Управление культуры Администрации городского округа Сызрань
Совет директоров профессиональных образовательных организаций Самарской области
Государственное бюджетное учреждение дополнительного профессионального образования
Самарской области Центр профессионального образования
Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Самарской области
«Сызранский колледж искусств и культуры им. О.Н. Носцовой»

«ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО: ЛУЧШИЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ»

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

**IV Всероссийской научно-практической конференции
«Исполнительское мастерство: лучшие теории и практики»
в рамках XXX Международного фестиваля духовых оркестров
«Серебряные трубы Поволжья-2026»**

**13-16 августа
г.Сызрань**

УДК 78

Электронное издание. Материалы публикуются в авторской редакции

Под общей редакцией заслуженного работника образования Самарской области, 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, 2026 – 236 с.

В сборнике опубликованы тезисы статей IV 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 направлениям: «Искусство как инструмент духовно-нравственного и патриотического воспитания молодежи в духе уважения к культурам народов России», «Традиции исполнительского искусства и межкультурный диалог: от истоков к современности», «Теоретические и практические проблемы современной педагогики в области музыкального и художественного образования: единство культурного пространства и педагогическое многообразие», «Инноватика образования в сфере культуры и искусства: цифровые технологии и сохранение культурного наследия», «Интеграция и синтез искусств (музыка, театр, слово, изобразительное искусство) как площадка межкультурной коммуникации».

© ГБПОУ СКИК, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ В ДУХЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ»	
ВОСПИТАНИЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ ЧЕРЕЗ ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ***Алмаева Татьяна Васильевна*** *заслуженный работник образования Самарской области,* *директор, преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**9**
ПРАКТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЁЖИ В ДУХЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ ***Абейдулина Ольга Юрьевна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**12**
ФОРМИРОВАНИЕ ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ. ОПЫТ РАБОТЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ № 22 ***Агапчева Анна Геннадьевна*** *директор, преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ № 22», г.о. Самара*	**16**
ЭСТРАДНЫЕ ЖАНРЫ В СИСТЕМЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ***Бабкина Елена Сергеевна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**19**
О РЕАЛИЗАЦИИ ПРАКТИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ОСНОВЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ***Баринова Марина Юрьевна*** *заместитель директора по УВТР, преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**22**
ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА НАРОДОВ РОССИИ В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ И ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА ***Виноградова Вела Иордановна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**26**
ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ В ДУХЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ ***Корнилова Мария Сергеевна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**30**
К ВОПРОСУ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ ***Никулина Ольга Валентиновна*** *почётный работник общего образования РФ,* *директор МБУ ДО «ДШИ № 6» г.о. Самара* ***Чегодаева Мария Дмитриевна*** *кандидат педагогических наук, доцент,* *преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»,* *г.о. Самара*	**34**

ОСНОВНЫЕ ГРУППЫ И ВИДЫ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И РОДСТВЕННЫЕ ИМ ИНСТРУМЕНТЫ БЛИЖНЕГО И ДАЛЬНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ. СВИСТКОВЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ***Стряпунин Виталий Александрович*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**37**
ТАНЦЫ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА: СОХРАНЯЕМ И РАЗВИВАЕМ ***Чижова Галина Ивановна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский*	**43**
НАПРАВЛЕНИЕ «ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ»	
ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ—ПИАНИСТОВ ЧЕРЕЗ ОСВОЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРОВ ПОВОЛЖЬЯ ***Богданова Светлана Александровна*** *концертмейстер, преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**49**
ТРАДИЦИИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ПОВОЛЖЬЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ ХОРМЕЙСТЕРОВ ***Виденктов Андрей Анатольевич*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**51**
ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ НАВЫКА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА У ЮНОГО СКРИПАЧА ***Галямина Валентина Матвеевна*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**54**
ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕМБРОВО-ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИГРЕ ФАГОТИСТА ***Дверницкий Дмитрий Эдуардович*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти;* ***Фирсова Алёна Викторовна*** *методист ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**59**
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В СТАНОВЛЕНИИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА ***Иванова Елена Евгеньевна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**64**
АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ОСОБЕННОСТИ И ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ***Зайцева Вера Валерьевна*** преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти; ***Фирсова Алёна Викторовна*** *методист ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**67**

РАБОТА НАД ГАММАМИ В КЛАССЕ КЛАРНЕТА В ДМШ ***Инкина Елена Николаевна*** *преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. М.И. Глинки»,* *МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. Д.Д. Шостаковича», г.о. Самара*	**71**
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ ***Константинова Татьяна Игоревна,*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**77**
РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ РАБОТЫ НАД ФОРТЕПИАННЫМИ ЭТЮДАМИ ***Копылова Наталья Леонидовна*** *заслуженный работник образования Самарской области,* *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**80**
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ КАК СРЕДСТВО ВСЕСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА С.В. РАХМАНИНОВА ***Кузьмина Ольга Николаевна*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*; ***Фирсова Алёна Викторовна*** *методист ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**86**
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МЕЛОДИИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО (СОЧ. 42, № 3) ***Лисичкина Татьяна Ивановна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**90**
СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В.А. МОЦАРТА. АНСАМБЛЕВОЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ***Михеева Марина Владимировна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский*	**92**
РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА КАК НОСИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДА ***Сатарова Анастасия Валерьяновна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**95**
ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ ***Фирсова Галина Александровна*** *заместитель директора по УПР, преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**99**
НАПРАВЛЕНИЕ «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ЕДИНСТВО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МНОГООБРАЗИЕ»	
СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ПСИХИЧЕСКОЙ РЕГУЛЯЦИИ В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ ***Андреенкова Елена Павловна*** *заслуженный работник культуры Самарской области,* *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**104**

ПАРТИТУРНОЕ МЫШЛЕНИЕ В ВОКАЛЬНОМ АНСАМБЛЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ВАЖНЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ И ВОСПИТАНИЯ ЧУВСТВА ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И КОЛЛЕКТИВНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ***Ахматова Галина Ивановна*** *преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова», г.о. Самара*	**109**
РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ФОРМИРОВАНИИ АНСАМБЛЕВОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ В КЛАССЕ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ***Богданова Светлана Александровна*** *концертмейстер МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**114**
ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ТРАНСПОНИРОВАНИЯ ПО СЛУХУ НА УРОКАХ ПРЕДМЕТА «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС» У ОБУЧАЮЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ***Волкова Наталия Львовна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ им. И.И. Зюльмановой, г.о. Отрадный*	**116**
КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННЫХ И КООРДИНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.01 МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ***Волчкова Елена Алексеевна*** *преподаватель ГБПОУ «Самарский социально-педагогический колледж», г.о. Самара*	**118**
МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА В ХОРОВОМ КЛАССЕ: ОТ ТРАДИЦИЙ МАСТЕРСТВА К ПЕДАГОГИКЕ СОТВОРЧЕСТВА ***Воронецкая Марина Викторовна*** *концертмейстер МБУ ДО ДШИ № 1, г.о. Тольятти*	**124**
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ РАЗВИТИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ ***Гагарина Светлана Владимировна, Шкаева Яна Николаевна*** *преподаватели МБУ ДО «ДШИ № 12» г.о. Самара;*	**127**
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ: ЕДИНСТВО ТРАДИЦИЙ И МНОГООБРАЗИЕ МЕТОДИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ ***Гакал Наталья Викторовна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ № 1, г.о. Тольятти*	**130**
РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТА ***Григорьева Ольга Юрьевна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**134**
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КЛАССЕ СКРИПКИ ***Гусева Ирина Михайловна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**137**

О РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ НА УРОКАХ ПО УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «СОЛЬФЕДЖИО» В ДШИ ***Дорофеева Татьяна Вячеславовна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ им. А.И. Островского, г.о. Сызрань*	**140**
СОХРАНЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ ***Конопленко Инна Николаевна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**142**
ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ НАДЕЖНОСТИ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПРЕОДОЛЕНИЯ ДЕСТРУКТИВНЫХ ФОРМ ЭСТРАДНОГО ВОЛНЕНИЯ ***Куликова Анастасия Максимовна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**144**
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА ***Маринченко Инна Николаевна*** *концертмейстер МБУ ДО «ДШИ № 6» г.о. Самара;* ***Чегодаева Мария Дмитриевна*** *кандидат педагогических наук, доцент, преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова», г.о. Самара*	**148**
ПОДДЕРЖАНИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА ОБУЧАЮЩИХСЯ ***Разина Анна Владимировна*** *заместитель директора, преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 2», г.о. Октябрьск*	**151**
РЕПЕРТУАР КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ ***Реброва Елена Геннадьевна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ № 3, г.о. Сызрань*	**154**
ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕНТРАЦИИ ВНИМАНИЯ У УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ РАЗНЫХ ВОЗРАСТОВ НА УРОКАХ ГИТАРЫ ***Сатаров Дмитрий Вячеславович*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**158**
РАЗВИТИЕ ОДАРЁННОЙ ЛИЧНОСТИ ***Сниженко Евгения Станиславовна*** *преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**163**
ПСИХОЛОГО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ ***Сухова Ксения Владимировна*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**169**
ШУМОВОЙ ОРКЕСТР КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В ГРУППЕ РАННЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ***Сухова Светлана Геннадьевна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово, м.р. Сызранский*	**173**
ПРОБЛЕМА ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА ***Тачаева Лариса Геннадьевна*** *преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**178**

РАБОТА НАД СКРИПИЧНЫМИ ШТРИХАМИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ***Уткина Ирина Владимировна*** *преподаватель МБУ ДО ДМШ № 3, г.о. Тольятти*	**182**
РАБОТА НАД РАСКРЕПОЩЕНИЕМ ИГРОВОГО АППАРАТА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ ***Феофанова Дина Венедиктовна*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**186**
РАЗВИТИЯ МЕЛКОЙ ТЕХНИКИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ ***Чадаева Елена Викторовна*** *преподаватель, концертмейстер МБОУДО «ДМШ им. Ю.А. Башмета», г.о. Новокуйбышевск*	**192**
РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ОТДЕЛЕНИЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «РУССКАЯ ПЛЯСКА» ***Чиганашина Елена Евгеньевна*** *преподаватель, концертмейстер МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**196**
ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ ***Шарапова Елена Александровна*** *преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 2», г.о. Октябрьск*	**198**
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ИСКУССТВО ДИАЛОГА: ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ И СОВРЕМЕННЫЕ ВЫЗОВЫ ***Штифельман Евгения Олеговна*** *преподаватель, концертмейстер МБУ ДО ДМШ № 3, г.о. Тольятти*	**201**
СТАНКОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ***Яшагина Ксения Владимировна*** *методист, преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**206**
РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ ***Яшагина Любовь Львовна*** *преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4, г.о. Сызрань*	**211**
НАПРАВЛЕНИЕ «ИННОВАТИКА ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА: ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ»	
ДИСТАНЦИОННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ***Озерова Ирина Олеговна*** *преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**214**
ВЕБ-СЕРВИС «ГОРОДСКИЕ ИСТОРИИ» КАК ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ (НА ПРИМЕРЕ ДОХОДНЫХ ДОМОВ Г. ХАБАРОВСКА) ***Прохорова Инга Александровна*** *преподаватель КГАПОУ «Хабаровский технологический колледж», г.о. Хабаровск*	**217**

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ ***Широкова Татьяна Николаевна*** *преподаватель, методист МБУ ДО ДШИ № 1, г.о. Тольятти*	**220**
НАПРАВЛЕНИЕ «ИНТЕГРАЦИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ (МУЗЫКА, ТЕАТР, СЛОВО, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО) КАК ПЛОЩАДКА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ»	
ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ СРЕДСТВАМИ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА ***Назаркина Галина Владимировна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК, г.о. Сызрань*	**224**
ИНТЕГРАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ИНСТРУМЕНТ ВОСПИТАНИЯ ПАТРИОТИЗМА ОБУЧАЮЩИХСЯ ***Панина Ольга Владимировна*** *преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти*	**226**
ТЕАТР КАК УНИКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ ***Севостьянова Анна Романовна*** *преподаватель ГБПОУ СКИК,г.о.Сызрань*	**230**
МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ЧЕРЕЗ ГОРОДСКИЕ МЕРОПРИЯТИЯ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ДОСУГОВЫХ ПРАКТИК ДЛЯ ДЕТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ШКОЛАХ ИСКУССТВ ***Шкаев Дмитрий Васильевич*** *преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 12» г.о. Самара*	**233**

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ В ДУХЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ»

Алмаева Т.В.,
директор, преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ВОСПИТАНИЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ ЧЕРЕЗ ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Воспитание уважения к культурам народов России является одной из ключевых задач современной образовательной системы. Это уважение не формируется через декларации и абстрактные призывы. Оно вырастает из живого опыта соприкосновения с культурным наследием, из понимания того, что культура каждого народа является частью общего культурного богатства страны. В системе среднего профессионального образования решение этой задачи приобретает особую значимость, поскольку будущие педагоги, исполнители, работники социально—культурной сферы будут транслировать в своей профессиональной деятельности определённые культурные смыслы и ценности. Особенно важна эта задача для образовательных организаций сферы культуры и искусства.

Россия исторически является многонациональным государством, и Поволжье представляет собой один из наиболее ярких примеров культурного многообразия. На этой территории веками сосуществовали русская, татарская, башкирская, чувашская, мордовская, марийская и другие традиции. Народное искусство Поволжья формировалось в условиях постоянного культурного обмена и взаимообогащения. Именно поэтому обращение к традициям народного творчества этого региона создаёт благоприятные условия для воспитания у обучающихся уважения к культурам разных народов.

Воспитательный потенциал народного искусства раскрывается через несколько взаимосвязанных аспектов. Первый аспект связан с формированием исторического сознания. Народное искусство хранит память поколений. Через знакомство с традиционными ремёслами, орнаментальными мотивами, обрядовыми практиками обучающиеся приобщаются к историческому опыту своего народа, начинают понимать его глубинные ценностные основания. Это формирует чувство сопричастности к историческому пути России, уважение к труду и таланту предков.

Второй аспект — развитие межкультурного диалога. Народное искусство Поволжья содержит примеры культурного взаимодействия разных народов. Изучая традиции художественной росписи, народного костюма, музыкального фольклора, обучающиеся видят, как культуры обогащали друг друга, как формировалось общее культурное пространство региона. Это позволяет воспитывать уважение к культурным различиям и понимание единства культурного многообразия России.

Третий аспект — формирование ценностного отношения к труду и художественному мастерству. Народное искусство создавалось руками мастеров, передававших своё умение из поколения в поколение. Осваивая традиционные техники, обучающиеся приобщаются к культуре труда, учатся ценить рукотворное творчество, понимать его духовную и эстетическую значимость.

Четвёртый аспект — развитие творческих способностей через освоение традиционных художественных практик. В рамках образовательного процесса студенты осваивают местные традиции художественной росписи и народного костюма, изучают музыкальный фольклор, выполняют творческие работы с фольклорными, историческими, архитектурными и природными сюжетами. Эта деятельность соединяет профессиональное обучение с формированием культурной идентичности.

Практическая работа по воспитанию уважения к культурам народов России через традиции народного искусства включает конкретные формы. Организуются экспедиции и исследовательские проекты, связанные с изучением местных культурных традиций. Студенты участвуют в записи и расшифровке народных песен, изучают обряды и песенные традиции народов Поволжья, собирают элементы народного костюма и предметы быта. Каждое из этих направлений представляет собой непосредственное включение обучающихся в исследовательскую и творческую деятельность, связанную с конкретными культурными практиками региона.

Осуществляется сетевое взаимодействие с музеями, библиотеками, образовательными организациями. Такое партнёрство позволяет создать единое программно-методическое и содержательное пространство воспитательной и культурной деятельности обучающихся.

Подготавливаются и публикуются методические материалы, сборники сценариев культурно-просветительских мероприятий, программы воспитательной работы. Это обеспечивает тиражирование полученных результатов и их внедрение в широкую образовательную практику.

Важным результатом становится то, что работа по воспитанию уважения к культурам народов России через традиции народного искусства не ограничивается рамками отдельного мероприятия или учебной дисциплины. Она интегрирована в целостное культурно-

образовательное пространство образовательной организации, охватывающее учебную, воспитательную, исследовательскую, творческую и просветительскую деятельность.

Профессиональное воспитание обучающихся в контексте формирования уважения к культурам народов России имеет свою специфику в образовательной организации сферы культуры и искусства. Будущий музыкант, педагог, работник социально-культурной сферы осваивает не только технику профессиональной деятельности, но и определённую культурную позицию. Исполнение музыкального произведения, создание творческой работы, педагогическое взаимодействие с учеником предполагают осознанное отношение к культурной традиции, понимание её ценностных оснований.

В этом смысле интегрированное культурно-образовательное пространство образовательной организации решает две взаимосвязанные задачи: оно обеспечивает условия для освоения профессиональных компетенций и одновременно создаёт среду, в которой эти компетенции обретают ценностное измерение. Обучающийся не просто учится играть на инструменте или создавать творческий продукт — он включается в культурную традицию, осваивает её нормы и ценности, формирует собственную профессиональную и культурную идентичность.

Таким образом, воспитание уважения к культурам народов России через традиции народного искусства представляет собой не отдельное направление воспитательной работы, а интегративную задачу, решение которой требует создания особой культурно-образовательной среды. Такая среда формируется через сетевое взаимодействие образовательных организаций и учреждений культуры, через включение обучающихся в исследовательскую и творческую деятельность, связанную с культурным наследием региона. Уважение к культурам народов России в этом контексте выступает не только как результат воспитания, но и как условие профессионального становления специалиста сферы культуры и искусства.

Список литературы:

1. Латышина Д.И. Этнопедагогика: учебник для среднего профессионального образования / Д.И. Латышина, Р.З. Хайруллин. — 2—е изд., перераб. и доп. — М.: Юрайт, 2026. — 394 с.
2. Парсиева Л.К., Тавасиева А.Г. Формирование этнокультурной компетентности обучающихся среднего профессионального образования // ЦИТИСЭ. — 2024. — № 2. — С. 546–553.
3. Хухлаева О.В. Этнопедагогика: учебник для среднего профессионального образования / О.В. Хухлаева, А.С. Кривцова. — М.: Юрайт, 2026. — 279 с.

Абейдулина О.Ю.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ПРАКТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЁЖИ В ДУХЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ

В условиях многонациональной России, где в мире и согласии проживает более 190 народов, задача воспитания уважения к культурному многообразию становится особенно актуальной. Музыкальное искусство выступает одним из самых эффективных инструментов формирования у молодого поколения гражданской идентичности, патриотических установок и толерантного отношения к иным культурам. Однако богатый воспитательный потенциал музыки может быть реализован лишь при условии грамотного подбора форм и методов работы с современной молодёжью.

В современной педагогической науке выделяются два взаимодополняющих подхода к организации музыкального воспитания в многонациональной среде. Это этнокультурный и поликультурный подходы.

Этнокультурный подход направлен на формирование у обучающихся системы знаний, умений и навыков, основанных на национальных культурных традициях и общечеловеческих ценностях. Поликультурный подход предполагает формирование у обучающихся целостного представления о многообразии культур, развитие межкультурной компетенции и готовности к конструктивному взаимодействию в поликультурной среде.

Процесс воспитания толерантной личности в рамках этих подходов включает три взаимосвязанных компонента: когнитивный, эмоционально-ценностный, и деятельностный. Задачей занятий с этнокультурным компонентом является формирование высококультурной личности на основе использования знаний в области истории культуры, географии, литературы, искусства и национальных традиций разных народов, населяющих Россию.

Поликультурное образование предполагает использование активных методов: творческо-поисковую деятельность, дискуссию, разработку проектов, ролевую игру, драматизацию, тренинг.

Поликультурное и этнокультурное воспитание осуществляется на всех этапах развития личности. Наиболее эффективным является воспитание в рамках семьи и начальной школы через устное народное творчество с привлечением средств народной педагогики, элементов народного художественного творчества. Происходит этническая

самоидентификация, зарождается любовь к своему народу, к родной земле. Осознаётся факт, что рядом на этой земле живут представители разных народов.

В период подросткового возраста наиболее эффективным является поликультурное воспитание в рамках общего образовательного процесса, реализуемое в условиях школьного и дополнительного образования.

Этнокультурное воспитание детей старшего школьного возраста и студентов, необходимо формировать с учётом исторических, социокультурных, национальных и этнических особенностей страны и региона. Расширение этнокультурной воспитательной среды, активное участие студентов в творческой, просветительской деятельности способствует гармонизации профессионально-личностного роста.

В образовательном процессе целесообразно внедрять этнокультурный компонент как форму общения, сотрудничества преподавателя и обучающегося в целях постижения духовно-художественной сути народного музыкального искусства. Он рассматривается как специально организованный процесс воспитания любви к Родине, формирования ценностных ориентаций, культурных потребностей на основе родной музыкальной культуры и культуры других народов региона, страны, мира.

Урок с этнокультурным компонентом не может быть обычным, стандартным уроком. Его главные постулаты — соучастие, сопереживание, увлечённость, импровизационность и интерес. Педагог в процессе знакомства с темой урока может включить беседу или дискуссию об обрядах, обычаях, традициях, исторических фактах, о нравственно-эстетических аспектах этих явлений; использование пословиц, архивных материалов, сказок. Возможно также варьирование поэтического текста, напева, движений; импровизация игровых и танцевальных движений.

Сравнительное изучение музыкальных культур — один из наиболее эффективных методов в рамках урока и музыкальной литературы, и народной музыкальной культуры, и народного творчества. Сопоставление ладов, ритмов, инструментов, жанров разных народов России позволяет увидеть уникальность каждой традиции и одновременно найти общие черты. Например, характерные черты национальных музыкальных школ постигаются через творчество композиторов: татарской — через С. Сайдашева, русской — через М. Глинку, польской — через Ф. Шопена.

Уроки могут проходить в форме путешествия в разные страны и регионы России, в мир народных сказок, в национальные оперы; в форме праздника, концерта, внеклассного мероприятия. Исполнение народных песен с ритмическими движениями помогает учащимся петь в непринуждённой, свободной обстановке, ощущать себя комфортно, что создаёт предпосылки для дальнейшей мотивации изучения народной музыки.

Музыкально-хоровое воспитание включает синтез нескольких компонентов: язык (слово, текст), неповторимость мелодики, красочная образность музыкального языка фольклорных мелодий, интонирование, этноритмы. Обучающиеся должны знать историю родного края и местные фольклорные традиции — народные песни и танцы, сказания, былины, легенды, праздники.

Активность слушания позволяет обучающемуся стать полноценным участником сотворчества и соавтором мелодий, а в условиях коллективной музыкальной деятельности — иногда и нового музыкального произведения. В ансамблевых формах традиционных обрядовых музыкальных произведений наиболее ярко проявляется принадлежность общечеловеческому в стихийно формирующейся народной музыке.

Использование метода активно-творческой музыкальной деятельности позволяет организовать встречу с носителями различных культур, пережить чувства соучастия, стремления к сотрудничеству, несмотря на имеющиеся различия.

Применение метода игрового моделирования позволяет реконструировать обрядовые ситуации, разыграть народные сценки, в которых музыка выполняет свою исконную функцию — сопровождает жизненно важные события. Исполнение песен с ритмическими движениями помогает учащимся петь в непринуждённой обстановке, ощущать себя комфортно.

Использование проблемно-поискового метода и творческих заданий активизирует музыкально-познавательную, исполнительскую и творческую деятельность обучающихся.

Поликультурный подход к методическому обеспечению музыкального образования предполагает ряд концептуальных позиций, связанных с использованием современных технологий.

Создание электронно-образовательных ресурсов, содержащих аутентичные образцы традиционной музыки разных народов в аудио— и видеоформатах. Технологическое обеспечение занятий делает традиционную этномузыку доступной в музыкальных аудиториях и позволяет обучающимся услышать аутентичные тембры широкого спектра музыкальных инструментов.

Включение аутентичных музыкальных инструментов в образовательную среду — эффективный путь привнесения музыки народов мира в аудиторию. Это создаёт условия для переживания и творческого освоения обучающимися многообразия тембров, форм и стилистики этнических инструментов недирективным способом.

Организация встреч с носителями этнокультур — через использование развивающего потенциала этнического состава учебных групп, организацию встреч с этномузыкантами в аудитории, через видеосвязь или другие медиа. Опора на личный опыт педагога в области

живой встречи с той или иной этнокультурой в пространстве полевых и теоретических исследований — ещё одно важнейшее направление.

Организация работы ансамблей народных инструментов рассматривается как один из эффективных способов патриотического воспитания подростков. Важным направлением приобщения молодёжи к национальной культуре является изучение народной музыкальной культуры, в том числе обучение традициям вокально-инструментальной музыки и исполнению на народных инструментах. Нередко именно инструменты становятся знаковыми образами — русские колокола, армянский дудук, якутский хомус, хакасский чатхан. Основная цель народно-инструментального творчества — формирование и воспитание художественного вкуса, позитивных социальных установок и интересов, приобщение большего количества детей и молодёжи к национальной музыкальной культуре.

Создание хоров смешанного состава, где молодые люди учатся слышать и ценить разные музыкальные традиции, — ещё одна эффективная форма. Исполнение Государственного гимна РФ, народных песен разных этносов в хоровой обработке воспитывает чувство патриотизма и одновременно формирует опыт межкультурного взаимодействия. Хороводно-обрядовые песни служат развитию общей координации, а хороводные народные игры являются прекрасным помощником в организации коллектива: как только начинается такая игра, ребята забывают обо всех обидах и ссорах, проявляя благородство, доброту и взаимовыручку.

Практика сводного детского духового оркестра показывает высокую эффективность в формировании патриотических установок. Разучивание композиций и их исполнение перед сотнями слушателей на главной площади родного города порождает у детей чувство сопричастности, формирует личностное отношение к историческим событиям. Коллективное музицирование создаёт уникальные педагогические условия для формирования патриотических установок у подрастающего поколения.

К новым формам поликультурного воспитания относится постановка этно-шоу и фестивалей — музыкально-хореографических представлений, показывающих характерные особенности национальных культур. Этот формат особенно привлекателен для молодёжи, так как сочетает традиционное содержание с современными сценическими решениями.

Одной из наиболее действенных форм поликультурного воспитания являются фестивали, знакомящие молодёжь с традициями и культурой народов России. В рамках подобного рода фестивалей звучит музыка и песни разных народов, демонстрируются национальные костюмы, музыкальные инструменты, разыгрываются фольклорные сценки.

Для успешной реализации практических форм и методов музыкального воспитания в духе уважения к культурам народов России

необходимо соблюдение ряда организационно-педагогических условий: принцип научности и доступности, учёт синкретичности фольклора, создание творческой атмосферы сотрудничества, постоянное самосовершенствование педагога, взаимодействие с родителями.

Практические формы и методы музыкального воспитания молодёжи в духе уважения к культурам народов России представляют собой разветвлённую систему, охватывающую урочную и внеурочную деятельность, коллективное и индивидуальное музицирование, традиционные и инновационные педагогические технологии. От урока с этнокультурным компонентом до межрегионального фестиваля-конкурса, от метода «интонационного мостика» до цифровых образовательных ресурсов с аутентичными записями — каждый элемент этой системы вносит свой вклад в формирование личности, способной уважать и ценить культурное многообразие своей страны.

Ключевыми условиями эффективности остаются системность, последовательность, учёт возрастных особенностей и опора на живой опыт взаимодействия с носителями культур. Как гласит народная мудрость: «Доброе братство сильнее богатства» — и формирование этого фундамента братства и взаимоуважения через музыку является благородной и необходимой задачей сегодня.

Список литературы:

1. Бай Т. С. Поликультурное взаимодействие в педагогике музыкального образования: автореф. дис. — Минск, 2018.
2. Поликультурность как необходимая основа современного музыкального образования // КиберЛенинка. — 2025.
3. К вопросу о содержании музыкального образования граждан современного поликультурного российского общества // Современные проблемы науки и образования. — 2015.
4. Этнокультурное воспитание студентов специальности «музыкальное образование» на основе народного творчества: автореф. дис. — 2009.
5. Этнокультурный подход в педагогике // Преподаватель XXI. — 2025.

Агапчева А.Г.,
директор, преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ №22»,
г.о. Самара

ФОРМИРОВАНИЕ ГРАЖДАНСКО - ПАТРИОТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ. ОПЫТ РАБОТЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ № 22

Проблема патриотического воспитания подрастающего поколения продолжает оставаться в центре внимания современного общества, особенно в условиях глобализации, усложнения всего комплекса

международных отношений России с другими державами, быстрой переоценкой культурных ценностей на фоне легкодоступности низкосортной информации в цифровой среде. Сильные технологически развитые государства обладают способностью к проецированию не только военной мощи, но и духовно-нравственных, моральных ценностей. Теперь уже отчетливо видно, что налицо рост влияния на мировую политику культурно-цивилизационного фактора.

При раннем формировании духовного климата подрастающего поколения особую роль играет дополнительное художественное образование. Уникальность же художественного образования состоит в том, что в процессе изучения лучших образцов искусства, как своего народа, так и всего мира в целом, происходит развитие и формирование творчески одаренной, высокоинтеллектуальной, духовной, целостной личности, с уважением и трепетом относящейся к российскому и мировому историческому наследию.

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 22», реализуя общеобразовательные программы в области искусств, ставит перед собой главную цель — развитие творческого потенциала обучающихся, направленного на решение социально значимых проблем, обретение активной жизненной позиции, отвечающей позитивным социальным ожиданиям, становление гражданина, человека культуры, нравственной личности. Опираясь на Концепцию развития дополнительного образования детей до 2030 года, именно патриотическое воспитание, являясь составной частью общего воспитательного процесса, представляет собой систематическую и целенаправленную работу школы по формированию у обучающихся высокого патриотического сознания, чувства верности своему Отечеству, толерантного отношения к народам, живущим рядом с нами, готовности к выполнению гражданского долга и конституционных обязанностей по защите интересов Родины.

Одно из приоритетных направлений деятельности школы является патриотическое воспитание подрастающего поколения. Данному виду деятельности посвящены многочисленные мероприятия: лекторий «Дети детям. Песни военных лет»; акция «Открытка герою»; проект «Календарь Победы»; участие в межрегиональном конкурсе «Маэстро—марш», а также издательском проекте «Не зря начищена труба походная». Традиционно школа организовывает праздничные концерты, в честь Дня Победы — 9 мая, Дня народного единства в России, а также участвует в Международной акции — «Георгиевская ленточка».

Лекторий «Дети детям. Песни военных лет» — музыкально-теоретическая виртуальная площадка на официальной страничке школы ВКонтаке в формате влога и оффлайн — в виде творческих встреч с учащимися общеобразовательных школ. Ребята рассказывают и исполняют

песни ВОВ. Изучая песни времен ВОВ, учащиеся невольно становятся свидетелями той Великой эпохи, они понимают какую большую роль играла фронтовая песня на полях сражения: воодушевляла бойцов на атаку, напоминала о доме и близких, согревала души солдат в минуты боевого затишья. Окрыляя на передовой и в тылу, фронтовая песня прошагала в строю до первых залпов победного мая.

Школа активно сотрудничает с благотворительным фондом «ZOV— СВОих не бросаем». Ежегодно в первых числах февраля проходит акция «Открытка Герою» — мастер-класс по созданию творческих подарков для участников СВО, которые бережно передаются на передовую солдатам. Ребята пишут трогательные слова поддержки для участвующих в спецоперации. Таким образом учащиеся выражают благодарность и поднимают дух наших защитников. Очень важно, что дети осознают значимость своего вклада и проявляют патриотизм!

В 2025 году школой реализован образовательный проект «Календарь Победы» – тематический календарь, который фокусируется на ключевых событиях и значимых личностях Великой Отечественной войны. Данный вид работы также является важным шагом в увековечивании памяти и формировании исторического сознания подрастающего поколения, направлен на создание интеграционного пространства, где образование, творчество и патриотизм соединяются воедино. Дети смогли увидеть, как мужество и самопожертвование их предков помогли сохранить мир и независимость страны. Юные исследователи сформировали чувство принадлежности к великой нации, подробно проанализировали творчество художников, музыкантов, поэтов времен ВОВ, составили и направили в печать тематический календарь, с иллюстрациями собственного видения и отношения к тем Великим событиям на пути к Победе.

Концерты, выставки, посвященные Дню Победы – традиционные торжественные мероприятия в нашей школе. Это дань уважения героям, сохранение исторической правды и проявление патриотизма. Все творческие коллективы школы принимают участие в праздничных мероприятиях. Такие концерты служат символическими монументами, способом выразить благодарность ветеранам, защитникам Родины, величию тех прошлых лет.

Таким образом целенаправленная деятельность в деле патриотического воспитания дает возможность учащимся почувствовать личную причастность к делу защиты Отечества, открыть для себя ее новый смысл, сохранить чувство национальной принадлежности и гордости народа за свою историю и культуру, заложить основу гражданственности, которая является опорой дальнейшего становления человека как гражданина, сына своего Отечества, испытывающего глубокие чувства по отношению к своей Родине, ее культуре, традициям и достижениям.

Бабкина Е.С.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ЭСТРАДНЫЕ ЖАНРЫ В СИСТЕМЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Искусство, и в частности музыкальная эстрада, располагает уникальными механизмами эмоционального воздействия, способными формировать ценностные ориентиры личности. Как справедливо отмечается в исследованиях, эстрадное пение является средством нравственного и культурного воспитания юной творческой личности, способным дать молодому человеку начальное представление о культуре в ее истинном понимании, привить ростки духовности и чувство прекрасного.

Ключевым условием эффективности патриотического воспитания через эстраду является обращение к фольклорной музыке. Именно музыкальный фольклор является живым наследием, в котором отражены мировоззрение народа, его нравственные идеалы, исторический опыт и любовь к родной земле. Народные песни, частушки, былины и обрядовые напевы передают дух нации на доступном, эмоционально насыщенном языке, что делает их идеальным материалом для работы с молодежью.

Механизм воздействия фольклора на формирование патриотических чувств многослоен. Народная музыка вызывает живой отклик у молодых исполнителей. Через переживание радости, гордости, сочувствия формируется глубокая привязанность к родной культуре. Через песни о героях, трудовых буднях и праздниках молодежь узнает, как жили их предки, что ценили, чему радовались. Это создает ощущение исторической преемственности. В фольклоре заложены вечные ценности: уважение к старшим, любовь к труду, готовность защищать Родину. Эти идеи не декларируются, а проживаются через песню, игру, обряд.

Важным направлением становится работа по сохранению региональных песенных традиций. Например, в Татарстане современная эстрадная песня нередко демонстрирует мультикультурность в жанровом и содержательном аспектах, а императив авторов к сохранению культурной идентичности реализуется в использовании словесных текстов на родных языках.

Особое место в патриотическом воспитании молодежи занимает современная эстрадная песня патриотической направленности. Песенное творчество имеет особое значение в формировании культурно-исторической памяти, поскольку оно служит мощным средством передачи духовных ценностей, традиций и исторических событий от поколения к поколению. Песня способна эмоционально вовлекать слушателей,

пробуждая чувства гордости, сопереживания и единства. Через тексты и мелодии сохраняется память о значимых событиях, героях и идеалах народа, что способствует укреплению национальной идентичности и патриотизма.

Каждая правильно подобранная песня способна рассказать больше, чем сотни страниц учебника истории. Исполнение патриотических песен напоминает ученикам о важнейших этапах нашей истории, подчеркивает уникальность русского характера и внушает чувство гордости за наследие, доставшееся от предыдущих поколений. Ученики начинают осознавать, что ими движет не просто желание хорошо выступить, а гораздо большее — выразить благодарность предкам, напомнить обществу о бесценных жертвах и невероятных достижениях русского народа.

Многие патриотические произведения отличаются сложностью исполнения, разнообразием музыкальных форм и богатством выразительных средств. Работа над такими произведениями развивает профессиональные качества артиста: умение владеть голосом, артикуляцией, чувство ритма и музыкальную выразительность. Занятия включают элементы актерского мастерства, обязательный разбор содержания песни, изучение исторического контекста и обсуждение значимости выбранной композиции. Такой комплексный подход повышает эффективность усвоения материала и обеспечивает лучшее запоминание идей и образов, передаваемых в песнях.

Однако эстрадная культура сталкивается с серьезным вызовом — массовым производством низкокачественного содержимого. Исследователи современной эстрадной песни отмечают «абсолютную бессодержательность, сознательно ориентированную на инертное восприятие, не требующее от слушателя ни малейшей сосредоточенности».

Воспитание высокого музыкально-эстетического вкуса невозможно осуществить в отрыве от лучших образцов музыкальной культуры. Классическая музыка, музыкальный фольклор, а также лучшие образцы советского и современного патриотического песенного творчества могли бы противостоять этому огромному пласту низкосортных песен, но они сегодня стали редкими гостями массового музыкального эфира. В этой связи показательна полемика вокруг качества современных патриотических песен: некоторые критики отмечают, что произведения уступают по глубине и художественной ценности песням Александры Пахмутовой и Николая Добронравова, что указывает на необходимость вдумчивого отбора репертуара для воспитательных целей.

Сегодня педагоги и деятели культуры все чаще обращаются к синтезу фольклорных и эстрадных форм как к эффективному инструменту воспитания. Как отмечают исследователи, современный эстрадный вокал выступает не просто развлекательным жанром, а мощным педагогическим

и социальным инструментом. Он становится «транслятором с обновлённым кодом», способным говорить с молодежью на актуальном музыкальном языке, сохраняя при этом глубинные смыслы и уникальные формы народного певческого искусства.

Показательным примером такого синтеза являются современные патриотические песни, использующие элементы народной музыки, и фольклорные коллективы, обращающиеся к современным аранжировкам. Как показывает опыт, участники вокальных студий, исполняя патриотические песни, учатся проживать каждую строчку, впитывать смысл и делиться этими чувствами со зрителями.

Эффективность патриотического воспитания через эстрадное искусство зависит от ряда педагогических условий. Активное участие в концертной деятельности способствует реализации творческих амбиций учащихся, созданию ситуации личного успеха и дает возможность для творческого самовыражения. В процессе подготовки к выступлениям и участия в конкурсах формируются личностные качества, связанные с дисциплиной, ответственностью и коллективизмом.

Ключевым условием эффективности является переход от понимания эстрады как сугубо развлекательного явления к осмыслению ее как пространства межкультурного диалога и трансляции духовно-нравственных ценностей. Синтез фольклорных традиций, лучших образцов патриотической песни и современных эстрадных форм создает уникальную возможность для воспитания патриотизма, основанного на глубоком уважении к культурному наследию народов России и осознании своей принадлежности к единому культурному пространству страны.

Особую роль в этом процессе играет включение патриотических песен в образовательные программы — как классических, так и современных, прошедших экспертный отбор. Только в этом случае музыкальное единство становится реальным фактором консолидации российского общества и воспитания патриотически настроенной, культурно просвещенной молодежи, способной хранить и развивать лучшие традиции отечественной музыкальной культуры.

Список литературы:

1. Гревцева Г. Я. Гражданско-патриотическое воспитание: философский аспект / Г. Я. Гревцева, М. Е. Дуранов. — 2019. — № 4 (8). — С. 11-21.
2. Ишуткина Е. В. Гражданско—патриотическое воспитание / Е. В. Ишуткина О. В. Карева. —2018. — С. 16-19.
3. Щелина Т. Т. Сущностные характеристики гражданственности и патриотизма как ценностная основа в воспитании студентов / Т. Т. Щелина. — 2021. — № 3 (7). — С. 229.

Баринова М.Ю.,
заместитель директора по УВТР, преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

О РЕАЛИЗАЦИИ ПРАКТИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ОСНОВЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Целью всякого воспитания должно быть создание деятельной личности в лучших идеалах общественной жизни, в идеалах истины, добра и красоты.

В. М. Бехтерев

Стратегическими документами РФ в сфере образования закреплена важность роли воспитания как деятельности, направленной на развитие личности, создания условий для самоопределения и социализации обучающихся на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей и принятых в обществе правил и норм поведения (Федеральный закон № 273 «Об образовании в Российской Федерации»).

Законодательно закреплены ключевые российские ценности, такие как:

- жизнь и достоинство человека, его права и свободы;
- патриотизм, гражданственность, служение Отечеству;
- крепкая семья, брак как союз мужчины и женщины;
- приоритет духовного над материальным;
- единство народов России;
- коллективизм, взаимопомощь, уважение к старшим;
- историческая память и преемственность поколений

(Указ Президента РФ № 809 от 09.11.2022 г. «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностях»).

