, а

подвижности, гибкости мышления, быстрой ориентации и адаптации к новым условиям, творческого подхода к решению больших и малых проблем. Если учесть тот факт, что доля умственного труда почти во всех профессиях постоянно растет, а все большая часть исполнительской деятельности перекладывается на машины, то становится очевидным, что творческие способности человека следует признать самой существенной частью его интеллекта и задачу их развития – одной из важнейших задач в воспитании современного человека. Ведь все культурные ценности, накопленные человечеством – результат творческой деятельности людей. И то, насколько продвинется вперед человеческое общество в будущем, будет определяться творческим потенциалом подрастающего поколения.

Что такое творческие способности на самом деле? Очевидно, что рассматриваемое нами понятие тесным образом связано с понятием «творчество», «творческая деятельность». Под творческой деятельностью мы понимаем такую деятельность человека, в результате которой создается нечто новое – будь это предмет внешнего мира или построение мышления, приводящее к новым знаниям о мире, или чувство, отражающее новое отношение к действительности. Если внимательно рассмотреть поведение человека, его деятельность в любой области, то можно выделить два основных вида поступков. Одни действия человека можно назвать воспроизводящими или репродуктивными. Такой вид деятельности тесно связан с нашей памятью и его сущность заключается в том, что человек воспроизводит или повторяет уже ранее созданные и выработанные приемы поведения и действия. Кроме репродуктивной деятельности в поведении человека присутствует творческая деятельность, результатом которой является не воспроизведение бывших в его опыте впечатлений или действий, а создание новых образов или действий. В основе этого вида деятельности лежат творческие способности.

Творческие способности – это индивидуальные особенности качества человека, которые определяют успешность выполнения им творческой деятельности различного рода. Элемент творчества может присутствовать в любом виде человеческой деятельности.

Исходя из этого, можно определить основные направления в развитии творческих способностей детей:

1. Развитие воображения.
 2. Развитие качеств мышления, которые формируют креативность.
- Одним из важнейших факторов творческого развития ребенка является

создание условий, способствующих формированию их творческих способностей, можно выделить шесть основных условий успешного развития творческих способностей детей.

- Первым важным условием развития творческих способностей ребенка является создание обстановки. Необходимо окружить ребенка такой средой и такой системой отношений преподаватель - ученик, которые стимулировали бы его самую разнообразную творческую деятельность.

- Второе, чрезвычайно важное, условие эффективного развития творческих способностей вытекает из самого характера творческого процесса, который требует максимального напряжения сил. Дело в том, что способности будут развиваться тем успешнее, чем чаще в своей деятельности человек добивается «до потолка» своих возможностей и постепенно поднимает этот потолок все выше и выше.

- Третье условие успешного развития творческих способностей заключается в предоставлении ребенку большой свободы в выборе деятельности, в чередовании дел, в продолжительности занятий одним каким-либо делом, в выборе способов. Тогда желание, интерес ученика, эмоциональный подъём послужат надежной, гарантией того, что уже большее напряжение ума не приведет к переутомлению, и пойдет на пользу. Но предоставление ребенку такой свободы не исключает, а, наоборот, предполагает ненавязчивую, умную, доброжелательную помощь взрослых – это и есть четвертое условие успешного развития творческих способностей.

- Пятое условие - для творчества необходима комфортная психологическая обстановка и наличие свободного времени, поэтому важна тёплая дружелюбная атмосфера в коллективе. Взрослые должны создать безопасную психологическую базу для возвращения ребенка из творческого поиска и собственных открытий. Важно постоянно стимулировать ученика к творчеству проявлять сочувствие к его неудачам, терпеливо относиться даже к странным идеям несвойственным в реальной жизни. Однако не все дети могут открыть дорогу к творчеству, и сохранить эту творческую активность. Необходимо (и педагогическая практика доказывает это), подбирать подходящие методы обучения, которые будут способствовать более высокому уровню развития творческих способностей детей – это шестое условие развития творческих способностей.

Развитие творческих способностей будет эффективным лишь в том случае, если оно будет представлять собой целенаправленный процесс, в ходе которого решается ряд частных педагогических задач, направленных на достижение конечной цели. Нашему обществу, которое стремится соответствовать современному уровню прогресса, необходимы, прежде всего, личности, умеющие на основе полученных знаний создавать что-то новое, творчески подходить к делу, иметь свое собственное мнение. Чтобы способствовать развитию творческих способностей, учащихся необходимо изменить формы и методы ведения урока, разнообразить их, вовлекая ученика в активный учебный процесс. Совместная работа преподавателя и ученика на уроке делает этот урок интерактивным.