Федеральными государственными образовательными стандартами среднего профессионального образования также закреплены общие компетенции, формируемые в процессе воспитания, в том числе ОК.06— способность проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных ценностей.

Приоритет воспитания, закрепленный на законодательном уровне обязывает преподавателя нести ответственность не только за передачу знаний, но и за формирование личности обучающегося.

Процесс формирования патриотического сознания и патриотического поведения должен быть постоянным, целенаправленным и личностно-ориентированным. Только через

понимание, основанного на собственном опыте, любое «знание» становится не механическим запоминанием, а осознанной практикой смыслов и действий.

С 2020 года в колледже искусств проводится большая работа по патриотическому воспитанию. Разработан и внедрен долгосрочный воспитательный проект «Формирование гражданской идентичности на примере героических подвигов российского народа». Авторский проект «Формирование гражданской идентичности на примере героических подвигов российского народа» стал инновационным в области воспитания нашего учреждения и был отмечен Победой на региональном конкурсе долгосрочных воспитательных проектов особой педагогической значимости в 2024 году.

Основной идеей проекта «Формирование гражданской идентичности на примере героических подвигов российского народа» стало вовлечение обучающихся ГБПОУ СО «Сызранский колледж искусств и культуры им. О.Н. Носцовой» совместно с их родителями к поисково-исследовательской деятельности, направленной на изучение и осмысление боевого пути и героизма прадедов обучающихся, участников Великой Отечественной войны 1941-1945 гг., а также сохранение и увековечивание памяти о 27 земляках, удостоенных высшей награды — Герой Советского Союза Великой Отечественной войны.

Социальная значимость проекта заключается в сохранении памяти о героическом прошлом российского народа на примере героев земляков и направлен на формирование интереса к истории страны и города, формированию чувства уважения к памяти защитников Отечества, необходимости сохранения исторической правды и повышения общекультурного уровня студентов колледжа, а также детей и молодежи гг.Сызрани, Октябрьска, Шигонского района приглашаемых в качестве слушателей просветительских концертных программ и музейных экспозиций в ГБПОУ СКИК. Была определена целевая аудитория проекта, включающая представителей разных групп.

Целевая аудитория проекта

Таблица 1.

1.	Студенты ГБПОУ СКИК
2.	Школьники — обучающиеся школ городов Сызрань и Октябрьск, Шигонского района от 10 до 16 лет.
3.	Студенты учреждений СПО г.Сызрани и Октябрьска от 16—35 лет.
4.	Преподаватели—участники проекта.
5.	Сообщество колледжа искусств в ВК https://vk.com/szrcollisk

Проект привлёк внимание и общественности. А некоторые общественные организации стали не только партнерами, но и консультантами проекта.

Партнеры проекта.

Таблица 2.

1.	Сызранский филиал ВУНЦ ВВС Военно-академии имени профессора Н.Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина
2.	Общественная организация Сызранское отделение Всероссийской общественной организации ветеранов «Боевое братство»
3.	Ассоциации ветеранов СВО в г.о. Сызрань
4.	МБУ Краеведческий музей г.о. Сызрань
5.	Сызранский филиал государственного бюджетного учреждения Самарской области «Центральный государственный архив Самарской области»
6.	Сообщество колледжа искусств в ВК https://vk.com/szrcollisk
7.	Администрации г.Октябрьска, Сызранского и Шигонского районов,
8.	Западное министерство образования Самарской области
9.	Информационный партнер проекта — пресс-центр Администрации г.о. Сызрань

Воспитательный проект «Формирование гражданско-патриотической идентичности обучающихся на примере героических подвигов российского народа» — это прежде всего исследовательская деятельность обучающихся, в рамках проектов «Герои Сызрани» (систематизация сведений и составление электронного каталога; запись видеороликов студентами о Героях-сызранцах, проведение просветительских мероприятий в рамках проекта «Герои Сызрани»; привлечение Медиацентра для составления видеороликов к Дню Победы, изданию тематических статей в студенческой газете «По волнам музыки» и в группе ВК колледжа) и реализация проекта «Мой прадед — Герой» (вовлечение обучающихся в реализацию проекта; создание электронного каталога участников войны — прадедов обучающихся и стенда; проведение классных часов с презентацией исследовательских материалов о герое семьи — участнике В.О.В.).

Итоговыми мероприятиями проекта стали музыкально-литературные композиции, где обучающиеся не только пытались донести исторические факты о героических личностях сызранской земли, но и исполняли музыкальные произведения русских и советских композиторов, связанные по смыслу с текстовым содержанием.

Большая работа по подготовке концертного материала была проведена преподавательским составом колледжа, которые подбирали репертуар к мероприятиям совместно со студентами. Таким образом синтез слова и музыки позволил получить больший эмоциональный отклик у слушателей мероприятий.

Важно отметить, что реализация проекта позволила не только проводить на высоком уровне музыкально-литературные композиции, но и трансформировать образовательную среду. В колледже созданы музейные экспозиции:

- стенд с именами и описанием подвига 27 сызранцев — Героев, удостоенных высшей государственной награды СССР — Герой Советского Союза;
- стенд о жизненном и боевом пути прапрадедов обучающихся-участников Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.,
- стенд с именами и боевом пути сызранцев-участников СВО;

В рамках воспитательной практики были организованы 2 городские конференции с участием обучающихся школ гг. Сызрани и Октябрьска «Наши деды—славные Победы» и «Защитники моего Отечества — гордость России» на базе колледжа (издан сборник конференции «Наши деды — славные Победы»); записаны интервью с участниками СВО и блокадницей Ленинграда; проведены 30 музыкально-просветительских мероприятий и музейных выставок, создана методическая копилки с материалами проекта
https://szr—coll —isk.ru/vospitatelnaya—rabot/imeyu—pravo—znat.php

Такой культурно-образовательный комплекс в рамках практики «Формирование гражданской идентичности на примере героических подвигов российского народа» позволил повысить качество воспитательного процесса, обогатить содержание гражданско-патриотического воспитания в колледже, вовлечь в систему гражданско-патриотического воспитания представителей всех субъектов образовательной деятельности, повысить интерес к изучению материалов о Великой Отечественной войне и краеведении, привлечь общественные организации к участию в работе по патриотическому воспитанию молодёжи. Всё это создало твердую базу для дальнейшей реализации проекта.

Сегодня, В ГБПОУ СКИК на постоянной основе работают экспозиции «Герои Сызрани», «Сызранцы — Герои СВО», «Мой прадед — Герой». Собранные краеведческие сведения о героических личностях Сызрани, сценарии мероприятий об исторически-важных событиях в жизни нашей страны и города, могут служить основой патриотической работы в учреждениях округа и региона.

Список литературы:

1. Город Сызрань: очерки географии, истории, культуры, экономики : в 2 т.: Т. 1/ Ин-т рос. истории Поволжский филиал; ред.-сост. Е. Г. Мочалова; науч. рук. П. С. Кабытов. — Сызрань: Ваш Взгляд, 2008.
2. История г. Сызрани (Хроника важнейших событий) // Сызрань – 2000: Книга - альбом. Сызрань:— Сызранское полиграфобъединение. — 2000.
3. Путешествие в прошлое. Самарский край глазами современников/ Сост. А.Н. Завальный, Ю.Е. Рыбалко. — Самара: Кн. Изд-во, 1992.

4. Рыжков Н.О. — Географический очерк Сызранского уезда. — Сызрань: Издание Сызранского УОНО, 1926. — 108 с.
5. Станкевич И.В., Талабаев В.П., Орлова И.А. «Энциклопедия подвига. Самарская область», Самара, 2019 г.
6. Сызрань — годы и люди: ист.- эконом. очерк / сост. В. С. Морозенко, О. А. Портнягин. — Куйбышев: Кн. Изд-во, 1983.
7. Указ Президента РФ № 809 от 09.11.2022 г. «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностях».
8. Федеральными государственными образовательными стандартами среднего профессионального образования.

Виноградова В.И.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань.

ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА НАРОДОВ РОССИИ В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ И ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА

Искусство — ключевой инструмент духовно-нравственного и патриотического воспитания молодёжи. Оно помогает прививать уважение к культурам народов России.

На современном этапе важно формировать у молодёжи патриотическое и гражданское самосознание. Это первостепенная задача. Её актуальность связана с сохранением целостности государства. Огромную роль играют историческая память и единое культурное пространство. Не менее важно воспитывать уважение к культурам всех народов России.

Формирование такого самосознания — задача государственной важности. Особенно остро этот вопрос стоит при работе с молодым поколением. Перед системой среднего профессионального образования стоит важная задача. Нужно вернуть должное внимание духовно-нравственному и патриотическому воспитанию студентов.

В колледже молодой человек начинает лучше осознавать свою значимость. Это важно и для студенческого коллектива, и для всей страны. В данный период активно формируется жизненная и гражданская позиция. Духовно-нравственное развитие идёт интенсивно. У студентов расширяются представления о мире, формируются чувства и эмоции. Молодёжь адаптируется и социализируется в коллективе. Особенно этому помогают коллективные формы работы.

Колледжи должны давать студентам правильные ориентиры. Они помогают сформировать прочную ценностную структуру личности. Главными приоритетами становятся любовь к Родине и уважение к культурам народов России. Не менее важна и готовность трудиться на благо общества.

Сегодня государственная образовательная политика должна направлять молодёжь к традиционным ценностям. Среди них — любовь к стране и уважение к её истории. Важно знать и принимать традиции всех народов России. Эти ценности ярко отражены в многонациональной культуре страны. Они проявляются в её образах, традициях и примерах высокой нравственности.

Искусство — важная часть этой культуры. Оно передаёт фундаментальные ценности и помогает формировать качества гражданина. Искусство учит ценить культурное многообразие.

Однако проблема остаётся актуальной, ведь в практике есть заметные несоответствия. В колледжах пока недостаточно системной работы по воспитанию молодёжи. Речь идёт о духовно-нравственном и патриотическом направлении. Также не хватает воспитания в духе уважения к национальным культурам. При этом общество четко осознаёт важность такой работы.

Ещё одна проблема — слабое использование художественного наследия народов России. В обучении и воспитании отсутствуют чёткие механизмы его применения. Искусство народов России несёт ключевые смыслы. Это служение Отечеству, патриотизм, гуманизм, просветительство и народность. В искусстве заложены глубокие образы героев и тонко раскрыты их переживания. Оно сильно влияет на эмоции, сохраняя традиции и фольклор каждого народа.

Поэтому художественное творчество — мощное средство воспитания. Оно формирует патриотизм и развивает гражданскую идентичность. Использовать искусство в воспитании нужно комплексно. В основе лежат три главных компонента:

1.Аксиологический компонент. Он формирует ценностное отношение к Отечеству и к культурам народов России.

2.Когнитивный компонент. Он помогает осваивать знания о богатом наследии страны.

3.Деятельностный компонент. Он связан с осмыслением собственной позиции и её воплощением в делах, например, в межкультурном диалоге.

Для реализации этого подхода нужны определённые педагогические условия. Важно грамотно отбирать произведения искусства для воспитательной работы. Они должны отражать культуру разных народов России. В произведениях необходимо выделять патриотические и межкультурные идеи. Именно на них стоит делать главный акцент.

Необходимо создавать ситуации, где студенты эмоционально откликаются на художественные образы. Так они лучше воспринимают содержание произведений. Студенты должны связывать содержание произведений с собственными взглядами. Это помогает глубже осмыслить материал. Педагогу нужно тщательно подбирать репертуар с патриотической тематикой. При подборе учитывают содержание, образы и национальную специфику. Художественная ценность тоже имеет решающее значение. Разнообразие жанров помогает показать всё богатство традиций. Выделяют четыре основных тематических направления:

1. **Тема родной природы.** Она воспитывает эстетические чувства и учит бережно относиться к природе. Данная тема помогает понять связь ландшафта и культуры.
2. **Фольклорная тема.** Она показывает разные стороны народной жизни и раскрывает связь поколений. Фольклор помогает глубже узнать традиции, укрепляет самосознание и учит уважать культурное многообразие.
3. **Историческая тема.** Она позволяет соприкоснуться с важными событиями прошлых лет и расширяет кругозор. Историческая тема передаёт опыт народов России, воспитывает гордость за предков и ответственность за наследие.
4. **Эпическая тема.** Она раскрывает лучшие черты национального характера, возвеличивая силу и единство народа. Эпос помогает воспитывать чувство долга перед Родиной, развивает мужество и стойкость. Он учит защищать интересы страны и ценить вклад всех народов.

Искусство сильно влияет на эмоции, что важно учитывать в работе. Главную роль играют ситуации нравственно-эстетического характера. Задача педагога — создать для них нужные условия. Такие ситуации помогают студенту раскрыть внутренний мир. Они способствуют осмыслению нравственных позиций и формируют патриотическое сознание. Важны три типа ситуаций: переживание, актуализация и рефлексия.

Ситуация переживания вызывает эмоциональный отклик студента. Он глубоко воспринимает события и идеи произведения. Переживание развивает эмпатию и уважение к опыту других народов.

Актуализация превращает эмоции в личный опыт. Студент принимает важные ценности и смыслы. Так формируется установка на межкультурный диалог и взаимопонимание.

Рефлексия отвечает за самопознание и переосмысление. Через неё студент корректирует свои взгляды, осознаёт ценность культурного многообразия и его роль в единстве государства.

Чтобы эффективно использовать искусство, нужны разные формы работы. Их включают и в учебную, и во внеучебную деятельность.

Подойдут конференции, экскурсии, творческие проекты, семинары—диалоги и тематические занятия. Эффективно использовать проблемные задачи, конкурсы, концерты и фестивали.

С помощью художественного наследия формируются высшие духовные ценности: любовь к Родине, ответственность за её судьбу, гордость за достижения страны. Развивается национальное самосознание и растёт уважение к традициям.

Патриотическое воспитание должно опираться на три компонента (аксиологический, когнитивный, деятельностный) и сочетать разные формы работы. Для успеха необходимы четкие педагогические условия:

Во-первых, грамотный отбор произведений; во-вторых, выделение в них гражданских и патриотических идей; в-третьих, активизация эмоционального восприятия; в-четвёртых, создание ситуаций переживания, актуализации и рефлексии.

Такой подход сделает искусство эффективным инструментом воспитания. Оно поможет формировать историческую память и развивать гражданскую идентичность. Системное внедрение этой модели даст отличные результаты:

1. У молодёжи сформируется понимание единства многонационального народа России.
2. Появится готовность к межкультурному диалогу.
3. Сложится активная гражданская позиция. Это станет прочной основой для социальной сплочённости и успешного развития страны.

Список литературы:

1. Алиева С.А. Патриотическое воспитание молодёжи средствами
2. этнокультурных традиций народов России / С. А. Алиева – Москва: Изд-во МПГУ, 2020. – 184 с.
3. Белоусова О.В. Формирование гражданской идентичности студентов колледжа средствами изобразительного искусства // Педагогика и психология образования. – 2021. – № 3. – С. 45-51.
4. Гусева И.Н. Искусство как фактор аксиологического развития личности студента // Приоритетные направления развития современной науки: материалы V междунар. научно-практ. конф. – Чебоксары: НИИ педагогики и психологии, 2018. – С. 112-116.
5. Данилюк А.Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков, В. А. Тишков – Москва: Просвещение, 2009. – 24 с.

Корнилова М.С.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГОВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ В ДУХЕ УВАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРАМ НАРОДОВ РОССИИ

Современное российское общество отличается культурным, этническим и конфессиональным многообразием. На одной территории живут представители различных народов, носители разных языков, обычаев и религиозных традиций. В этих условиях особую значимость приобретает воспитание молодёжи, основанное не только на знании отечественной истории, но и на уважении к культурному наследию всех народов России[4].

Одним из действенных средств такого воспитания является хоровое искусство[7]. Пение в коллективе предполагает постоянное взаимодействие участников, умение слушать друг друга, подчинять личное звучание общему художественному замыслу. В хоре невозможно добиться выразительного результата без взаимного доверия, дисциплины и ответственности. Поэтому хоровая деятельность способствует развитию качеств, важных не только для музыканта, но и для полноценной личности: отзывчивости, терпения, чувства долга, уважения к другим людям.

Хоровое искусство обладает значительным духовно—нравственным и патриотическим потенциалом благодаря своей эмоциональной природе [3;4]. Музыкальное произведение воздействует на чувства человека, помогает глубже воспринимать исторические события, народные образы, нравственные идеалы и ценности. При этом патриотическое воспитание в хоровом коллективе должно строиться на понимании Родины как общего культурного пространства, в котором сохраняется самобытность различных народов.

Хоровое пение представляет собой особый вид коллективной деятельности. Каждый участник хора зависит от общего результата, но одновременно несёт личную ответственность за качество исполнения. Исполнитель должен соблюдать ритм, интонацию, динамику, указания дирижёра и при этом внимательно слышать звучание всей группы. Это формирует навыки сотрудничества и самоконтроля [7].

Важной особенностью хорового искусства является сочетание индивидуального и коллективного начал. У каждого певца есть собственный голос, тембр и исполнительская манера, однако в хоре они объединяются в единое звуковое целое. Данное обстоятельство имеет важное воспитательное значение: молодые люди учатся воспринимать

различия не как препятствие, а как условие создания гармонии. Именно поэтому хор может служить моделью конструктивного взаимодействия в многонациональном обществе [2].

Музыкальное воспитание, по мнению Б. В. Асафьева, связано с активным переживанием музыкального процесса, а не только с усвоением теоретических знаний [1]. Участник хора не просто знакомится с произведением, а непосредственно проживает его образное содержание. Исполняя песню о родной земле, историческом событии, материнской любви или героическом поступке, молодой человек эмоционально соприкасается с нравственными смыслами, которые невозможно полностью передать только посредством слов.

Хоровая деятельность также способствует развитию эмоционального интеллекта [2;5;8]. Певец учится распознавать характер музыки, понимать намерения композитора, чувствовать настроение произведения и передавать его слушателю. Работа над выразительностью исполнения требует осмысления текста, образов и исторического контекста. В результате музыкальные занятия становятся средством нравственного размышления.

Духовно-нравственное воспитание предполагает формирование у человека представлений о добре и зле, достоинстве, милосердии, справедливости, ответственности и уважении к личности [4]. Хоровой репертуар предоставляет широкие возможности для обращения к этим темам.

В произведениях духовной музыки раскрываются идеи внутреннего совершенствования, сострадания, надежды и ответственности перед ближними [3]. При этом знакомство с духовными сочинениями должно осуществляться уважительно и культурологически грамотно, с учётом мировоззренческого многообразия обучающихся. В образовательной среде важно показывать духовную музыку разных традиций как часть исторического и художественного наследия: православной, исламской, иудейской, буддийской культур, а также традиций коренных народов России [4].

Большое значение имеет народно-песенное творчество [7]. В песнях отражаются представления народа о семье, труде, природе, воинской доблести, любви к родной земле и взаимопомощи. Русские, татарские, башкирские, чувашские, бурятские, якутские, дагестанские, карельские, осетинские и другие песни позволяют молодёжи увидеть многообразие национальных культур России. Их исполнение способствует преодолению стереотипов, поскольку культура другого народа воспринимается не отвлечённо, а через живой художественный образ [5].

Особенно эффективным является включение в репертуар произведений на языках разных народов России. Однако простого исполнения песни недостаточно. Руководителю следует рассказать об

истории её возникновения, особенностях языка, традициях исполнения, содержании текста. Полезно знакомить участников с национальными музыкальными инструментами, костюмами, праздниками и обрядами. Такой комплексный подход превращает концерт или репетицию в содержательный диалог культур [7].

В хоре воспитывается и чувство взаимного уважения [2]. Участники учатся принимать особенности друг друга, корректно воспринимать замечания, помогать менее опытным певцам. Совместные репетиции требуют терпения и доброжелательности. Если в коллективе создана атмосфера доверия, хор становится пространством нравственного развития, где каждый человек ощущает свою значимость и принадлежность к общему делу.

Патриотизм нельзя сводить только к исполнению торжественных песен и участию в памятных мероприятиях [4]. Подлинное патриотическое воспитание включает любовь к родному краю, знание его истории, уважение к предкам, готовность беречь культурное наследие и ответственно участвовать в жизни общества.

Хоровая музыка помогает раскрыть эти идеи через эмоционально насыщенные произведения. Песни о Родине, военной истории, защитниках Отечества, труде и природе родного края создают условия для осмысления исторической памяти. Произведения, посвящённые Великой Отечественной войне, позволяют говорить с молодёжью о мужестве, человеческом достоинстве, цене мира и необходимости сохранять память о поколении победителей [3].

При этом патриотический репертуар должен быть художественно разнообразным. Наряду с произведениями отечественных композиторов целесообразно исполнять песни, созданные представителями разных народов России. Это подчёркивает, что история страны создавалась совместными усилиями людей разных национальностей. Важно показывать вклад различных регионов и этнических общностей в развитие российской культуры, науки, искусства и защиту Отечества [4].

Патриотическое воспитание через хор особенно результативно тогда, когда оно связано с конкретной деятельностью[3]. Это могут быть концерты в школах, домах культуры, музеях, воинских частях, участие в благотворительных акциях, фестивалях народного творчества и памятных мероприятиях. Подобная практика помогает молодым людям почувствовать общественную значимость искусства и осознать личную причастность к сохранению культурной памяти.

Вместе с тем необходимо избегать противопоставления культур и чрезмерно декларативной подачи патриотической тематики. Уважение к своей стране не требует отрицания ценности других народов. Напротив, зрелый патриотизм предполагает способность видеть Россию как

многонациональное государство, в котором культурное разнообразие является источником общественного богатства [4].

Для реализации воспитательного потенциала хорового искусства необходимы определённые педагогические условия [7].

Во-первых, важен продуманный репертуар. Он должен включать произведения разных эпох, жанров и национальных традиций. При выборе музыки следует учитывать возраст учащихся, уровень их подготовки, доступность вокального материала и содержание текстов.

Во-вторых, необходимо сочетать исполнительскую работу с просветительской. Перед разучиванием произведения педагог может рассказать о его авторе, времени создания, языке и культурном контексте. Это помогает учащимся воспринимать песню не как набор нот, а как результат исторического и духовного опыта народа.

В-третьих, большое значение имеет личность руководителя. Дирижер хора должен не только обладать профессиональными музыкальными навыками, но и создавать атмосферу уважения, справедливости и сотрудничества. Авторитарный стиль, основанный исключительно на требованиях и наказаниях, снижает воспитательный эффект занятий. Напротив, внимательное отношение к каждому участнику помогает формировать устойчивую мотивацию и положительный эмоциональный климат.

В-четвёртых, полезно применять проектные формы работы. Молодёжь может самостоятельно подготовить презентацию о музыкальной культуре определённого народа, провести исследование местных песенных традиций, записать интервью с носителями фольклора или организовать концерт «Музыка народов России». Такие проекты развивают самостоятельность, исследовательские навыки и уважительное отношение к культурному наследию.

Наконец, следует учитывать современные технологии. Аудио— и видеозаписи позволяют знакомиться с региональными исполнительскими школами, сравнивать варианты исполнения, анализировать вокальную манеру. Однако цифровые материалы должны использоваться не вместо живого общения и коллективного музицирования, а как средство расширения культурного кругозора.

Хоровое искусство является эффективным инструментом духовно-нравственного и патриотического воспитания молодёжи. Оно формирует ответственность, дисциплину, способность к сотрудничеству и эмоциональную отзывчивость. Через исполнение духовной, народной и гражданско-патриотической музыки молодые люди приобщаются к исторической памяти, нравственным ценностям и культурным традициям.

Особая роль хорового искусства заключается в его способности объединять людей, сохраняя при этом индивидуальность каждого участника. Знакомство с музыкой разных народов России помогает

воспитывать уважение к языкам, обычаям и культурным особенностям других людей. В результате патриотическое воспитание приобретает содержательный и гуманистический характер: любовь к Родине соединяется с уважением к её многонациональному народу [4].

Таким образом, хор можно рассматривать не только как исполнительский коллектив, но и как важное воспитательное пространство. При грамотной организации работы он способствует формированию личности, способной ценить культурное наследие, ответственно относиться к обществу и воспринимать многообразие России как основу её духовного единства [4;7].

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2—е изд. Л.: Музыка,1971.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство,1986.
3. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя. М.: Просвещение, 1981.
4. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / под ред. А. Я. Данилюка, А.М. Кондакова, В.А. Тишкова. М.: Просвещение, 2009.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка,1972.
6. Ригельман И.Ю. Хоровое сольфеджио: теория и практика. М.: Владос,2004.
7. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. М.: Владос, 2002.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Издательство Академия педагогических наук РСФСР, 1947.

Никулина О.В.,
директор МБУ ДО «ДШИ №6» г.о. Самара
Чегодаева М.Д.,
преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова», г.о. Самара

К ВОПРОСУПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ

В настоящее время серьезные изменения в экономической, политической, социальной жизни страны приводят к существенным преобразованиям в культурной и духовной сферах. И хотя средства

массовой информации – телевидение, периодические издания – призывают современную молодежь обратить свой взгляд на традиционные ценности, распространяя идеи гражданственности и патриотизма, так происходит далеко не всегда. Выросло новое поколение «утилитарно» настроенной молодежи, которые хотят легко получить все блага жизни сразу с наименьшими внутренними затратами.

Когда пересматривается отечественная история и в общественной жизни устанавливаются законы рыночной экономики, начинают претерпевать изменения и нравственные идеалы: выходят на первый план идеи вседозволенности, отказа от духовных ценностей, подвергается сомнению необходимость образования и т.д. В таких условиях у молодежи формируется достаточно противоречивая система духовно-нравственных ценностей.

«Патриотическое сознание представляет собой отражение субъектом значимости своего Отечества и готовности осуществлять необходимые действия по защите его национальных интересов. Оно является определяющим фактором в патриотическом поведении, а также морально-нравственным регулятором взаимодействия субъекта с объектом в его патриотической деятельности»[2].

Основу патриотического воспитания должны составлять семейные ценности, идеи преемственности поколений, любовь к отечеству, готовность подчинить свои интересы интересам страны, гордость за ее прошлое и ответственность за будущее. Подобная жизненная позиция может быть принята молодым человеком только добровольно и сознательно в условиях благоприятного духовно-нравственного климата общества.

Говоря о микроклимате, следует заметить, что выстраивать его надо на всех уровнях высших духовных ценностей, а именно: «индивидуально-личностном (жизнь и права человека, честь, достоинство); семейном (родительский дом, взаимоотношения в семье, родословная семьи, ее традиции); национальном (святыни страны, национальная геральдика, родной язык, родная земля, народная культура, единство нации); общечеловеческом (биосфера как среда обитания человека, экологическая культура, мировая наука и культура, мир на Земле и т. д.)» [1].

Важная роль в формировании духовно-физического здоровья подрастающего поколения принадлежит школе. Одной из главных задач современной школы является необходимость заложить основы патриотического сознания детей уже на начальном этапе, это одно из наиболее важных направлений в воспитательной работе учреждений образования. Чувство любви к Родине должно воспитываться с самого раннего возраста, знание истории и культуры России, своего края, национальных традиций должно составить основу мировоззрения ребенка.

Патриотическое воспитание осуществляется как в процессе обучения, так и во внеаудиторной деятельности, через проведение общественных культурных мероприятий, концертов, фестивалей, конкурсов. Важным является активное включение учащихся в историко-краеведческую поисковую работу: поиск исторических сведений о родном крае, родном городе, освещение его культурной жизни, биографий выдающихся личностей, написание сочинений, рефератов на эти темы. В рамках учебного процесса целесообразно использовать такие формы работы, как проектная деятельность, заседания круглого стола, форумы, викторины, олимпиады, научные конференции.

Особенное внимание следует обратить на мероприятия, посвященные государственным праздникам: День Победы, День защитника Отечества, День России, День народного единства. На формирование патриотических чувств молодого поколения первостепенное влияние оказывает семья, поэтому учреждения образования должны работать вместе с родителями, предлагая семейное участие в акциях «Георгиевская ленточка», «Бессмертный полк» и других мероприятиях военно-патриотической направленности.

Воспитательный процесс происходит значительно быстрее, если он осуществляется через различные виды художественной деятельности. Поэтому необходимо использовать все возможности, которые заложены в изобразительном и музыкальном искусстве. Искусство отражает наши идеи в конкретно-чувственных формах и образах и обладает способностью вызывать глубокие эмоциональные переживания.

В музыкальных классах важен выбор соответствующего репертуара, грамотное оценивание его художественного уровня и патриотического потенциала, особенно в вокальном и хоровом классах, где большую роль играет слово. При разучивании патриотического репертуара дети учатся понимать внутренний смысл, идеи, близкие сердцу русского человека, впитывают образный и интонационный строй, отечественные культурные традиции. С помощью музыки и слова возможно создание ярких, запоминающихся эмоционально-положительно окрашенных образов. Такие образы способны сформировать как у исполнителей, так и у публики положительные патриотические эмоции, а также пробудить мотивацию к соответствующему поведению.

Большие потенциальные возможности патриотического воздействия заключаются в фольклоре. Народные музыкальные произведения знакомят детей с обычаями и бытом русского народа, трудом, бережным отношением к природе. Образы родной природы, запечатленные в произведениях искусства – прекрасное средство патриотического воспитания.

В заключение важно сказать, что формирование патриотического сознания детей в детской школе искусств может быть эффективным только

при систематической и целенаправленной работе. Работа должна проходить таким образом, чтобы она каждый раз находила эмоциональный отклик в сердце ребенка. Постоянное проведение мероприятий патриотической направленности, правильно подобранный музыкально-исполнительский репертуар, совместная творческая деятельность преподавателей, родителей и учащихся смогут заложить правильный фундамент в деле духовно-нравственного воспитания.

Кроме того, само поведение педагога и родителей должно стать примером. Все начинается с малого: проявить доброту и уважение к людям, защитить слабого, быть ответственным, честным. Ребенок перенимает все это и по мере взросления начинает осознанно формировать в своем сознании определенные нравственные идеалы и стараться им соответствовать.

Патриотическое воспитание подрастающего поколения – это важная задача всего нашего общества, от этого зависит как мы сможем сохранить отечественную культуру, экологию, ресурсы нашей страны, как дальше будут развиваться наука, искусство, в каком социальном устройстве мы будем жить в дальнейшем.

Список литературы:

1. Адамова А.Г. Сущность духовно-нравственного воспитания учащихся в контексте системного подхода // Вестник университета российской академии образования. 2008. №1 2008. С. 26-27.
2. Мурзин А.И. Концептуальные основы российского патриотизма: понятие и сущность // Аналитика культурологии. – 2016. – № 1 (34). – С. 32-36.

Стряпунин В.А.,
преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти

ОСНОВНЫЕ ГРУППЫ И ВИДЫ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И РОДСТВЕННЫЕ ИМ ИНСТРУМЕНТЫ БЛИЖНЕГО И ДАЛЬНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ. СВИСТКОВЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Когда несколько лет назад мне предложили вести в колледже курс «История исполнительства на русских народных инструментах», я с радостью согласился. Еще со школьной скамьи меня интересовали вопросы истории, достижения мировой и отечественной культуры. За время учебы в училище и консерватории, а после их окончания, работая в

качестве артиста в различных творческих коллективах (оркестрах, ансамблях), была приобретена практика игры на различных струнно-щипковых и духовых народных инструментах.

Вникая в материалы курса «История исполнительства», изучая специальную литературу, слушая записи, посещая выставки, музеи, концерты, участвуя в фольклорных фестивалях в нашей стране и за рубежом, накопился довольно обширный материал (в том числе, аудио, видео), которым и хочется поделиться со студентами и коллегами-преподавателями. В учебнике по курсу «История исполнительства», в частности, духовым инструментам, уделено полторы страницы, что не дает полного представления об этой группе. Захотелось несколько расширить эти границы, так и возникла идея написания статьи-лекции о группах и видах русских народных инструментов и родственных им инструментах ближнего и дальнего зарубежья.

Данная статья не претендует на объемлющее освещение всего мирового инструментария, так как это поле деятельности академической науки. Наша задача заключается в ознакомлении студентов-народников с многообразием национальных инструментов и, заинтересовав их, побудить к более глубокому самостоятельному изучению великого наследия отечественной и мировой культуры.

Согласно современным данным, музыкальный инструментарий в инструментоведении классифицируется по системе Э. Хорнбостеля и К. Закса, по определяющим признакам – источнику звука и способу его извлечения. В соответствии с источником звука, инструменты делятся на **духовые** (аэрофоны**), струнные** (хордофоны), **мембранные** (мембранофоны) и **самозвучащие** (идиофоны).



У **духовых** инструментов источником звука является поток воздуха. По способу звукоизвлечения группа подразделяется на свистковые, язычковые и мундштучные.

Свистковые русские народные инструменты и родственные зарубежные.

У свистковых инструментов звук возникает в результате рассечения вдуваемой исполнителем воздушной струи об острый край трубки или специальный вырез в ней.

К свистковым русским народным инструментам относятся различные свистульки (окарины) и продольные дудочки: одноствольные, двуствольные и многоствольные.

Глиняные свистульки используются как музыкальные инструменты

самодеятельными и профессиональными коллективами в сочетании с другими духовыми инструментами. **Окарина** (итал. ocarina – гусенок) свистулька, ее форма напоминает голову гуся — род свистковой сосудообразной флейты с устройством для вдувания воздуха и без выдувного отверстия. В музыкальной практике используются глиняные, фарфоровые и деревянные окарины разных форм и размеров. Народные окарины используются по всему миру – в Латинской Америке, Китае, Африке, Восточной Европе и др. Во многих культурах окарина считается детской игрушкой, в Европе распространилась в середине XIX века. Простейшие окарины изготовлялись из крупных семян, орехов, раковин моллюсков, костей, овощей. Современную окарину усовершенствовал итальянский мастер Джузеппе Донати, — его керамическая окарина с 10-тью отверстиями и диатоническим звукорядом в объеме ноны.

Большинство окарин имеют сферическую форму, яйцеобразную, однако известны окарины самых разных форм, с разным количеством отверстий для пальцев.

Особенностью окарины является зависимость высоты звука исключительно от площади отверстий, при игре не важен порядок их открывания, если они одинакового диаметра. Два отверстия одинакового размера производят 3 ноты (оба закрыты, одно закрыто, оба открыты). Если они имеют разный размер, то количество нот увеличивается до 4-х.

Самая древняя разновидность окарины – китайский керамический инструмент — **сюнь** (IV тысячилетие до н.э.), к XVIII в. количество отверстий в нем достигало 6-ти. В корейской музыке – **хун**, в Японии – **цутибуэ**. В Африке распространены деревянные, тыквенные и другие растительные ромбообразные окарины с 2-3 отверстиями (играют пастухи), в Новой Гвинее окарины изготавливаются из глины. Древнейшие музыкальные окарины также изготавливали из глины индейцы. На территории Перу были обнаружены инструменты 1-й половины 1-го тысячелетия до н.э. принадлежащие культуре Чавин. В густой тропической сельве с помощью окарины, которую подвязывают на веревку и раскручивают рядом с собой, путешественники дают знать о себе окружающим. В Австралии этот инструмент называется – **буллрорер**, во время исполнения «музыки» инструмент рассекает краями воздух и издает пронзительный свист.

Окарины используются самодеятельными и профессиональными ансамблями в сочетании друг с другом и различными деревянными духовыми инструментами.

Одноствольная дудка – продольная трубка, обычно с шестью игровыми отверстиями, дающими диатонический звукоряд, благодаря октавному передуванию, диапазон составляет две октавы. Разновидность одноствольных дудок специалистами рассматривается под названием – **продольная флейта**, в Европе в XVIII веке и укрепилось это

окончательное название. Слово «флейта» от латинского flatus – дуновение. За время своего бытования менялись названия инструмента и его форма, количество отверстий на стволе и длина. Соотнести свистковые инструменты нашего времени с древнерусскими названиями специалисты пытаются уже давно. Среди упоминаний летописцами видов инструментов, наиболее часто встречаются три: **свирель, сопель и цевница**. Однако невозможно сказать точно, к какому определенному инструменту относилось такое название, ведь «свирянином», «свирцом» в древней Руси называли исполнителя, который играл на любом духовом инструменте. Исключение составляли рог и труба, на которых играли «трубочеи».



Свирель – общее название одно и двухствольных свистковых и многоствольных продольных флейт у восточно-славянских и южно-славянских народов, с шестью отверстиями и свистковым устройством, с диатоническим звукорядом и с диапазоном (при передувании) в две октавы. Изготавливается из дерева с мягкой сердцевиной – бузины, ивы, черемухи. Сердцевина удаляется, один конец трубки срезается наискосок. Иногда делают свирели из камыша, тростника, бамбука, дягиля.

Инструмент используется как в сольном, так и ансамблевом исполнительстве.

В 1951-1962 годах при проведении раскопок Древнего Новгорода, были найдены две свирели. Длина одной, которая датируется концом XI века, 22,5см. У нее 4 игровых отверстия, другая свирель датируется началом XV века, ее длина 19 см., у нее всего три игровых отверстия.

Свистковая обертоновая флейта. Флейты с обертоновым звукорядом – совершенно особый вид, поскольку во время исполнения на этом инструменте выдувают натуральные обертоны. На них нельзя сыграть мелодию в традиционном понимании этого слова, их звуки больше похожи на птичьи трели. По конструкции обертоновые флейты могут быть продольными, поперечными, со свистком или без него. Игровых отверстий у обертоновых флейт нет, звук варьируют переходом между регистрами и открытием—закрытием выходного отверстия.



Свистковые обертоновые флейты имеют множество названий**.**

Калюка (колюка) от слова «колючий», изготавливается из стеблей растения татарника колючего, **выгонка** – название дано за распространенное использование дудки пастухами по утрам, выгонявшим



скот на пастбища, **травяная дудка.**

Похожие инструменты встречаются у многих народов мира: **тутак, шви** (у армян), **тутушка** (у мордвы), **шиалтыш** (у марийцев), **сэльефлейта** (у норвежцев), **сэльефэйт ор сэлепипа** (у шведов), **паюпилли** (у финнов), **тилинка** (у украинцев и румын), **концовка** (у словаков).

Обертоновая флейта представляет собой полый цилиндр, в котором имеется верхнее отверстие для вдува воздуха и нижнее для выдува. Также для того, чтобы появлялся непосредственно сам звук флейты, в верхней части трубки проделывается дульце (свисток). Изготавливается из ивы, рябины, ясеня, ольхи.





Размер трубки может быть разным, в зависимости от роста и длины рук исполнителя. Длина считается достаточной, если ладонью руки или пальцами можно было закрыть нижнее отверстие на трубке. Игра на инструменте осуществляется путем открывания и закрывания пальцем нижнего отверстия трубки, а также изменением силы подаваемой ртом струи воздуха. Обычно на обертоновой флейте играют ритмично, она хорошо сочетается с ударными инструментами.

Дудка—поршневая. Распространена в Западной Белоруссии, Украине, Болгарии. Представляет собой цилиндрическую деревянную трубку со свистковым приспособлением, в который вставлен поршень с ручкой. Звукоизвлечение осуществляется подачей струи воздуха и ритмичных качающих движений поршня, который определяет высоту звука. Самый низкий звук образуется в максимально открытом положении поршня, самый высокий – в самом закрытом положении. Дудка—поршневая – слуховой инструмент без фиксированного строя. Игра на нем связана в первую очередь, со слуховыми ощущениями исполнителя.

Двуствольная дудка (двойная свирель) — парная продольная свистковая флейта с двумя не скрепленными между собой стволами разной длины из ивы, клена, черемухи. Размеры двойной свирели колеблются в широких пределах. Длина большой дудки 29-47 см., малой – 22-35 см. Обычно большую дудку держат в правой руке, а малую в левой. Головки стволов имеют клювовидную форму, в нижних частях стволов вырезано по

3 игровых отверстия (по 2 пальцевых отверстия с наружной стороны каждой трубки, еще по одному отверстию с тыльной части). Во время игры «клювы» берут в рот, а стволы держат наклонно вниз, раздвигая их под острым углом друг к другу. Парные флейты бытовали раньше в Смоленской и других областях, где назывались — **двойчатки, парняты, двойницы**. Это две продольные флейты с пыжами, разной длины, не скрепленные между собой. Звукоряды трубок сочетаются в квартовом соотношении. Необходимо отметить, что существуют и двуствольные инструменты с одним, общим отверстием для вдувания воздуха.

Объединение двух дудок в один инструмент дает возможность исполнения двухголосных мелодий одним исполнителем. Репертуар наигрышей на двойной свирели обширен и весьма разнообразен. В сопровождении парной флейты исполнялись обрядовые, лирические и плясовые песни (скакухи).

Многоствольные дудки.

Возникновение подобных инструментов исследователи относят к эпохе неолита, т.е. к периоду от 5 до 2 тысяч лет до нашей эры. Именно в те далекие времена первобытный человек, по предположениям ученых начал осмысливать звуковысотные соотношения, стал понимать, что чем длиннее трубка, тем звук ниже, и наоборот. Он сгруппировал несколько трубочек разной высоты, и таким образом на свет появился один из древнейших инструментов **флейта Пана** или **Пан-флейта.** О флейте Пана говорится в притче Вергилия, жившего в I веке до нашей эры. Согласно древнегреческой легенде, нимфа Сиринка (Сиринга) спасаясь от преследования влюбленного в нее бога леса и рощи Пана, попросила помощи у речного бога, который превратил ее в тростник. Из тростника Пан сделал себе флейту и назвал ее по имени своей возлюбленной. Древнегреческое название «Сиринк» и стало первоначальным названием данной многоствольной флейты.

Флейты Пана изготавливаются из бамбуковых, тростниковых, камышовых, костяных или металлических пустотелых трубок ступенчато уменьшающейся длины, располагающихся в один ряд. Нижние концы трубок закрыты, верхние открыты. Звук образуется путем направления струи воздуха на край трубки. Каждая трубка издает один основной звук. Интересно, что в районах боливийского Альтиплано многоствольные флейты делались из камня. Один из весьма искусно сделанных экземпляров «флейты Пана», обнаруженный в верховьях реки Пилькомайо и хранящийся ныне в Гетеборге (Швеция), представляет собой миниатюрный (всего 8 сантиметров шириной) инструмент из полированного черного камня с шестью каналами.

Подводя итоги статьи, в которой мы познакомились с некоторыми отечественными духовыми свистковыми и родственными им инструментами других народов, необходимо отметить, что великое

многообразие этих инструментов в мировом наследии, дает уникальную возможность для их изучения и исследования молодыми, начинающими музыкантами для обогащения своего опыта и в дальнейшей профессиональной деятельности.

Список литературы:

1. Бычков В. Дудка: устройство и изготовление//. Музыкальные инструменты.— М.: Аст—Пресс, 2000, 178 с.
2. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, 289 с.
3. Владимирский С. На чем играл Чингачгук, музыкальная культура индейцев. «Аккорд». Журнал музыкальной культуры №1/97.
4. Гордиенко О. О классификации русских народных музыкальных инструментов. Труды МГДОЛК им. П.И.Чайковского. М., 1989, 159 с.
5. Зисман В. Путеводитель по оркестру и его задворкам. М: Издательство АСТ, 2017, 416 с.
6. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2018, 640 с.

Чижова Г.И.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ п.Варламово,
м. р. Сызранский

ТАНЦЫ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА: СОХРАНЯЕМ И РАЗВИВАЕМ

Россия — уникальное многонациональное государство, на территории которого проживает более 190 народов. Каждый из них обладает самобытной культурой, традициями, языком и историей. Знакомство с этим многообразием — не просто расширение кругозора, а важнейший фактор формирования гражданской идентичности, укрепления единства страны и развития толерантного общества. Культуры разных народов не существуют изолированно: они переплетаются, взаимно обогащают друг друга и вместе формируют общую российскую идентичность. Элементы фольклора, ремёсел, кухни разных этносов давно стали частью общероссийской культурной среды.

Изучение культур народов России помогает осознать, что единство страны строится не на стирании различий, а на уважении к ним. Понимание вклада каждого народа в общее наследие укрепляет чувство сопричастности к судьбе государства и формирует гражданскую ответственность. В многонациональном обществе знание традиций и обычаев других народов — залог мирного сосуществования.

Народный танец как хранитель нематериального наследия

Народные танцы — способ сохранить нематериальное наследие. В движениях, музыке, костюмах и манере исполнения отражены быт, труд, верования и эстетические идеалы людей. Через танец человек осознаёт свою принадлежность к определённой культуре и этнической группе, передаются ценности и нормы, которые формировали общество на протяжении веков.

Россия огромна, и в каждом регионе складывались свои особенности исполнения. Где-то преобладают лирические хороводы, а где-то — энергичные пляски. Географические, климатические и исторические условия напрямую влияли на формирование танцевальных традиций. Например, на юге России в танцах чувствуется влияние казачьей культуры с её энергичными прыжками, а в центральных регионах — более плавные и изящные композиции.

Многообразие народных танцев — это отражение многонационального состава страны. Изучая танцы разных народов, мы учимся уважать и ценить культурное наследие друг друга, что способствует гармонизации межэтнических отношений. Современные хореографы и коллективы творчески перерабатывают традиции, создавая новые сценические формы. Это позволяет народным танцам жить и развиваться, оставаясь актуальными для современного зрителя. Популяризация через фестивали, мастер-классы и образовательные программы помогает привлечь внимание к этому богатому наследию.

Культура народов Поволжья: значение и специфика

Поволжье исторически сложилось как территория с богатым этническим составом, где на протяжении веков соседствуют татары, чуваши, мордва, марийцы, удмурты, башкиры и другие народы. Их взаимное влияние сформировало уникальную культурную палитру, и знакомство с этим многообразием имеет важное значение по нескольким причинам.

Каждая этническая группа обладает самобытными традициями, языком, фольклором, ремёслами и обрядами. Понимание ценности каждого элемента культурного кода помогает осознать, что утрата любого из них — потеря для всего человечества. Изучение традиций способствует их сохранению и передаче будущим поколениям.

Познание культуры народов Поволжья помогает человеку лучше понять собственную идентичность, увидеть место своей «малой родины» в общем культурно-историческом пространстве страны. Одновременно знакомство с традициями соседей воспитывает уважение к их культурным особенностям, развивает толерантность и навыки межкультурного диалога. В условиях глобализации важно с детства формировать у подрастающего поколения уважительное отношение к культурным различиям — это

помогает разрушать стереотипы и предрассудки, создавая атмосферу доверия в обществе.

Включение культуры народов Поволжья в образовательный процесс — в школах, детских садах, учреждениях дополнительного образования — решает целый комплекс задач: расширяет кругозор, развивает познавательные и творческие способности, формирует эстетический вкус. Через знакомство с народными промыслами, фольклором, праздниками и играми у детей и молодёжи закладываются основы нравственности и патриотизма.

Танцы народов Поволжья: характерные особенности

Танцы народов Поволжья — уникальный пласт традиционной культуры, в котором отражены история, быт, верования и трудовой опыт этносов. Многие движения пластически изображали реальные процессы: прядение, ткачество, охоту, воинские состязания. Изучая эти танцы, учащиеся приобщаются к корням своей культуры, осознают её самобытность и ценность.

Татарский танец

Татарский танец сочетает утончённость и решительность, светлые и добрые замыслы. Кочевое прошлое народа отразилось в свободе движений, широте и просторе пластики.

Мужской танец активен и мужествен: движения чеканные, с лёгкими подскоками и акцентированными притопами. Юноша держится уверенно, гордо, напористо. Характерные элементы — имитация бега лошади, ритмичные дроби, напоминающие цокот копыт, позы, отображающие повадки животных.

Женский танец стремителен, лёгок, воздушен. Девушка танцует мягко, застенчиво, со скрытым кокетством. Движения неширокие, скользящие, без больших прыжков. Руки чаще работают от фартука или платка — в народе считали, что сорвать платок с девушки означает для неё позор, поэтому в танце она руками защищает «запретную зону». Классические движения — волнообразные движения рук (имитация крыльев птиц), мягкие переступания ног, топотания на месте, повороты вокруг своей оси на 180 и 360 градусов.

Среди известных танцев — «Шома бас», «Апипа», «Джигиты», «Сабантуй», «Каз канаты» («Гусиное перо»). Праздник часто завершается **хораном** — всеобщим круговым танцем, символизирующим единство народа.

Марийский танец

Марийский танец отличается ярким национальным колоритом и оригинальностью. Для него характерны плавные движения кистями рук и мягкое покачивание корпусом у женщин, задорные притопы и темпераментные дроби у мужчин.

Мужская манера исполнения отличается удалью и напором: гордая посадка головы, энергичные руки и характерная особенность, отличающая марийский танец от многих других, — мужская дробь.

Женский танец плавный и лиричный, с красивыми движениями: «ёлочка», «гармошка», скользящие шаги. У женщин движения рук певучие и мягкие — это одна из главных сложностей для изучающих марийский танец: связать воедино певучие руки и чёткую дробь.

Марийские танцы имеют **двухчастную форму**: первая часть — спокойная, сдержанная, лирическая, исполняется под пение, гармонику и свирель (шиялтыш); вторая — динамичная, без песни, под барабан (тюмыр). Динамика достигается не за счёт быстрого темпа, а за счёт очень энергичной дроби.

Среди популярных танцев — «Кандыра» (Верёвочка) с зигзагообразным построением, «Латкокыт» (Двенадцать) — кадрильного типа, круговые и линейные танцы с пением частушек на возгласах «ой», «ойра».

Мордовский танец

Мордовский танец ярок и эмоционален, но при этом строг и графичен. Два субэтноса — мокша и эрзя — танцуют по-разному.

Общие черты: сдержанная, твёрдая, определённая поступь; руки, принимающие три-четыре статичных положения; гордо поднятая голова; прямая спина. В отличие от русского танца, где притоп идёт с наклоном корпуса, в мордовском существует лишь полуприсядка и прямой корпус. Скромность девушки выражена не в склонённой голове, а во внутренней собранности: она смотрит прямо, взгляд строг, ни тени жеманства.

Особенность парного танца: юноша не ведёт девушку за руку, а сопровождает её рядом — два гордых, достойных друг друга человека.

Мокшанский танец отличается быстрым плясовым характером, мелкими движениями ног и небольшим шагом. Тяжёлые массивные украшения на груди и плечах сковывают руки — они не поднимаются выше уровня головы и принимают статичные вертикальные или горизонтальные положения. Звон бубенцов и колокольчиков на набедренных подвесках создаёт неповторимую звучащую среду во время движения.

Эрзянский танец связан со степенными хороводами и лирическими танцами: статная осанка, пружинистый шаг, плавность хода, размеренные наклоны и покачивание корпуса.

Чувашский танец

Чувашский танец — самостоятельный пласт духовной культуры народа. В нём ярко выражены чувства национальной гордости, достоинства, радости, любви. Основа пластической выразительности — плавные скользящие движения ног, сочетающиеся с традиционными положениями рук.

Четыре ключевых пластических элемента чувашской хореографии: плавные скользящие движения ног (*шуçса*), удары ногой по полу (*таптам*), удары в ладони (*çупă*) и вращения (*çаврăну*). Практически каждый чувашский танец женщина начинает с вращения и завершает тем же.

У **средненизовых чувашей** преобладают парные танцы с необычно мягкими движениями рук, вращениями танцующих женщин и мужскими импровизациями с присядками. У **верховых чувашей** характерны свадебные танцы — сольные, парные, групповые, с массовым круговым исполнением и частушечными припевками.

Круговые хороводы символизируют единство общины и круговорот сезонов, а сольные вставки добавляют индивидуальности и динамики. Музыкальный размер — 2/4 или 6/8, инструменты — курай (длинная дудка), шаркан (чувашская гармошка), барабан.

Удмуртский танец

Удмуртские пляски отличаются сдержанностью, мягкостью и лиричностью. Движения танцоров мелкие, корпус и руки незначительно подвижны, осанка горделивая.

Мужской танец более размашист, с силой и подскоками: руки за спиной либо свободно реагируют на движение ног, кисть расправлена или собрана в кулак. Характерны чёткие дроби, притопы и присядки.

Женский танец мягкий и спокойный: девушка держится скромно, нередко опустив глаза. Руки свободны, кончики пальцев чуть приподняты, при исполнении движений слегка переводятся из стороны в сторону. В быстрых плясах можно уловить весёлый задор и лукавство, но достоинство и простота общения с партнёром сохраняются.

Древнейшая форма удмуртского танца — **хороводы по кругу**. Популярны хороводы-пляски из двух частей: первая — лирическая, медленная, с пением; вторая — весёлая, быстрая, с хлопками в ладоши. Самая распространённая форма — **импровизационная пляска** с пением частушек, где танцоры поочерёдно выходят в центр круга.

Удмурты делятся на северных и южных. Танцы **северных удмуртов** строятся на простом бытовом шаге, спокойном беге и притопах — ограниченность лексики компенсируется замысловатыми переходами и вращениями. Танцы **южных удмуртов** более богаты: наряду с мягкой манерой исполнения присутствуют разнообразные дроби и дробные ходы.

Педагогическая значимость изучения танцев народов Поволжья

Изучение и сохранение народных танцев Поволжья на уроках народно-сценического танца — не просто учебный материал, а важнейший инструмент сохранения культурного наследия, развития личности учащегося и обогащения профессионального хореографического образования.

Развитие технических и выразительных навыков. Освоение специфической лексики и манеры исполнения татарского, марийского, мордовского, чувашского и удмуртского танцев совершенствует координацию, укрепляет мышечный аппарат, развивает чувство ритма и музыкальности. Каждый народ предлагает свой технический арсенал: пружинистая марийская дробь, скользящие татарские переступания, статичные положения рук в мордовском танце, плавные чувашские вращения, сдержанные удмуртские ходы.

Формирование умения передавать национальный стиль. Учащиеся учатся не просто механически исполнять движения, но и воплощать в пластике характер, манеру и стилевые особенности музыки, что требует глубокого понимания культурного контекста.

Стимулирование творческого потенциала. Работа с фольклорным материалом открывает простор для фантазии: на основе изученных элементов создаются собственные танцевальные комбинации, что развивает артистизм и образное мышление.

Социализация и воспитание. Участие в коллективах, исполняющих танцы Поволжья, развивает коммуникативные навыки, учит работать в команде, воспитывает толерантность и уважение к традициям разных народов.

Народно-сценический танец выступает своеобразным «проводником»: он не просто сохраняет, но и адаптирует традиционный материал для современной сцены, не давая ему исчезнуть. Через сценическую обработку фольклорные танцы обретают новую жизнь, продолжая развиваться. Это особенно важно для региона, где культурное взаимодействие народов создало уникальное хореографическое пространство.

Изучение многообразия культуры народов Поволжья — это не просто расширение знаний, а важный вклад в духовное, нравственное и интеллектуальное развитие общества, включённый в программу народно-сценического танца. Это комплексный педагогический процесс, решающий задачи не только профессионального обучения, но и сохранения культурного наследия, воспитания уважения к традициям и развития творческого потенциала личности.

Список литературы:

1. Адамович О. Ю., Михайлова Т. С., Александрова Н. Н. Народно-сценический танец. Упражнения у станка: учебно-методическое пособие. — Санкт-Петербург: Лань, 2018. — 136 с.
2. Белов В. А., Кавеева А. И., Коваленко О. В., Мусина Н. Д., Сентябова И. Б. Этнография и танцевальный фольклор народов Среднего Поволжья: учебное пособие. — Казань: Информ.-изд. центр «Культура», 2017. — 305 с.

3. Богданов Г. Ф. Русский народно-сценический танец: методика и практика создания: учебное пособие. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2019. — 480 с.
4. Власенко Г. Я. Танцы народов Поволжья. — Самара: Самарский университет, 1992. — 194 с.
5. Давыдова А., Бондаренко С. Теория, методика и практика народно-сценического танца: конспект лекций. — Кемерово: Кемеровский гос. институт культуры, 2020. — 76 с.
6. Дубских Т. М. Хореографическое искусство Южного Урала (башкирский и татарский танцы): учебное пособие. — Челябинск: ЧГАКИ, 2015. — 175 с.
7. Есаулов И. Г., Есаулова К. А. Народно-сценический танец: учебное пособие. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2023. — 208 с.
8. Прохорская С. В., Маркина С. И. (сост.) Танцы народов Поволжья: методическое пособие для хореографов и концертмейстеров. — Тольятти: ДШИ «Гармония», 2017. — 152 с.

НАПРАВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Богданова С.А.,
преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ ЧЕРЕЗ ОСВОЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРОВ ПОВОЛЖЬЯ

Современная система среднего профессионального образования в сфере культуры и искусства решает не только задачи профессиональной подготовки, но и задачи воспитания личности будущего специалиста. Формирование культурной идентичности обучающихся становится одной из ключевых целей образовательного процесса. Для студентов-пианистов эта задача имеет свою специфику: она раскрывается через освоение фортепианного репертуара, в котором отражается культурное наследие региона и страны в целом.

Поволжье представляет собой уникальное культурное пространство, где на протяжении столетий формировались и взаимодействовали музыкальные традиции разных народов. Фортепианное творчество композиторов Поволжья — это особая область музыкального искусства, в

которой национальные интонации, ладовые особенности и образы органично соединяются с классическими формами европейской фортепианной музыки. Обращение к этому материалу в образовательном процессе открывает перед студентами возможность не только расширить исполнительский кругозор, но и глубже осознать свою причастность к культурной традиции родного края.

Фортепианное наследие композиторов Поволжья включает произведения различных жанров — прелюдии, вальсы, пьесы, сонатины, концерты. Многие из этих сочинений отмечены ярко выраженным национальным колоритом, который проявляется в мелодическом строе, ритмических особенностях, фактурных приёмах. Рустем Яхин — один из наиболее ярких представителей этого направления, чьё фортепианное творчество соединяет традиции западноевропейского романтизма с татарским мелосом. Его Вальс-экспромт, Прелюдия До мажор, пьесы из цикла «Летние вечера» давно вошли в педагогический репертуар и пользуются заслуженной популярностью у студентов.

Работа над такими произведениями расширяет слуховой опыт студента. Пентатонические обороты, характерные для музыки народов Поволжья, требуют особого интонационного слуха, умения слышать и воспроизводить звучание, отличное от привычной мажоро-минорной системы. Это развивает этнослуховое восприятие, формирует способность понимать музыкальный язык разных культур. Одновременно студент учится выстраивать исполнительскую интерпретацию с учётом культурного контекста произведения. Исполнение Вальса-экспромта Р. Яхина или пьес из цикла «Летние вечера» невозможно без осознания их образного строя, без проникновения в ту эмоциональную атмосферу, которая порождена национальной культурой. Студент учится не просто воспроизводить нотный текст, а постигать смыслы, стоящие за ним.

Воспитательный эффект такой работы проявляется в формировании у студента уважения к культурному наследию своего региона, чувства сопричастности к его истории. Это не абстрактное знание, а живой опыт, полученный в процессе исполнительской деятельности. Студент, играющий произведение местного композитора, становится не просто исполнителем, а носителем культурной традиции.

Включение национально-регионального компонента в фортепианный репертуар студентов колледжа искусств требует от педагога методической подготовки. Необходимо знание музыкального материала, понимание его стилевых особенностей, умение выстроить работу над произведением с учётом его национальной специфики. Важно также создавать на уроке атмосферу творческого поиска, в которой студент чувствует себя не объектом обучения, а участником диалога культур.

Практика показывает, что интерес студентов к музыке композиторов Поволжья достаточно высок. Произведения Р. Яхина, С. Губайдулиной,

других авторов этого региона обладают несомненными художественными достоинствами и в то же время доступны для освоения на разных уровнях подготовки. Они позволяют студенту почувствовать себя частью живой музыкальной традиции, а не просто учеником, осваивающим технику игры на инструменте.

Таким образом, формирование культурной идентичности студентов-пианистов через освоение фортепианного наследия композиторов Поволжья представляет собой важное направление образовательной работы. Оно соединяет профессиональное обучение с воспитательными задачами, расширяет исполнительский кругозор, формирует уважение к культурному наследию региона. В условиях современной образовательной системы, ориентированной на подготовку специалиста, способного осознанно действовать в пространстве культуры, этот опыт приобретает особую значимость.

Список литературы:

1. Миловидова Н.С. Композиторы в истории музыкальной культуры Самарского края: учебное пособие для студентов вузов. — Самара: СГАКИ, 2014. — 277 с
2. Национально—региональный компонент фортепианного репертуара как фактор сохранения музыкального культурного наследия России // Материалы научно—практической конференции. — Самара: СГИК, 2024.

Виденктов А.А.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ТРАДИЦИИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ПОВОЛЖЬЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ ХОРМЕЙСТЕРОВ

Хоровое исполнительство занимает особое место в отечественной музыкальной культуре. На протяжении столетий хоровое пение оставалось одной из наиболее доступных и одновременно наиболее глубоких форм музыкального творчества. Оно сопровождало человека на протяжении всей жизни — от колыбельной до погребального песнопения, от праздничного гуляния до торжественной церемонии. В хоровом звучании народ выражал свои мысли и чувства, передавал историческую память, утверждал духовные ценности.

Поволжье представляет собой один из наиболее богатых в этом отношении регионов России. Здесь веками сосуществовали и взаимодействовали различные певческие традиции — русская, татарская,

чувашская, мордовская, марийская. Каждая из них обладала своей манерой звукоизвлечения, своим ладовым строем, своей системой многоголосия. Взаимодействие этих традиций создавало то уникальное звуковое пространство, которое и сегодня определяет своеобразие поволжской хоровой школы.

Особенностью хорового исполнительства является его коллективная природа. Хор — это не просто сумма голосов, а единый художественный организм, где каждый певец одновременно является и самостоятельной творческой единицей, и частью целого. Искусство хормейстера состоит в том, чтобы выстроить это единство, добиться ансамблевой стройности, интонационной чистоты, динамической гибкости. Но не только. Хормейстер должен понимать стиль исполняемого произведения, его культурный контекст, его духовное содержание.

Подготовка хормейстера в системе среднего профессионального образования включает несколько взаимосвязанных направлений. Это освоение техники дирижирования, изучение теории музыки и гармонии, работа над вокальной техникой, изучение истории хорового искусства. Но есть ещё один аспект, который не всегда получает достаточное внимание, — формирование у будущего хормейстера понимания культурной традиции, в которой он работает.

Изучение местных певческих традиций Поволжья имеет в этом контексте принципиальное значение. Студент, осваивающий специальность «Хоровое дирижирование», должен не только владеть техникой, но и понимать, какие традиции стоят за тем или иным исполнительским приёмом. Почему в одном случае используется широкое дыхание, а в другом — более плотная атака звука? Почему одна песня исполняется сдержанно, а другая — с открытой эмоциональностью? Ответы на эти вопросы лежат в области культурной традиции.

В работе с хоровым коллективом важно учитывать региональную специфику репертуара. Произведения, созданные местными композиторами, обработки народных песен, духовная музыка, написанная для храмов Поволжья, — всё это составляет тот материал, который позволяет хору звучать не абстрактно, а конкретно, укорененно, живо. Исполнение такой музыки требует от хормейстера понимания её культурного контекста, знания её истории.

Большое значение имеет работа с народной песней. Народная песня — это не просто мелодия с текстом. Это живой организм, который существует в множестве вариантов, видоизменяется от исполнения к исполнению, зависит от голоса конкретного певца, от ситуации, от настроения. Работа с народной песней требует от хормейстера особой чуткости, умения сохранить её живую природу, не превратить в застывший музейный экспонат.

В поволжской традиции особое место занимает многоголосное пение. Русская, татарская, чувашская, мордовская хоровая музыка имеет свои особенности многоголосия. Изучение этих особенностей позволяет будущему хормейстеру расширить свой профессиональный арсенал, понять логику иного музыкального мышления, научиться слышать и воспроизводить то, что не укладывается в привычные схемы.

Современная образовательная практика показывает, что интерес к традиционной хоровой культуре у студентов не угасает. Молодые люди, приходящие учиться на хормейстеров, часто уже имеют опыт пения в народных коллективах, в церковных хорах, в вокальных ансамблях. Этот опыт нуждается в осмыслении и развитии. Задача педагога — помочь студенту соединить живое ощущение традиции с профессиональными знаниями и навыками.

Формирование профессиональной культуры хормейстера невозможно без понимания того, что хоровое исполнительство — это не только техника, но и служение. Хормейстер работает со звучащим словом, с человеческим голосом, с коллективной душой. Он несёт ответственность за то, какая музыка будет звучать, какие смыслы будут переданы слушателям. В этом смысле профессия хормейстера сродни профессии педагога — она требует не только мастерства, но и нравственной позиции.

Опыт работы с хоровыми коллективами в Сызрани и Самарской области показывает, что интерес к традиционной певческой культуре сохраняется и у исполнителей, и у слушателей. Концерты духовной музыки, выступления народных хоров, фестивали хорового искусства собирают аудиторию, которая ценит не только мастерство, но и подлинность звучания. Это создаёт благоприятные условия для подготовки хормейстеров, способных работать с традиционным материалом.

Таким образом, изучение традиций хорового исполнительства Поволжья является не дополнительным, а необходимым элементом профессиональной подготовки будущих хормейстеров. Оно позволяет соединить техническое мастерство с пониманием культурного контекста, профессиональные навыки с ценностными ориентирами. Хормейстер, знающий и любящий традиции своего региона, способен не только исполнять музыку, но и транслировать её духовное содержание, воспитывать у слушателей уважение к культурам народов России.

Список литературы:

1. Живов В.Л. Хоровое исполничество: Теория. Методика. Практика. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 270 с.
2. Никольская—Береговская К.Ф. Русская вокально—хоровая школа: от древности до XXI века. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 304 с
3. Парфентьева Н.В. Хоровая культура Поволжья: традиции и современность // Хоровая культура Поволжья: традиции и

перспективы развития: материалы Всерос. науч.-практ. конф. — Казань, 2024. — С. 3–7.

Галямина В.М.,
преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств им. Р.К. Щедрина»,
г.о. Тольятти

ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ НАВЫКА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА У ЮНОГО СКРИПАЧА

Учение читать с листа является необходимым качеством музыканта, отсутствие которого не отвечает требованиям музыкальной жизни. Среди музыкантов бытует мнение, что чтению с листа невозможно научить. Практика доказывает обратное.

Подобно другим профессиональным навыкам умение читать с листа следует воспитывать в ДШИ. Чем раньше будут усвоены основы чтения с листа, и рукой педагога будет сформировано умение самостоятельно разобраться в аппликатуре, штрихах, фразировке и т.п., тем раньше потребностью юного скрипача будет становиться желание читать новое, знакомиться с неизвестной музыкой.

Искусство чтения с листа как любой профессиональный навык воспитывается и развивается, а не является природным даром. Феноменальное умение чтения с листа у Ф.Листа было воспитано с детства целенаправленными многочасовыми занятиями.

Для умеющего читать с листа открывается возможность самостоятельно знакомиться с новыми произведениями, обогащать репертуар, расширять свой музыкальный кругозор. Помимо чисто практического значения, чтение с листа имеет большое развивающее значение, так как способствует формированию музыкального слуха, ритма, музыкального мышления ученика, общему росту музыканта-профессионала.

Чтение с листа как сложный навык требует времени и определенных условий для своего формирования. В педагогическом процессе он ускоряет развитие музыкального мышления, вырабатывает устойчивые профессиональные навыки и определяет критерий достигнутого уровня мастерства.

Успех в овладении навыком чтения с листа зависит от степени развития музыкального слуха и ритма, от запасов музыкальной памяти, от технической оснащенности, от «уровня общего музыкального образования» и от количества затраченных часов.

Ускоренное восприятие нотного текста, понимание «языка нот», умение охватить одним взглядом графические, текстовые обозначения в

нотах являются предпосылкой хорошего чтения. Не менее важным условием является способность предвосхищать, предугадывать, опережать развертывание музыкальных «событий». Эта способность основана на начитанности музыканта и его музыкально-слуховом опыте. Слух исполнителя с накоплением репертуара, ростом исполнительского мастерства приобретает умение обобщать элементы музыкальной речи. Во время чтения происходит как бы угадывание знакомых созвучий, мелодических оборотов, последовательностей и т.п., они читаются как бы автоматически.

Подобное происходит при чтении литературного текста. Читающему не обязательно рассматривать каждую букву в слове. Узнать слово по некоторым буквам помогает догадка, основанная на понимании смысла. Когда читают произведением одного и того же композитора или произведения, близкие по стилю, то тогда происходит быстрое узнавание.

Овладение техникой чтения с листа требует от ученика и педагога последовательности, волевого усилия и настойчивости в обучении.

Подготовительным этапом к чтению с листа на инструменте является эффективный прием: пение с движением рук, с помощью которого можно воспитывать «забегание глазами вперед», так как внимание ученика, не связанное с инструментальными и интонационными трудностями, можно направлять на охват одной или нескольких нот, которые ему предстоит затем спеть. Такой прием дает возможность отрабатывать сложные координационные моменты игры: уточнить аппликатуру, отдельные движения в технике рук, рациональное распределение смычка, штрихи, варианты фразировки.

Во время пения с движениями рук пальцы левой ставятся на большой палец – четко и энергично, так же как они потом должны будут работать на грифе (с освоением позиций левая рука совершает позиционные перемещения). А правая рука совершает движения, согласно штриховым указаниям в нотах.

Штрихи в нотном тексте следует петь, учитывая их выразительную артикуляцию (можно держать карандаш для большего удобства). Так ученик получает первые сведения о технике чтения с листа при помощи пения с движением рук, без инструмента, а затем полученные представления закрепляются на скрипке.

Первоначально следует использовать простые примеры с названиями нот (лучше в диапазоне струны «ре», удобном для пения). Упражнения записывать одинаковыми длительностями. Задача – создать слуховые представления нотного текста: вижу (ноту) – слышу – пою (с руками) – играю (на скрипке). Первый раз – играть и петь, вслух называя ноты; второй раз – играя, петь про себя, шепча названия нот. Движения рук должны соответствовать нотной записи, а не производиться механически.

Следующая задача – осмыслить длительность каждого звука в связи с указанным размером. Ученик пропевает длительность каждой ноты, не называя ее. Первый раз пение с движением рук, считая вслух, а затем про себя, шепотом произнося длительности нот (с движением рук). На скрипке сначала просчитывая длительности, но без пения, а второй раз играя на скрипке, тоже считать, но про себя, нашептывая.

Конечно, трудно совмещать игру на инструменте со счетом вслух, особенно для учеников со слабой слухо-моторной координацией или недостаточно внимательных и организованных. Но просчитывание вслух помогает ученику осознать непрерывность движения музыки, равномерность пульсации. Определить продолжительность освоения подготовительного периода чтения с листа трудно. Но когда ученик уже ориентируется в тексте, быстро прочитывает его на руках и на инструменте, можно приступать к чтению художественного материала. Дуэтная литература имеет ряд преимуществ. Дуэты приобщают ученика к коллективному музицированию (инструменталисты, в основном, участники различных ансамблей; трио, квартетов, оркестров), оно увлекательнее, помогает острее чувствовать и соблюдать метро-ритм. Одновременно с чтением на инструменте следует проводить и теоретический анализ читаемого текста, строение мелодии (направление движения, повторность, секвенции), границы фраз, предложений, периодов; тональности, лад, сложные ритмические формулы.

При чтении важно не останавливаться, не теряя ощущение пульсации играть дальше. Правильный психологический настрой способствует уверенному исполнению. Анализ неточностей игры приводит к более качественному исполнению.

Анализируя основные элементы, из которых складывается навык игры с листа, можно определить принципы его формирования и развития.

Два исходных условия свободной игры по нотам заключаются в уверенном знании «языка нот» и ускоренном восприятии нотной графики.

Играя с листа ученик даже в умеренном темпе не имеет возможности увидеть и осмыслить каждый нотный знак. Различные приемы ускоренного чтения помогают решить эту проблему. Один из них – «относительное чтение», которое осуществляется на основе четкого представления пространственных дистанций между нотными знаками: одна нота воспринимается по абсолютному положению на нотном стане, остальные – по расстоянию между ней и соседними нотами, т.е. относительно. Ускоренному восприятию нотной картины способствует высокоразвитое, доведенное до автоматизма умение мгновенно распознавать наиболее распространенные ритмоинтонационные комплексы, типичные гармонические и мелодические обороты.

Необходимым условием для игры с листа является способность предугадывать развитие музыкального текста. А это зависит от двух

факторов. Первый относится к объекту чтения и характеризует меру сложности текста. Чем более четко он организован, тем легче предугадать его продолжение. Для методики эта закономерность имеет большое значение и должна учитываться при подборе и распределении нотного материала для чтения.

Второй фактор связан с «начитанностью» музыканта, то есть исполнительским опытом, когда в сознании ученика не накапливается вся сумма встречающихся элементов музыкальной речи, но происходит их обобщение. На основе многократного повторения сходных явлений мозг отмечает типичные связи этих элементов, а именно: 1) типы мелодического движения (поступенное, скачкообразное и т.п.); 2) наиболее часто встречающиеся ритмические обороты; 3) формы организации музыкальной ткани; 4) различные ладовые структуры.

Учащиеся музыкальных школ далеко не всегда овладевают языком скрипичной музыки с необходимой полнотой в русле программы ДШИ, т.к. накопление опыта протекает во многом стихийно, вне строго продуманной системы, что ограничивает возможность предугадывания, а это отрицательно сказывается на беглости и связности чтения.

В первые годы обучения целесообразно опираться на тип изложения, скрипичную фактуру. Наряду с фактурой важен метроритмический рисунок, в котором отражаются жанр, темп и тип движения. На первом этапе обучения внимание учащегося не фиксируется на метрической опоре музыки. Они часто находятся под гипнозом тактовой черты. Читая незнакомый текст, они невольно воспринимают его не по смысловым членениями – мотивам или фразам, — а по тактам – от одной тактовой черты к другой. Отсюда остановки или замедление перед каждой сильной долей текста.

Навык чтения с листа должен быть заложен в структуре обучения. Направленное его развитие необходимо проводить с самых первых уроков.

Развитие слуховых представлений опережает обучение чтению нот: новые для ученика элементы ритма, лада, мелодики и т.п. осваиваются сначала слухом, а потом в нотной записи.

Для закрепления первых зрительно-слуховых связей вводятся доступные для ученика звуковые символы, ритмослоги. Звуковысотный элемент записи вводится в форме простейших интонационных оборотов из двух-трех звуков. Например, исходной может быть малая терция, изображение которой на нотном стане становится символом данной интонации, вызывающим в сознании ученика звуковой образ и быструю, точную двигательную реакцию. Расширение звукоряда и освоение нотного стана можно осуществить разными путями. Главное, чтобы они отвечали мелодическим условиям, связанным с ладовыми, ритмическими, фактурными, аппликатурными и композиционными особенностями пьес.

С развитием слуховых представлений параллельно воспитывается свободная двигательная техника рук с инструментом и аппликатурное мышление.

Большое значение имеют такие характеристики текста, как артикуляция, динамика и агогика, которые непосредственно связаны с выразительностью и осмысленностью исполнения. Поэтому этому направлению стоит уделять серьезное внимание. Задания на артикуляцию развивают характер произнесения штрихов, а, следовательно, способствует отработке разнообразных приемов звукоизвлечения.

Результативность занятий во многом зависит от умения педагога заинтересовать игрой по нотам, воспитания потребности познавать новое и знакомиться с музыкальной литературой.

Искусство чтения нот с листа определяют начитанность ученика в разных стилях скрипичной музыки и развитое внимание к всевозможным неожиданностям в музыкальном тексте.

Список литературы:

1. Авдеенко И.А. Некоторые аспекты обучения в классе скрипки по предмету «Чтение с листа», Надым, 2023. Режим доступа: https://педпроект.рф/edu—09—2023—pb—129388/
2. Дробышевская М., Читать не ноты, а музыку. Интернет—журнал «Лицей», 2014г. Режим доступа: https://gazeta—licey.ru/flight—scientific—and—pedagogical—gazette/additional—education/24066—chitat—ne—notyi—a—muzyiku
3. Колобова С.В. Методическая работа «Навык чтения с листа, его значение и методы развития на начальном этапе обучения скрипача», Смоленск, — Режим доступа: https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=10189
4. Чтение нот с листа. – в кн.: Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Издательский дом «Классика XXI», 2007.
5. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. – М.: Музыка, 2001.

Дверницкий Д.Э., преподаватель
Фирсова А.В., методист
ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина»,
г.о. Тольятти

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕМБРОВО-ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИГРЕ ФАГОТИСТА

В исполнительской деятельности музыкант выступает не только в качестве технического реализатора авторского текста, но и в роли интерпретатора художественного замысла композитора. Ключевая задача исполнителя вне зависимости от специфики инструментального аппарата заключается в трансляции слушательской аудитории композиторского замысла с одновременной репрезентацией собственной трактовки музыкального произведения.

Арсенал выразительных средств музыканта включает совокупность исполнительских приёмов, обеспечивающих формирование художественно—музыкального образа. Базовыми параметрами, над которыми осуществляется целенаправленная работа исполнителя, выступают звукообразование, интонационная точность, моторная координация, артикуляционные характеристики, динамические градации, применение вибрато и иные выразительные компоненты.

Музыка как искусство звука обусловливает особую значимость работы над звуковыми характеристиками в системе исполнительской подготовки. Данная задача относится к числу наиболее сложных в исполнительской практике, поскольку находится в прямой зависимости от слуховых способностей и индивидуально-психологических особенностей музыканта.

Проблема достижения эстетически совершенного звучания — то есть такого качества звука, при котором технологический аспект его извлечения перестаёт фиксироваться сознанием слушателя, — представляет собой одну из фундаментальных задач профессиональной деятельности исполнителя. Реализация данной задачи требует не только существенных временных затрат, но и максимальной концентрации когнитивных, эмоциональных и волевых ресурсов исполнителя.

Акустические характеристики исполнительского звука детерминированы слуховым восприятием музыканта, его способностью к поиску оптимальных звуковых параметров и развитию звуковой фантазии. При этом формирование индивидуального тембрового почерка и способности к звуковой импровизации не поддаётся алгоритмизации и не может быть сведено к системе формализованных инструкций.

Важнейшей функцией педагога является формирование у обучающегося культуры звукоизвлечения, что создаёт необходимую основу для реализации всего спектра выразительных возможностей инструмента в дальнейшей профессиональной деятельности.

Исключительно велико значение этой проблемы и для исполнительства на фаготе. Ведь звук является самой яркой краской в палитре выразительных средств этого инструмента. Тембр фагота уникален, прекрасен, самобытен и выразителен. Он отличается специфичным звучанием: несколько гнусавый и в то же время мягкий, бархатный, он ласкает слух своей неповторимо своеобразной красотой.

Лирико-драматические возможности фагота раскрыл в своих произведениях, например, П. Чайковский, глубинную эпическую природу его тембра раскрыл М. Мусоргский, а М. Равель доказал, что фагот может прекрасно передавать упругую грацию испанского танца, в произведениях Шостаковича фагот с большой выразительной силой «произносит» сложнейшие в интонационном отношении речитативы.

Фундаментом культуры звука фаготиста является правильно поставленный звуковой аппарат. Процесс постановки звукового аппарата, в целом, можно разделить на два этапа. На первом этапе ученик, пользуясь указанием педагога, зрительными образцами и контролем с помощью зеркала, усваивает правильную принципиальную схему формирования и работы губ, дыхания и резонаторов. Даже в том случае, если учащемуся на первом этапе удается самым добросовестным способом освоить все элементы постановки звукового аппарата, последний следует расценивать как схему, которую еще предстоит наполнить живым содержанием, как основание, на котором еще предстоит воздвигнуть артистический звуковой аппарат. Развитие звукового аппарата-схемы до уровня звукового аппарата-инструмента творчества осуществляется на втором этапе формирования молодого музыканта. Этот этап длится сравнительно долго и завершается достижением исполнительской зрелости. Артистизм звукового аппарата проявляется не только в высоком развитии силы, выносливости, гибкости и эластичности всех его мышц, но также и тончайшей координации работы губ, дыхания резонаторов, от которых, в конечном счете, и зависит качество звука духового инструмента. Эти связи имеют сложную рефлекторную природу, обеспечить их не могут никакие самые подробные анатомо-физиологические объяснения педагога.

Если на первом этапе основным инструментом формирования аппарата является зрение, то на втором этапе таковым становится слух, который методом комплексного воздействия развивает звуковой аппарат до стадии артистической завершенности. Эта «доводка» осуществляется в процессе систематической и целеустремленной работы над звуком. Творческая работа над звуком не только формирует артистический аппарат, но и позволяет развить в молодом музыканте такие качества

музыканта—художника, без которых невозможно окончательно решить проблему звука.