Таким образом, новые, нестандартные (интерактивные) формы обучения, личностный подход к учащимся - это пути развития творческих способностей каждого ученика.

Важнейшим фактором, влияющим на творческое развитие, столь важное для учащегося на любом этапе, является творческий подход самого преподавателя, в том числе и к процессу общения и контакта с учащимися. Педагогическое общение должно быть эмоционально комфортным и личностно развивающим. Профессионализм общения преподавателя состоит в том, чтобы преодолеть естественные трудности общения из-за различий в уровне подготовки, в способности помогать ученикам, обрести уверенность в общении в качестве полноправных партнеров.

Слово преподавателя должно воздействовать на чувства и сознание, должно стимулировать мышление и воображение, создавать потребность поисковой деятельности. Очень важно, чтобы педагог обладал поддерживающими творчество детей личностными качествами.

Творческая деятельность является необходимым условием здоровой и гармоничной жизни человека. Воспитание творческой личности ребенка предполагает и развитие у него направленности на гармоничное протекание творческой деятельности, на самоорганизацию гармоничной жизни в целом.

Творчество может радовать и укреплять личность, здоровье ребенка. Можно сделать вывод, что одним из главных направлений профессионального развития и творческого роста педагога является самовоспитание, повышающее эффективность его усилий по развитию творческих способностей детей. Внимательный и честный анализ своих отношений к воспитанникам и своего поведения на занятиях с ними

поможет выявить позитивные и слабые стороны своей работы и наметить путь изменения и улучшения организации своей работы. Каждый ребенок по-своему одарен, и правильно организованная система занятий поможет развивать его способности. Но учиться приходят не просто дети, учиться приходят личности. Каждый из них приносит в свой мир чувств и переживаний, ничем не отличающийся от мира преподавателя.

Список литературы:

1. Беспалько, В. П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения – М., 1989.
2. Гин, А. А. Приемы педагогической техники / А. А. Гин. - М., 2005.
3. Грехнев, В. С. Культура педагогического общения. Книга для учителя / В. С. Грехнев. – М., 1990.
4. Кавтарадзе, Д. Н. Обучение и игра. Введение в активные методы обучения / Д. Н. Кавтарадзе. – М., 1998.
5. Кларин, М. В. Интерактивное обучение – инструмент освоения нового опыта // Педагогика. – 2000. - №7.
6. Колеченко, А. К. Энциклопедия педагогических технологий /А. К. Колеченко. - Спб., 2004.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТАМИ В КЛАССЕ И НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

Озерова И.О.

концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на 4 этапа:

1) – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки визуального прочтения партитуры, а также умения зрительно определять её особенности (внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная интегральная система, куда входят: музыкальный слух музыкальная память, эмоционально-волевые качества

исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма и прочее.

2) – индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, выразительность динамики и т.п.

3) – работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, знание партии партнёра. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

4) – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

Прежде всего, концертмейстер должен осознать, что он является посредником между педагогом-вокалистом и певцом и не имеет права вмешиваться в сугубо вокальные, так сказать, «узко технологические» вопросы. Длительный период пребывания в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера так называемый вокальный слух. Это умение проанализировать, в чём заключается ровность звуковедения (особенно при смене регистров), и напомнить певцу вокальные установки педагога. Слух концертмейстера должен фиксировать различные параметры вокальной партии: манеру подачи звука, то есть близость вокальной позиции, моменты звуковысотности – в одном случае; внимание к ритму, поэтическому тексту артикуляции и дикции вокалиста – в другом случае.

Проводя занятие в классе, концертмейстер не только готовит певца к будущему выступлению, но и сам тщательно работает над своей партией, ибо в момент выступления на эстраде (или экзамене) он является творческим партнёром солиста. В период подготовки произведения певец и пианист совместно проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики.

Ещё более сложные задачи встают перед слухом концертмейстера тогда, когда ему приходится работать над разучиванием вокального ансамбля. Хорошее знание партий каждого голоса, создание ясного слухового представления общего звучания всех голосов требуют от

пианиста тщательной тренировки и укрепления внутренних слуховых представлений.

В работе с певцом на концертмейстере лежит обязанность не только установления ансамбля, но и помощи певцу в изучении им своей партии, в достижении точной интонации, в правильном формировании фразы, в наиболее выразительной передаче слов текста через интонации композитора.