Работа над звуком протекает следующим образом. Вначале в сознании музыканта возникает представление о характере, образе того звука, который он собирается извлечь на инструменте. Звуковой образ вызывает соответствующие представления о движениях, посредством которых можно получить подобное звучание. В основе успешной работы над звуком лежат два главных принципа: 1) формирование в сознании четкой слуховой цели; 2) непрерывный тщательный звуконтроль.

Не менее важным следует признать правильный подбор музыкального материала для упражнений и формирования соответствующих профессиональных качеств.

По свидетельству многих педагогов, полезным является способ формирования звуковой культуры у ученика, связанный с пением. Игра на инструменте тесно связана с тем, как человек поет. Например, при просьбе повторить отрывок голосом, ученик, полностью повторял ошибки, как и при игре на инструменте, поэтому резонно использовать пение как начальное воспроизведение материала. Когда ученик воспроизводит голосом инструментальную партию, у него формируется свое звучание, где инструментом служит его тело, после того как пение является безошибочным, можно позволить ученику повторить произведение на фаготе. Так как что музыка в каком-то смысле уже им «прожита», ученик слышит вперед, формирует фразу, а заинтересованность и знание музыкального отрывка помогают ему справиться с техническими трудностями. Такой же способ можно использовать и при формировании навыков артикуляции и моторики у ученика. Конечно, нельзя заставить ученика вложить в звук больше того, что может дать его развитие, но практика показывает, что обычно именно тот ученик обладает нестандартным тембром звучания инструмента, которому есть что сказать, и это связано с индивидуальными характеристиками личности.

Полезным также является совместная игра дуэта педагога с учеником. В этом случае непосредственность общения, конкретность и наглядность цели, стремление подражать вызовут заинтересованность и энтузиазм у ученика, пробудят его инициативу, и дадут хорошие результаты. Целесообразно проводить также совместные занятия учеников класса, с тем, чтобы начинающие имели возможность услышать более продвинутых. Ведь не секрет, что особо быстрых успехов достигают музыканты, которые попадают в большой и сильный класс.

Также эффективным средством развития «правильных» слуховых представлений является метод словесных пояснений: «крылатое» слово педагога — это исключительно действенный инструмент музыкальной педагогики, которому подвластны почти все объекты методического воздействия.

В работе фаготиста над звуком особую роль имеет развитие слуховых навыков исполнителя. Как известно, основу относительного звуковысотного слуха составляют два компонента: ладовое чувство, которое заключается в способности музыканта ощущать ладовую функцию того или иного звука, а также интервальный слух, особенность которого заключается в способности ощущать и воспроизводить звуковысотные отношения между двумя звуками, взятыми одновременно или последовательно.

Свои интонационные функции слух осуществляет по двум основным направлениям: это создание точных слуховых представлений о высоте звука, который предстоит извлечь, и четкий слуховой контроль за уже извлеченным звуком.

Слух человека способен развиваться. Специальные упражнения для развития слуха, равно как и сосредоточенные занятия на инструменте, могут доводить его до высокой степени совершенства. Именно такой слух и необходим фаготисту.

Развитие слуха фаготиста осуществляется на уроках сольфеджио, в классе ансамбля, в оркестровом и специальном классе. Одноголосные диктанты и сольфеджирование развивают мелодический слух, ладовое чувство, интервальный слух. Многоголосные диктанты, упражнения в определении на слух различных аккордов и гармонических последовательностей содействуют развитию гармонического слуха. Для развития внутреннего слуха рекомендуется подбирать мелодии по слуху, прослушивать музыкальное произведение с нотами в руках, транспонировать мелодии в различные тональности, читать в уме, импровизировать. Не менее эффективным средством для развития обоих видов звуковысотного слуха является систематическая и целенаправленная работа над интонацией во время игры на инструменте.

Известную роль в игре на духовых инструментах играет барочувствительность, или, как говорят чувство работы воздушной струи. У некоторых духовиков это чувство достигает весьма высокой степени развития. В момент хорошего звучания инструмента они явственно ощущают, как струя дыхания, рождаясь в организме, артистично вливается в инструмент, способствуя яркому воплощению музыкальных образов и представлений.

Таким образом, работой звукового аппарата фаготиста управляет сложный комплекс органов чувств. В основе формирования исполнительского контроля лежит образование рефлекторных связей в коре головного мозга между одновременно возбуждаемыми ее участками. Во время игры фаготист одновременно слышит свой звук, получает представление о работе мышц аппарата, ощущает вибрационные явления и движения воздушной среды по дыхательным путям. Так как они

действуют одновременно, между ними устанавливаются прочные рефлекторные связи.

Подбирая учебный материал для развития звука, следует сочетать кантиленные художественные произведения со специальными конструктивновспомогательными звуковыми упражнениями. Красивый звук – это, прежде всего, целесообразный звук, то есть звук, наиболее подходящий для выражения данного конкретного содержания. Овладеть таким звуком нельзя, изучая одни конструктивные упражнения. Последние могут быть лишь вспомогательным средством, содействующим достижению этой цели.

Работа над звуком на художественном материале не только не исключает инструктивные звуковые упражнения, но и обязательно предполагает сочетание с последними, хотя им в этом случае отводится вспомогательная роль. Звуковые упражнения помогают заложить основу звука, специальные упражнения, употребляемые в качестве «ежедневной гимнастики», позволяют быстро восстановить амбушюр после сна, подготовить его к предстоящей трудовой деятельности и тем самым способствует сохранению высокой профессиональной формы. Ценность упражнений заключается и в том, что они дают учащемуся возможность сконцентрировать внимание на своих частных недостатках и быстро их ликвидировать.

Таковы основные рекомендации при работе над звуком фаготиста-исполнителя. Существует немало других упражнений и методик, способных повысить эффективность этой работы. Однако все они могут принести пользу лишь в том случае, если педагогу удастся правильно сформировать профессиональные навыки ученика. Способность любить звук, чувствовать в нем необходимость, испытывать неистребимую потребность в пении на инструменте, часами работать над звуком — вот что оказывает решающее влияние на успех. В конечном счете, культура звука музыканта определяется его общим художественным кругозором, уровнем эстетических взглядов, богатством духовного мира.

Список литературы:

1. Ерёмин Д. О специфике фагота и об особенностях обучения фаготистов. Методика обучения игре на духовых инструментах (Очерки). Выпуск. 1. Под редакцией Е.В.Назайкинского. М., 1964.
2. Ерёмкин Г.З. Методика первоначального обучения игре на фаготе. М., Музгиз, 1963, 84 с.
3. Музыкальное исполнительство и педагогика: сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М., 1991, 215 с.
4. Неклюдов Ю. О конструктивных усовершенствованиях фагота. Методика обучения игре на духовых инструментах (Очерки). Выпуск 2. Под редакцией Ю. А. Усова. М.,1966, 189 с.

5. Терехин Р. «Методика обучения игре на фаготе», М., «Музыка», 1988, 214 с.
6. Усов, Ю. Вопросы музыкальной педагогики / Ю. Усов. – М., 1991, 189 с.

Иванова Е.Е.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В СТАНОВЛЕНИИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Исполнительское искусство - одна из древнейших форм человеческой коммуникации. Музыка, танец, театральное действо не просто развлекали или украшали быт: они были способом передачи смыслов, закрепления ценностей и, что особенно важно, каналом общения между культурами. Сегодня, когда мы говорим о межкультурном диалоге, мы часто имеем в виду дипломатию, медиа или образовательные обмены. Но именно исполнительские практики - от ритуального фольклора до современной кросс-культурной коллаборации - остаются самым живым, непосредственным языком этого диалога. Как педагог колледжа искусств, я ежедневно вижу, как студенты, осваивая произведения разных эпох и народов, учатся слышать и понимать мир за пределами собственного культурного опыта. В этой статье я хочу проследить путь от истоков исполнительских традиций к их современному состоянию и показать, как этот путь отражён в актуальных документах государственной культурной и образовательной политики.

В глубокой древности исполнительство было неотделимо от ритуала. Хоровое пение в античных трагедиях, шаманские песнопения сибирских народов, индийские ведические гимны, арабские макамы - всё это формы, в которых музыкальное исполнение несло сакральную и коммуникативную функцию. Уже тогда зарождался межкультурный обмен: торговые пути, паломничества, военные походы становились каналами трансляции исполнительских традиций. Великий шёлковый путь соединил музыкальные культуры Китая, Индии, Персии, арабского Востока и Средиземноморья. Инструменты мигрировали вместе с людьми - предки скрипки пришли из Центральной Азии, а лютневые инструменты проделали путь от арабского уда к европейской лютне.

На Руси ключевым моментом стало принятие христианства и приход византийской церковно-певческой традиции. Знаменный распев, сформировавшийся на этой основе, не остался слепком византийского образца: он переработал пришлое наследие, вобрав интонации народного многоголосия. Так возникли строчное пение, демественный распев -

уникальные явления, которые невозможно свести ни к чисто византийскому, ни к чисто фольклорному корню. Это и есть межкультурный диалог в действии: не копирование, а творческое переосмысление.

С развитием профессионального музыкального образования - от первых консерваторий в Италии и Франции до российской консерваторской реформы 1860-х годов - исполнительские традиции начали формироваться в виде систем: школ, направлений, методик. Итальянское бельканто повлияло на вокальные школы всей Европы. Русская исполнительская школа, выросшая из синтеза европейской академической традиции и национального музыкального мышления, дала миру исполнительские имена мирового уровня.

Однако диалог культур в этот период не был односторонним. Европейские композиторы - от Моцарта до Дебюсси - обращались к восточным мотивам, турецким ритмам, китайским мелодиям. «Русские сезоны» С. Дягилева стали одним из самых ярких примеров межкультурного художественного синтеза: русская музыка, хореография и сценография встретились с французским авангардом и породили новые формы, изменившие европейский театр XX века.

Важно понимать: диалог культур в исполнительском искусстве - это не дань моде и не экзотический декор. Это глубинный процесс, в котором музыкант или танцовщик осмысляет чужую традицию через призму собственной, а собственную - открывает заново через контакт с чужой. Именно эта способность к творческому переосмыслению лежит в основе всех великих исполнительских школ.

Сегодня традиции исполнительского искусства и межкультурный диалог регулируются целым комплексом современных документов. Их анализ показывает, что государство рассматривает культуру не просто как сферу досуга, а как стратегический ресурс формирования идентичности и международного влияния.

Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2024 года № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» устанавливает в качестве одной из ключевых целей «реализацию потенциала каждого человека, развитие его талантов, воспитание патриотичной и социально ответственной личности». Среди конкретных задач - создание к 2030 году условий для воспитания гармонично развитой личности на основе традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей, а также обеспечение продвижения и защиты этих ценностей не менее чем в 70% проектов в сфере культуры, искусства и народного творчества, финансируемых государственными институтами развития. При этом поставлена цель увеличения к 2030 году численности иностранных студентов в российских образовательных организациях высшего

образования не менее чем до 500 тыс. человек. Это прямо указывает на то, что межкультурный диалог через образование - в том числе художественное - признан государственным приоритетом.

Распоряжение Правительства Российской Федерации от 11 сентября 2024 года № 2501-р утверждает Стратегию государственной культурной политики на период до 2030 года. В этом документе среди приоритетных направлений прямо названо «содействие развитию исполнительских видов искусства, формирование условий дополнительной поддержки для выдающихся и молодых отечественных деятелей искусств». Стратегия предусматривает инвестиции «на сохранение, развитие и популяризацию нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации, являющегося одним из самых притягательных средств сближения народов России и этнических групп, способствующего утверждению их культурной самобытности». Таким образом, на государственном уровне признаётся, что исполнительские традиции народов России - это ресурс не только эстетический, но и социокультурный, обеспечивающий единство многонационального общества.

Указ Президента Российской Федерации от 6 октября 2025 года № 719 «О некоторых вопросах государственной политики в области культуре» образует Совет при Президенте Российской Федерации по культуре и учреждает премии Президента в области культуры - в том числе для молодых деятелей культуры и за произведения для детей и юношества. Это документ, который обновляет управленческую инфраструктуру культурной политики и придаёт дополнительный статус поддержке творческой молодёжи.

Для системы художественного образования принципиально важен Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 53.02.01 «Музыкальное образование» в редакции приказа Минпросвещения России от 3 июля 2024 года № 464. Стандарт среди общих компетенций выпускника называет ОК 06: «Проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей, в том числе с учётом гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений». Для нас, преподавателей Сызранского колледжа искусств и культуры имени О.Н. Носцовой, это не формальная формулировка: она задаёт вектор, в котором профессиональная подготовка музыканта-исполнителя неразрывно связана с формированием личности, способной к уважительному и осмысленному диалогу с культурным многообразием.

Наконец, Указ Президента Российской Федерации от 5 февраля 2025 года № 62 сохранил систему грантов Президента в области культуры и искусства «в целях совершенствования системы государственной поддержки культуры и искусства, сохранения и развития российской

школы исполнительских искусств и традиций художественного образования». Сама формулировка - «сохранение и развитие российской школы исполнительских искусств и традиций художественного образования» - подтверждает, что отечественная исполнительская школа рассматривается государством как национальное достояние, нуждающееся в системной поддержке.

Повседневная работа преподавателя - это, по сути, постоянный межкультурный диалог. Студент-пианист, разучивая полонез Шопена, соприкасается с польской музыкальной традицией. Вокалист, осваивая арии из опер Моцарта, погружается в австро-немецкий классицизм. Хормейстер, работающий над обработкой русской народной песни, решает задачу сохранения фольклорной интонации в условиях академического многоголосия. Каждый такой эпизод - микро-диалог культур, осуществляемый через исполнительскую практику.

Зайцева В.В., преподаватель
Фирсова А.В., методист
ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина», г.о. Тольятти

АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ОСОБЕННОСТИ И ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Духовой ансамбль, имеющий самостоятельную художественную ценность, также представляет собой наиболее сложный вид искусства. Сама индивидуальность ансамблевого искусства увеличивает возможность художественного воздействия и в то же время приводит к сужению таких возможностей. Разнообразие впечатлений от игры ансамблистов связано не только с общностью тембров и остальных источников выразительности инструментов, но в бóльшей степени с «равноправным» выявлением художественной интерпретации несколькими музыкантами.

Ансамблем духовых инструментов во всех методических работах принято считать: «небольшой состав исполнителей на духовых инструментах, согласованные действия которых направлены на совместное публичное исполнение музыкального произведения». Ансамбль это самостоятельный вид музицирования, отличающийся как от сольного, так и от оркестрового исполнения. Игра в ансамбле духовых инструментов требует от музыканта овладения различными исполнительскими навыками, которые составляют целый комплекс сложноорганизованных и целенаправленных действий. При игре, наряду с техникой

звукоизвлечения, работой дыхательного аппарата и амбушюра, приходится осваивать и специфические виды деятельности музыканта-ансамблиста.

Игра в ансамбле духовых инструментов включает в себя следующие аспекты: согласованность артикуляционных приемов и штрихов, распределение воздуха и смену дыхания, «чувство локтя», умение понимать и предугадывать намерения партнера, а иногда и взять на себя ведущую партию. Немаловажное значение имеют навыки передачи фраз, мотивов, связок при максимальном сближении тембров, чистоте интонации и хорошем строе.

Следует отметить, что исполнительская деятельность духовки имеет некоторые особенности. Одной из них является полуфиксированная высота звука. В каждом конкретном случае исполнитель должен уметь подстроить свой инструмент и следить за интонационной устойчивостью.

Умение хорошо слышать себя в общем звучании, достигать полной согласованности собственных действий с действиями всех других участников ансамбля, являются важным фактором в достижении единства исполнительского замысла.

Отметим основные требования к игре в ансамбле духовых инструментов, которые сводятся к следующему:

- согласованности и подчинению творческих намерений отдельного ансамблиста к общему исполнительскому плану и задачам коллективной игры;
- обеспечению ансамблевой слаженности, связанной с временной согласованностью исполняемой музыки (темп, ритм, агогика);
- качественно-звуковой слитностью воспроизведения музыкального сочинения (колористические эффекты, динамика, тембр, интонация);
- технической слаженностью игры (штрихи, аппликатура, смена дыхания);
- пониманию каждым ансамблистом своей партии в общем звуковом пространстве, а также характере музыкального текста своей партии в соотношении с общей творческой эмоциональной программой исполняемого сочинения;
- способности правильного звуковысотного интонирования мелодического голоса, как по «горизонтали», так и по «вертикали».

Немаловажную роль в реализации этих требований оказывает выбор партнера по ансамблю. Особо подчеркнем, что именно нахождение совпадения в музыкальности, обеспечивает плодотворный контакт в процессе музицирования, и в состоянии раскрыть того или иного участника ансамбля, в том числе повлияв на его личность.

В тесной связи со спецификой творческих устремлений участников духового ансамбля – выбранный ими репертуар должен раскрывать общность их устремлений, и в то же время предоставлять возможность выявить индивидуальные качества каждого исполнителя коллектива.

Отметим, что ансамблевый репертуар многообразен и предоставляет собой большие возможности для подбора наиболее близких всем участникам коллектива произведений.

Вид исполнительского искусства подразумевает собой «планирование» и импровизационное начало при воплощении замысла автора. Степень возможности творческого взаимодействия зарождается при создании общего плана интерпретации. Фактор этот влияет на проявление общего плана в процессе непосредственного интонирования, зачастую неповторимого, с элементами импровизации. Совместное музицирование при этом сохраняет свободу внутренней безграничности. Естественный синтез индивидуальностей участников коллектива формируется в процессе разнообразной длительной совместной работы. Отметим, что здесь имеет место быть органическая структура коллектива, когда импульс одного партнера в абсолютной точности указывается другим и находит в их игре художественное продолжение. Именно таким уровнем взаимопонимания и определяется основное требование к ансамблевому исполнительству как искусству, предоставляющему возможность достижения яркого эмоционального воздействия, абсолютной многогранности в проявлении творческой индивидуальности каждым из музыкантов.

Важнейшей предпосылкой ансамблевого исполнения является тщательное изучение авторского текста. Особенностью текста здесь является его партитурность. Существует мнение, что на основе изучения партий всех инструментов постигаются художественные закономерности произведения. Зачастую некий акцент, оттенок или лига кажутся не столь значимыми в своей партии, однако получают значительную роль и убедительную мотивировку при учете текста другой партии. Особого внимания стоят тождественные или противопоставительные элементы в тексте партий инструментов. Однако не рекомендуем смешивать отдельные указания сомнительных нотных источников с противоречивостью.

Обратимся непосредственно к межличностным взаимодействиям при исполнении коллективом музыкантов ансамблевых произведений. Для воссоздания единого замысла произведения необходима абсолютная согласованность между партнерами по отношению к характеру интерпретации. Поэтому в классе духового ансамбля для совместной продуктивной работы отбрасываются черты самолюбия во имя создания целого.

Способность отличать главное от второстепенного непростая задача, которая требует от каждого участника ансамбля особого мастерства, знания формы сочинения композитора, ясного понимания его стиля и приемов композиции. Каждое произведение, несомненно, требует длительной работы, но периодически произведение следует проигрывать в

темпе, потому, как говорил Г.Г. Нейгауз, «если скаковая лошадь будет ходить только медленно, то она никогда не научится бегать быстро». Но в то же время, говоря об опасностях пристального детального анализа в процессе творчества, К.С. Станиславский писал: «Разбейте статую Аполлона на мелкие кусочки и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего!» [4, с.339-340].

Обратимся к особым нюансам исполнительской игры в ансамбле. Существует немало произведений, в которых все инструменты начинают звучать одновременно. В таких случаях наиболее инициативный участник ансамбля, лидер, подает знак: перед началом он должен ясно поднять и опустить голову ровно в том темпе, в котором будет исполняться произведение. Для этого, зачастую, необходимы не только музыкальные, но и дирижерские способности. Они не встречаются часто, но полезно их в себе развивать.

Равноценно умение заканчивать вместе произведение. Музыкантам при этом следует «застыть» в воздухе в положении, в каком они находились во время взятия последнего аккорда. зачастую у автора после заключительного аккорда в такте стоят паузы и они обязательно должны «звучать». произведение считается законченным лишь после «звучащих» пауз. Если же над заключительным аккордом произведения автор указал фермату, то перед ней не нужно делать замедление, поскольку это укорачивает длительность завершающего произведение аккорда.

Касаясь структурно-смыслового значения в каждый данный момент той или иной инструментальной партии, выделим основные функции: проведение мелодии, выявление сопровождения и исполнение одного из голосов в полифонической ткани при равноправном «поединке» инструментов.

Ключевую роль приобретает согласованность динамики в силу регистровых индивидуальностей разных инструментов. Разноплановость ансамблевого звучания при недостаточно аккуратном слуховом контроле может привести к акустическому хаосу. Избежать его можно в «точке пересечения» звуковых линий. Такое нахождение определяется гармонической и полифонической природой того или иного созвучия, строением музыкальной ткани, ее фактурой и т.п.

В свою очередь временнаая сторона исполнения выдвигает перед исполнителями ансамбля своеобразные трудности. Особо отметим, что темповые предложения автора всегда относительны. Это ярко проявляется при гибкости автономии исполнительской индивидуальности. Однако в помощь участникам инструментального содружества может придти совместное ощущение характера произведения.

Выразительность в передаче произведения всегда основывается на органическом сочетании звуковой и временной сторон, поэтому разделение этих понятий весьма условно. Для достижения гармонической

организованности ансамбля необходима цельная интерпретация. В этом проявляется своеобразие коллективно-творческой работы над музыкальным произведением, непрерывно связанное с художественной интуицией и продуманностью исполнительского замысла. В области фразировки высокое значение приобретает согласованный выбор штрихов, а по отношению к исполнительской трактовки участников коллектива – обоюдное понимание художественных особенностей исполняемого им произведения.

Список литературы:

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста—исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. – М.: Классика – XX1, 2003. – 100 с.
2. Гинзбург Л.С. Камерная музыка в современной практике.— М. Музыка, 1981.
3. Савшинский С.С. Работа над музыкальным произведением. – М.: Классика – XX1, 2004. – 192 с.
4. Станиславский К.С. Сверхзадача. Сквозное действие. Собр.соч., т.2. М., 1954.

Инкина Е. Н.,
преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. М.И. Глинки»,
преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. Д.Д. Шостаковича»,
г.о. Самара

РАБОТА НАД ГАММАМИ В КЛАССЕ КЛАРНЕТА В ДМШ

Любите и изучайте великое искусство музыки:
оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей.
Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее.
Благодаря музыке вы найдете в себе новые,
неведомые вам прежде силы.
Вы увидите жизнь в новых тонах и красках.
Д. Шостакович

Сложно представить музыканта-исполнителя на любом духовом инструменте, который не оттачивает свое мастерство на гаммах. Гаммы, а также любые упражнения на основе гамм направлены на то, чтобы помочь исполнителю улучшить качество исполняемых им произведений или сольных отрывков в оркестре или ансамбле. Что же такое гамма?

«Гамма – поступенно восходящее или нисходящее мелодическое движение, захватывающее все звуки какого-либо звукоряда в пределах не менее октавы. Слово «гамма» появилось в теории музыки еще в X веке для

названия самого низкого в тогдашней музыкальной практике звука» [5]. В настоящее время гамма для самых разных исполнителей стала не просто теоретическим термином, использующимся в теории музыки и сольфеджио, а необходимо важным и незаменимым помощником, без которого невозможно сформировать технические навыки игры на инструменте и повышать исполнительское мастерство. Исполнение гамм помогает кларнетистам-исполнителям решать разные задачи: улучшать координацию пальцев, развивать и укреплять дыхание, артикуляцию, выровнять регистры тембрально, дает возможность услышать различные интервалы и выстроить их интонационно чисто, укрепить выносливость амбушюра, развивать мышление.

В современных методиках исполнение гамм рекомендуется включать с самого раннего периода обучения на духовом инструменте. Кроме того, существуют различные виды исполнения гамм, включая порядок исполнения, различные штриховые варианты, разновидности упражнений по гамме, различный диапазон исполнения гамм.

Каждый преподаватель зачастую использует ту методику исполнения гамм со своим учеником, по которой обучался сам когда-то у своего преподавателя. В современной школе игры на кларнете нет единой системы исполнения гамм. Для многих преподавателей советские издания до сих пор являются базой в изучении гамм со своими учениками, а зарубежные издания не всем понятны, так как нет переводов на русский язык. На наш взгляд, что в этом есть некоторая проблема, так как появляются новые аппликатуры, которые корректируют интонацию звука, расширяется диапазон исполнения гамм, создаются интересные упражнения. Кроме того, учащийся из одного города, поступая в учебное заведение в другом городе, сталкивается с новыми требованиями исполнения гамм, ему приходится естественно корректировать свою игру. Но если преподаватель перестает учиться чему-то новому, застревает в старых знаниях и работает с учениками теми же способами, что и 20 лет назад, это становится еще более важной проблемой. Думается, что лучшим способом работы с учениками должно быть сочетание опоры на предыдущий накопленный опыт кларнетовой школы и изучение новых методов игры на инструменте.

Теоретическая подготовка к разбору новой гаммы на уроке

Изучение гамм, как правило, начинается на раннем этапе обучения игры на кларнете. Как только ребенок изучит диапазон аппликатуры в одну октаву, можно уже пробовать исполнять простейшую гамму. Но как быть с теорией? Информация о различных тональностях на уроках по сольфеджио часто запаздывает по сравнению с уроками по специальности. Поэтому ученику приходится объяснять, что такое гамма, какие бывают тональности и, соответственно, знакомить их с кварто-квинтовым кругом. Наиболее понятно это можно сделать, показав наглядно кварто-квинтовый

круг и объяснив на нем, какие бывают тональности (мажорные и минорные, диезные и бемольные). Желательно, чтобы на такой картинке тональности были подписаны словами, чтобы ребенку было проще разобраться на начальном этапе. Например, это может быть такая иллюстрация (рис. 1).

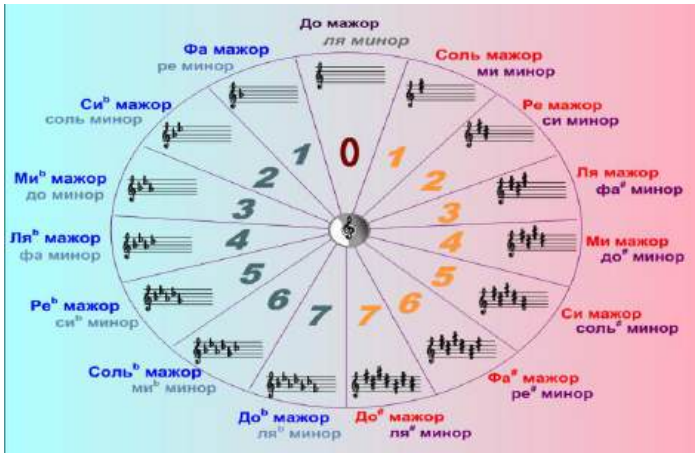


Рис. 1. Кварто-квинтовый круг

Естественно, необходимо будет объяснить учащемуся, что такое трезвучие, обращение трезвучия, доминантовый септаккорд, три вида минора, а также вводный септаккорд, если таковые планируется разобрать на уроке. Поэтому преподавателю по специальности нужно владеть всеми этими знаниями в полной мере и уметь преподнести материал в доступной форме. Для начинающих лучше всего записать в нотной тетради исполняемую гамму. Постепенно ученик запомнит эти закономерности, и со временем необходимость записывать отпадет.

Исполнение продолжительных звуков на основе новой гаммы

Любому исполнителю на духовых инструментах очень важно укреплять амбушюр. Этого можно добиться игрой продолжительных звуков. Каждый профессиональный музыкант-кларнетист придает этому аспекту большое значение и начинает свои занятия именно с исполнения продолжительных звуков. Такая разминка может занять от 5-10 минут, но пользу от этих упражнений трудно переоценить. Игра продолжительных звуков укрепляет амбушюр, корректирует интонацию, развивает слух, улучшает тембр и звук инструмента, учит осознанному исполнению. У каждого исполнителя со временем появляется своя система разыгрывания на продолжительных звуках. Кто-то играет их по хроматизму, кто-то рекомендует играть их по трезвучиям и арпеджио, кому-то нравится играть упражнения по различным интервалам в медленных темпах, некоторые исполнители играют вместо продолжительных звуков короткие мелодии, так называемые «вокализы». Все это, несомненно, дает хороший результат.

В работе с учениками при изучении гамм я обычно использую разные упражнения по продолжительным звукам в зависимости от целей

урока. Если планируется изучение и укрепление аппликатуры хроматической гаммы, то и продолжительные звуки играем по хроматизму в медленном темпе. Если стоит задача расширить диапазон ученика, то играем продолжительные звуки, начиная со среднего регистра, и двигаемся максимально вниз, а потом возвращаемся к первому звуку и двигаемся максимально вверх. Если есть задача подправить интонацию и звук, то обязательно исполняем продолжительные звуки с игрой на фортепиано, встраивая его в различные аккорды.

Перед изучением новой гаммы обычно ставлю задачу перед учащимся сыграть гамму в медленном темпе половинными или целыми нотами с правильными знаками, дополнительно дублируя его игру на фортепиано, чтобы ученик мог услышать свои неточные по технике или интонации ноты и суметь скорректировать их. Кроме того, на следующих этапах обучения возможно исполнение продолжительных звуков по трезвучию целыми нотами по доминантсептаккорду или вводному септаккорду. Все эти упражнения помогают понять, что такое гамма, и подготавливают учащегося к ее исполнению в более подвижном темпе. Естественно, желательно ознакомиться с ней сначала теоретически.

Аппликатурные сложности. Запись новой аппликатуры для ученика

В каждой гамме есть свои аппликатурные сложности. И порой основная, уже изученная аппликатура, не подходит и приходится использовать дополнительную. Поэтому очень важно и учащимся, и самим преподавателям знать ее. Существует разные варианты аппликатур: основная, дополнительная, корректирующая интонацию, аппликатура для трелей и украшений (рис. 2).

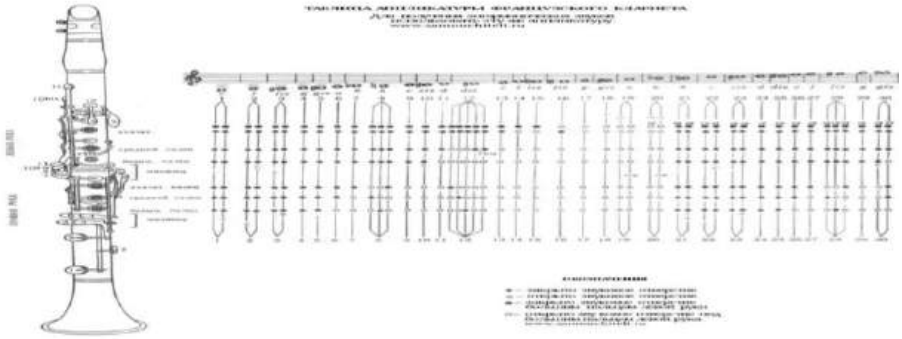


Рис. 2. Таблица аппликатуры кларнета

В основном аппликатура на кларнете у многих преподавателей для гамм в нижнем и среднем регистре, иногда и высоком, совпадает. Различия возникают, как правило, в так называемом регистре «альтиссимо». Часто сталкиваюсь с проблемой записи новой аппликатуры для ученика. Если на уроках учащемуся все понятно, то, начав заниматься дома, он зачастую забывает новую аппликатуру либо воспроизводит ее неточно. Несмотря на то, что в современном мире существует множество способов фиксации информации (видео— и аудиозапись, фотография), считаю, что

преподаватель должен знать обозначения клапанов на своем инструменте и уметь записать нужную аппликатуру в тетрадь ученика, а также научить его разбираться в этих записях. Думаю, что это профессиональный подход к обучению игре на кларнете. У создателя школы игры на кларнете, русского и советского кларнетиста, профессора Московской консерватории С.В. Розанова в его пособии в самом начале достаточно наглядно представлена аппликатура кларнета с номерами клапанов. Таким образом, записанная в тетрадь учащегося аппликатура выглядит так (рис. 3):

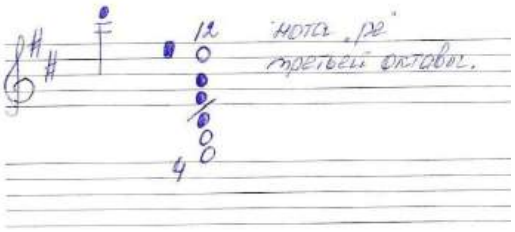


Рис. 3. Пример записи аппликатуры в тетрадь ученика

Порядок исполнения гаммы

Порядок исполнения гамм в классах по специальности и на технических зачетах у разных преподавателей может варьироваться. Диапазон исполняемых гамм зависит от уровня учащегося. Гаммы играем сначала на деташе, потом на легато, но допустимо и наоборот (табл. 1).

Табл. 1. Порядок исполнения гамм на техническом зачете

Мажорная гамма	**Минорная гамма**
гамма на деташе и легато	гамма гармонического вида на деташе и легато
	гамма мелодического вида на деташе и легато
терции по гамме на деташе и легато	терции гармонического вида деташе и легато
	терции мелодического вида деташе и легато
триоли по гамме на деташе и легато	триоли гармонического вида деташе и легато
	триоли мелодического вида деташе и легато
D_7 в прямом движении на деташе и легато	ум.VII_7 в прямо движении деташе и легато
обращения D_7 на деташе и легато	обращения ум.VII_7 на деташе и легато
трезвучие в прямом движении на деташе и легато	трезвучие в прямом движении деташе и легато
обращение трезвучия на деташе и легато	обращение трезвучия деташе и легато

Конечно, при исполнении гамм нужно учитывать год обучения и способности учащегося. Для некоторых учащихся этот список может быть

сокращен, а для одаренных детей окажется неполным. Кроме того, исполнять гаммы можно, чередуя штрихи, например гамму гармонического вида сыграть на деташе, гамму мелодического на легато и т.д.

Работа над гаммой с метрономом

Любой исполнитель обязательно занимается с метрономом, чтобы добиться качества звучания сложных пассажей в пьесе, устойчивого темпа в классическом произведении или просто для совершенствования техники пальцев. Сейчас, кроме механических и электрических метрономов, есть приложения на смартфоне, издающие ровный сигнал в определенном темпе. На своих уроках я использую электрический метроном либо приложение в телефоне, соединяя при этом телефон с небольшой колонкой при помощи блютуза, благодаря чему усиливается громкость метронома.

В гаммах метроном нужен для создания и «выращивания» в себе устойчивого внутреннего ощущения времени. Иногда исполнителю кажется, что он играет достаточно ровно, но при включении метронома выявляются слабые места и различные отклонения от темпа. Чаще всего в сложных местах исполнители замедляют его, а в легких ускоряют. Новую гамму нужно играть сначала небыстро, возможно даже половинными, в среднем темпе (четверть равна 60), постепенно усваивая новую аппликатуру. По своему опыту чаще всего вижу трудности у учащихся в верхнем регистре, где аппликатура не такая удобная и привычная, как в среднем или нижнем. Особенно сложна игра в регистре «альтиссимо», где нужно успеть подумать и нажать вовремя нужные клапаны. Если гамма в среднем и нижнем регистре не вызывает сложностей, можно отработать небольшой отрезок гаммы в верхнем регистре, например октавы, отдельно, обязательно используя метроном. Далее – добиться идеального звучания этого отрезка гаммы при помощи постепенного ускорения и довести его до общего возможного темпа, в котором все ноты гаммы звучат интонационно чисто и легко. Далее нужно соединить всю гамму, уделяя особое внимание ровности регистров на кларнете. Кроме того, считаю, что гаммы нужно играть на форте, чтобы более полноценно задействовать дыхание, понять свои физические возможности и создать более четкий и устойчивый звук.

Итак, правильная работа над гаммами способствует формированию важнейших умений и навыков: развивается техника пальцев и расширяется игровой диапазон, укрепляется амбушюр и развивается исполнительское дыхание, выравниваются регистры инструмента и улучшается интонация, укрепляются теоретические знания и развивается гибкость мышления, появляется уверенность и свобода в исполнении произведений.

Список литературы:

1. Н. Гержев. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. – 128 с.

2. Гурфинкель В.Я. Школа игры на кларнете: ч. 2, тетр. 1. / В. Я. Гурфинкель. – Москва, 1957.
3. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете / Б. А. Диков. – Москва: Музыка, 1983. – 192 с.
4. Д. Шостакович о времени и о себе: 1926—1975 / Д. Д. Шостакович; сост. М. Яковлев. – Москва: Советский композитор, 1980. – 374 с.
5. Розанов С.В. Школа игры на кларнете: в 2 ч. / С. В. Розанов. – Москва: Музыка, 2004.
6. Способин И.В. Элементарная теория музыки / И. В. Способин. – Москва: Кифара, 1996. – 208 с.
7. Теория музыки: учебник для музыкальных училищ и старших классов специальных музыкальных школ / под ред. Т. С. Бершадской. – Санкт—Петербург: Композитор, 2022. – 196 с.

Константинова Т.И.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Исполнительское искусство зародилось на самой заре человеческой культуры и лишь к девятнадцатому столетию выделилось в самостоятельный вид художественного творчества, являясь в наши дни одним из важнейших инструментов культуры. В данной статье речь пойдёт о том, что до сих пор представляется загадочным в действии механизма исполнительства и вызывает большие трудности при его изучении, а именно — рассмотрение исполнительского искусства как отдельной области проблемы вторичного искусства в процессах художественно-творческой деятельности.

Современное исполнительское искусство зародилось и долгое время развивалось в недрах церковного культового канона. Это наложило особый отпечаток на всю профессиональную традицию исполнительства, которая многие века сочетала в себе широкую доступность и глубокую содержательность, сопровождаясь непрерывно усложняющимся профессионализмом. Постоянно развиваясь, сегодня исполнительское искусство определяется как гибкая многоплановая художественно-эстетическая система процессов воссоздания художественных произведений средствами почти всех видов искусств. Исполнительство представляет собой сложную структуру, синтезирующую различные искусства и рождающую новую художественную реальность.

Несмотря на то, что все виды искусства тесно связаны между собой и питает их один источник — жизнь, специфика исполнительского искусства

очевидна при сравнении таких искусств, как живопись, где автором и исполнителем является один человек, и музыки, где сочинение и исполнение произведения являют собой различные процессы, разведённые по времени. Основная задача исполнительского искусства — посредничество между автором, зафиксировавшим своё творение с помощью плана или определённой системы знаков, и зрителем (слушателем), то есть проникновение в авторский замысел и воспроизведение его доступными для аудитории средствами.

Всем известны примеры хороших и плохих исполнителей: музыкантов, певцов, чтецов и актёров. Одно и то же музыкальное произведение или драматическая роль в разном исполнении будет звучать по-разному, и сила воздействия на зрителя также будет разной. Ключевую роль здесь играет мастерство исполнителя, владение методикой, приёмами и средствами выражения, которые позволяют воспроизводить любые стили и образы.

Искусство исполнителя сложно и многогранно. Оно, как правило, включает в себя театр, музыку, драму и танец. Исполнителем обычно называется художник, практикующий и переосмысливающий эти искусства. При этом важно не только хорошо владеть каким-либо одним видом искусства, но и иметь большой теоретический багаж, необходимый, чтобы осмыслить и выразительно передать свои мысли слушателю или зрителю.

Профессиональный исполнитель должен обладать комплексом психо-эмоциональных и эстетических качеств: эмоционально-психической устойчивостью, умением сосредоточиться, иммунитетом к раздражителям и т. д. Обладание этим комплексом бесконечно важно, так как отсутствие одного из этих качеств может охарактеризовать артиста ярче, чем наличие всего остального, и даже сделать невозможной профессиональную артистическую карьеру. Кроме того, важен набор профессиональных умений и навыков:

- владение техникой;
- чувство стиля и формы (умение охватить целое и одновременно воспроизвести мельчайшую деталь);
- способность мыслить, синтезируя все достижения искусства;
- внутренняя сосредоточенность, которая уживается с сокрушительным темпераментом.

Важнейшим свойством исполнителя, безусловно, является художественное мышление, предельная ясность исполнения. Это не просто точный расчёт, это органически цельное мышление, вбирающее в себя и расчёт, и вдохновение.

Выразительные средства исполнителя — это тонкие, подчас трудноуловимые для внешнего сознания инструменты, такие как интонация, тембр, жест или мимика, в которые можно вложить своё

индивидуальное отношение к действию, мысли или чувству. При этом, безусловно, необходимо безоговорочное подчинение исполнительского языка исключительно художественным целям, а именно — интерпретации художественного образа.

К достижению своей цели исполнитель следует, проходя основные этапы творческого процесса. В эту работу включаются:

- ознакомление с произведением, биографией и эстетическими взглядами автора;
- разгадывание авторского замысла;
- нахождение верной эмоциональной структуры в заданных условиях;
- выявление художественно-эстетического смыслового подтекста;
- привнесение в произведение новых творческих элементов и художественных решений;
- обогащение произведения (художественного образа) благодаря особому творческому состоянию исполнителя;
- поиск специфических выразительных средств.

В процессе работы над произведением (образом) исполнителю важно одинаково полное доверие опыту и интуиции.

Подводя итог рассуждениям об исполнительском искусстве, представляется важным ещё раз подчеркнуть значимость для этого процесса личности исполнителя, а также мастерского владения всем механизмом творческой деятельности и языком своего исполнительского искусства. Исполнитель должен одновременно сознавать себя целым и частью другого целого, с которым он вступает во взаимодействие.

Основополагающий принцип исполнительского искусства — неукоснительное выполнение авторского текста, без привнесения личных деталей, и вместе с тем умение оставаться самим собой. Интерпретируя и воссоздавая произведение, исполнитель должен каждый раз как бы превышать границы своих возможностей, ставя перед собой некую сверхзадачу.

Исполнителю необходимо всегда помнить о воспитательном значении искусства, силе его воздействия на эстетическое мировоззрение и духовный облик публики. Поэтому важно раскрывать произведение не только с технической стороны, но и с духовной, чтобы в своих трактовках дарить публике только самые высокие чувства. Считается, что в исполнении проявляется истинная человеческая сущность художника, и большой артист, прежде всего — большой человек. Поэтому важно самоотверженное служение искусству, саморазвитие, расширение своих технических навыков и драматических способностей, доведение формы исполнения до максимального совершенства, исключая всё лишнее, чтобы звук, взгляд, жест — всё было слито в единое целое.

Копылова Н.Л.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ РАБОТЫ НАД ФОРТЕПИАННЫМИ ЭТЮДАМИ

Исполнительное искусство требует систематической работы над овладением необходимыми техническими навыками, так как точность, быстрота и разнообразие движений, которыми должен овладеть пианист, выходят за пределы двигательных навыков, приобретаемых в процессе повседневной жизненной практики.

В этюдах технические задачи сочетаются с музыкальными. Работа над музыкальными задачами способствует успешному преодолению технических трудностей. Главным при работе над этюдами является продумывание и уяснение общей задачи, конкретных целей, к которым следует стремиться, и, в соответствии с этим, тщательное разучивание музыкального текста.

При работе над этюдами нужно обращать внимание на качество звучания, фразировку. Ученик должен уметь проанализировать этюд: выяснить музыкальный смысл этюда (например, на арпеджио, трель, мордент), характер звучания, увидеть членение мелодических линий и вывести цельность фразировки, установить тонально-гармоническое развитие, выяснить соотношение партий правой и левой рук, позаботиться о синхронной игре рук, найти правильные объединяющие движения.

Очень важным в игре этюдов является стабильность. Забывание этюдов наизусть происходит от того, что ученик мало смотрит в ноты и не думает при игре. Чтобы восстановить в памяти произведение необходимо поиграть в очень медленном темпе; проиграть его в голове, в уме; остановить ученика и попросить сыграть с любого места.

Способы и методы работы над этюдами

Медленный темп. После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним, ученик должен прежде всего приступить к тщательному разучиванию нотного текста, проигрывая этюд в медленном темпе и соблюдая максимальную точность в выполнении нотной записи.

Медленный темп даёт ясное ощущение от каждого движения. В медленном темпе закладывается прочный фундамент для последующей быстрой игры, необходимо как бы «рассмотреть в лупу» каждое движение в связи с поворотами мелодической линии пассажа. Быстрый темп нужен для исполнения, а не для работы. В быстром темпе процессы торможения могут выпасть, потеряться, что приводит к забалтыванию, поэтому

постоянно нужно возвращаться к медленному темпу, но такому, чтобы музыкальная ткань не рассыпалась.

Когда этюд хорошо разобран, следует приступать к разучиванию его на память. Крайне важно требовать от ученика не механического, основанного на моторной памяти запоминания материала, а сознательной аналитической работы. Отдавая себе отчет в гармонии, в структуре фактурного рисунка, в деталях партий правой и левой руки, ученик быстрее и тверже усвоит текст этюда.

Также следует обратить внимание на динамическую сторону исполнения. Именно в начальной стадии разучивания этюда крайне важно приучить ученика к двигательным ощущениям, которые связаны с выполнением динамической линии звукового рисунка, иначе даже хорошо выученный этюд будет звучать тускло и однообразно. Поэтому при игре этюда в медленном темпе следует требовать от ученика яркого выявления динамических оттенков. Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материалом и закреплении его в памяти.

Выученный этюд не следует играть только в медленном темпе, а постепенно ускоряя движение, приучать ученика к исполнению в подвижном темпе. Переход к более быстрому темпу осуществляется укрупнением пульсаций: сначала акцент делается на каждую восьмую, затем на каждую четверть, потом на пол такта, на такт, дальше мысль на фразу, на две фразы, на страницу — таким образом темп естественно будет сдвигаться. Когда ученик начинает сдвигать темп, он должен понимать, что надо играть легче. Часто причина неудачи кроется в том, что ученик не может снять вес в руке и оттого, что руки давят на клавиши, пальцы не могут быстро бегать. Попробовать поучить этюд беззвучно в спокойном темпе.

При более подвижном темпе необходима экономия движений: меньший замах пальцев, меньшее погружение в клавиатуру – leggiero, не перегружать звучность. Нужна собранная рука, не растопыренная, необходимо применять объединяющие движения руки, искать места мгновенного отдыха в быстром темпе (цезуры, смена приёма).

Представление о быстром темпе у малоопытных учеников отличается непониманием допустимых пределов этого темпа. Под быстрым темпом ученик часто подразумевает тот темп, в котором он не может сыграть этюд ровно и без ошибок.

Неудачи исполнения этюдов на экзаменах педагог объясняет тем, что ученик загнал, т.е. от волнения стал играть быстрее, чем это было в его силах. Поэтому педагогически крайне важно приучить ученика к правильному пониманию того, что является для него медленным, средним и быстрым темпом и что служит критерием определения возможной быстроты исполнения.

Вычленение трудностей. Разучивая этюд, не нужно играть его от начала до конца, необходимо найти трудность, понять её причину, проработать. Полезно использовать совет А.Б. Гольденвейзера не играть этюд или пьесу целиком, а разделив его на отдельные эпизоды, разучивать по небольшим отрывкам.

Указывая на целесообразность такой работы, А.Б. Гольденвейзер рекомендует не переходить к следующему отрывку, пока хорошо не разобран и не запомнился тот, который в данный момент разучивается. Работая таким образом, ученик легко может в несколько дней запомнить этюд, даже не обладая исключительно хорошей памятью. Необходимость развития памяти в отношении этюдов это особенно важно, так как, играя долго по нотам, ученик не сможет сосредоточить свое внимание на технической стороне исполнения, на выработке нужных двигательных ощущений.

Так же можно использовать метод вычленения путём прибавления от конца к началу.

Учить каждой рукой отдельно обязательно нужно для точности движений, борьбы с «приблизительностью». Работая над отдельными фразами, ученик должен учить их не только двумя руками вместе, но и отдельно каждой рукой.

При изучении партии каждой руки отдельно, закрепляется в памяти нотный текст и дает возможность правильно наладить движения, обеспечить нужный характер звучания. Такого рода работа способствует большей уверенности и точности исполнения. Учащиеся, не работающие над партиями каждой руки отдельно, часто играют небрежно, что особенно сказывается на исполнении аккомпанирующих голосов: например в этюдах, построенных на непрерывной мелодической фигурации на фоне аккордового аккомпанемента, аккордовое сопровождение бывает весьма неточным и неровным по звучанию.

Повторение и автоматизация – основной путь к беглости. Первая стадия работы должна привести учащегося к уверенному исполнению этюда в медленном темпе, а затем в среднем, при соблюдении требуемой звучности динамических и других указании автора. Только после такой тщательной работы целесообразно приступить к различным заданиям тренировочного характера для дальнейшего технического совершенствования исполнения.

Путь работы, указывает Г.Г.Нейгауз, должен быть такой: осознание строения структуры пассажа, а затем нахождение и прилаживание к нему удобных положений пальцев и руки, правильных ощущений. Поэтому говоря о том, как надо выполнять данный пассаж Нейгауз готов был тут же 20 раз заставить ученика повторить одно и то же место, пока он не добьется нужной звучности.

Но повторение должно быть не механическим, бездумным, а – как испытание проблемы, поиск путей её решения. Между повторениями должен быть промежуток времени для осмысления, определения цели следующего проигрывания.

При многократном повторении внимание ученика притупляется, применение же различных вариантов исполнения «освежает» внимание и предохраняют от механической работы. Для каждого этюда необходимо выбирать наиболее подходящие варианты, нельзя все эти рецепты затолкать в один этюд. Каждый конкретный этюд должен иметь конкретные упражнения.

Метод вариантов:

- *Ритмическая группировка, изменение акцента*. Перенесение акцентов с 1ой шестнадцатой на 2, 3 или 4-ю выравнивает звук, если какие-то звуки пропадают. Изменяя ритмический рисунок, можно поучить пассаж пунктирным ритмом, триолями, группы шестнадцатых поиграть так – первый звук длинный, три следующие короткие, можно применить разный ритм в правой и левой руках. Игра с точками применяется для активизации пальцевого удара.
- *Варьирование силы звука*. Там, где написано forte. надо поиграть piano и наоборот, партию правой руки играть forte, а партию левой руки – piano и наоборот, поиграть, специально выделяя какую-то руку.
- *Изменение артикуляции*. Пассаж legato можно поучить на staccato, portamente, martellato и наоборот, одна рука играет legato, другая – staccato и так далее. Игра разными штрихами: две ноты legato, две – staccato.

Для укрепления пальцев полезно, например, проигрывать этюд, построенный на пассажной пальцевой технике, четким, громким, или, наоборот, легким staccato. Весьма целесообразно проигрывать этюд в среднем темпе legato и pianissimo, играя «одними пальцами» и добиваясь при этом максимальной ровности звуковой линии.

- *Транспонирование.* Можно попробовать транспонировать пассаж или часть этюда в более неудобные для игры тональности с сохранением аппликатуры. Полезно перенести этюд в другой регистр (более неудобный для игры), добиваясь того же качества звучания.
- *Уменьшение трудностей (упрощение).* Например, можно в цепочке секвенций поиграть только первые ноты звеньев секвенции, как бы конспект фразы. Можно поучить пассажи только с басовыми звуками, выпуская аккорды, или только с аккордами, чтобы лучше уяснить гармоническую последовательность.
- *Увеличение трудностей.* Полезно учить скачки, увеличив расстояние на большее количество октав. Можно увеличивать объём пассажа на

несколько октав. Технические фигуры можно удваивать или утраивать.

Способ с удвоением имеет целью тренировку тех пальцев, которым трудно, которые в силу своих фактурных особенностей должны играть самостоятельно, без помощи рук (например, слабые четвертые пальцы). Можно попробовать поменять партии рук: то, что написано для левой руки, пусть поиграет правая и наоборот. Можно поиграть обеими руками в октаву технически сложные места в партии одной руки.

- *Соединение аккордовых фигур вместе и наоборот.* Пассажи арпеджио построены по звукам какого-то аккорда. Нужно понять, что это за аккорд, поиграть его, собрав звуки позиции вместе. Так рука лучше запомнит нужные расстояния между звуками в позиции, и исполнение пассажа будет гораздо чище и аккуратнее. Аккорды наоборот можно поучить арпеджируя.
- *В октавных и аккордовых этюдах* полезно поиграть репетицией каждую октаву или аккорд по три—четыре раза. Октавные этюды необходимо учить отдельно 1-ым пальцем и отдельно внешними пальцами (4,5), сохраняя октавное положение руки.
- *Техническая группировка* (Э. Петри). Сначала нужно разделить пассажи на группы в одной позиции или по направлению мелодического рисунка (вверх или вниз), проучить группы и соединить их в единую линию. Метод перегруппировки слуховой линии позволяет увидеть более удобные прямые линии. Можно между группами делать остановку. Техническая группировка может не совпадать с ритмической, поэтому при исполнении этюда необходимо сохранять ритмический акцент.
- *Полезно по несколько раз подряд играть один и тот же этюд*—это помогает выработать внимание, выдержку, выносливость.

Метроритмическая организация этюдов

Этюды позволяют развить у ученика точные ритмические навыки, ощущение мерности движения, помогают скоординировать игровые движения. От того насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники, а четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность.

Виртуозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Большинство инструктивных произведений не нуждаются в ритмически гибкой интерпретации, в них господствует принцип метричности. К. Черни, например, подобно Бетховену, обычно «не затушевывает» секвенционного строения пассажа, метроритмическую расчлененность его на комплексы. Чаще всего смена позиции в каком—либо его этюде приходится на одни и те же доли такта.

Метроритмическая организованность, дисциплинированность, которую воспитывают этюды, являются фундаментом для овладения подлинно художественным ритмом — импровизационным и свободным. Метроритмическое чувство служит основной в формировании техники, которая опирается по существу на организацию двигательных навыков во времени.

В противовес метрической точности можно применять метод работы, рекомендованный Т. Лешетицким: проигрывание этюда в среднем темпе в ритмически свободном движении. При этом темп слегка замедляется в тех моментах, где встречаются какие-либо неудобные для руки положения, что способствует выработке ощущения свободы руки и пальцев. Этим приобретается не только привычка к плавным свободным и незаторможенным движениям, но и воспитывает отношение к быстрым фигурационным пассажам, как к гибкой и ритмически живой звуковой линии.

Играя в более свободном ритме, ученик должен стремиться к гибким движениям руки, которая должна направлять пальцы. При объяснении смысла и задач такого рода исполнения, необходимо уделить особенное внимание членению материала на отдельные фразы, спокойному и своевременному переходу от одной фразы к другой.

Итак, этюды не только содержат материал для технического совершенствования, но и ставят перед учащимися разнообразные артикуляционные задачи. Слуховой контроль ученика имеет принципиально важное значение при работе над ними. Поставленная в том или ином этюде технологическая задача может быть решена лишь при условии, что слуховое включение пианиста будет активизировано. Работа над этюдами не только укрепляет пальцы, вырабатывает чувство ритма, но и способствует развитию ровности звучания, хорошему ощущению клавиатуры.

Этюды прекрасно «тонизируют» руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо собственно технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста

Любой этюд имеет определенный звуковой образ и характер звучания. Определить и разъяснить ученику характер задаваемого этюда и добиться соответствующего его исполнения и является задачей педагога. Именно такого рода тщательная работа над этюдом приносит пользу, подготавливая ученика к более сложным задачам исполнения художественных произведений.

Этюды стали незаменимым материалом для развития музыкального мышления, воспитания самостоятельности, ключом к пониманию многих музыкальных стилей в будущем.

Список литературы:

1. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания / Сост. и общ. ред. Д. Д. Благого; Москва, Советский композитор, 1969. — 488 с.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Москва, Советский композитор, 1990 г.— 416 с.
3. Друскин М. Клавирная музыка. Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1960.— 284 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва. «Музыка» 1987.— 241 с.

Кузьмина О.Н., преподаватель,
Фирсова А.В., методист
ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств
имени Р.К. Щедрина»,
г.о. Тольятти

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ ПИАНИСТОВ КАК СРЕДСТВО ВСЕСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА С.РАХМАНИНОВА

«Я – русский композитор, и моя родина наложила отпечаток
на мой характер и мои взгляды.
Моя музыка – это плод моего характера,
и поэтому это — русская музыка. Единственное, что я стараюсь
делать, когда я сочиняю – это заставить её
прямо и просто выражать то, что у меня на сердце»
С.В. Рахманинов

Современная педагогика в условиях модернизации системы образования ищет новые модели обучения и воспитания. Педагог должен не только развить навыки и умения, расширить кругозор и привить любовь к прекрасному, но и развить ученика как всестороннюю личность. В наши дни появляется много путей реформирования в образовании, в которых мы понимаем роль культуры как источника духовности.

В последние годы достигнуты успехи в решении многих проблем музыкального воспитания и сегодня становится ясным, что педагоги уделяют достаточно внимание развитию личностных и творческих способностей учеников. Они не останавливаются только на обучении игре на инструменте, а стараются придерживаться идей в комплексном подходе разностороннего развития в воспитании.

Фортепианное обучение отличается от других видов инструментального обучения, прежде всего, богатством музыкальной литературы. Ведь в фортепианной литературе находят выражение каждая

композиторская школа и исторический стиль. Почти все мастера симфонической музыки были и мастерами в творчестве фортепиано.

Данная статья посвящена вопросам освоения современной музыкальной культуры. Одним из компонентов образовательной системы является историко-культурный компонент. В рамках этого компонента рассматривается творческая биография С.Рахманинова. Изучение биографии композитора дает возможность глубже изучить особенности художественного языка.

Сергей Васильевич Рахманинов – великий русский композитор конца 19 и начала 20 веков (1873-1943гг.), гениальный художник-исполнитель: пианист и дирижер, а также замечательный педагог и общественный деятель. Творчество С.Рахманинова многогранно. Его музыка несет в себе богатое жизненное содержание. Она впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом и, вместе с тем, образами глубокого душевного покоя, светлого и нежного лиризма. С.Рахманинов – композитор глубоко русский. И эта черта его творчества – чувство патриотизма, органическое ощущение родной природы, родной земли, связь с исконно русской культурой, — занимает исключительно важное место в его творчестве, которое составляет драгоценную часть русской художественной культуры.

Большую роль в воспитании таланта и образовании С.Рахманинова сыграли его учителя. Н.Зверев был преподавателем младших классов по фортепиано. Под руководством Н.Зверева, заботившегося о всестороннем музыкальном и культурном развитии, прошли юношеские годы композитора. Дальнейшая учеба в Московской консерватории проходила в классах выдающихся мастеров, профессоров музыкального образования: А.Зилоти был профессором по классу фортепиано, И.Танеев – по классу полифонии и контрапункта, А.Аренский являлся профессором по классу композиции. С.Рахманинов получил блестящее образование в консерватории, окончил ее с отличием. На выпускном экзамене он сыграл свое собственное сочинение — Первый концерт для фортепиано с оркестром.

На дальнейшее становление таланта и личности С.Рахманинова оказали дружеские и творческие отношения со многими представителями русской творческой интеллигенции Москвы. Среди них – артисты МХАТ (К.Станиславский), писатели (А.Чехов, И.Бунин, А.Блок, Б.Пастернак), музыканты (К.Игумнов, А.Гольденвейзер, Ф.Шаляпин, Л.Собинов, А.Нежданова, П.Чайковский, Н.Римский—Корсаков), художники (М.Нестеров, Н.Рерих, Б.Кустодиев, Н.Врубель, А.Рябушкин).

Творческое наследие С.Рахманинова богато и разносторонне. В своих сочинениях (оперы, симфоническая музыка, камерно-инструментальные жанры, хоровые произведения, вокальная и фортепианная музыка) композитор выступал как убежденный

последователь великих русских композиторов 19 века, как продолжатель традиций национального демократического искусства, глубоко связанного с действительностью и обращению к людям.

В творческом наследии С.Рахманинова центральное место занимают фортепианные произведения. С.Рахманинов и А.Скрябин были первыми русскими композиторами, фортепианная музыка которых по значению стала равноценной самым высоким достижениям национального оперного и симфонического творчества. С.Рахманинов синтезировал традиции пышно-декоративного пианизма Ф.Листа с широкой лирической распевностью русского характера, с простотой и непосредственностью эмоционального выражения, присущей многим фортепианным произведениям М.Глинки, П.Чайковского и других русских композиторов.

Дарование С.Рахманинова (художественная образность произведений, музыкальный язык, стилевые особенности музыки) – лирическое по своей природе. Явления жизни преломляются в произведениях композитора через его душевный мир. В этом отношении творческая индивидуальность С.Рахманинова родственна натуре П.Чайковского. Свойственное обоим лирическое начало находит выражение в господствующей роли широкой, протяжной, песенной по своему характеру мелодии. Примером Рахманиновской «лирики» является гениальный «Вокализ» — романс для голоса с фортепиано без слов. Существует несколько переложений «Вокализа»: для фортепиано, для ансамбля инструментов и для симфонического оркестра. Послушав «Вокализ» в разном исполнении, можно лучше почувствовать и понять суть Рахманиновской музыки: русский характер протяжной песенности, широта мелодии, плавность и бесконечность движения, текучесть развития, отсутствие строгой повторности и симметрии.

Искусство С.Рахманинова-исполнителя, гениального пианиста и дирижера также связано с высокими национальными традициями. Рахманиновское исполнение – это подлинное творчество. Как пианист С.Рахманинов был признан одним из величайших художников в истории фортепианного исполнительства. Имя его ставилось в один ряд с именами Ф.Листа и А.Рубинштейна. Его виртуозное мастерство было безгранично по своим возможностям. Исполнение С.Рахманинова захватывало огромной выразительной силой и «оркестровостью», богатством звуковых красок, разнообразией тембровой нюансировки. Пропагандистами рахманиновской музыки были известные пианисты – К.Игумнов, А.Гольденвейзер, С.Рихтер, В.Клиберн, Д.Мацуев и др.

Таким образом, в целом, в изучении музыкальной культуры современности приобщение обучающихся к этапам творческой биографии композитора, следование за их стратегией, разработкой художественного языка должно занять достойное место. В содержание занятий должны быть включены и обзор технологических открытий, и факты личной биографии,

и анализ критической литературы в аспекте освоения современной музыкальной культуры. Изучение биографии композитора и стилевых особенностей произведений на уроках по фортепиано не только развивает кругозор ученика-пианиста, способствует творческому самовыражению личности, позволяет воспринимать все виды искусства в неразделимом единстве и целостности, но и, несомненно, является одной из перспективных форм эстетического воспитания. Занятия искусством открывают новые горизонты в музыкально-художественном воспитании музыкантов, формируя всесторонне развитую и гармоничную личность.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Сергей Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. — М.: Музгиз, 1954, 240 с.
2. Брянцева В.Н. Детство и юность Сергея Рахманинова. 2-е изд. — М., 1973, 135 с.
3. Воспоминания о Рахманинове / сост. З. Апетян. 5-е изд. — Т. 1, 2. — М.: Музыка, 1988 (т. 1 с. 525, т. 2 - с. 665).
4. Гинзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия. — 2003. — № 3. — С. 171-173.

Лисичкина Т.И.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «МЕЛОДИИ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО (СОЧ. 42, № 3)

Пётр Ильич Чайковский (1840–1893) — один из величайших композиторов в истории мировой культуры, чье творчество стало вершиной русского музыкального романтизма XIX века. Его музыка обладает уникальной, мгновенно узнаваемой мелодической щедростью, глубоким психологизмом и удивительной способностью выражать самые тонкие движения человеческой души от светлой надежды до глубочайшего трагизма. Чайковский — прежде всего гениальный мелодист. Его темы отличаются широтой дыхания и редкой выразительностью: они словно созданы для того, чтобы их напевали. Композитор активно использует приём «распевания» мелодии: добавляет подголоски, имитации, переносит мотивы в другие регистры, создавая эффект многоголосой песни.

В творчестве П.И.Чайковского очень много произведений, написанных для скрипки, среди которых есть пьесы, наиболее исполняемые и любимые публикой. Мелодия относится именно к таким

сочинениям. Написана она в момент расцвета творчества композитора, это вторая половина 1870-х годов. Она входит в цикл «Воспоминание о дорогом месте» ор.42, который включает в себя «Размышление», «Скерцо» и «Мелодию». Этот цикл композитор посвятил Браилову, усадьбе Надежды фон Мекк в Подольской губернии, в которой гостил композитор и с которой у него связаны самые светлые воспоминания. Вписьме к Надежде фон Мекк Чайковский назвал эту пьесу «Песней без слов», в оригинале письма название это на французском языке. Ее характеризуют как непритязательную лирическую пьесу, трогающую искренностью чувства.

Мелодия написана в тональности ми бемоль мажор, в темпе Moderato con moto. Начинается она с плавного секвентного нисходящего движения восьмыми с терцового тона ми бемоль мажора. Чайковский в этой части особое внимание уделил певучести и пластичности партии скрипки в противовес аккордовому аккомпанементу фортепиано. Основная тема это «лирически-восторженное душевное излияние». Средняя часть — эмоциональный подъём, а после возвращения основной темы наступает «просветление».

Поговорим немного о технологической стороне исполнительского процесса. Принципы звукоизвлечения на инструменте, штриховые приемы, роль распределения смычка, постановки и других технических моментов, все это находится в тесной взаимосвязи со стилем и характером произведения. Чтобы наиболее ярко передать романтическое настроение, певучесть, гибкость фразировки необходимо в самом начале пьесы, да и не только, стараться вибрировать все восьмые, распределять смычок в соответствии с задачами развития динамики и построения фраз. Первая фраза состоит из восьми тактов с кульминацией на половинной ноте си бемоль на струне соль, которая связывается со следующей фразой гаммообразным пассажем в темпе рубато, исполняемым штрихом летучим стаккато. Этот пассаж словно подготавливает средний раздел, который представляет собой миниатюрное лирическое каприччио grazioso scherzando и контрастирует с обрамляющей его основной темой. Фортепиано находится в диалоге со скрипкой в крайних частях и вторит ей восьмыми длительностями, создавая ощущение гармонии и согласия. Кульминация пьесы находится по классическим канонам в третьей четверти произведения или как говорит искусствовед, музыкант, публицист и музыкальный просвятитель Михаил Казиник в «точке золотого сечения». В коде мы слышим умиротворение и успокоение, завершается пьеса ми бемоль мажорным арпеджио на диминуэндо.

Анализируя исполнение Леопольдом Ауэром »Мелодии» (запись 1920 года), Роберт Филип писал, что его вибрато очень тонкое, и даже в этом романтическом произведении он играет многие ноты вообще без вибрато.

Ауэр славился задушевностью и прочувствованностью в передаче мелодии. В «Мелодии» он делает акцент на певучести, выстраивает фразы так, чтобы подчеркнуть лирическую линию Чайковского. При этом он избегает излишней патетики — сохраняет ту самую светлую, умиротворённую атмосферу, которую музыковед Лев Раабен связывал с впечатлениями композитора от пребывания в имении Браилов. Ауэр демонстрирует тонкое чувство ансамбля: он находит баланс, при котором скрипка ведёт мелодию, но фортепиано остаётся полноценным партнёром, не превращаясь в простой аккомпанемент. В пьесе стоит пометка Moderato con moto. Ауэр соблюдает этот темп, но при этом умело использует небольшие отклонения (агогику) — чуть замедляет на особенно лирических участках, слегка ускоряет в моментах, где есть внутренняя динамика. Это добавляет живости и естественности исполнению. Ауэр сумел раскрыть в «Мелодии» ту самую интимную, светлую лирику, которая в ней заложена. Более того, сам Ауэр в своих трудах по интерпретации скрипичной классики высоко оценивал эту пьесу — называл её одной из лучших в цикле.

Несмотря на сравнительно небольшой объём скрипичного наследия, Чайковский оставил в этом жанре произведения, ставшие эталонами романтического концертного стиля и существенно повлиявшие на развитие скрипичной музыки. Скрипичные сочинения Чайковского стали важной вехой в истории жанра: они закрепили в концертной практике модель лирико—драматического концерта, где виртуозность подчинена смыслу. Мелодия вошла в «золотой фонд» скрипичного репертуара и регулярно исполняется крупнейшими музыкантами.

Список литературы:

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. — 3—е изд. — М.: Музыка, 1970. — 816 с.
2. Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1989. — 118 с.
3. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: избранное. — Л.: Музыка, Ленингр.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978. — 332 с.
5. Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. — М.: Музыка, 1988. — 176 с.
6. Туманина Н. В. П. И. Чайковский. Т. 2: Великий мастер. 1878–1893 гг. — М.: Музыка, 1968

Михеева М.В.
преподаватель МБУ ДО ДШИ п. Варламово,
м.р. Сызранский

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В.А. МОЦАРТА. АНСАМБЛЕВОЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Творчество Моцарта отличалось поразительной универсальностью и многогранностью. Произведения его, созданные на протяжении короткой жизни (Моцарт прожил неполных 36 лет), охватывают все без исключения музыкальные жанры и формы, существовавшие в музыкальном искусстве той эпохи. При этом во всех жанрах (опера, симфония, концерт, камерный ансамбль, область духовной музыки и т. д.) Моцарт оставил истинные шедевры.

Ведущие жанры инструментальной музыки Моцарта — симфонии, камерные ансамбли, концерты.

Симфония – высшая форма инструментальной музыки, представляющая композитору широкий простор для воплощения самых грандиозных тем.

Работа Моцарта в симфоническом жанре продолжалась четверть века: с 1764 года, когда 8-летний композитор в Лондоне написал и продирижировал своими первыми симфониями, и до лета 1788 года, которое ознаменовалось появлением трех последних симфоний. Именно они и стали наивысшим достижением Моцарта в области симфонической музыки. Общее число его симфоний превышает 50.

Посещение главных центров европейского симфонизма (Вены, Милана, Парижа, Мангейма) способствовало эволюции моцартовского симфонического мышления:

- обогащается содержание симфоний;
- ярче становятся эмоциональные контрасты;
- более активным – тематическое развитие;
- укрупняются масштабы частей;
- более развитой становится оркестровая фактура.

Характерные особенности симфоний Моцарта:

— *Конфликтная драматургия* **—** контрастность проявляется на самых разных уровнях – частей цикла, отдельных тем, различных тематических элементов внутри темы.

— *Предпочтение сонатной формы* — как правило, Моцарт обращается к ней во всех частях своих симфоний, кроме менуэта. Именно сонатная форма, с ее огромными возможностями для преобразования начальных тем, способна к наиболее глубокому раскрытию духовного мира человека.

— *Роль полифонической техники* **–** она способствует драматизму, например, в разработках сонатных аллегро симфоний.

— *Связь с вокальными жанрами* — классическая инструментальная музыка формировалась под сильным влиянием оперы.

Симфоническая музыка Моцарта пронизана контрастными сопоставлениями трагедийного и буффонного, возвышенного и обыденного, что явно напоминает его оперные сочинения.

Схема построения симфонии – сонатно-симфонический цикл – состоит из четырех частей, самостоятельных по строению, но связанных единым замыслом.

Оркестр Моцарта того же типа, что и оркестр Гайдна. Основную функцию исполняет струнная группа, при этом мелодический материал чаще всего поручается первым скрипкам. Контрабасы обычно удваивают партию виолончелей, лишь изредка отделяясь от них. Деревянная группа, состоящая из 2 флейт (в симфонии *соль минор* одна флейта), 2 гобоев и 2 фаготов, используется как для исполнения тематического материала, так и для подчеркивания гармонии и ритма. К кларнетам Моцарт прибегает редко: они имеются в партитуре *ми—бемоль—мажорной* симфонии. В симфонии *соль минор* и *до мажор* кларнеты введены Моцартом позднее, в первоначальных редакциях их не было. Медная группа, состоящая из двух валторн и иногда одной трубы (в симфонии *соль минор* только 2 валторны), служит лишь для подчеркивания в моментах tutti ритма и гармонических функций.

В практике ДШИ симфонические произведения В. А. Моцарта в переложении для фортепиано направлены на освоение специфики симфонического мышления через фортепианную фактуру. Основной задачей является передача оркестровых тембров и масштаба звучания средствами одного инструмента.

Стилистическая точность при исполнении клавирных версий симфоний Моцарта требует от пианиста отказа от чисто «фортепианного» подхода в пользу эстетики XVIII века.

Ансамблевая игра: Исполнение переложений в 4 руки помогает почувствовать масштаб произведения и учит распределять «инструментальные партии» между партнерами.

Основные методические подходы:

- Развитие тембрового слуха: учащийся должен научиться различать и имитировать на фортепиано звучание струнных, духовых и ударных инструментов, стремиться к смене «тембров» с помощью звукоизвлечения. Для этого необходимо активное слушание: изучение оригинала произведения в исполнении оркестра. Важно научиться дифференцировать тембры: узнавать «голос» гобоя, характерный штрих струнных или мощь медных духовых.
- Тембровые ассоциации: педагоги рекомендуют использовать красочные сравнения, приучая ученика представлять, что определенная

фраза исполняется конкретным инструментом (например, флейтой в верхнем регистре).

- Техническое развитие: преодоление трудностей, связанных с имитацией оркестровой плотности (октавные удвоения, тремоло, широкое расположение аккордов).
- Артикуляция**:** у Моцарта артикуляция заменяет романтическую педаль. «Говорящая» манера: Моцартовская фактура — это диалог. Каждая лига имеет значение: это не просто связное исполнение, а «вздох» или акцент. Последняя нота под лигой обычно исполняется мягко и чуть короче.
  Staccato: Оно не должно быть сухим или «колючим». В симфоническом контексте это имитация легкого штриха смычка (*spiccato*), имеющая объем и полетность.
- Динамика и контраст: ступенчатая динамика, переходы от *forte* к *piano*
- часто бывают внезапными (эффект переклички групп оркестра), но они не должны превращаться в грохот.
- «Золотая середина»: *Forte* у Моцарта — это полнота звучания, а не физическая сила. Нужно избегать «ударности», сохраняя благородство тона. Четкое разделение голосов, использование градаций *p* и *f* для создания симфонического объема.
- Орнаментика (украшения): форшлаги, морденты и трели должны исполняться изящно и, как правило, за счет длительности основной ноты (на сильную долю), что придает музыке характерную «остроту» и блеск, свойственные звуку флейт и скрипок того времени. Главное правило: пианист должен представлять перед собой не клавиатуру, а театральную сцену или оркестровую яму, где каждый пассаж — это реплика конкретного персонажа или инструмента.
- Культура педализации: педаль используется лишь «акустически» (для поддержки гармонических опор) или «пальцево». Недопустимо накладывать педаль на проходящие ноты в быстрых пассажах, которые у оркестра звучат отчетливо.
- Ритмическая устойчивость: оркестровая музыка Моцарта требует строгого ритмического каркаса. Недопустимо злоупотреблять *rubato*. Левая рука должна выполнять роль «дирижера», обеспечивая четкий пульс, как это требовал сам Моцарт.

Этапы работы над произведением

1. Ознакомительный: прослушивание симфонии в оркестровом исполнении, разбор формы.
2. Технический: преодоление фактурных трудностей, работа над метроритмом и точностью штрихов.
3. Художественный: «собирание» формы, достижение единства темпа и создание целостного образа «театра на клавишах».

Список литературы:

1. Алексеев А. «История фортепианного искусства»: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2.—2-е изд., доп.—М.: Музыка, 1988— 415 с.
2. В классе А. Б. Гольденвейзера: Сб. статей. Сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. — М.: Музыка, 1986, 214 с., нот. («Уроки мастерства»)
3. Как исполнять Моцарта / [сост., вступ. ст. А. М. Меркулов]. — Москва: Классика—XXI, 2007. — 177 с.
4. Скребков С.,К вопросу о симфонической лирике Моцарта»; в сб.: Во просы музыкознания, вып. 3, М., 1960.

Сатарова А. В.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА КАК НОСИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО ДУХОВНОГО КОДА

Голос — самый совершенный и уязвимый музыкальный инструмент, созданный самой природой. В русской культуре он всегда был средством художественного выражения. Это камертон народной совести, живая нить памяти и главный хранитель того неуловимого духовного кода, который объединяет поколения разных эпох и политических режимов.

Русская классическая вокальная школа возникла на уникальном стыке византийского знаменного распева, суровой эстетики протяжной крестьянской песни и строгой дисциплины европейских академических традиций. Именно в этом синтезе сформировался феномен нашего пения: способность сквозь безупречную технику доносить до слушателя высшую правду, обнажать душу и говорить о самом главном — о вере, долге, жертвенности и любви к родной земле.

В эпоху стремительной цифровизации, клипового мышления и размывания этических ориентиров обращение к наследию М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и Г.В. Свиридова становится актом национального самосохранения. Для молодого вокалиста работа над романсом Даргомыжского или циклом Георгия Свиридова на стихи Сергея Есенина — это не только постановка дыхания, поиск резонаторов и работа над вокальной техникой. Это, прежде всего, акт глубокого смыслового перевода: расшифровка поэтического слова через интонацию, постижение логики отечественной фразировки и приобщение к системе ценностей, заложенной композитором.

Данная статья посвящена осмыслению русской классической вокальной школы не просто как совокупности блестящих технических

приемов, но как мощнейшего инструмента духовно-нравственного воспитания. Цель статьи — проследить, каким образом звукообразование неразрывно связано с формированием мировоззрения, и доказать, что сохранение этой школы сегодня равносильно сохранению генетической памяти народа. Особое внимание уделяется тому, как педагог—наставник передает ученику ту самую «интонационную память», без которой исполнение шедевров отечественной музыки рискует превратиться в красивый, но пустой акустический аттракцион.

Фундамент русской классической вокальной школы был заложен Михаилом Глинкой. Русская школа не стала простым подражанием итальянскому бельканто, господствовавшему на европейских сценах в XIX веке. Она впитала его технологическое совершенство — культуру легато, кантилены и виртуозного владения дыханием — и наполнила принципиально иным духовным содержанием.

В основе этого содержания лежит интонационный словарь русского языка с его плавными, широкими распевами, обилием сонорных согласных и уникальной фразировкой. В отличие от итальянской школы, где гласная служит трамплином для демонстрации тембральной красоты, в русской традиции гласная часто является носителем бесконечной тоски, молитвы или эпического размаха. П.И. Чайковский в романсах и операх, М.П. Мусоргский в декламационных шедеврах («Борис Годунов»), Н.А. Римский—Корсаков в сказочных партитурах требовали от певца не просто пения, а психологического проживания звука. Голос становился инструментом для выражения души.

Русская вокальная педагогика исторически опирается на понятие колоссальной внутренней затраты. Если европейское классическое пение во многом эстетизирует эмоцию, любуется ею со стороны, то русское — всегда сопряжено с актом самопожертвования.

Отсюда проистекает требование к так называемой «опоре на диафрагму» и использованию грудного резонатора не как источника громкости, а как вместилища душевной боли. Знаменитое mezza voce (полуголос) русских певцов — это не технический прием экономии сил, а краска абсолютной искренности, интимного разговора со слушателем. Когда Сергей Лемешев или Иван Козловский выводили высокую ноту на пиано, они демонстрировали не силу мышц, а невероятную внутреннюю концентрацию и смирение перед красотой. Эта техника требует от артиста высочайшей нравственной дисциплины: голос без души воспринимается русским ухом как фальшь и пустословие.

Центральное место в формировании молодого вокалиста занимает камерно-вокальная лирика. Именно здесь национальный дух проявляет себя наиболее концентрированно:

Романсы М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского учат студента прозрачности чувства и благородству помыслов. Слово в них первичнее ноты, оно диктует агогику и динамику.

Цикл М.П. Мусоргского «Детская» воспитывает эмпатию и способность взрослого человека говорить голосом ребенка без тени актерской игры, что является вершиной вокального мастерства.

Романсы Н.А. Римского-Корсакова приучают к уважению культур народов России и Востока через бережное воспроизведение их ладовых особенностей средствами академического строя.

Военная лирика (от Блантера до Свиридова) формирует у певца чувство исторической ответственности. Исполнение песен Великой Отечественной войны требует от академического вокалиста отказа от глянцевой концертности в пользу суровой правды факта и глубокого сострадания.

Особую роль играет творчество Георгия Свиридова. Его вокальные циклы на стихи Есенина, Блока и Пушкина — это энциклопедия русской жизни XX века. Для молодого баритона или тенора работа над Свиридовским репертуаром становится экзаменом на гражданскую зрелость, где техническая сложность подчинена монументальности замысла.

Носителем духовного кода выступает не только музыка, но и сама методика преподавания. Традиция «мастерских», где знания передаются из уст в уста (от Станиславского к Покровскому, от великих вокалистов прошлого к профессорам современных консерваторий), сохраняет живую нить интерпретации.