Создавая при изучении нотного произведения вместе с певцом исполнительскую форму, концертмейстер наравне с вокалистом должен проникать в драматургию поэтического текста, находить его певческое выражение, а для этого ему следует как можно чаще слушать талантливых певцов.

Основной художественной целью аккомпанирования является достижение общего ансамбля. Хороший ансамбль обуславливается единством художественных намерений обоих партнёров – солиста и пианиста – и одновременно пониманием каждым из них своих функций в воплощении содержания произведения.

Есть ещё одна область в исполнении концертмейстера, требующая внимания. Речь идёт о мелодическом движении басового голоса. Вследствие своего низкого регистрового положения он обычно скрыт от сознательного восприятия (а часто также и исполнителя). А в то же время качество звучности басового голоса, ясность его мелодического движения предопределяет характер и качество общего звучания.

Творческое участие концертмейстера особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, – в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения.

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и вокалиста над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Важным фактором успешной концертной деятельности является умение создать контакт с аудиторией. Этому в немалой степени способствуют профессиональные качества концертмейстера. При положительной реакции со стороны публики аккомпаниатор сможет беспрепятственно осуществить свои

художественные замыслы, а это в свою очередь даст возможность вокалисту достигнуть нужной цели. Во время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, помогает партнёру, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность.

Для певца концертмейстер должен быть равноценным партнёром, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение, ярость в музыкальном произведении. Пианист должен быть источником вдохновения для певца, и его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях.

Вообще, деятельность концертмейстера предполагает наличие таких качеств, как чуткость к партнёру, психологическая поддержка перед выступлением и музыкальная непосредственность на выступлении, так как поющий, от волнения, может забыть слова, выйти из тональности. И тогда концертмейстер оказывает помощь: шёпотом подсказывает слова, не переставая играть; наигрывает мелодию вокальной партии, повторяет или растягивает своё вступление, если певец запаздывает, но эту помощь оказывает так, чтобы это было незаметно для слушателей. Поэтому во время выступления пианист должен быть предельно внимателен к вокалисту.

Шендерович Е.М. в книге «В концертмейстерском классе» утверждает, что глаза концертмейстера во время исполнения должны быть прикованы к нотному тексту. С этим позволю себе не согласиться – глаза пианиста вовсе не должны быть постоянно прикованы к нотам. Это не совсем правильно, в поле зрения концертмейстера обязательно должен быть и певец, так как с ним нужен зрительный контакт. В этом случае концертмейстер ещё лучше понимает и чувствует певца, а певец, в свою очередь, ещё лучше ощущает поддержку пианиста, в том числе и моральную. Хорошо аккомпанировать концертмейстер может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово, а ещё лучше – предчувствует заранее, предвкушает то, что и как будет исполнять партнёр.

В заключении хотелось бы отметить, что концертмейстер – это призвание пианиста, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-

исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Список литературы:

1. Баринаева М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1990.
2. Доливо А.Л. Певец и песня. М.; Л., 1998.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность Музыка в школе – 2001 – № 4.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002.
5. Фахрутдинова Т. Из опыта работы «Концертмейстер - кто он? Его роль?». Сборник статей. СПб, 2014.
6. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 2018.

СОХРАНЕНИЕ ПЕСЕННОСТИ И РОМАНСОВОЙ КАНТИЛЕНА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

Тачаева Л.Г.

концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань

Творчество Георгия Свиридова – выдающееся явление духовной культуры нашего народа. Его музыка простая и мудрая, призывная и возвышенная, энергичная и сердечная – занимает особое место в русском музыкальном искусстве. В ней первородная сила, убежденность и ясность. И высота духовная, нравственная. Это музыка души. Даже самая звучная – она тихая, всегда искренняя.

Свиридов охватывает «все пространство» языка музыкального: множество истоков, множество образных и интонационных ассоциаций – почти оперная декламация и драматически-театральная речь, нарочито простая, «детская» музыка и торжественная колокольность, маршевость и фанфарность, ода и плач.

Свиридовский стиль – единая национальная музыкальная стихия, в которой «профессиональное» и «народное» не противопоставляются, а существуют в живом единстве, обогащая друг друга. В основе его стиля – традиции народной и профессиональной древнерусской музыки, обогащенные традициями русской и западной классики.

Его творчество привлекает внимание цельностью, верностью, редкой простотой, идущей от подлинности, всеобщности мысли и чувств, о которых «поет» композитор, от естественности соединения давно устоявшихся элементов музыкальной речи. Творчество Свиридова – песнь, в прямом и переносном значении слова. Он очень ярок мелодически. В его музыке свой настрой, свое движение, естественное дыхание, свое индивидуальное ощущение фразы. Мелодия – легко узнаваемая, оригинальная и простая.

В сфере музыкально-выразительных средств в век непрерывного усложнения гармонических, тембровых, полифонических средств Свиридов не боится быть до крайности простым и ясным. Порой кажется, что в его музыке воздействует только вокальная мелодия, поддержанная аскетическим аккордовым пятном или звенящим органным пунктом. Никаких контрапунктических комбинаций, наложений, имитаций, сложных модуляционных планов. Только впечатляющий пластичный распев или декламационно-речевая фраза, неразрывно слитые со словом, с поэтической мыслью.

Композитор творит в идеальном контакте с высокой поэзией. И, главное, находит новые убедительные пути ее музыкального воплощения. Гармония Свиридова гибко реагирует на смысл стиха. В ней ощущение пространств, звучащих далей, колокольных звонов. Она богата разнообразными оттенками, соотношения аккордов всегда свежи, небанальны, новы. Композитор находит для каждого образа свои оригинальные средства.

Поскольку композитор создает в основном вокальные произведения, его собственный стиль вступает в определенные отношения со стилем литературного источника. Глубокая связь слова и музыки, тонкое внимание к поэтической манере соавтора создают условия, при которых поэтические качества стиля, «подняты» музыкой, выступают особенно ярко.

Первый вокальный цикл Г. Свиридова – «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина». Они сразу сделали имя композитора известным и вошли в «золотой фонд» советской музыки.

Прежде всего, характерна значительность и оригинальность замысла. Уже здесь предстает перед нами поэт-мыслитель, поэт-гражданин, который станет впоследствии излюбленным героем Свиридова. В отличие от большинства своих предшественников молодой композитор взял,

главным образом, не любовную лирику Пушкина, многократно использованную в музыке, а такие стихи, которые не нашли воплощения в русской музыкальной классике: «Роняет лес...» (начало стихотворения «19 октября»), «Предчувствие», «Няне», «Подъезжая под Ижору». Первые два из названных особенно интересны и важны тем, что передают переживания Пушкина, вызванные политическими преследованиями, которые он испытал в середине 1820-х годов, ссылкой в село Михайловское, угрозами новых репрессий после 1825 года. Но и другие романсы, в соседстве с этими двумя, приобретают особый смысл. Все стихотворения, вошедшие в цикл, написаны примерно в одно время – с 1825 года по 1829 год, и таким образом, он отражает настроения и переживания Пушкина в важнейший период жизни – непосредственно до и после восстания декабристов.

Примечателен также эмоциональный строй музыки. Непосредственность, прочувствованность, душевная теплота соединяются со строгостью и цельностью чувств, с мужественностью, которая отличает героя цикла так же, как она будет впоследствии отличать других свиридовских героев.

Романсы на слова А.С.Пушкина значительно отличаются от предшествующих им инструментальных сочинений. И не только степенью художественного совершенства, уровнем мастерства, но и в отношении стиля. В них впервые проявился свиридовский мелодический стиль – стиль распевного, диатонического мелоса, представляющего собой новый интонационный сплав песенности и романсовой кантилены. От песенной интонации- характерные для Свиридова искренность высказывания(и одновременно эмоциональная сдержанность), от романса-интонационная «прорисовка» каждого поэтического слова.

В пушкинских романсах проявится и характерный для свиридовского стиля тип инструментального сопровождения. Основное свойство свиридовской фортепианной фактуры – ее экономность, «малонотность» и необычайная «снайперская» точность. И звук прялки, и «движений стройность», быстрая езда и шум зимней бури – все находит свое выражение подчас одним-двумя штрихами. В зависимости от образного смысла и эмоционального состояния фактура мгновенно преобразуется – поэтому она очень подвижна, гибка, она «дышит», в ней постоянно меняется плотность фортепианной ткани и не только при

переходе к новому разделу формы, но и внутри одного раздела, на протяжении одной мелодической строки.