Ключевым элементом этой педагогики остается работа над словом. Русский вокалист обязан быть носителем безупречной речевой культуры. Дикционные тренинги в российских образовательных организациях направлены не столько на четкость произношения ради понимания текста, сколько на раскрытие смыслового потенциала каждой фонемы. Без овладения этим семантическим пластом певец может грамотно озвучить нотный текст, но никогда не станет интерпретатором национального наследия.

Русская классическая вокальная школа выживает сегодня в условиях агрессивной глобализации именно благодаря своей духовной наполненности. Молодой исполнитель, постигающий секреты мастерства через призму произведений Глинки, Рахманинова и Свиридова, неизбежно проходит путь нравственного роста. Он учится отличать временное от вечного, суету сцены — от подлинного акта служения искусству и своему народу. Сохраняя эту школу, Россия сохраняет свой уникальный способ чувствовать мир и транслировать это чувство вовне через самый прекрасный инструмент, данный человеку свыше, — человеческий голос.

Русская классическая вокальная школа — это не застывший музейный экспонат и не свод строгих акустических правил, зафиксированных в методических пособиях. Это живой, дышащий организм, в котором техническое совершенство всегда было подчинено высшей цели — служению истине, красоте и своему Отечеству. Голос певца в отечественной традиции никогда не являлся самоцелью; он воспринимался как дар, способный исцелять души, объединять людей перед лицом испытаний и хранить историческую память народа.

В эпоху цифрового шума именно академическое пение остается последним бастионом смыслового искусства. Оно требует от современного молодого человека самого дефицитного ресурса — длительного, сосредоточенного внимания и глубокой внутренней работы. Проходя путь от постановки первого звука до освоения сложнейших партий русского оперного и камерного репертуара, студент консерватории или колледжа искусств проходит через мощную школу нравственного воспитания. Он учится сопереживать трагедии Бориса Годунова, разделять тихую радость лирического романса Чайковского и ощущать эпический масштаб Свиридовских полотен.

Сегодня главная миссия педагогов по вокалу заключается не только в передаче технологии звукоизвлечения, но в защите самой сути национальной исполнительской интонации. Перед ними стоит задача научить молодежь отличать формальный профессионализм, за которым часто скрывается духовная пустота, от подлинной искренности, требующей колоссальной душевной отдачи. Сохранить эту традицию — значит обеспечить непрерывность диалога поколений. Каждый певец, выходящий сегодня на сцену с романсом Рахманинова или народной песней в академической обработке, становится связующим звеном между прошлым и будущим России.

Именно поэтому сохранение русской классической вокальной школы является вопросом государственного значения. Пока звучат оперы Мусоргского, пока звучит пронзительные романсы Свиридова и пока молодые голоса осмеливаются проживать великие тексты классической музыки без фальши и позерства, наш национальный духовный код остается неуязвимым для любых внешних и внутренних вызовов. И этот код будет жить ровно столько, сколько будут петь в России.

Фирсова Г.А.,
заместитель директора по УПР, преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Человеческий голос — самый древний музыкальный инструмент, а вокальное искусство представляет собой фундаментальную форму культурной памяти любого этноса. Песня сопровождала человека от рождения до смерти, фиксируя историю, верования, социальные нормы и эстетические идеалы. В условиях глобализации XXI века вокальные традиции перестали быть герметичными системами. Они вступают в сложный процесс взаимопроникновения, формируя единое пространство мировой музыкальной культуры.

Цель данной статьи — проследить эволюцию исполнительских вокальных традиций через призму межкультурного диалога, выявить механизмы их сохранения и трансформации от архаичных форм устной передачи до современных синтетических жанров.

Эволюция вокального искусства представляет собой непрерывный процесс трансформации технических приемов, эстетических идеалов и форм бытования музыки. От ритуальных интонаций древности до синтетического перформанса XXI века путь певца неразрывно связан с развитием акустики залов, инструментального сопровождения и общественных запросов.

От Древней Греции до оперной сцены

Древняя Греция. Здесь зародилось понятие *мелоса* — когда мелодия неразрывно сплетена со смыслом стиха.

Средневековье. Пение стало церковным. Григорианский хорал требовал не бурных эмоций, а строгой чистоты звука и отрешенности.

Возрождение. Музыка снова усложнилась, вернулось многоголосие (полифония). Певцам пришлось учиться слышать друг друга в ансамбле и правильно распределять дыхание.

Рождение оперы (XVI–XVII века). Голос перестал быть просто частью хора и вышел на первый план, чтобы рассказывать истории.

Эпоха бельканто (Италия XVII–XVIII веков). Появилась школа «красивого пения». Знаменитые кастраты вроде Фаринелли поражали слушателей умением брать невероятно длинные ноты без единой паузы для вдоха. Для этого они виртуозно использовали диафрагму. В моде были трели, пассажи и другие сложные украшения, доказывающие власть человека над собственным горлом.

Знаменный распев Руси. Русская вокальная традиция сформировалась под влиянием византийского наследия, но обрела

уникальный национальный облик. Строчное пение, позже вытесненное партесным концертом, заложило основы русской хоровой школы. Характерные черты — линеарность, отсутствие жесткого тактирования (изменчивость ритма вслед за текстом), особая тембровая насыщенность низких голосов (бас—октависты) — стали фундаментом, на котором позже выросла вся русская оперная классика.

Именно внутри этих закрытых систем закладывались базовые физиологические и акустические принципы звукоизвлечения, которые сегодня определяют узнаваемость той или иной национальной вокальной школы.

Переломным моментом стал XVII–XIX век, когда развитие нотопечатания, становление государственных театров и появление оперы превратили вокал из общинной практики в элитарное ремесло.

В XIX веке публике надоел технический блеск ради блеска. Зрителям захотелось драмы и психологической правды. Оперы Джакомо Пуччини или Рихарда Вагнера потребовали мощного, объемного звука (*spinto, drammatico*), который мог бы пробить плотную стену огромного симфонического оркестра. Камерная нежность времен Моцарта сменилась необходимостью докричаться до последних рядов Ла Скала или Мариинского театра. Именно тогда русская вокальная школа подарила миру Федора Шаляпина. Он совершил революцию: взял европейскую технику дыхания, но добавил к ней невероятную актерскую игру и осмысленность каждого слова. Так родился мировой эталон исполнения басового репертуара.

Межкультурный диалог этого периода принял форму масштабного обмена технологиями между Европой и Россией. Итальянская бельканто (плавный переход между регистрами, кантилена, виртуозные колоратуры) стала мировым эталоном. Однако парадокс развития заключался в том, что великие национальные школы возникали именно там, где композиторы и исполнители адаптировали итальянскую технику под родной фольклорный материал:

- Михаил Глинка соединил европейские формы симфонического развития с русским крестьянским напевом, создав первую национальную оперу «Жизнь за царя». Его вокальный стиль потребовал от певцов умения сочетать европейскую постановку дыхания с широтой народной песни.
- Джузеппе Верди вплетал в свои партии интонации итальянских революционных гимнов и народных песен Севера Италии.
- Рихард Вагнер реформировал вокал, опираясь на германский эпос и мифологию, потребовав от певцов нового типа форсированного звучания (*Sprechgesang*), способного перекрыть огромный оркестр.

В России XIX века произошел важнейший акт межкультурного синтеза: рождение русского классического романса. Композиторы «Могучей кучки» (М.П. Мусоргский, Н.А. Римский—Корсаков) совершали фольклорные экспедиции, расшифровывали записи народных плакальщиц и сказителей, перенося непривычные для европейского уха глиссандо, переменные размеры и квартовые скачки в высокую камерную музыку. Это создало уникальную вокальную фонетику, которая позже поразила западных авангардистов XX века.

Прошлое столетие перевернуло правила игры:

Авангард. Композиторы отказались от привычных мелодий. От певцов стали требовать шепота, разговорного интонирования (*Sprechstimme*) и расщепленных звуков.

Джаз и эстрада. Благодаря появлению микрофона петь громко больше не было обязательно. Фрэнк Синатра довел до совершенства умение чуть-чуть опаздывать за ритмом, создавая ощущение доверительной беседы. Элла Фицджеральд превратила голос в полноценный джазовый инструмент, придумав скэт-импровизацию — пение бессмысленными слогами вместо слов.

Сегодня границы между стилями стерлись. Современный певец работает по новым правилам:

- Артист может начать концерт с Баха, перейти к джазу и закончить рок-балладой.
- Использование электронных педалей (луперов, эффектов эха) позволяет одному человеку звучать как целый оркестр прямо на сцене.
- Современный вокал часто неотделим от танца, видеоарта и акробатики.
- Раньше техники передавались из уст в уста. Сегодня врачи смотрят на связки через эндоскопы во время пения, объясняя безопасные приемы работы с дыханием.
- Стриминговые сервисы изменили то, как мы слышим динамику. Запись требует филигранной работы у микрофона: цифровая обработка делает заметными малейшую фальшь или неровное дыхание.

Главное осталось неизменным: анатомия нашего тела всё та же. Но если раньше секреты мастерства хранились внутри закрытых национальных школ (например, итальянской или русской), то сегодня методики смешиваются. Современные педагоги собирают лучшие мировые практики под одного конкретного артиста.

Поэтому требование к современному исполнителю звучит почти фантастически: он должен иметь железную классическую базу, чтобы контролировать сложнейший музыкальный текст, но при этом мгновенно

переключаться между полярными мирами — от тихого григорианского псалма до электронного искажения собственного голоса.

XX век навсегда изменил анатомию вокального исполнителя. Появление электроакустического усиления привело к рождению интимного вокала — *Crooning(напевающий)*. Фрэнк Синатра, а затем Элла Фицджеральд показали, что нюансировка, шепот и мельчайшие изменения динамики важнее громкости. Микрофон демократизировал вокал: теперь звездой мог стать человек без мощных оперных легких, но с уникальным тембром и чувством свинга.

Джаз стал первым истинно глобальным языком межкультурного диалога. Афроамериканские спиричуэлс, блюзовое исполнение (*blue notes* — пониженные ступени лада) и импровизация пересекли океан и породили тысячи гибридов:

- Французский шансонье воплотил в себе слияние парижской уличной песни и американской джазовой гармонии.
- Латиноамериканская босса-нова объединила португальскую поэтическую декламацию, африканские ритмы и американский кул-джаз.
- Советский джазовый и эстрадный вокал (от Леонида Утесова до Ларисы Долиной) прошел путь от копирования американских стандартов до создания уникального жанра — джазовой обработки русских народных песен, где открытая гортанная подача деревенских песен ложилась на сложные синкопированные аккорды.

Сегодня границы между вокальными культурами практически стерты. Межкультурный диалог перешел из плоскости географической в плоскость информационную и технологическую.

Самый успешный коммерческий продукт глобальной индустрии **Академический кроссовер (Classical Crossover).** Исполнение арии «Nessun Dorma» поп-вокалистом (как у Андреа Бочелли или Сары Брайтман) или рок-обработки классических произведений разрушает снобизм высокой музыки, делая ее доступной миллионам. Российские исполнители, такие как Хибла Герзмава или Ильдар Абдразаков, успешно интегрируются в эту среду, сохраняя при этом школу Большого и Мариинского театров.

Жанр **World Music**, построенный исключительно на межкультурном контакте. Ярчайший пример успешного диалога — проект *Deep Forest,* использующий пигмейские вокальные образцы из Африки поверх электронного бита, или творчество Инны Желанной, соединяющей русский северный фольклор с психоделическим трансом и эмбиентом.

Цифровой фольклор и нейросети. Платформы вроде YouTube и TikTok создали эффект мгновенной диффузии. Корейский K-pop впитывает афроамериканский R&B, итальянский бельканто встречается с

трэп-битом, а татарский или якутский фолк становится вирусным благодаря алгоритмам рекомендаций. Нейросети сегодня способны генерировать вокальные партии в стиле любого исторического исполнителя, ставя перед культурой новый философский вопрос о границах авторства и подлинности.

Современные российские продюсеры и артисты активно формируют повестку мирового вокального диалога. От триумфов Анны Нетребко и Дмитрия Хворостовского на ведущих оперных сценах мира, утвердивших статус российской вокальной школы как эталонной, до феномена AY YOLA — башкирского проекта, чей трек «Homay» покорил мировые чарты благодаря сочетанию традиционного узляу (горлового пения) и современного электронного продакшена.

Традиции исполнительского вокального искусства никогда не были статичным памятником прошлому. Их жизнеспособность всегда зависела от готовности вступать в диалог. История вокала — это история постоянного перевода: перевода молитвы на язык светской оперы, диалекта деревни на язык столичной эстрады, национального горя на универсальный язык джаза.

От истоков, где песня была голосом племени, мы пришли к эпохе, где один клик разделяет тувинское горловое пение и шведский мелодический дэт-метал. Опасность современной эпохи заключается в унификации — риске появления усредненного «глобального вокалиста», лишенного корней. Однако те традиции, которые находят смелость сохранять свою генетическую память (будь то сложная мелизматика макама, уникальная техника прикрытия звука в русском народном пении или обертоны хоомея), обогащают мировую культуру. Межкультурный диалог работает только тогда, когда участники приносят в него нечто уникальное, создавая из разности языков не хаос, а новую, сложную гармонию.

Список литературы:

1. Герман К. Межкультурная коммуникация: искусство взаимопонимания и диалога между культурами // Научные Статьи.Ру, 2023.
2. Диалог культур / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: dzodzo https://dzodzo.ru/socialsciencesub/otnosheniya—i—svyazi—mezhdu—kulturami—dialog—kultur/?ysclid=mtvhzo192548936078
3. Музыка России — Рувики: Интернет—энциклопедия . https://ru.ruwiki.ru/wiki/Музыка_России?ysclid=mtvi1tqh1v613412434&utm_referrer=https://yandex.ru/
4. Музыка эпохи романтизма — Рувики: Интернет—энциклопедия. https://ru.ruwiki.ru/wiki/Музыка_эпохи_романтизма?ysclid=mtvi4yqa31895839998

5. Вокальная педагогика — Рувики: Интернет—энциклопедия https://ru.ruwiki.ru/wiki/Вокальная_педагогика?ysclid=mtvi6tckel904623574
6. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. 496 с.

НАПРАВЛЕНИЕ «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ЕДИНСТВО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МНОГООБРАЗИЕ»

Андреенкова Е.П.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ПСИХИЧЕСКОЙРЕГУЛЯЦИИ В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Многолетний педагогический опыт работы с будущими музыкантами-исполнителями (вокалистами в классе сольного пения и вокального ансамбля) убедил меня в особой важности учёта психологических проблем, связанных с преодолением стрессовых реакций студентов на концертные, экзаменационные, конкурсные или другие публичные выступления.

Я думаю, каждый преподаватель согласится со мною в том, что огромная и разноплановая работа с учащимися в классе, по результативности может быть сведена к минимуму за счёт сильнейшего эстрадного волнения юных исполнителей.

Актуальность попытки применения методов сознательной психорегуляции в практической педагогике, в частности вокальной, диктуется проблемами учебного процесса подготовки музыкантов—исполнителей и спецификой их будущей профессиональной деятельности.

Психофизический аппарат певца – уникальное явление природы. Известно, что люди, занимающиеся творчеством, обладают повышенной эмоциональностью, легковозбудимой психикой и, нередко, нервозностью. Таким образом, работа педагога-вокалиста по воспитанию будущих певцов требует профессиональных знаний в области психологии и применения методов сознательной психической саморегуляции.

Известные педагогические методы воспитания голоса: воздействие словом, подражание, мышечные приёмы, интуитивное (воздействие музыкальным материалом) имеют целью правильное формирование

звукоизвлечения, координации работы мышц дыхания, артикуляционных мышц и т.д. Но в процессе воспитания голоса всего вышеперечисленного недостаточно.

Мой педагогический опыт доказывает необходимость освоения студентами-вокалистам методов психической саморегуляции, которые направлены на:

- достижение мышечной свободы во время исполнения музыкальных произведений;
- снятие эмоционально-стрессовых влияний.

Существенное место среди методов психической саморегуляции занимает система педагогических приёмов, разработанных К.С.Станиславским и В.Э.Мейерхольдом для обучения актёрскому мастерству («метод физических действий»).

Основным содержанием этой системы являются упражнения, помогающие актёру находить верное творческое самочувствие, развивающие и совершенствующие творческое внимание, воображение и фантазию.

Эта система широко используется для тренировки актёров, в том числе музыкальных театров, и в наши дни.

Современная педагогика требует от преподавателей новых знаний о механизмах психических процессов и основанных на этих знаниях методов сознательной психорегуляции, которые применяются уже во многих сферах человеческой деятельности (спорт, психология труда, психотерапия).

Важной характеристикой психической деятельности человека является его эмоциональная сфера.

Эмоции (от латинского слова — возбуждать, волновать) – это психические реакции, выражающие субъективное отношение человека к себе, другим людям, вокруг него в виде переживаний. К простым эмоциям психологи относят переживания, связанные с элементарными биологическими потребностями (например, жажда), к высшим эмоциям относят переживания, отражающие объективное познание окружающего мира.

Эмоция рассматривается только как субъективное переживание телесных проявлений эмоциональных реакций. В дальнейшем эти представления были развиты до определения эмоции как выражения психической мобилизации, готовности к поведенческим реакциям.

По определению психологов, эмоция – физиологическое отклонение от гомеостаза, которое субъективно переживается в форме сильных чувств (например, любви, ненависти, желания или страха) и обнаруживается в нервно-мышечных, дыхательных, сердечно-сосудистых, гормональных и других телесных изменениях, подготавливающих к внешним действиям, которые должны произойти или происходят.

Эмоции могут вызвать активное или пассивное состояние, стимулировать жизнедятельность человека или угнетать её. С этой точки зрения эмоции подразделяют на две группы – стенические (от греч. «стенос» — сила) и астенические («астенос» — слабость, бессилие).

Стенические эмоции повышают активность. Энергию и жизнедеятельность, вызывают подъём, бодрость, возбуждение, напряжение. Сердце начинает усиленно работать, кровяное давление повышается, увеличивается темп и глубина дыхания. Это проявляется в одних случаях радостью, «спортивной злостью», в других – гневом, ненавистью.

Астенические эмоции уменьшают активность, энергию человека, угнетают жизнедеятельное состояние. Это выражается печалью, тоской, подавленностью.

Такие эмоции как горе и страх могут проявляться и в стенической, и в астенической форме в зависимости от индивидуальных особенностей человека, в частности от типа нервной системы. Такая эмоция, как страх, одного человека парализует, ослабляет его духовные силы, а у другого мобилизует физические и умственные силы, делает его находчивым и сообразительным, а действия – быстрыми и точными.

Эти психоэмоциональные особенности человека необходимо учитывать в своей педагогической работе, особенно в вокальном классе, где эмоциональное состояние студента, непосредственно воздействуя на физиологию, существенным образом влияет на правильное голосообразование.

Поэтому необходимо воспитывать волю будущих певцов и, несомненно, обучать их регулировке собственных эмоций
со стороны нервной системы, что позволит музыкантам-исполнителям уверенно чувствовать себя на концертной эстраде и профессионально реализовать свой творческий потенциал.

Следует учитывать также, что содержание своих переживаний человек выражает не только речью. Эмоции внешне проявляются мимикой, движениями. Сам процесс труда и его результаты вызывают либо радость, удовольствие, либо досаду.

Наиболее зависимы от эмоциональных реакций человека мимические мышцы лица. Они же являются одними из основных в работе над правильным формированием звучания голоса.

На основе таких четырёх врождённых эмоциональных состояний, как страх, гнев, удовольствие и отвращение, формируется большое количество разнообразных мимических реакций, отражающих эмоциональные переживания человека.

Известно, что у большинства людей воспоминание об уже пережитом событии может вызвать те же физиологические изменения и реакции, которые встречались в аналогичной реальной ситуации, что

подтверждают народные поговорки: «душа уходит в пятки», «бросает то в жар, то в холод», «от страха во рту пересохло».

Поэтому в практических вокальных занятиях педагогу необходимо строго следить за мимикой начинающего певца, за естественностью и свободой мимических мышц, учитывать вышеперечисленные физические особенности организма.

Необходимым условием формирования вокального голоса является и мышечная свобода всего тела певца.

Чувство страха концертной сцены, повышенная ответственность за результат, подвижная нервная система, стресс – всё это влияет на состояние напряжения мускулатуры исполнителя.

Стресс – это состояние напряжения, возникающее под влиянием сильных воздействий на человека (физические, психические, химические, биологические, социальные факторы

Стресс не всегда носит только отрицательную характеристику по отношению к человеку. Под влиянием стрессовых факторов в небольших дозах может повыситься мыслительная деятельность, мобилизоваться воля к преодолению изменившихся обстоятельств.

Вместе с тем чрезмерное эмоциональное возбуждение, чувства беспокойства могут появляться в структуре отрицательных эмоций, которым свойственно мышечное напряжение.

Снятие мышечного напряжения, создание эмоционального равновесия, стабилизация сосудисто-вегетативных отклонений – вот необходимое условие преодоления неприятных последствий действия отрицательных эмоций у человека.

Человечество постоянно искало способы и приёмы, с помощью которых можно было бы противостоять стрессу, сохранять повышенную устойчивость нервной системы к эмоциональным перегрузкам.

Аутотренинг – психологическая методика, направленная на динамическое восстановление человеческого организма, нарушенных в результате стресса. В основе её лежит использование человеком самовнушений.

Приёмы аутогенной тренировки помогают воспитанию стрессовой устойчивости нервной системы и могут быть использованы в вокально-педагогической практике.

Современные нейрофизиологи действие аутотренинга (самовнушения) объясняют возникновением доминантного очага возбуждения на общем фоне торможения активности коры головного мозга.

Основоположником современных методов психической саморегуляции принято считать немецкого врача Иоганна Шульца. Многие приёмы аутотренинга заимствованы им из системы индийских йогов («йога» в переводе означает сосредоточение мыслей, созерцание).

На основании наблюдений И.Шульц пришёл к выводу, что, добиваясь ощущений тяжести и тепла за счёт расслабления мышц можно вызвать состояние весьма близкое к гипнотическому погружению, но с сохранением самоконтроля. Для этого он предложил систему упражнений, при которых необходимые ощущения достигаются с помощью семи стандартных формул—самоприказов.

Формула самовнушения: Я совершенно спокоен.

1 упражнение («тяжесть»). Формула: Моя правая (левая) рука (нога) тяжёлая. Обе руки (ноги) тяжёлые.

2 упражнение («тепло»). Формула: Моя правая (левая) рука (нога) тёплая. Обе руки (ноги) тёплые.

3 упражнение («сердце»). Формула: Моё сердце бьётся спокойно и сильно.

4 упражнение («дыхание»). Формула самовнушения: Моё дыхание совершенно спокойно. Мне дышится спокойно и свободно.

5 упражнение («живот»). Формула самовнушения: Моё солнечное сплетение излучает тепло, живот прогрет глубинным теплом.

6 упражнение («лоб») Формула самовнушения: Мой лоб приятно прохладен.

Применяя эти упражнения можно достигнуть значительного расслабления поперечнополосатой и гладкой мускулатуры и общего покоя. Используя далее приёмы самовнушения или аутогенной тренировки, человеку удаётся воздействовать на различные функции и системы организма.

Аутогенная тренировка обладает большим организующим воздействием на эмоционально-волевую сферу. Человек сам активно ведёт психотерапевтический процесс, активно контролируя и оценивая результаты его положительного воздействия. Самоубеждение при полном сохранении самоинициативы и контроля делает аутотренинг волевым и интеллектуальным процессом, ведущим к самосовершенствованию.

Необходимо воспитывать волю будущих певцов и, несомненно, обучать их регулировке собственных эмоций
со стороны нервной системы, что позволит музыкантам-исполнителям уверенно чувствовать себя на концертной эстраде и профессионально реализовать свой творческий потенциал.

Список литературы:

1. Бархатова И. Б. Гигиена голоса для певцов. Учебное пособие. Изд-тво «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015г
2. Лобзин В., Решетников М. «Аутогенная тренировка.Изд-во ISBN/2026г.
3. Мартынов И. «Аутотренинг. Практика управления телом и сознанием» Изд-во ISBN/2026г.

4. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению. Учебное пособие. Изд-тво «Лань»; 2017г.
5. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Издательство ≪ПЛАНЕТА МУЗЫКИ≫, 2018г.
6. «Художественное познание и творческая деятельность в сфере музыкального искусства». Сызрань—2001г.
7. Шульц И.. «Аутогенная тренировка» Изд—тво « М.Медицина» 1985 г.

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

ПАРТИТУРНОЕ МЫШЛЕНИЕ В ВОКАЛЬНОМ АНСАМБЛЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ВАЖНЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ И ВОСПИТАНИЯ ЧУВСТВА ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И КОЛЛЕКТИВНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Партитурное мышление требует достаточно высокого уровня музыкального развития. Лучше всего оно развито у профессиональных дирижёров хора, оркестра, руководителей инструментальных и вокальных ансамблей. Оркестрально-партитурное мышление – показатель и высокого качества фортепианного исполнения. Партитурное мышление требует умения ориентироваться в музыкальной ткани целого и при исполнении своей партии ощущать её в контексте целого. Оно связано с осознанием функции каждого голоса произведения и характера взаимодействия между всеми голосами. Такой системный подход требует аналитического отношения к фактуре произведения, выявления в ней полифонического или гомофонно-гармонического склада. При наличии в произведении гомофонно-гармонического склада партитурное мышление приводит к чёткой дифференциации фактуры на ведущий голос и сопровождающие голоса. При наличии полифонического склада (контрапунктического соединения мелодий или фактурных пластов, имитационной полифонии, подголосочной полифонии), оно способствует восприятию голосов как равноправных компонентов единого целого.

Партитурное мышление является сложной системой взаимодействия элементов и связано с умением использовать все свои знания на практике. Оно предполагает не только представление музыкантом каждого голоса по горизонтали, но и чёткое соотнесение им в сознании всех голосов по вертикали. Оно включает в себя и ритмическое согласование всех голосов, умение слышать тянущиеся звуки в одном или нескольких голосах при движении более короткими длительностями в других голосах. Владение

им подразумевает выявление особенностей голосоведения, возникающего между различными голосами (косвенного, прямого, параллельного, противоположного). Оно требует умения объединять голоса по сходству функций или выявлять функциональное различие между ними. Например, один голос проводит ведущую мелодию. Другой голос, звучащий в терцию с основным, является его вариантом. Третий голос представляет собой функциональную опору. Четвёртый голос контрапунктирует основной мелодии или является подголоском. В имитационном произведении – это выявление пропосты и риспосты, типа имитации (канонической или неканонической).

Партитурное мышление связано с постижением интонируемого смысла мотивов, фраз. Это умение выявить в различных слоях фактуры ладовые образования (диатонику, хроматику, искусственные лады), осознать их семантику и услышать их сочетание в разных слоях фактуры. Партитурное мышление - это высший вид музыкального сознания, связанный с высоким уровнем развития внутреннего слуха. Оно требует предварительного внутреннего представления перед реальным исполнением. Навык партитурного мышления формируется не только в классе вокального или инструментального ансамбля, концертмейстерском классе, в оркестровом классе, но и на уроках сольфеджио.

Необходимо, чтобы разучивание вокального ансамблевого сочинения, осуществлялось в нотной записи во всей совокупности голосов, а не по партиям, расписанным отдельно для каждого из них. Важно, чтобы каждый участник ансамбля выявлял местоположение своей партии в системе целого и соотносил свою партию с другими голосами. При знакомстве с новой партитурной записью необходим анализ, обосновывающий функцию каждого голоса и выявляющий его взаимодействие с другими голосами. Это приведёт к осмысленному подходу в исполнении произведения и повысит его качество.

Формировать навык партитурного мышления можно начинать с двухголосного пения интервальных последовательностей. Затем следует включить в работу исполнение ансамблем трёхголосных и четырёхголосных гармонических последовательностей в нотной записи. Чтобы научить различать функции голосов, необходимо подбирать такие примеры, в которых один или два голоса стоят на месте, а один голос движется, или использовать произведения, в которых есть чёткое разделение на аккомпанирующие и солирующие голоса. Прекрасными образцами для воспитания партитурного мышления являются канты 17-18 веков. Это один из наиболее простых видов партитуры. К более сложным видам партитурной записи относятся обработки русских народных песен, записи канонов на два, три, четыре голоса, вокальные ансамбли М.И. Глинки, А. С. Даргомыжского,В. А. Моцарта, Д.Б. Перголези и других композиторов.

На раннем этапе обучения в ДМШ и ДШИ можно использовать шумовой оркестр с использованием погремушек, деревянных ложек, барабанов, бубнов. Обучающиеся разделяются на несколько групп, каждой группе воспитанников поручается своя партия, фиксируемая в записи ритмической партитуры. И перед каждым участником ставится задача чётко, грамотно исполнять свой ритмический рисунок и при этом слушать другие партии, органично и гармонично встраиваться в систему целого.

Затем вводятся более сложные упражнения, связанные с воспитанием творческих навыков и чувства метроритма. На заданную мелодию песни или одноголосного примера из сборника сольфеджио предлагается сочинить ритмическую периодически повторяющуюся остинатную фигуру или ритмический контрапункт с самостоятельным ритмом. Перед обучающимся ставится задача правильно скоординировать ритм двух партий, исполняя мелодию голосом. В качестве примера для подражания им можно дать прослушать тему и несколько вариаций из симфонического произведения М.Равеля «Болеро», где содержится яркий и оригинальный ритмический контрапункт к теме.

Возможны и другие задания. Они записываются в виде ритмической партитуры, чаще всего из трёх линий. В ритмическом отношении все партии достаточно самостоятельны. Они должны исполняться одним человеком. После ритмической проработки каждой партии (прохлопывания или простукивания) обучающемуся предстоит сложная задача совместить и скоординировать все виды ритмических рисунков в единое целое. Например, нога топает ритм одной партии, левая рука выстукивает ритм другой партии, а правая рука выстукивает ритм третьей партии. Более сложные задания могут быть связаны с простукиванием ритма разных голосов инвенций и фуг И.С. Баха, фуг Д.Д. Шостаковича.

Партитурное мышление воспитывается и на основе чистого интонирования многоголосных примеров из сборников сольфеджио, например, трёхголосия И. Способина, трёхголосия Б. Калмыкова и Г. Фридкина и других авторов, а также ансамблевых и хоровых партитур композиторов разных эпох. Это происходит уже при обучении в музыкальном училище. Интонируя свой голос, исполнитель должен представлять себе весь аккорд или всё созвучие, частью которого является каждый из звуков порученной ему партии. Предлагая задания по самостоятельному освоению многоголосных ансамблевых и хоровых примеров, целесообразно назначать ответственного за результат выполненной работы, человека который будет добиваться слаженного стройного гармоничного звучания. Важно, чтобы в роли ответственного лидера поочерёдно выступали разные студенты. Это поможет формированию у них профессиональных компетенций, необходимых для будущей профессиональной работы.

Партитурное мышление требует высокого уровня развития гармонического, полифонического слуха. И работа над хоровыми партитурами композиторов эпохи Возрождения (нидерландских полифонистов, Д.П. Палестрины), великих композиторов эпохи барокко и классицизма (И.С Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена), эпохи романтизма (Ф.Шуберта, И.Брамса), отечественных композиторов, помогает развитию этих видов слуха. Приобретение навыка партитурного мышления не должно ограничиваться изучением партитур композиторов прошлого. Оно должно быть связано с освоением современной музыки, с освоением стилей современных отечественных и западных композиторов, например И. Г. Соколова, А. В. Чайковского, В.И. Мартынова, включая и талантливых композиторов своего региона. Например, самарских композиторов: М.Г. Левянта, П.А. Плаксина, А.Л. Виноградовой, И. Дягилевой, В.В. Шевердина, Л.Г. Вохмянинова. Освоение музыки должно идти в ногу со временем.

Партитурное мышление - это показатель высокой степени образованности музыканта. Это умение выделить главное и оттенить второстепенное. Оно требует не только осознания настоящего момента как кристалла, но и процессуального устремления в будущее, чуткой интуиции в создании динамических, агогических изменений, в подготовке кульминации, в осознании зависимости последующего развития от предыдущего. Это высший вид музыкального мышления и восприятия музыки. Это серьёзный показатель интеллектуального, аналитического и синтетического мышления личности.

Партитурное мышление является следствием заложенных в человеке способностей к многогранному восприятию мира, к философскому осмыслению жизненных явлений. Пять чувств (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание), данные человеку Творцом, помогают ему воспринимать мир, земную жизнь во множестве аспектов, одновременно сочетающихся друг с другом. В человеке заложены способности к синтезу различных явлений. В разной степени это присутствует почти во всех людях. Но особенно ярко синтетические способности демонстрируют нам великие творческие личности. Как известно, композиторы А. Н. Скрябин, Н. А. Римский-Корсаков, имеющие цветной слух, а также Р. Вагнер и Ф. Лист, Г. Берлиоз, М. К. Чюрлёнис сознательно стремились к осуществлению синтеза искусств. Достижения современных авторов в проектах медиа искусства являются развитием их идей на новом более глобальном уровне.

Синтез впечатлений может создаваться не только внешними, но и внутренними факторами. В психологическом плане, чувства человека также часто являются неоднозначными, в его душе могут возникать сложные контрапункты. Радость может осквернятся чувством ревности, зависти. Смех может выражаться сквозь слёзы. Об этом даже ярко свидетельствуют произведения Н.В. Гоголя, М.П. Мусоргского,

Д.Д.Шостаковича. Контрапункты противоречивых чувств в одном человеке ярко передаются композиторами разных эпох с помощью приёма единовременного контраста разных слоёв фактуры. Примеры такого рода мы можем встретить в произведениях А. Вивальди, И.С. Баха, Ф. Шопена, С. В. Рахманинова и других авторов. И даже в мотетах 13-14 веков причудливо сочетаются разные мелодии: и возвышенного содержания, и приземлено-бытового. Например, благоговейная молитва, посвящённая какому-либо религиозному празднику, соединяется с исполненными полнейшего равнодушия к этому событию светской и шуточной народной песнями. Разные пласты фактуры демонстрируют полярно противоположные жизненные ценности и ориентиры. С одной стороны - это обретение душевной чистоты, соединяющей человека с Богом, а с другой стороны – желание земных удовольствий.

Таким образом, можно прийти к выводу, что партитурное мышление у музыкантов – это одно из частных проявлений всеобщей закономерности, связанной со способностью человека к синтезу впечатлений в отражении многоплановости внешнего мира и ощущению внутренней противоречивости. Также оно отражает вселенский закон иерархичности мирового порядка, связанный с подчинением низшего начала Высшему. Самое интересное, что постоянная координация свободно развивающейся горизонтали и жёсткой вертикали в партитуре многоголосного сочинения, отражённая в сознании музыканта, может восприниматься как символ спасительного крестного пути человека, подчиняющего свои желания и чувства должностному началу.

Показательно то, что партитурное мышление способствует не только росту профессиональных навыков и расширению культурного, духовного кругозора, но и пробуждает чувство коллективной ответственности за качество выполненной совместной работы в команде. А коллективное чувство, в свою очередь, является той основой, на которой формируются более масштабные и великие понятия, такие как стремление к духовному и нравственному росту, патриотизм и любовь к своей Родине, соборное чувство сопричастности к своему народу. Особенно, когда в качестве интонируемых многоголосных образцов будут использоваться духовные произведения православных композиторов литургического и концертного предназначения, патриотические и задушевные лирические песни, воспевающие верность долгу, дружбе, любви к Родине и ближнему.

Богданова С.А.,
концертмейстер МБУ ДО ДШИ № 4 г.о. Сызрань

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СОХРАНЕНИИ И ПЕРЕДАЧЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Детская школа искусств занимает особое место в системе отечественного музыкального образования. Именно здесь ребёнок впервые соприкасается с миром профессионального искусства, получает опыт живого музицирования, осваивает основы исполнительской культуры. Но роль школы искусств не сводится к обучению игре на инструменте. Она значительно шире и глубже — пространство, где происходит передача культурных традиций от старшего поколения к младшему, где формируется музыкальный вкус, где ребёнок учится понимать и ценить искусство.

Диалог поколений в музыкальном воспитании — не абстрактное понятие, а живая реальность, которую каждый педагог и концертмейстер наблюдает ежедневно. Ребёнок приходит в школу искусств, имея за плечами определённый слуховой опыт: музыку, которую он слышал дома, в семье, в повседневной жизни. Этот опыт может быть богатым или скудным, но он всегда является точкой отсчёта. Задача педагога — развить этот опыт, обогатить, направить в нужное русло.

Концертмейстер в этом процессе играет особую роль. Он не просто аккомпанирует юному солисту, но создаёт звуковую среду, в которой формируется музыкальное мышление ребёнка. Фортепианная партия становится для ученика первым опытом ансамблевого музицирования, первым ощущением того, что музыка — диалог, а не монолог. Взаимодействие с концертмейстером учит ребёнка слушать другого, соотносить свою партию с общим звучанием, чувствовать себя частью целого.

Передача традиций в детской школе искусств осуществляется через репертуар. Произведения, которые ребёнок разучивает, — не просто учебный материал. Это культурные коды, несущие в себе память о предыдущих эпохах, о национальных школах, о великих исполнителях. Работая над пьесой Чайковского или Гречанинова, юный музыкант прикасается к традиции, которая существует уже более столетия. Концертмейстер помогает ему услышать эту традицию, почувствовать её живую природу.

Особое значение имеет работа с произведениями отечественных композиторов. Музыка русских классиков, обработки народных мелодий, пьесы современных авторов формируют у ребёнка чувство сопричастности к культурному наследию своего народа. Через исполнение такой музыки происходит не просто обучение, но воспитание. Ребёнок учится понимать,

что музыка — язык, на котором говорит его культура, и что этот язык нужно беречь и развивать.

Диалог культурных традиций не ограничивается рамками одной национальной школы. В репертуаре детской школы искусств соседствуют произведения разных эпох и стилей — от барокко до современности, от русской музыки до зарубежной. Это позволяет ребёнку с ранних лет осваивать музыкальный язык разных культур, учиться понимать их особенности и ценить их своеобразие. Концертмейстер в этом процессе выступает как проводник, помогающий юному музыканту ориентироваться в многообразии музыкальных миров.

Современные условия вносят свои коррективы в традиционную модель музыкального воспитания. Цифровые технологии, доступность аудио— и видеозаписей, возможность дистанционного общения — всё это меняет способы передачи культурного опыта. Но неизменным остаётся главное — живое общение педагога и ученика, совместное музицирование, непосредственный контакт с инструментом. Именно в этом пространстве живого диалога и происходит подлинная передача традиций.

Роль концертмейстера в детской школе искусств не всегда осознаётся в полной мере. Его работа часто воспринимается как вспомогательная, обслуживающая. Но это глубокое заблуждение. Концертмейстер — педагог, воспитатель, партнёр. Он влияет на формирование музыкального вкуса ребёнка не меньше, чем преподаватель по специальности. От того, как звучит фортепианная партия, какими красками наполнено сопровождение, как выстроен звуковой баланс, зависит очень многое в становлении юного музыканта.

Взаимодействие с учениками разных возрастов обогащает и самого концертмейстера. Работая с первоклассником, который только осваивает азы, и со старшеклассником, готовящимся к конкурсу, пианист проходит вместе с ними путь профессионального роста. Он видит, как из робких первых звуков вырастает осмысленное исполнение, как формируется личность музыканта. В этом и заключается диалог поколений — в его конкретном, живом проявлении.

Музыкальное воспитание в детской школе искусств — не только передача знаний и умений. Это воспитание человека, способного понимать и ценить культуру, уважать традиции, быть открытым к диалогу с другими. Концертмейстер, работающий в этой системе, несёт особую ответственность. Он участвует в формировании того фундамента, на котором будет строиться вся дальнейшая музыкальная жизнь ребёнка.

Таким образом, диалог поколений и культурных традиций в детской школе искусств представляет собой сложный и многогранный процесс. Он осуществляется через репертуар, через совместное музицирование, через живое общение педагога и ученика. Концертмейстер занимает в этом процессе важное место, соединяя в своей работе педагогические,

исполнительские и воспитательные функции. От того, насколько осознанно и ответственно он подходит к своей работе, во многом зависит, каким человеком вырастет юный музыкант и какую роль в его жизни сыграет искусство.