Романсы на первый взгляд не связаны ни сюжетным единством, ни специфически музыкальным (отсутствуют лейтмотивы, обрамления). Но все же перед нами не просто сюита, сборник или «тетрадь». Уже здесь проявилось столь характерное для Свиридова умение – создавать на основе разрозненных стихотворений самостоятельную цельную композицию. Ее цельность обнаруживается в полной мере, когда знакомишься с музыкой цикла. Но и до того, сопоставляя одни лишь тексты, можно ощутить, как от одного романса к другому протягиваются нити внутренних связей.

После первого романса – «осеннего» следуют три «зимних». «Дорога» из второго романса словно устремлена к соседнему – «К няне». Там старушка няня еще только ждет опального поэта, а в «Зимнем вечере» они уже вместе, в ветхой лачужке, слушают завывания вьюги. Следующий романс «Предчувствие» начинается новым напоминанием о грозящих бурях. Но в противовес им впервые в цикле возникает светлая мысль о любви, продолженная в последнем романсе. Так намечается сквозная линия: от осеннего раздумья через зимние бури к весеннему расцвету чувств.

Первый романс «Роняет лес багряный свой убор» проникнут печальным, мрачным раздумьем. Это элегия. Но в ней нет того, что принято связывать с «элегичностью» - усталой грусти, безвольного уныния. Это действительно пушкинская элегия – строгая, благородно сдержанная, мужественная. Таково настроение, объединяющее оба музыкальных образа романса.

Начало его сурово: музыка рисует хмурый осенний пейзаж, передает тоску одиночества. Вокальная мелодия написана крупным штрихом. Она развертывается неторопливо, в импровизационно-свободном переменном метре, с остановками мелодического движения – моментами раздумья. Ее рисунок размашист и угловат. Фактура фортепианной партии графична: октавные удвоения, одинокие подголоски, «пустые» квинты в басу, далеко раздвинутые крайние голоса, требующие от концертмейстера предельного технического и динамического слияния с партией солиста. Воображению представляется осенний лес с голыми линиями сучьев на прозрачном фоне холодного неба...

Но пусть кругом холод поздней осени – в душе ссыльного поэта горит жар нерастрченных страстей, пламя любви к друзьям, жажда найти

«минутное забвенье горьких мук». Это сопоставление, данное в пушкинских стихах, Свиридов тонко ощутил и передал очень выразительно. Во второй половине куплета музыка приобретает патетический оттенок. Переменный метр сменяется четким четырехдольным. Мелодия собирается вокруг призывной квартовой интонации и, распрямившись, поднимается к своей высшей точке, поддержанная мощными аккордами фортепиано. А затем, ниспадая, она впервые включает горестную интонацию задержания на словах «отрадное похмелье». Единственный раз прорывается глубокая мука, чтобы тут же спрятаться за броню внешней сдержанности.

Два образа-картины нарисованы и в романсе «Зимняя дорога». Один – реальный: бег тройки в лунную ночь, другой – видение, мечта: свидание с подругой. Первый воплощен в простой песенной мелодии, напоминающей бытовой романс пушкинской поры. От того же жанра здесь и фигурации в аккомпанементе («разложенные» аккорды). Однако традиционный прием переосмыслен: сливаясь воедино в трепетный фон, в очень быстром темпе, фигурки аккомпанеента вместе с отрывистыми басами становятся изображением ровного стремительного скольжения саней.

Внезапной сменой характера музыки ознаменовано появление второго образа. Новый раздел, контрастный предыдущему, в то же время музыкально связан с ним: фигура аккомпанеента из первого раздела, замедляясь, становится здесь нижним голосом. Мысли героя прикованы к одной картине, одному видению («забудусь...», «загляжусь...»). В неоднократно повторяющихся коротких попевах – и грусть, и теплота ласкового обращения. Движение застывает. В басу – остановка на педали. Но органнй пункт – не тоника, а доминанта, и поэтому устойчивости нет: это – видение, а не реальность. А далее снова – бег саней.

Глубокой сердечностью и сыновней теплотой чувства трогает романс «К няне». Следуя за словами, музыка то выражает в напевном речитативе мысли поэта, обращенные к подруге его суровых дней (здесь вспоминается «Роняет лес...»), то переходит к песне, сопровождаемой ровным жужжанием аккомпанеента (движение спиц или веретена), когда в стихах возникает портрет «голубки дряхлой» («Ты под окном своей светлицы горюешь, будто на часах...»). А в момент кульминации – смысловой, но не динамической, так как звучит она тихо («тоска, предчувствия, заботы теснят твою всечасно грудь»), композитор говорит о

переживаниях няни такими же речитативными интонациями, какие в начале романса передавали раздумье поэта. И тогда без слов раскрывается вся глубина душевной близости и взаимной преданности этих героев...