Список литературы:

1. О работе концертмейстера: сборник статей / ред.—сост. М.А. Смирнов. — М.: Музыка, 1974. — 160 с. .
2. Хавкина—Трахтер Р.С. Работа в концертмейстерском классе: некоторые общие соображения / Р.С. Хавкина—Трахтер // Вопросы фортепианной педагогики. — М., 1976. — Вып. 4. — С. 134–147.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е.М. Шендерович. — М.: Музыка, 1996. — 206 с.

Волкова Н.Л.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ им. И.И. Зюльмановой,
г.о. Отрадный

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ТРАНСПОНИРОВАНИЯ ПО СЛУХУ НА УРОКАХ ПРЕДМЕТА « КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС» У ОБУЧАЮЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ.

«Если вы находите, что транспонирование – дело трудное,
то можете утешить себя тем, что это трудно для всякого»
Й. Гофман

Важную роль в становлении пианиста-исполнителя, педагога, концертмейстера играет формирование навыка транспонирования. Транспонирование сложно для всех, кто не занимается этим регулярно. Наблюдая, как достаточно свободно умеют подбирать по слуху и транспонировать простейшие попевки дети, начинающие свое обучение игре на фортепиано, становится обидно, как быстро этот навык утрачивается уже в течение первых лет обучения в школе. Усложнение музыкального материала, долгое разучивание нотного текста приводят к тому, что дети теряют интерес к музицированию, чтению с листа, транспонированию. Преподаватели все меньше времени в ходе занятий успевают уделять данным видам деятельности. Учащиеся-пианисты перестают прослушивать интервальное соотношение мелодических линий, чувствовать гармонические тяготения.

Между тем, формирование навыка транспонирования способствует развитию музыкальных способностей учащихся, закрепляет знание тональностей, самым лучшим образом сказывается на развитии технического аппарата пианиста. Все педагоги знают, как полезно

транспонировать неудобные в техническом отношении фрагменты по разным тональностям с сохранением аппликатуры.

Обучающемуся следует знать, что научиться хорошо транспонировать, не умея читать ноты с листа, невозможно. Кроме того, чтобы свободно ориентироваться в нотном тексте, нужны музыкальная грамотность, развитые художественные представления, определенный исполнительский «багаж». Большое значение в процессе транспонирования имеют хорошо развитый музыкальный слух и активное слуховое внимание исполнителя.

Часто ученики автоматически сдвигают музыкальный материал на секунду выше или ниже, математически высчитывая ноты, не понимая тонального плана произведения. В этом случае транспонирование происходит гораздо медленнее и сразу отражается на художественной стороне исполнения.

Вырабатывать данный навык необходимо регулярно, часть урока в концертмейстерском классе (хотя бы 10-15 минут) следует посвятить чтению с листа и транспонированию. Желательно давать задание на дом, предлагая учащемуся для транспонирования несколько романсов.

Первоначально лучше использовать знакомые произведения, проходимые по программе, текст которых ученик тщательно проучивает и запоминает. Далее задача усложняется – берутся новые произведения для чтения с листа и одновременно для транспонирования, начиная с малой секунды с сохранением названия нот и изменением ключевых знаков и постепенно увеличивая интервал переноса. Транспонирование с листа намного сложнее, здесь важно научиться мысленно переходить в новую тональность и следовать за ходом интервалов.

Если транспонирование музыкального материала на малую секунду с сохранением нот и изменением знаков – вполне подвластная задача, то перенос на большую секунду, терцию вызывает у детей большие затруднения. В рамках занятий в концертмейстерском классе полезно не только транспонировать по нотам, но и давать учащимся небольшие упражнения: фразу, мелодическое построение (8 тактов) с простейшим аккомпанементом перенести по полутонам вверх или вниз на слух. Это способствует развитию слуха, свободной ориентировке в различных тональностях, пропаданию ученических страхов перед процессом транспонирования.

Определенная методика транспонирования по слуху и по нотам разработана в брошюре О.В. Рафалович «Транспонирование», это одно из немногочисленных исследований, содержащее конкретные рекомендации по формированию навыка транспонирования у обучающихся ДМШ и ДШИ.

Этапы транспонирования произведения.

В процессе транспонирования произведения можно выделить следующие этапы:

1. Ознакомление с текстом. Необходимо дать возможность учащемуся несколько минут просмотреть нотный текст, проанализировать произведение, рассмотреть тональный план, знаки альтерации, вступление и заключение романса, трудноисполняемые места. Педагог, проговаривая, показывает студенту как правильно и оперативно работать с текстом, на что следует обратить особое внимание. В дальнейшем учащийся сам будет проводить эту работу, – вначале вслух, потом мысленно.

2. Создание художественной концепции произведения. Уточнение темпа, характера романса, динамического развития, осознание художественных задач в исполнении.

3. Сам процесс транспонирования. В ходе игры музыканту важно научиться прислушиваться к своим рукам, так как у каждого пианиста существует определенная мышечная память, выработанная многочасовыми занятиями.

4. Анализ проведенной работы. Безусловно, в процессе транспонирования возможны какие—то неточности, помарки, но важно точно дать общий гармонический план произведения и, конечно же, чисто провести линию баса.

В заключение хочется сказать, что навык транспонирования является обязательным в арсенале профессиональных качеств пианиста—концертмейстера, то формированию данного навыка в стенах музыкальных учебных заведений нужно уделить особое внимание.

Список литературы:

1. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 2007.
2. Рафалович О.В. «Транспонирование» М., 1963
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М., 1996.

Волчкова Е.А.,
преподаватель ГБПОУ ССПК, г.о. Самара

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННЫХ И КООРДИНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.01 МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Подготовка музыкальных руководителей для дошкольных образовательных учреждений и учителей музыки для общеобразовательных школ в педагогическом колледже представляет

собой одну из сложнейших задач среднего профессионального образования. Специфика современного социокультурного контекста такова, что интерес к музыкально-педагогическим специальностям значительно снизился по сравнению с советским периодом, когда музыкальное образование было неотъемлемой частью культурной политики государства. Как следствие, приёмные комиссии всё чаще вынуждены зачислять абитуриентов, не имеющих базовой музыкальной подготовки, что ставит педагогов перед необходимостью экспресс-обучения в условиях жёстких временных рамок [4].

Центральной проблемой работы со студентами без подготовки является чистота интонирования. Однако в контексте подготовки педагога-музыканта эта задача не является изолированной: она неразрывно связана с развитием метроритмического чувства, гармонического слуха, координации движений и, что особенно важно, способности к многозадачности — ключевого качества будущего музыкального руководителя или учителя музыки, которые на занятиях и уроках одновременно играют, поют, дирижируют и следят за детьми [6].

В основе предлагаемого метода лежит фундаментальный принцип отечественной вокальной школы, согласно которому чистое интонирование не только слуховой, но и физиологический процесс. Как справедливо отмечается в методической литературе, «знание» вокальным аппаратом звуковысотности каждой ноты и формирование в мозгу ощущений «ширины» интервалов составляет основу устойчивого интонирования [9]. Исследователи единодушны в том, что процесс пения неразрывно связан не только со слуховыми, но и с мышечными ощущениями, которые у начинающих являются «тёмными» — плохо отражаются в сознании [1]. Именно поэтому тактильная и двигательная поддержка становятся важнейшими инструментами формирования осознанного звукообразования. Однако традиционные методы вокальной педагогики, предлагающие различные виды двигательного дублирования, как правило, ограничиваются сферой самого голосового аппарата либо элементарной жестикуляцией.

Принципиальное отличие предлагаемого метода заключается в том, что двигательная поддержка выносится за пределы голосового аппарата и реализуется через игру на фортепиано. Это создаёт качественно иную образовательную ситуацию: студент одновременно задействует слуховой, двигательный, координационный и интеллектуальный каналы восприятия, что многократно усиливает обучающий эффект [1].

Методологическую базу данного подхода составляют несколько теоретических положений. Во-первых, принцип ладового чувства, разработанный в трудах Б.М. Теплова, предполагает способность ощущать интонационные и ладовые связи между звуками разной высоты [2]. Реализуя мелодическую линию на фортепиано, студент не просто слышит

интервалы, но «проживает» их через движение пальцев, осваивая аппликатурные закономерности и тем самым закрепляя звуковысотные соотношения на уровне мышечной памяти. Во-вторых, концепция единства слуховых, мышечных и резонаторных ощущений, разработанная в трудах Л.Б. Дмитриева и его последователей, утверждает, что координация между слухом и голосовым аппаратом достигается через систему обратных связей [3]. В описываемом методе обратная связь усиливается: слуховой сигнал (звучание голоса и фортепиано) сопоставляется с тактильным (движение пальцев по клавиатуре), зрительным (визуальный контроль позиции на клавиатуре) и проприоцептивным (ощущение положения корпуса, рук). В-третьих, принцип гармонического контекста: чистота интонирования, как известно, зависит от гармонической структуры изложения — чем яснее и проще гармонический язык, тем легче интонировать [7]. При работе с фонограммой студент постоянно слышит полноценную гармоническую опору, что облегчает настройку и позволяет концентрироваться на мелодической линии в единстве с гармонической вертикалью. Игра гармонической поддержки на фортепиано — это не просто дублирование, а активное участие в создании музыкальной ткани, что принципиально отличает данный метод от пассивного вокализирования под запись.

МЕХАНИЗМ РЕАЛИЗАЦИИ МЕТОДА

В основе метода лежит освоение студентом навыка одновременного пения и игры на фортепиано мелодической и гармонической линии строго в ритме фонограммы.

На подготовительном этапе подбираются песни с простой гармонической структурой, доступным для обучающегося диапазоном и умеренным темпом. Примеры такого материала: детские песни, народные попевки, программный репертуарФОП ДО, ФРП НОО и ФРП ООО. Преподаватель совместно со студентом анализирует гармоническую сетку произведения: определяет тональность, основные функции (T, S, D), выписывает аккордовую последовательность.

Первый этап — освоение гармонической партии на фортепиано без пения. Студент учится играть аккомпанемент в медленном темпе, строго согласуя смену гармоний с метрическими долями такта. Задействованы слуховой канал (студент слышит фонограмму), зрительный (видит клавиатуру), тактильный (ощущает клавиши), развивается метроритмическое чувство.

Второй этап — пение мелодии с одновременной игрой гармонической поддержки в левой руке. Темп остаётся медленным. На этом этапе студент учится распределять внимание: вокальная линия координируется с гармонической сеткой. Это помогает снять избыточное напряжение с голосового аппарата, так как часть слухового контроля перераспределяется на тактильные ощущения от игры.

Третий этап — добавление мелодической линии в правой руке (дублирование вокальной партии на фортепиано) при сохранении гармонической поддержки в левой. На этом этапе студент осваивает навык полифонического мышления: он слышит и контролирует три линии одновременно — вокальную мелодию, её инструментальное дублирование и гармоническую вертикаль. Для начинающего музыканта это наиболее сложный этап, но именно он даёт наибольший прирост в координации и интонационной точности.

Четвёртый этап — работа с фонограммой в нормальном темпе с постепенным упрощением фактуры. На этом этапе студент может отказываться от мелодического дублирования в правой руке, оставляя только гармоническую поддержку, либо использовать «свёрнутые» варианты аккомпанемента (например, играть только басовый голос и интервалы вместо полных аккордов). Главная цель — сохранить ритмическую и гармоническую стабильность при максимальной свободе голосоведения.

На заключительном этапе обучающийся исполняет произведение на дифференцированном зачёте, где демонстрируются все сформированные навыки в комплексе.

Ключевая педагогическая ценность описываемого метода заключается в его полифункциональности. Он одновременно решает целый спектр задач профессиональной подготовки будущего музыкального руководителя и учителя музыки. Способность одновременно отслеживать и реализовывать несколько музыкальных линий является базой полифонического мышления. Как отмечает Ю.С. Лавская, «вокальное мастерство предполагает не только владение голосом, но и развитое музыкальное мышление, способность охватывать целостную музыкальную ткань произведения» [10]. Для педагога, который на занятии должен одновременно петь с детьми, играть на фортепиано и управлять группой, этот навык становится не просто желательным, а необходимым.

Игра в ритме фонограммы требует абсолютной ритмической дисциплины. Фонограмма выступает как объективный метроном, с которым нельзя «договориться». Это принципиально отличает работу от игры в ансамбле с живым инструментом, где возможны взаимные подстройки. Исследования показывают, что ритмическая устойчивость является одной из ключевых компетенций педагога-музыканта, особенно в контексте работы с детскими коллективами, где «живой» темп часто «плывёт» [11]. Систематическая работа с фонограммой вырабатывает у студента внутреннее чувство метра, которое сохраняется и в работе без неё.

Важнейший аспект метода, который выходит за рамки собственно вокально-технических задач, заключается в формировании у студента способности к стратегическому планированию педагогического процесса.

Для того чтобы сыграть гармоническую поддержку в нужный момент, студент должен: заранее проанализировать гармоническую структуру произведения; осознать моменты смены аккордов относительно метрической сетки; спланировать аппликатуру; предвидеть сложные участки и подготовить «запасные варианты» упрощения фактуры [8]. Этот процесс моделирует ключевые этапы педагогической деятельности: анализ музыкального материала, планирование этапов его освоения, предвидение возможных трудностей и выбор оптимальных способов их преодоления. Таким образом, метод работает не только на формирование исполнительских навыков, но и на профессиональную педагогическую рефлексию.

Исполнение с фонограммой в сочетании с игрой собственного сопровождения — это модель ансамблевой работы, где студент выступает одновременно в роли солиста и аккомпаниатора. Как отмечает Е.Г. Косолапов, в условиях современного образовательного процесса важно формировать у будущих учителей музыки навыки работы в различных ансамблевых составах [12]. В данном случае студент осваивает умение слышать себя в общем контексте, подстраиваться к заданному темпо-ритму и гармонической сетке, что напрямую переносится на работу с детскими вокальными ансамблями и хорами.

Метод гармонической и мелодической поддержки интегрирован в систему дифференцированных зачётов по МДК 03.01 Вокальный класс ПМ 03 Педагогическая музыкально-исполнительская деятельность и построен по принципу от простого к сложному, оценка производится по ряду критериев, отражающих многогранность формируемых компетенций.

Практика применения метода в течение нескольких лет на отделении «Музыкальное образование» показывает устойчивую положительную динамику: студенты с отсутствием начальной музыкальной подготовки демонстрируют значительное ускорение в развитии чистого интонирования — до 40-50% сокращения сроков формирования устойчивого навыка по сравнению с традиционными методами (по оценкам экспертной комиссии отделения); уровень ритмической стабильности у студентов, освоивших метод, на 30-35% выше (данные сравнительного анализа на зачётах 2021-2025 гг.); студенты отмечают, что работа с фонограммой и игрой вызывает первоначальный стресс, но после преодоления порога сложности способствует развитию уверенности в собственных силах и «чувства профессионализма»; наиболее значимый результат — студенты начинают переносить принципы метода в свою педагогическую практику на производственной практике: они включают элементы собственной игры во время пения с детьми, что значительно повышает качество музыкальных занятий и уроков музыки в детских садах и общеобразовательных школах.

При этом важно подчеркнуть, что метод не заменяет, а дополняет традиционную вокальную работу. Формирование певческого дыхания, звукообразования, артикуляции остаётся приоритетной задачей индивидуальных занятий. Игра фортепианной поддержки выступает как вспомогательный, но мощный инструмент комплексного развития.

Таким образом, метод мелодической и гармонической поддержки под фонограмму является эффективным инструментом формирования чистого интонирования у студентов без начальной музыкальной подготовки, а также развития профессионально значимых качеств будущего педагога-музыканта. Его ключевое преимущество — в системном характере воздействия: слуховые, двигательные и координационные каналы восприятия объединяются в единый тренировочный процесс; формируется навык многозадачности, критически важный для педагогической деятельности; развивается стратегическое мышление и способность к педагогическому планированию; создаётся устойчивая ритмическая база, компенсирующая недостаток «живого» музыкального опыта [2,3,11]. Сказанное не означает, что данный метод применим ко всем без исключения студентам без учёта индивидуальных особенностей. Однако опыт работы показывает, что при дифференцированном подходе и поэтапном введении структурных элементов метод демонстрирует высокую эффективность даже в самых сложных случаях. В условиях цифровизации музыкального образования и активного использования смешанных форматов обучения данный метод приобретает дополнительную актуальность: фонограмма становится не просто «минусом» для пения, а полноценным педагогическим инструментом, а игра на фортепиано в её ритме — средством формирования универсального педагога-музыканта, способного работать в любой современной образовательной среде [7, 12].

Список литературы:

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики: учебное пособие / Л.Б. Дмитриев. – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2026. – 352 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг: учебное пособие / В.В. Емельянов. – 13-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2024. – 168 с.
3. Малетина Е.А. Формирование профессиональных компетенций студентов эстрадного отделения в процессе изучения теоретико-методических дисциплин в музыкальном колледже // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 6. – С. 78-83.
4. Смольская Л.Г. Музыкальная «цифровая парта» для педагогов: вперед нельзя остановиться! // Педагогический журнал. – 2026. – № 8. – С. 214-224.

5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие / Б.М. Теплов. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2024. – 488 с.
6. Феттер И.В. Специфика курса «Основы педагогики» в профессиональной подготовке студентов музыкального колледжа // Сибирский педагогический журнал. – 2022. – № 4. – С. 120-128.

Воронецкая М.В.,
концертмейстер МБУ ДО ДШИ №1 г.о. Тольятти

МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА— ПИАНИСТА В ХОРОВОМ КЛАССЕ ДШИ: ОТ ТРАДИЦИИЙ МАСТЕРСТВА К ПЕДАГОГИКЕ СОТВОРЧЕСТВА

Работа концертмейстера-пианиста в Детской школе искусств (ДШИ) является фундаментальной составляющей образовательного процесса. Эта профессия занимает уникальное место в структуре музыкального обучения, поскольку фигура пианиста-концертмейстера оказывается незаменимой при работе с различными исполнительскими составами: от вокалистов и хоров до инструменталистов (струнников, духовых). Однако, именно в хоровом классе задачи концертмейстера приобретают особую многогранность, выходя далеко за рамки простого аккомпанирования.

В тандеме с педагогом-хормейстером концертмейстер решает важнейшие образовательные и воспитательные задачи: приобщает детей к миру музыки, способствует развитию творческих способностей, формирует эстетический и художественный вкус. При этом работа с юными музыкантами предъявляет особые требования к личности специалиста: ответственность, организованность, эмпатия, умение чувствовать эмоциональное состояние ребенка и помогать раскрытию его творческого потенциала.

Несмотря на стремительное развитие музыкальной педагогики, основы вокального мастерства, заложенные еще в эпоху расцвета итальянской школы пения, остаются незыблемыми. Как справедливо отмечал итальянский педагог, профессор Миланской консерватории Франческо Ламперти в своем труде «Искусство пения», успех вокального искусства зиждется на трех китах: развитом дыхании, технической безукоризненности и эмоциональной содержательности звука.Великое достоинство старинной школы состояло в умении эмоционально воздействовать на публику через теплое, страстное звучание и безукоризненную фразировку. Эти постулаты напрямую коррелируют с задачами современного концертмейстера, работающего с хором:

1. дыхание – основа звуковедения, которую концертмейстер должен чувствовать и отражать в своей игре, особенно в моментах цезур и снятий.
2. техника голосового движения – требует от пианиста понимания вокальной специфики, чтобы дублирование голосов на фортепиано было физиологически удобным для певцов.
3. эмоциональная выразительность – согласно Ламперти, «если эмоции не выражаются через звук, опирающийся на дыхание, голос стирается»[1, с. 45]. Концертмейстер является тем соавтором, который помогает хору «не стереть» голос, создавая необходимую звуковую и эмоциональную поддержку.

Джованни Баттиста Ламперти, развивая идеи своего отца, образно определял природу певческого голоса: «певческий голос – это замок, строившийся в воздухе. Воображение — архитектор этого замка. Нервы осуществляют задуманное. Мускулы — рабочие. Душа его населяет» [2, с. 12]. В этом контексте, концертмейстер выступает как один из главных «архитекторов», помогающий юным певцам выстроить этот «воздушный замок» через совместное творчество.

Взаимодействие в системе «концертмейстер – хор» отличается от работы с солистом. Если при сопровождении солиста пианист ориентируется на синхронность и баланс в ансамбле «один на один», то в хоровом классе появляется третья, определяющая сторона – хормейстер-дирижер.

1.Синхронизацияс дирижерским жестом. Концертмейстер вынужден поддерживать слуховой и зрительный контакт не столько с хором, сколько с управляющим жестом дирижера. Это требует мгновенной реакции, понимания художественных намерений руководителя и умения играть «по руке». Как показывает практика, длительная работа с одним хормейстером приводит к формированию особого «чувства локтя», когда партнеры понимают друг друга с полувзмаха.

2.Работа с многоголосной партитурой. Уникальность концертмейстера хора заключается в необходимости охвата огромного объема информации. В его зоне внимания одновременно находятся:

- фортепианное сопровождение;
- хоровая партитура (все голоса);
- словесный текст.

На начальных этапах работы концертмейстер часто исполняет *сводную партитуру*, заменяя собой хор для общего знакомства с произведением. В процессе выучивания применяется прием дублирования голосов на фортепиано, что помогает детям, не имеющим устойчивого унисона, «поймать» чистую интонацию. Здесь критически важны знание хоровой специфики и точное соответствие фразировки фортепиано дыханию и дикции хора.

3. Навыки чтения с листа и транспонирования. Чтение с листа является базовым умением профессионала, но в хоровой практике оно перерастает в необходимость быстрой ориентации в стиле и форме. От концертмейстера требуется за короткое время осознать жанровую природу сочинения и подобрать адекватный пианистический арсенал средств. Особого внимания заслуживает транспонирование. В работе с младшим хором поиск удобной тесситуры – частая задача, требующая от пианиста перемещения тональности на 2–3 полутона вверх или вниз. Для успешного выполнения этой задачи пианисту необходимо постоянно тренировать аппликатурные позиции и варьировать фактуру.

Помимо чисто исполнительских задач, концертмейстер в ДШИ выполняет важную психологическую функцию. Участие в конкурсах и концертах разного уровня сопряжено с высоким уровнем волнения у детей. Опытный концертмейстер выступает не только как музыкальный партнер, но и как психологический наставник. Умение снять напряжение юных артистов, настроить их на яркое выступление, найти нужные слова поддержки – это неотъемлемая часть профессии, напрямую влияющая на успешность выступления. Как отмечал Ф. Ламперти, «учитель пения должен обладать тремя способностями, чтобы слушать своих учеников: он должен слышать их такими, какие они есть, какими могли бы быть и какими должны быть» [1, с. 58]. Это высказывание в полной мере относится и к концертмейстеру, который ежедневно взаимодействует с детьми, помогая им раскрыть свой потенциал.

Концертмейстер-пианист в хоровом классе ДШИ – это уникальный специалист, органично сочетающий в себе качества виртуозного исполнителя, чуткого педагога и тонкого психолога. Опираясь на великие традиции вокального искусства, он адаптирует их к реалиям современной педагогики, обеспечивая высокий уровень исполнительской культуры у подрастающего поколения. Главная задача концертмейстера – не просто сопровождение, а воспитание у учащихся чувства радости от учебного процесса и общения с музыкой. Только совместными усилиями хормейстера, концертмейстера и хора рождается полноценный творческий результат. Постоянное поддержание собственного технического уровня и профессиональной уверенности является залогом успеха в этой сложной, но благородной профессии, где традиции мастерства органично переплетаются с педагогикой сотворчества.

Список литературы:

1. Ламперти Ф. Искусство пения (*L'arte del canto*). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: учебное пособие / Ф. Ламперти. — 2—е изд., испр. — Санкт—Петербург: Планета музыки, 2009. — 192 с.

2. Ламперти Дж. Б. Техника бельканто: учебное пособие / Дж. Б. Ламперти. — СПб.: Планета музыки, 2008. — 96 с.

Гагарина С.В., Шкаева Я.Н.,
преподаватели МБУ ДО «ДШИ № 12»,
г.о. Самара

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ РАЗВИТИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

Современному быстроменяющемуся обществу необходимы не только грамотные профессионалы, но и эмоционально-зрелые, коммуникабельные, креативные личности, способные эффективно функционировать в нём. Умение понимать себя, работать в команде, адаптироваться к новым условиям и эффективно общаться с людьми различных культур и возрастов становится неотъемлемой частью успеха. Поэтому в настоящее время перед педагогами стоит задача формирования у обучающихся не только «жёстких» навыков (hardskills), но и «мягких»/»гибких» (softskills). Стандартный набор «жёстких» навыков, таких как умение решать математические задачи, знание химических формул и т.д. школьник получает в общеобразовательном учреждении. «Гибкие» навыки, включающие коммуникабельность, креативность, лидерские навыки, человек совершенствует в течение всей жизни. Подчеркнем: чем раньше начать развивать у ребенка «гибкие» навыки, тем успешней он станет в будущем.

Музыкальное обучение в Детской школе искусств может сыграть важную роль в развитии «гибких» навыков у обучающихся. Музыка способна влиять на эмоциональное восприятие человека, таким образом развивая ключевое составляющее личностных «гибких» навыков – эмоциональный интеллект.

Термин «эмоциональный интеллект» первым стал использовать в своих исследованиях В.Л. Пейн. В своей диссертации ученый описывая эмоциональный интеллект как форму интеллекта, отмечал: «Факты, значения, истины, взаимосвязи и т.д. – это то, что существует в государстве эмоций. Таким образом, чувства есть факты. Значения есть прочувствованные значения; истины есть эмоциональные истины; взаимосвязи есть межличностные взаимосвязи. И проблемы, которые мы решаем, – это эмоциональные проблемы, это проблемы, при решении которых мы испытываем чувства» [1, с.88]. В отечественной психологии идею единства эмоций и интеллекта высказывал С.Л. Рубинштейн, который подчеркивал: «В действительности нужно говорить не просто о единстве эмоций и интеллекта в жизни личности, но о единстве

эмоционального, или аффективного, и интеллектуального внутри самих эмоций, также как внутри самого интеллекта» [4, с.153].

Существует несколько моделей эмоционального интеллекта. Наибольшее распространение получили модель способностей и модель смешанного типа, различающиеся концепцией и методиками измерения эмоционального интеллекта.

«Модель способностей» была в 1990-е годы предложена П. Сэловейем, Дж. Мэйером и Д. Карузо. Они начали исследовать эмоциональный интеллект как целостное явление и разработали методику его измерения. Ученые определили эмоциональный интеллект, как способность человека отслеживать, различать эмоции и чувства и использовать эту информацию для деятельности [5]. Позже американские психологи уточнили определение эмоционального интеллекта, рассматривая его как «способность перерабатывать информацию, содержащуюся в эмоциях: определять значение эмоций, их связи друг с другом, использовать эмоциональную информацию в качестве основы для мышления и принятия решений» [2,с.30]. Эмоциональный интеллект стал рассматриваться как способность к преобразованию информации, которая содержится в самой эмоции. Была определена последовательная иерархия компонентов эмоционального интеллекта, различающихся по своим предпосылкам: распознавание эмоций, например по физическому состоянию; использование эмоций, характеризующееся способностью к саморегуляции своего эмоционального состояния; понимание эмоций – их осознание и интерпретация; управление эмоциями, позволяющее идентифицировать эмоции окружающих и правильно их использовать.

Сторонники другой – «смешанной» модели – рассматривают эмоциональный интеллект не как составляющую эмоций и интеллекта, а как совокупность личностных характеристик человека, являющихся предпосылкой успешности его как в профессиональной деятельности, так и в повседневной жизни. Наиболее популярной «смешанной» моделью является модель израильского исследователя Рувен Бар-Оном. Ученый рассматривал эмоциональный интеллект, как «совокупность некогнитивных способностей, навыков, умений», непосредственно влияющих на эмоциональную и социальную компетентность человека. Также Р. Бар-Он ввел понятие «EQ» («эмоциональный коэффициент»), который отвечает за измерение эмоционального интеллекта [1]. Одним из главных достоинств опросника Р. Бар-Она стала возможность применения для детей 6-18 лет. Ученый выделил в своей модели пять компонентов: познание себя (осознание своего эмоционального состояния, эмпатия); познание окружающих (особенности межличностных отношений); адаптация (приспосабливаемость к окружающей действительности, гибкость);

стрессоустойчивость и самоконтроль; общее настроение, содержащее в себе такие состояния, как оптимистичность, счастье.

Для большего осознания обучающимися своих эмоций целесообразно использовать видео— и аудиозаписи, позволяющие им видеть и слышать себя в процессе исполнения, что также способствует усилению степени контроля над эмоциями.

Вторым компонентом эмоционального интеллекта является использование эмоций для того, чтобы способствовать мышлению и принятию решений. В музыке эта способность позволяет учащимся использовать свои эмоциональные переживания для вдохновения, создания и интерпретации музыкальных произведений. Методы развития: импровизация на музыкальном инструменте, в ходе которой возможно моделирование определенных особенностей музыкального языка (лад, характерные интонации, жанр, ритм). Метод пластической импровизации, цель которой – создание пластических образов программной музыки. Это может быть образ стихий, животных и др.

Третий компонент эмоционального интеллекта – понимание эмоций, способность распознавать и интерпретировать эмоции других людей. В музыкальном контексте это может касаться возможности ученика чувствовать эмоции, которые передает исполнитель, или улавливать настроение, вложенное в музыкальное произведение. Одним из средств активизации процесса понимания эмоций могут стать групповые занятия, ансамбли и оркестры, поскольку для успешной совместной игры учащимся необходимо понимать и чувствовать других музыкантов, эффективно реагировать на изменения в темпе, динамике и настроении музыкального произведения. Этот метод можно назвать «методом соучастия».

Наконец, управление эмоциями – это умение эффективно контролировать и регулировать свои эмоциональные состояния. Это ключевая часть эмоционального интеллекта, поскольку именно от нее зависит, как индивид будет реагировать на различные эмоциональные ситуации, как в личной жизни, так и в контексте музыкальной деятельности. Здесь полезно использовать метод «синквейна», который способствует развитию критического мышления. Обучающийся должен не только подобрать слова, адекватные характеру музыки, но и суметь выразить их в логичной форме. Обучающемуся предлагается выразить основную мысль произведения не более, чем в двух словах; дополнить свою мысль двумя глаголами; выразить эмоциональную сторону тремя прилагательными (здесь целесообразно применить словарь В.Г. Ражникова); писать свое отношение к произведению в одном предложении и подытожить идею произведения одним словом.

Также нельзя не отметить значимость развития самоконтроля в процессе выступлений на сцене (экзамен, конкурс, концерт), где

обучающийся учится контролировать свое волнение при публичном выступлении.

Итак, эмоциональный интеллект состоит из нескольких значимых компонентов, которые взаимосвязаны и влияют друг на друга. Учащиеся, обладающие высоким уровнем эмоционального интеллекта, способны более глубоко понимать содержание музыкального произведения, как в процессе его восприятия, так и в процессе исполнения. Понимание эмоций, которые испытывают другие, может значительно улучшить способность учащегося управлять собственными эмоциональными реакциями и выстраивать продуктивные отношения с преподавателем и с другими учащимися, что важно для ансамблевого музицирования. При таком подходе развитие профессионально—значимых и личностных качеств юных музыкантов будет более успешным.

Список литературы:

1. Андреева, И.Н. О становлении понятия «эмоциональный интеллект»/ И.Н. Андреева // Вопросы психологии. 2008. №5. С.83-95.
2. Барисо Дж. EQ. Эмоциональный интеллект на практике. Как научиться управлять своими эмоциями и не позволять им управлять вами/ ДжастинБарисо; пер. с англ. А.Н. Гардт. — М.: Издательство «Эксмо», 2019г., 240с.
3. Ражников, В.Г. Резервы музыкальной педагогики / В.Г. Ражников. – М.: Знание, 1980. – 96 с
4. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2002. – 720 с
5. Сергиенко, Е.А. Тест Дж. Мэйера, П. Сэловея и Д. Карузо «Эмоциональный Интеллект» (MSCEIT v. 2.0) русскоязычная версия / Е.А. Сергиенко, И.И. Ветрова. – М.: Институт психологии РАН, 2010. – 176 с.

Гакал Н.В.,
преподаватель, МБУ ДО ДШИ № 1,
г.о. Тольятти

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ: ЕДИНСТВО ТРАДИЦИЙ И МНОГООБРАЗИЕ МЕТОДИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ

В системе современного музыкального и художественного образования проблема подготовки учащегося к публичному выступлению занимает одно из центральных мест. Это обусловлено не только высокой социальной значимостью концертной деятельности, но и сложностью

психолого—педагогических задач, возникающих на этапе перехода от учебного кабинета к открытому сценическому пространству. Сценическое волнение, или эстрадный стресс, представляет собой классический пример психофизиологического феномена, который одновременно относится и к области исполнительской физиологии, и к области педагогической психологии. Теоретическое осмысление этого явления и практический поиск эффективных способов его коррекции составляют актуальное поле современной педагогики, где органично сочетаются единство культурных традиций (опыт выдающихся педагогов-музыкантов прошлого) и педагогическое многообразие (вариативность методов, учитывающих индивидуальные особенности учащихся).

С позиций педагогической психологии, сценическое волнение рассматривается как состояние ситуативной тревожности, возникающее в условиях публичной оценки и обусловленное действием ряда факторов: недостаточной автоматизацией двигательных навыков, неадекватной самооценкой, наличием «установки на неудачу», а также типом высшей нервной деятельности. В классических трудах Г.М. Когана («У врат мастерства», 1977) и Г.Г. Нейгауза («Об искусстве фортепианной игры», 1988) проблема впервые была поставлена как педагогическая: авторы подчёркивали, что не только техническая выучка, но и психологическая настроенность являются залогом успешного исполнения. В современной музыкальной психологии (В.И. Петрушин, «Музыкальная психология», 2008; К.В. Тарасова, «Онтогенез музыкальных способностей», 1988) данный феномен рассматривается в контексте теории деятельности и теории стресса, что позволяет перейти от интуитивных рекомендаций к научно обоснованным стратегиям подготовки.

Единство культурного пространства в педагогике проявляется в том, что основные принципы сценического воспитания – постепенность, систематичность, опора на позитивные эмоции – являются общими для различных национальных школ и направлений. Однако педагогическое многообразие требует учёта возрастных, личностных и типологических особенностей каждого ученика. Именно поэтому современный педагог вынужден сочетать классические методы с новейшими разработками в области психофизиологии и педагогики.

Наиболее частыми проявлениями эстрадного стресса у учащихся ДМШ и ДШИ являются тремор конечностей, потеря слухового контроля, «выпадение» текста и общее снижение качества исполнения. Причинами служат не только недостаточная техническая подготовка, но и психологические барьеры: страх оценки, боязнь большого пространства, реакция на неосторожное слово педагога или родителей.

Практическая часть педагогического решения проблемы требует дифференцированного подхода. В зависимости от степени тревожности и уровня сформированности навыков применяются различные стратегии:

Долгосрочные (формирующие):

1. Тщательный подбор репертуара. При составлении репертуарного плана и выбора произведений для участия в концертных выступлениях необходимо предусматривать срок, предполагаемый для освоения материала – технических трудностей, ритмических особенностей, образной стороны произведения. На мой взгляд, для концертных выступлений необходимо выбирать пьесы со сложностью 50% возможностей и потенциала ученика, а не те, которые будут исполняться на пределе технических, физических и эмоциональных возможностей.
2. Обязательное выучивание текста «наизусть с любого места» и мысленное проговаривание аппликатуры – метод, рекомендованный ещё Г.М. Коганом [2, с.48].Этот метод, детально обоснованный в труде «У врат мастерства», позволяет преодолеть главную причину сценического страха — боязнь «выпадения» текста, а также борется с инерционным, неосознанным исполнением. **Мысленное проговаривание аппликатуры** – этот метод заключается в сознательном воспроизведении в уме не только нотного текста, но и пальцев, которыми эти ноты берутся, без физического контакта с инструментом. Данный прием активизирует зрительную, слуховую и моторную память, создавая надежный «психологический каркас» исполнения.
3. Регулярные репетиции в концертном зале с присутствием зрителей (родителей, других учеников) для постепенной десенсибилизации страха (постепенного привыкания). Чем чаще ученик оказывается в условиях, приближенных к концертным, тем быстрее его нервная система перестаёт воспринимать сцену и публику как источник опасности.

В педагогической практике метод реализуется через ряд последовательных этапов, обеспечивающих постепенное, бесстрессовое привыкание к сценической обстановке.

Первый этап: освоение пространства сцены в отсутствие публики. Важно, чтобы ученик имел возможность привыкнуть к акустике помещения, к ощущению открытого пространства, к освещению и к самому факту нахождения на сцене. На этом этапе полезно играть в зале даже на стадии недоученности произведения – пусть с ошибками, по нотам, но регулярно, чтобы сцена перестала ассоциироваться исключительно с «экзаменом» и «ответственностью».

Второй этап: введение малого числа слушателей, например, пригласить на репетицию 2–3 ученика. Важным условием является создание доброжелательной атмосферы.

Третий этап: расширение круга слушателей. По мере адаптации можно постепенно увеличивать аудиторию: проводить мини-концерты для родителей, приглашать на прослушивания коллег-преподавателей, устраивать «дни открытых уроков».

Четвёртый этап: моделирование полной концертной ситуации.

Таким образом, метод регулярных репетиций в зале с постепенным введением зрителей представляет собой научно обоснованную и педагогически выверенную стратегию, позволяющую не просто «привыкнуть» к сцене, но и сформировать у юного музыканта устойчивую психологическую защиту от эстрадного стресса. Главный принцип здесь – постепенность и систематичность: от 2–3 слушателей к полному залу, от короткого произведения к развёрнутой программе, от репетиции к настоящему концерту. Как справедливо отмечается в педагогической литературе, «необходимо выступать как можно чаще», ибо сцена – лучшее лекарство от волнения.

Локальные (ситуативные):

1. Физиологические упражнения для снятия мышечных зажимов:
   - энергично покрутить кистями рук, пошевелить пальцами, размять ладони;
   - энергично пройтись, помахать руками;
   - подвигаться в свободном ритме;
   - вытянуть руки вверх, не отрывая пяток от пола, потянуться, бросить тело в низ, встряхнуть руками.

2. Ограничение чрезмерных репетиций и эмоциональных нагрузок. Данный пункт является одной из наиболее недооцениваемых, но критически важных составляющих подготовки к концертному выступлению. Парадокс заключается в том, что многие музыканты, стремясь к безупречному исполнению, в предконцертный период увеличивают количество и продолжительность репетиций, полагая, что «чем больше играю, тем лучше будет результат». Однако педагогическая практика и исследования в области музыкальной психологии свидетельствуют об обратном: бесконечные репетиции всех фрагментов предстоящего выступления не гарантируют успеха. Причина кроется в том, что нервная система истощается, и вместо «боевой готовности» наступает состояние психического пресыщения, при котором исполнение становится механическим, лишённым свежести и вдохновения. В день выступления следует избегать не только интенсивных репетиций, но и любых эмоционально затратных ситуаций — конфликтов, бурных обсуждений, просмотра волнующих телепередач.

3. Соблюдение режима питания и сна, что снижает вегетативные проявления стресса. Следует чередовать труд и отдых. Репетиции следует разбивать на короткие отрезки (по 20–30 минут) с обязательными перерывами, во время которых полезно переключить внимание — прогуляться, послушать музыку в записи, заняться лёгкой физической активностью.

Важнейшую роль играет педагогическая позиция преподавателя. Вместо ориентации на соревновательный результат и культивирование

болезненного честолюбия, педагог должен формировать у учащегося позитивное отношение к факту выступления, рассматривая его как творческий акт, а не как экзамен. Это соответствует принципу гуманистической педагогики, провозглашающему ценность личности ребёнка и его эмоционального комфорта. Педагогическое многообразие проявляется в том, что для тревожных детей предпочтительнее мягкое поощрение и создание «ситуации успеха», а для гиперактивных – дозирование внимания и использование дыхательных техник.

Обобщая теоретический анализ и практический опыт, можно утверждать, что проблема сценического волнения не имеет универсального решения, однако системное применение комплексных педагогических мер позволяет существенно снизить его негативное влияние. Единство культурного пространства выражается в сохранении и передаче лучших традиций исполнительской школы (от Г.М. Когана и Г.Г. Нейгауза до современных исследователей), а педагогическое многообразие – в гибком сочетании методов, адаптированных под индивидуальность каждого ученика. Конечная цель музыкальной педагогики – превратить выход на сцену из стресс—фактора в событие радости и творческой самореализации, что полностью отвечает задачам современного образования в сфере культуры и искусства.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада: проблемы психологии творчества. – Москва: Изд—во Классика—XXI, 2006. – 192 с.
2. Коган Г. М. У врат мастерства. – Москва: Изд—во Советский композитор, 1977. – 177 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва: Изд—во Музыка, 1987. – 241 с.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие. – Москва: Изд—во Академический проект; Трикста, 2008. – 402 с.
5. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. – Москва: Изд—во Педагогика, 1988. – 173 с.
6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. – Москва: Изд—во Советский композитор, 1988. – 384 с.