Некоторые образные мотивы второго и третьего романсов объединяет и по-новому трактует четвертый – «Зимний вечер». Опять звучит песня в духе бытового романса, рассказывающая о зимнем мраке, опять обрисован согретый лаской облик няни. Но контрасты стали значительно острее. Не мерный шум ветра, а зловещие завывания бури слышны в крайних разделах пьесы, в рокоте басов, захватывающих самый низкий регистр. А нисходящие интонации разложенных трезвучий в левой руке еще больше подчеркивают неистовство природы. С другой стороны, в среднем разделе музыка звучит спокойно, мягко, убаюкивающе. Как далекое светлое воспоминание детства всплывает прозрачный песенный напев («Спой мне песню, как синица, тихо за морем жила...»). Тем ярче оттеняется драматизм основного настроения, трагичность всей ситуации (поэт в ссылке). И когда заключительная фраза романса – «Сердцу будет веселей» произносится медленно, тихо, вполголоса, возвращая нас к интонациям среднего раздела, к воспоминаниям о детстве («за водой поутру шла»), а за нею следуют зыбкие, тающие в воздухе звуки фортепианного заключения, то становится очевидным: забвение поэту приносят лишь думы о прошлом, тогда как его настоящее мрачно и как будто безысходно.

Но в следующем романсе – «Предчувствие» - уже брезжит проблеск надежды. Пусть герою снова грозят беды, пусть вера в будущее еще робка и призрачна, но ее поддерживают теперь и «непреклонность и терпенье гордой юности», и любовь. Сначала нанизываются чередой минорные интонации, словно прикованные к одному и тому же звуку (соль – диез), передающие душевное утомление и оцепенение. Однако вслед за ними в том же ритме «вспархивают» восходящие мажорные фразы, несущие облегчение, просветления. На этих фразах строится и заключительная кульминация романса («и твое воспоминанье...»), где музыка утверждает душевную силу и стойкость героя. В его мрачный мир проник луч света...

И вот, наконец, засияло ослепительно яркое солнце! С первого же такта искристо – кипучего, юношески – темпераментного заключительного романса «Подъезжая под Ижоры», появляется сверкающий до мажор, устанавливается легкое стремительное движение, поддерживаемое ровно скачущим, звенящим бубенцами фортепианным фоном (мчится тройка!).

Юный задор, сверкающая радость – эти настроения рождаются и стремительным взлетом ликующей фанфарной мелодии вверх по квартам, и удивительной чистотой пентатонных оборотов. С ним «соревнуются» в перекличке призывные реплики в фортепианной партии (почтовый рожок? Или мелодия взметнулась вверх вслед за взглядом путника, что «взглянул на небеса»?)). Подтверждают присутствие в музыке цикла духа молодости, увлечения, юмора и необычайно удобные, пианистически взмывающие вверх пассажи.

В среднем же разделе («Упиваясь неприятно...») возникают мимолетные, но меткие зарисовки – одновременно и жанрово-бытовые, и психологические. Сначала, когда говорится о «хмеле светской суеты», музыка на миг приобретает нарочитый характер салонного романса, а далее на протяжении нескольких тактов композитор успевает набросать музыкальный портрет героини, обрисовать ее движения и речь («осторожный разговор»), свойственное ей сочетание внешней скромности и внутренней хитрецы («лукавые» форшлаги посреди спокойного, размеренного движения). Потом – короткий миг дразнящей нерешительности («Если ж нет...»), и снова врывается нетерпеливо возбужденное движение тройки, летящей навстречу новым радостям, новой любви...

Пушкинский цикл Свиридова прочно вошел в мировую вокальную классику и завоевал признание миллионов слушателей. Но им восхищались, не имея еще возможности оценить его место в творческом развитии композитора. Теперь же можно взглянуть на это произведение в исторической перспективе – и становится ясным, что здесь, в этих скромных вокальных пьесах, заключены многие ростки зрелого творчества Свиридова.

Песенность, вариантность, система повторов, важная роль интонации – признаки эпической, а шире – национальной природы искусства. Тесно связанные друг с другом, они стали естественными качествами свиридовского музыкального языка. Он обогатил национальную форму русской музыки и сумел увидеть и показать нам вечное в новом и новое в вечном. Творчество Свиридова является живым воплощением бессмертия традиций русской культуры.