Григорьева О.Ю.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ №4, г.о. Сызрань

РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТА

Ансамблевое исполнительство — это совместное исполнение музыкального произведения несколькими музыкантами. Термин

происходит от французского ensemble, т.е. «вместе», «стройное целое».

Ансамблевое исполнительство в России появилось в XIX веке в форме домашнего музицирования и по сей день успешно развивается как в профессиональной культуре, так и в любительской сфере. Совместным музицированием занимались на любом уровне владения инструментом и при каждом удобном случае.

Бела Барток, венгерский композитор, педагог, музыковед—фольклорист считал, что к ансамблевому музицированию детей нужно приобщать как можно раньше, с первых шагов в музыке.

Занятия в ансамбле являются эффективной формой музыкального воспитания и развития учащегося. И будущему музыканту—профессионалу, и участнику самодеятельности коллективное выступление даёт яркие музыкальные впечатления, объединяет и направляет музыкальные эмоции.

Многие учащиеся за период обучения в школе по причине недостатка игровых навыков или работоспособности не имеют возможности выступать, как солисты, в школьных мероприятиях. А игра в ансамбле делает учащихся разного уровня продвинутости равноправными исполнителями, и не зависимо от степени сложности исполняемой партии, даёт возможность выступления на сцене, способствуя творческим успехам и стимулируя учебный процесс.

В чём же польза ансамблевого музицирования? Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, которая открывает благоприятные возможности для широкого всестороннего ознакомления с музыкальной культурой, богатой разнохарактерной музыкальной информацией. Ведь перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей.

Ансамбль, как форма коллективного творчества, воспитывает у профессионального исполнителя ряд полезных музыкально—интеллектуальных качеств:

* формирует мелодический, гармонический, полифонический слух и художественное воображение, посредством накопления запаса слуховых представлений;

* дисциплинирует в отношении ритма;

* вырабатывает уверенность и помогает добиться стабильности в исполнении, посредством преодоления психологических барьеров. Для многих детей сольные выступления — это стресс. А ансамблевая игра даёт поддержку партнёра, помогает чувствовать себя увереннее на зачётах и концертах.

* воспитывает дисциплину и ответственность. Каждый участник ансамбля отвечает за качество своей партии и за общее звучание.

Ансамблевое музицирование — это не просто игра вместе, а особый вид деятельности в атмосфере сотрудничества, требующий слаженности,

взаимопонимания и ответственности. Оно обогащает музыканта не только технически, но и духовно, помогая ощутить себя частью единого целого. Важный элемент коллективного творчества — это определение лидера в ансамбле. Он помогает координировать действия музыкантов: подавать сигналы к вступлению, выдерживать паузы, переходить к новому темпу.

Основными аспектами ансамблевого исполнительства являются:

* Синхронность исполнения. Ансамблевая игра требует одновременного начала и окончания звуков, пауз, единого восприятия темпа, ощущения метроритма всеми участниками творческого коллектива, что стабилизирует исполнение.

* Согласованность штрихов и артикуляции. Единые приёмы звукоизвлечения, фразировки обеспечивают целостность звучания и комплексно развивает исполнительские умения.

* Согласованность силы звучания партий всех участников ансамбля.

* Умение соразмерять свою манеру игры, технические приёмы и исполнительский стиль с индивидуальностью партнёров для достижения слаженности игры.

* Расширение репертуара. В ансамбле становятся доступны сложные произведения, которые в сольном исполнении были бы технически недоступны.

* Стимулирование прогресса и мотивация. Более сильный партнёр может вдохновлять менее опытного, создавая здоровую конкуренцию и ускоряя обучение.

Также, важным моментом в процессе занятий в ансамбле является развитие не только профессиональных исполнительских, но и нравственных качеств, таких как, умение находить компромиссы, корректно воспринимать критику и выстраивать межличностные отношения.

Игра в ансамбле предоставляет юному музыканту возможность творческого общения с широкими массами слушателей, знакомству с творчеством новых композиторов, пропаганды музыкальной культуры в целом. Развитие ансамблевого исполнительства способствует популяризации любимых инструментов русского народа — баяна и аккордеона, а концертные выступления детских ансамблей способствуют приобретению чувства сценической свободы, прививают музыкальный вкус и интерес к публичным выступлениям.

Приобщение детей к музыкальному искусству наиболее естественно

происходит в активных формах совместного музицирования, в частности, в ансамблевой игре, которая является эффективным инструментом для всестороннего развития музыканта и составляет фундамент музыкального воспитания детей. Таким образом, роль ансамблевого музицирования является важной и значимой в системе музыкального профессионального образования детей, так как позволяет

раскрыть новые возможности инструмента, расширить репертуар и сформировать комплекс профессиональных навыков.

Список литературы:

1. Брызгалин В. С. Радостное музицирование. Антология ансамблевой музыки в четырех томах. — Челябинск, 2007.
2. Гречухина Р.Н. «Ансамбли для баянов и аккордеонов», Санкт—Петербург, «Композитор», 2003 г.
3. Крюкова В.В. «Музыкальная педагогика», Ростов—на—Дону, Феникс, 2002 г.
4. Ушенин В. «Школа ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов)», Ростов—на—Дону, Феникс, 2011 г.
5. Шрамко В. И. Класс ансамбля баянов (аккордеонов). — СПб.: «Композитор», 2008 г.

Гусева И.М.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4,
г.о. Сызрань

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КЛАССЕ СКРИПКИ

Формирование гармоничной личности возможно лишь при комплексном системном подходе к воспитанию и образованию подрастающего поколения. Музыкальное воспитание – одно из центральных составляющих эстетического воспитания, оно играет особую роль в целостном гармоничном развитии личности ребенка. Основная задача музыкального воспитания детей заключается в развитии внутренних музыкальных представлений ребенка, в приобщении его к музыкальному искусству, художественному творчеству.

Особенности музыкального развития ребенка обусловлены многими индивидуально-психологическими факторами. Характерной чертой психики младшего возраста является мышление в конкретных образах, в игре. От переживаний – к познанию – таков путь ребенка в музыку, учитывающий как эмоциональную природу этого вида искусства, так и природу самого ребенка – естественную, генетически заложенную в нем готовность к опережению уровня своего развития. В это время происходит становление всех видов музыкальной деятельности: восприятие музыки, пение, движение, игра на музыкальных инструментах, музыкальное творчество.

Каждый ребенок обладает музыкальными способностями. На начальном этапе обучения в классе скрипки происходит комплексный процесс развития музыкальных способностей учащихся. Говоря о развитии

внутренних музыкальных представлений ребенка, на первое место следует поставить слух, ритм и творческое воображение.

Развитие музыкального слуха является одной из важнейших задач воспитания юного скрипача. Особое большое внимание уделяется на уроках сольфеджио, на индивидуальных занятиях с педагогом. Материалом для работы должна быть песня, знакомая детям. Хорошо использовать народные песни с ярким содержанием или игры, сопровождаемые простейшими мелодиями речитативного характера, например: «Дон-дон», «Сорока», «Заинька» и др. Для развития музыкального слуха имеется ряд приемов: подбор по слуху детских народных песен, пропевание коротких мелодических отрывков из исполняемых пьес, простейшее транспонирование мелодий, звучание различных тембров струн. Занятия на струнно-смычковом инструменте проводятся по схеме «вижу—слышу—играю—проверяю», так постепенно развивается у будущего музыканта слуховая реакция на фальшь.

Уроки ритмики развивают равномерность ритмической организации, вырабатывают координацию движений, на маршах, танцах воспитывают эмоциональную выразительность и пластику, основы восприятия музыкальных жанров. Дети двигаются под музыку различного темпа и характера, передавая движениями свое восприятие музыки. Задача педагога – постепенно вовлечь ребенка в активную моторную деятельность. В этом ему помогут простые народные песенки, детские игры. Дети должны научиться двигаться в такт песни, передавать ее ритмический рисунок хлопками, шагами и т. д. Большую пользу в развитии у ребенка творческого начала и художественного воображения приносит сочинение маленьких музыкальных пьес на заданный педагогом сюжет, словесное описание настроений исполняемой педагогом музыки.

Во всех видах и формах работы с начинающими одна из основных задач состоит в формировании предпосылок развития культуры интонирования мелодии как основы музыки, неразрывно связанной с мелодической природой инструмента. С первых шагов работы с детьми необходимо использовать специальные упражнения для расслабления мышц всего корпуса ребенка, плечевого пояса и рук. Навыки расслабления, привитые в детском возрасте, оставляют заметный след на протяжении всего периода обучения ребенка.

Скрипка – выразительный инструмент, как никакой другой инструмент, влияет на чувства человека. Через нее можно передать радость, грусть, вдохновение и даже гнев. Это помогает лучше понимать и выражать собственные эмоции. Раннее обучение игре на скрипке приносит множество пользы для физического, интеллектуального, эмоционального и социального развития. Вот некоторые мотивации для начала обучения:

- Развитие когнитивных способностей и мозга. Игра на скрипке задействует оба полушария мозга, улучшает память, внимание,

развивает математические способности и многозадачность. Исследования показывают, что регулярные занятия на скрипке укрепляют нейронные связи и помогают сохранить когнитивные функции на долгие годы.

- Развитие музыкального слуха и чувства ритма. Скрипка требует точного слуха для интонирования, что влияет не только на музыку, но и на восприятие речи и интонаций в обычной жизни. Регулярные занятия помогают развить мелодический, гармонический и полифонический слух, ритм.
- Развитие моторики и координации. Обучение игре на скрипке требует точных движений пальцев и рук, что способствует развитию мелкой моторики, пластики. Это особенно полезно для младшего возраста.
- Дисциплина и настойчивость. Обучение игре на скрипке требует терпения, упорства, выдержки. Эти качества могут пригодиться не только в музыкальной карьере, но и в других сферах жизни.
- Развитие чувства ритма и времени. Музыкальная фразировка и ансамблевая игра учат чувствовать время, слушать других, подчиняться единому мнению, коллективному ритму и быть в потоке.
- Формирование осанки. Правильная осанка за инструментом укрепляет спину, плечи и учит держать себя уверенно.
- Социализация и развитие навыков общения. Участие в коллективном музицировании учит работать в команде, слушать других, адаптироваться к разным музыкальным ситуациям.

Положительное влияние на настроение и самооценку. Способность красиво играть любимые мелодии вызывает чувство гордости за себя и свои достижения. Музыка, сыгранная с душой, поднимает настроение как самому музыканту, так и слушателю.

С помощью педагога искусство становится для ребенка целостным способом познания мира музыки и самореализации. Задача педагога – пробудить заложенное в ребенке творческое начало, помочь понять и найти себя, сделать первые шаги для радостной и наполненной смыслом жизни. Общеизвестно, что начальный период занятий имеет определяющее значение для успешности всех последующих этапов обучения скрипача. Л.С. Ауэр в книге «Моя школа игры на скрипке» писал: «… привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося…».

Список литературы:

1. Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке / Л.С. Ауэр. – М.: Музыка, 1999. – 190 с.

2. Дмитриева Л.Г., Червованенко Д.И. Методика музыкального воспитания в школе / Л.Г. Дмитриева, Д.И. Червованенко. – М.: Академия, 1998. – 240 с.
3. Немов Р.С. Психология: в 3 кн. / Р.С. Немов. – М.: Владос, 2006. – Кн. 1: Общие основы психологии. – 687 с.
4. Пудовочкин Э.В. Ансамблевое воспитание скрипача / Э.В. Пудовочкин. – СПб.: Композитор, 1992. – 88 с.
5. Шевченко В. Балет двух рук. Функциональная методика игры на скрипке / В. Шевченко. – М.: Классика—XXI, 2006. – 120 с.

Дорофеева Т.В.,
преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств имени А.И. Островского»,
г.о. Сызрань

О РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА УРОКАХПО УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «СОЛЬФЕДЖИО» В ДШИ

В настоящее время во многих программах и учебно-методических пособиях по сольфеджио особое место занимает развитие творческих способностей детей.

Программа учебного предмета «Сольфеджио» направлена на развитие музыкальных способностей, музыкально-эстетическое воспитание детей, формирование их музыкального вкуса.

Цель данной статьи: раскрыть роль творческих навыков в развитии музыкальных способностей детей.

Задачами являются работа над развитием всех компонентов музыкальности: музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, воображения, эмоциональной отзывчивости на музыку и эстетического вкуса.

Основными формами работы на уроках по учебному предмету «Сольфеджио» являются вокально-интонационные упражнения, сольфеджирование, развитие ритмической фантазии, слуховой анализ, музыкальный диктант, творческие задания, которые служат для развития музыкального слуха, памяти, чувства ритма, творческой инициативы. Решение занимательных задач, кроссвордов способствует расширению музыкально-эстетического кругозора учащихся.

Развитие творческих навыков на уроках сольфеджио активизирует слуховое внимание, тренирует различные стороны музыкального слуха (ладо-интонационный, гармонический), чувство метроритма, музыкальную память, а также развивает вкус и наблюдательность.

Помимо использования традиционных творческих заданий (сочинения музыкальных ответов и допевание до тоники, сочинение

песенок, сочинение мелодий из предложенных ступеней лада, сочинение собственных мелодических и ритмических построений), мы используем такие творческие задания, как создание интонационных этюдов методом переинтонирования. Этот метод разработан Людмилой Николаевной Шаймухаметовой, профессором Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. В его основе — изменение мелодического и ритмического рисунка, размера, лада, регистра мелодии.

Кроме того, на уроках «Сольфеджио» мы используем задания из видеосборника инструктивных упражнений «Пружинки» Татьяны Анатольевны Боровик. Учащимся предлагается спеть мелодию по данным ступеням. Затем мелодия сольфеджируется, поется под фонограмму со словами.

Некоторые аспекты методики развития интонационного слуха известного российского музыковеда Марины Валериевны Карасёвой также посвящены воспитанию творческой индивидуальности.

Развитие творческой инициативы в процессе обучения играет огромную роль. Это способствует более эмоциональному и вместе с тем осмысленному отношению учащихся к музыке, раскрывает индивидуальные творческие возможности каждого из них.

Проблема с ритмом является одной из основных, Как вариант работы над ритмом, развитием ритмической фантазии мы используем ритмодекламации из учебно-методического пособия «Ритмы фантазии» Т.В. Дорофеевой.

Использование на уроке сольфеджио данных форм работы повышает интерес обучающихся к предмету, что является необходимой предпосылкой для успешного его освоения, способствует применению теоретических знаний в исполнительской практике.

Список литературы:

1. Айзикович А.А. Современная музыка. История джаза и популярной музыки. – М.: Музыка, 1986.—35 с.
2. Аронов Ф.Б. Стратегия игры с музыкальными движениями. М.: Музыка, 1990.— 83 с.
3. Баренбойм Л., Брянская Ф., Перунова Н. Путь к музицированию. Л.: Сов. композитор, 1980.—94 с.
4. Березовский Б., Хотунцов Н. Новая форма музыкального воспитания школьников // Музыка – детям. Вып.5. – Л., 1985 –с.15 – 18.
5. Боровик Т.А. Звуки, ритмы и слова.— Мн: Книжный дом, 1999.— 112с.
6. Гальперин П.А. Формирование знаний и умений детей на основе теории поэтапного усвоения умственных действий. – М.: Просвещение, 1968.— 80 с.

7. Глухов Л.В. Теория музыки и сольфеджио: Учебное пособие для старших классов ДМШ, учреждений дополнительного образования и школ с углубленным изучением дисциплин художественно—эстетического цикла. Ростов н/Д.: «Феникс», 2004.—80 с.

Конопленко И.Н.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

СОХРАНЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Сохранение культурного наследия является одной из ключевых задач современного образования в сфере культуры и искусства. Фортепианное наследие занимает в этом процессе особое место. На протяжении трёх столетий фортепианная музыка аккумулировала в себе духовный опыт человечества, отражала важнейшие художественные искания эпох, формировала исполнительские школы и традиции. Сегодня, в условиях стремительного развития цифровых технологий и изменения форм культурного потребления, вопрос о том, как сохранить и передать это наследие новым поколениям, приобретает особую остроту.

В образовательном процессе колледжа искусств дисциплина «Общее фортепиано» играет в решении этой задачи значительную роль. Она адресована студентам разных специальностей — будущим хормейстерам, вокалистам, дирижёрам, специалистам социально-культурной деятельности, — для которых фортепиано не является основным инструментом, но остаётся необходимой частью профессиональной культуры. Именно через общее фортепиано студенты-непианисты получают доступ к тому богатейшему пласту музыкальной культуры, который накоплен фортепианным искусством.

Сохранение фортепианного наследия в образовательном процессе осуществляется прежде всего через репертуар. Произведения Баха и Моцарта, Бетховена и Шопена, Чайковского и Рахманинова, композиторов XX века — всё это не просто учебный материал. Это культурные коды, несущие в себе память о предыдущих эпохах, о национальных школах, о великих исполнителях. Работая над такими произведениями, студент прикасается к живой традиции, учится понимать её язык и ценить её своеобразие.

Репертуар в классе общего фортепиано подбирается с учётом как технических возможностей студента, так и его профессиональных потребностей. Это могут быть произведения классической и современной музыки, обработки народных песен, пьесы композиторов разных эпох.

Важно, чтобы материал был художественно ценным и одновременно доступным для освоения в рамках ограниченного учебного времени, отведённого на эту дисциплину.

Особое значение имеет работа с произведениями отечественных композиторов. Музыка русских классиков, обработки народных мелодий, пьесы современных авторов — всё это формирует у студента чувство сопричастности к культурному наследию своего народа. Через исполнение такой музыки происходит не просто обучение, но воспитание. Студент учится понимать, что музыка — это язык, на котором говорит его культура, и что этот язык нужно беречь и развивать.

В условиях цифровой эпохи механизмы сохранения культурного наследия претерпевают существенные изменения. Электронные библиотеки, аудио- и видеозаписи, онлайн-архивы открывают доступ к огромному массиву музыкальных материалов. Студент может услышать исполнение великих пианистов прошлого, познакомиться с различными интерпретациями одного и того же произведения, изучить историю его создания. Эти возможности существенно расширяют образовательное пространство, делают культурное наследие более доступным и осязаемым.

Однако цифровые ресурсы не заменяют живого прикосновения к музыкальному тексту. Именно в процессе собственной игры студент осваивает музыкальное наследие не как внешнее знание, а как личный опыт. Он учится слышать, понимать, интерпретировать. В этом смысле фортепианный класс остаётся тем пространством, где культурное наследие не просто изучается, а присваивается, становится частью внутреннего мира будущего специалиста.

Сохранение фортепианного наследия невозможно без передачи исполнительских традиций. Педагог не просто показывает, как играть то или иное произведение. Он передаёт опыт, накопленный поколениями исполнителей, раскрывает логику интерпретации, знакомит с историей исполнения. В этом смысле фортепианный класс сродни мастерской, где от старшего к младшему передаётся живое знание, не сводимое к нотному тексту.

Значительную роль в сохранении фортепианного наследия играет концертная практика. Публичное исполнение произведений, участие в тематических концертах, посвящённых композиторам или эпохам, позволяет студентам не только продемонстрировать свои достижения, но и осознать свою роль в трансляции культурного наследия. Они становятся не просто исполнителями, а проводниками культурной традиции, посредниками между прошлым и настоящим.

Воспитательный эффект такой работы проявляется в формировании у студента уважения к культурному наследию, чувства ответственности за его сохранение. Это не абстрактное знание, а живой опыт, полученный в процессе исполнительской деятельности. Студент, играющий

произведение великого композитора, становится частью многовековой традиции, ощущает свою причастность к ней.

Опыт работы в Сызранском колледже искусств и культуры показывает, что студенты, серьёзно относящиеся к занятиям общим фортепиано, в дальнейшем легче осваивают профессиональные дисциплины, увереннее чувствуют себя на сцене, успешнее работают с музыкальным материалом. Многие выпускники отмечают, что именно фортепианная подготовка дала им ту базу, которая позволила состояться в профессии.

Таким образом, сохранение фортепианного культурного наследия в образовательном процессе колледжа искусств представляет собой многогранную задачу, решение которой требует соединения репертуарной работы, исполнительской практики, цифровых ресурсов и живой передачи традиций. Дисциплина «Общее фортепиано» занимает в этом процессе важное место, открывая студентам разных специальностей доступ к культурному богатству фортепианного искусства. Задача педагога — создать условия, в которых культурное наследие не просто изучается, но становится частью профессиональной и личной культуры будущего специалиста.

Куликова А.М.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ НАДЕЖНОСТИ СТУДЕНТОВ—ПИАНИСТОВ: ПСИХОЛОГО—ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПРЕОДОЛЕНИЯ ДЕСТРУКТИВНЫХ ФОРМ ЭСТРАДНОГО ВОЛНЕНИЯ

Публичное выступление — итоговый этап работы музыканта—исполнителя, проверяющий устойчивость профессиональных навыков, психологическую готовность и артистическую зрелость. Как отмечает Ю.А. Цагарелли, концертное выступление повышает требования ко всем профессионально важным качествам музыканта [2, с. 84]. При этом проблема надёжности исполнителя традиционно подменялась проблемой «эстрадного волнения», что приводило к теоретической неразработанности и практической неэффективности методов её решения [2, с. 6].

Актуальность проблемы для СПО обусловлена тем, что студенты-пианисты, демонстрирующие высокий уровень технической подготовки в классе, нередко не могут реализовать свой потенциал на сцене из—за деструктивного волнения. Как подчёркивает Г.П. Овсянкина, «поведение на эстраде — это поведение в экстремальной ситуации», суть которой —

направленность внимания множества людей и общественная значимость выступления [1, с. 175].

Цель статьи — систематизировать психолого-педагогические стратегии преодоления сценического волнения у студентов-пианистов на основе трудов Г.П. Овсянкиной [1] и Ю.А. Цагарелли [2]. Центральная идея — переход от «борьбы с негативными состояниями» к формированию надёжности как интегрального профессионально важного качества.

Ю.А. Цагарелли указывает на несостоятельность традиционного подхода: «запутанность проблемы надёжности связана с тем, что она традиционно подменяется проблемой психоэмоциональных состояний музыканта—исполнителя» [2, с. 112]. Автор предлагает рассматривать выступление через категорию надёжности — «свойства музыканта—исполнителя безошибочно, устойчиво и с необходимой точностью исполнять музыкальные произведения в условиях концертного выступления» [2, с. 115]. Структура надёжности включает четыре компонента: саморегуляцию, помехоустойчивость, стабильность и подготовленность. Педагогическая стратегия должна быть направлена на развитие каждого из них, а не просто на «успокоение» студента.

Саморегуляция — ядро надёжности. Она включает самооценку, самоконтроль, самокоррекцию и самонастройку. По данным Цагарелли, «в 64% случаев самооценки первокурсников оказываются завышенными» [2, с. 116], что требует формирования адекватной самооценки через ориентацию на профессиональные эталоны. Самоконтроль — «способность слушать себя» — невозможен без идеального музыкального образа произведения. Самокоррекция позволяет вносить поправки «на ходу» благодаря обстановочной афферентации [2, с. 118].

Помехоустойчивость — способность противодействовать внешним и внутренним помехам [2, с. 120]. Внешние помехи (аплодисменты, кашель, передвижения) требуют устойчивости внимания. Классический пример — выступление Н. Паганини, завершившего программу на одной струне благодаря развитой саморегуляции [2, с. 120]. Внутренние помехи делятся на психологические и соматические, их основная причина — стресс—фактор.

Стабильность — воспроизводимость результата; её фактический показатель — безошибочность [2, с. 123]. Подготовленность — синтез знаний, умений и навыков, обеспечивающих качественное выполнение деятельности. Цагарелли подчёркивает иерархию: общая профессиональная подготовленность выше готовности концертной программы, поэтому основные усилия следует направлять на её формирование [2, с. 115–116].

Принципиально важно разграничение артистизма и эстрадной выдержки. Г.П. Овсянкина формулирует: «Артистизм — это врождённое качество натуры. Оно поддаётся развитию, но только при наличии

природных задатков. Эстрадную выдержку... можно выработать, и это должно входить в воспитательный комплекс учащихся» [1, с. 178]. Суть артистизма — умение воздействовать на публику, «подчинить аудиторию своей творческой воле» [1, с. 173]. При этом яркие артистические натуры нередко испытывали психологический дискомфорт на сцене (М.А. Балакирев, К.Н. Игумнов), и наоборот [1, с. 175].

Цагарелли указывает на внутреннее противоречие эмоциональности: «Более эмоциональный музыкант оказывается менее надёжным в концертном выступлении. Он больше подвержен сценическим неожиданностям» [2, с. 46]. Следовательно, задача педагога — не развивать эмоциональность как таковую, а формировать устойчивость при сохранении художественной выразительности.

Формирование самооценки. Цагарелли рекомендует способствовать получению учащимися объективной информации о различных аспектах «Я» через психодиагностику и экспертное оценивание [1, с. 188]. Важнейшее условие — «формирование у учащихся правильных эталонов», в роли которых могут выступать крупные мастера исполнительства [1, с. 188]. При корректировке самооценки эффективны косвенные методы: для повышения — выделение положительных моментов, для понижения — подчёркивание недостатков с особой деликатностью [1, с. 189].

Формирование самоконтроля и самокоррекции. Наличие эталона — идеального музыкального образа — необходимо для самоконтроля. Самокоррекция как итоговый эффект саморегуляции позволяет вносить поправки до начала исполнения благодаря афферентному синтезу [1, с. 118].

Психорегулирующая тренировка (ПРТ). Метод, апробированный в Казанской консерватории. Эффективность ПРТ зависит от типологических особенностей: наибольший эффект характерен для музыкантов с пониженной эмоциональной устойчивостью [2, с. 191]. Педагогу необходимо учитывать силу—слабость нервной системы студента. В основе ПРТ — «погружение в состояние релаксации и внушение», текст которого составляется в зависимости от потребностей [1, с. 181].

Идеомоторная тренировка. Овсянкина определяет её как «умственное представление всех игровых движений в совокупности с внутрислуховым звуковым образом. Мышцы внешне спокойны, однако по нервному напряжению находятся в состоянии "боевой готовности"». Особенно результативна в сочетании с психологическим моделированием концертного выступления [1, с. 180].

Моделирование концертной ситуации. Цагарелли предлагает учитывать три особенности выступления: итоговость, наличие стресс—фактора и сценичность. Учёт итоговости предполагает исполнение программы целиком и в полную силу лишь при достаточной готовности. Учёт стресс—фактора — наличие стрессора (люди на репетиции,

звукозапись, установка педагога). Учёт сценичности — соответствующий внешний вид, инструмент, слушатели, выполнение сценических движений [2, с. 190].

Работа с «опорными точками» и «скрытым голосом». Для борьбы с отказами памяти Цагарелли предлагает выучивание «опорных точек»: начинать исполнение без подготовки, сразу после команды педагога [2, с. 201]. Это формирует уверенность, что даже при сбое можно продолжить. «Скрытый голос» оптимизирует переработку информации в виртуозных пассажах [2, с. 201].

Учёт индивидуальных особенностей. Оптимальная сфера сценического внимания зависит от типа мышления: музыканты с образным мышлением предпочитают «большой круг внимания» («я», инструмент, зал), с логическим — «малый круг» [2, с. 109]. Педагог должен помочь студенту определить свой тип и выработать соответствующую стратегию.

Профилактика ошибок. Цагарелли предлагает классификацию ошибок (остановки, «заикания», непопадания в скачках, расхождение между руками и др.) и способы их профилактики: приведение репертуара в соответствие с возможностями, усиление общей подготовки, формирование целостности сукцессивного образа, разбиение траектории скачка на две части [2, с. 209–212].

Адаптация через регулярный выход на сцену. Овсянкина подчёркивает, что эстрадная выдержка поддаётся воспитанию, однако единого «рецепта» нет: у крупных музыкантов (Т.П. Николаева, С.С. Доренский, В.К. Мержанов) были свои методы [1, с. 182]. Современная наука предлагает дифференцированный подход, включающий «ситуативный аспект» — непосредственную подготовку перед выходом на сцену [1, с. 182].

Преодоление сценического волнения у студентов—пианистов требует принципиально иного подхода, нежели традиционная «борьба с негативными состояниями». Системный анализ трудов Ю.А. Цагарелли и Г.П. Овсянкиной позволяет сформулировать следующие выводы. Сценическое волнение не является однозначно негативным феноменом. Умеренное волнение мобилизует творческие ресурсы и способствует более яркому художественному выражению. Задача педагога — не ликвидировать волнение, а сформировать надёжность как ключевое свойство личности.

Надёжность имеет четырёхкомпонентную структуру: саморегуляция, помехоустойчивость, стабильность и подготовленность. Педагогическая стратегия должна быть направлена на развитие каждого компонента. Саморегуляция является ядром надёжности; формирование адекватной самооценки, эталонной составляющей самоконтроля и навыков самокоррекции — важнейшие задачи педагога. Артистизм и эстрадная выдержка — разные качества. Артистизм — врождённое свойство,

поддающееся развитию при наличии задатков. Эстрадная выдержка — навык, который можно и нужно целенаправленно формировать.

Эффективные методы формирования надёжности включают психорегулирующую тренировку, идеомоторную тренировку, психологическое моделирование концертной ситуации, работу с «опорными точками» и «скрытым голосом», а также учёт индивидуально—типологических особенностей студента. Важнейшее условие успеха — систематичность и индивидуализация. «Единого «рецепта» для всех нет и быть не может. Ибо психика каждого музыканта, его одарённость сугубо индивидуальны. И зная себя, опираясь на научные результаты, каждый исполнитель должен выработать свою систему психологической подготовки к концертному выступлению» [2, с. 182].

Таким образом, психолого—педагогическая стратегия преодоления сценического волнения у студентов—пианистов должна быть направлена не на подавление эмоций, а на формирование надёжности как системного профессионально важного качества, обеспечивающего стабильное, безошибочное и художественно полноценное исполнение в условиях публичного выступления.

Список литературы:

1. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология: Учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. — СПб.: Союз художников, 2007. — 240 с.
2. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально—исполнительской деятельности: Учебное пособие. — СПб.: Композитор—Санкт—Петербург, 2008. — 208 с.

Маринченко И.Н.,
концертмейстер МБУ ДО «ДШИ №6» г.о. Самара
Чегодаева М.Д.,
преподаватель ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова», г.о. Самара

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА

На сегодняшний день вопросы концертмейстерского мастерства все больше привлекают к себе внимание как музыкантов-практиков, так и теоретиков в области музыкальной педагогики. Требования, предъявляемые к профессиональному мастерству современных концертмейстеров-пианистов, все более возрастают. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы вокалистов, инструменталистов (струнников, духовиков): от выбора программы, разбора произведения до

итога совместной деятельности – выступления на сцене. Концертмейстер в равной степени с солистом воплощает музыкальную идею исполняемого сочинения.

Концертмейстерскому мастерству учатся многие годы, так как оно требует не только высокой технической оснащенности, художественной культуры музыканта, но и глубокого понимания специфики инструментального или вокального исполнительства, умения играть в ансамбле, особой психологической готовности к совместному музицированию. В учебных заведениях концертмейстер выполняет и педагогические функции, проводит репетиционную работу, поэтому ему необходимо знать основы и специфику обучения игре на инструменте, в классе которого он работает, уметь заниматься с солистом. «Особенностью концертмейстерской деятельности является ее реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством» [1, с. 3].

Концертмейстеру приходится работать с большим количеством людей, находить с ними общий язык, приспосабливаться к различным обстоятельствам. Психологическая готовность к взаимодействию, мгновенная внутренняя перестройка также определяют профессиональную компетентность концертмейстера. Он должен уметь работать с исполнителями различных специальностей, разного возраста и темперамента, уровня мастерства. Поэтому психологическая гибкость концертмейстера ценится не меньше, чем его исполнительское мастерство или педагогический опыт. В процессе подготовки к ответственным выступлениям и конкурсам концертмейстер неизбежно берет на себя роль психолога. Он помогает солисту справиться с предконцертным волнением, создает позитивный эмоциональный настрой и находит нужные слова для творческого вдохновения.

Поэтому в работе концертмейстера так важны такт и профессиональная чуткость, эмпатия – умение выстроить эмоциональный контакт с солистом и оказать ему психологическую поддержку. Особенно это первостепенно для концертмейстера, работающего с детьми. Опытный концертмейстер должен уметь хорошо контролировать свое психическое состояние перед и во время выступления, чтобы помочь солисту справиться с его сценическим волнением. Умение тонко чувствовать настроение ребенка в трудный момент, поддержать его при подготовке к концерту и непосредственно перед ним, помогут существенно снизить уровень тревожности. Концертмейстер – это надежная опора и партнер юного исполнителя.

Успешная деятельность концертмейстера также невозможна без наличия определенного комплекса личностных психологических качеств: воли, высокой концентрации внимания, быстроты реакции,

работоспособности, находчивости в нестандартных ситуациях. Концертмейстер должен обладать выдержкой, уверенностью в собственных силах, стабильностью, передавая исключительно положительный заряд солисту. Концертмейстер несет ответственность за конечный результат работы, поэтому лишняя суета, нервозность, так же, как и пассивная позиция исключены.

Концертмейстеру необходимо реально осознавать уровень развития своих волевых исполнительских качеств: решительности, выдержки, настойчивости, самостоятельности. Волевые качества могут быть развиты в любом человеке неравномерно, задача исполнителя – работать над собой, совершенствовать свое волевое начало, а это возможно только в процессе практической деятельности, для концертмейстера это – выступление на сцене.

Кроме вышеперечисленных, для профессиональной деятельности концертмейстера важны следующие моменты:

- профессиональная вовлеченность, искренняя заинтересованность в творческом процессе с солистом;

-психологический комфорт, создание стабильной и доброжелательной атмосферы – залога продуктивного творчества и слаженной ансамблевой игры;

-художественное единство, формирование общего «психоэмоционального поля» между участниками ансамбля, обеспечивающего глубокое и согласованное прочтение музыкальных образов.

Концертмейстеру очень важно любить свою профессию, поддерживать творческий интерес и желание самовыражения, не терять эмоциональный градус, артистизм, творческое начало, «быть «музыкальным лоцманом» – уметь провести «исполнительский корабль» сквозь все возможные рифы и донести до слушателя единую концепцию произведения» [2,с.5].

Список литературы:

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2002. – 192с.
2. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 206с.

Разина А. В.,
преподаватель МБУ ДО «ДШИ №2,
г.о. Октябрьск

ПОДДЕРЖАНИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА ОБУЧАЮЩИХСЯ

Поддержание познавательного интереса учащегося в процессе обучения является одной из самых сложных педагогических задач. Почему в начале, бьющая ключом, активность ребёнка со временем угасает? И чем в процессе обучения подпитывать познавательный интерес ученика? Эта проблема многоплановая, и успех в её разрешении зависит от многих факторов.

Безусловно, немаловажным является влияние преподавателя и семьи. Если родители и педагоги хотят воспитать настоящего музыканта, следует самим быть заинтересованным в этом. Понятно, что наибольших успехов в обучении добиваются те дети, родители которых с интересом следят за их учёбой, стараются вместе переживать все трудности, принимают активное участие во всех начинаниях. «Хорошие родители (для ребенка) важнее хороших педагогов», - отмечал в одном из своих исследований выдающийся пианист и педагог Генрих Нейгауз. Действительно, старания даже самых лучших педагогов бывают бесплодны, если родители ученика равнодушны к музыке. Ведь семья – это первая и наиболее важная ступенька на пути ребёнка в мир музыки. Поэтому в начале учебного года целесообразно проводить тематическое собрание для родителей первоклассников: «О роли семьи в музыкальном воспитании ребёнка».

Наилучшей является обстановка, где членов семьи связывают эмоциональные узы, привязанность, психологическая совместимость. Настоящая семья дает ребенку то чувство дома, которое ничем нельзя заменить или компенсировать, потому что именно дома, среди любящих людей, человек становится самим собой. Конечно, тут важно «не перегнуть палку», то есть не переоценить способности малыша. «Ребенок исключительно одарен», - говорят домашние. Стоит ему что – то спеть, сыграть или прислушаться к музыке, как родители начинают восторженно переглядываться. Это состояние можно назвать вундеркиндоманией. Оно довольно распространено и, пожалуй, считалось бы безобидным, если бы не пагубные последствия. А отсюда – шаг до эгоизма. «Чудо – ребенка» приводят в музыкальную школу и ореол «гениальности» постепенно разрушается. Начинаются психологические трудности, разочарования, обиды и, в конце концов, потеря интереса к занятиям. Очень важно, чтобы в это время преподаватель был особо доброжелательным, внимательным и справедливым: одни склонности и навыки нужно поощрять, другие – тактично исправлять, а третьи, возможно, и искоренять.

Безусловно, еще труднее работать с детьми действительно одаренными. Бывает так, что какие–то временные помехи – недостаточно качественное владение инструментом, отдельные ошибки – не дают возможности самому ученику вполне проявить свои способности. Обучение такого ребенка будет наиболее эффективным, если педагог сумеет услышать и отметить привлекательные стороны исполнения, даже если поначалу они скромны. Таким образом укрепится вера ученика в свои силы, повысится энергия и увлеченность инструментом, готовность добиваться того, чем еще не владеет. В чутком отношении педагога к исполнению учеником, пусть и маленькой музыкальной пьески, - залог тесного контакта в совместной работе.

Для преподавателя недостаточно одной лишь готовности замечать положительные стороны, моменты в игре ученика. Ему нужно уметь слушать своего воспитанника. Умение слушать особый педагогический и человеческий дар. «Педагогическое слушание» отличается особой чертой – раздвоенностью восприятия и оценки. Слушая ученика, педагог не только мысленно сравнивает его игру со своим «идеалом» исполнения данного произведения (этот критерий ни в коем случае не должен быть упущен), но и проникается эмоциями ученика, сопереживает музыку вместе с ним. Это можно назвать педагогическим перевоплощением. Именно такой подход «изнутри» раскрывает потенциальные возможности, заложенные даже в неотточенном ученическом исполнении, помогает найти пути совершенствования. При этом каждое достижение ученика надо рассматривать как ступень в процессе роста. Воспринимая игру ученика непосредственно, педагог, в то же время, не должен забывать, каким было исполнение произведения накануне, а также представить, каким оно будет завтра. Такое слышание дает возможность поставить перед учеником конкретное задание, ведущее вперед.

Немаловажное значение в занятиях искусством имеет эмоциональное воздействие педагога на своего подопечного, ведь именно через эмоции педагог передает начинающему музыканту свое отношение к музыке, отдельному произведению. Передавая ученику знания, развивая его исполнительские способности, преподаватель прибегает к такой форме занятий, которая требует от ученика сознательных усилий, побуждает его думать, искать. Тогда ученик не только воспринимает, но и «перерабатывает» знания сообразно со своими способностями, опытом. А благодаря этому обучение оказывает глубокое воздействие на личность ученика. В этом случае можно говорить о развивающем обучении – ведущем принципе педагогике. Необходимо помнить, что ученик – участник совместной работы над музыкой. Пусть ученик ищет и открывает для себя даже давно известные другим истины. Метод открытий – один из самых плодотворных. Путь открытий способствует воспитанию самостоятельности, проявлению его инициативы, поддержанию

познавательного интереса. Ученику, конечно, не приходится действительно вновь открывать что – либо давно уже известное. На деле преподаватель направляет ученика, а то и вплотную подводит его к «открытию», оставляя ему честь последнего шага.

В формировании и поддержании познавательного интереса у обучающихся важную роль играют и такие методы работы как планирование, подбор репертуара, индивидуальный подход в обучении, занимательность, коллективное музицирование. Планирование должно исходить из разностороннего знания педагогом ученика и систематического анализа его музыкального развития. Одной из причин падения интереса к занятиям у детей может быть однообразие изучаемого, преобладание в нем инструктивного материала или теоретических заданий, оторванных от практических занятий на инструменте. Другая частая причина – завышение программы, работа над которой угнетает ученика, не интересный для ребенка репертуар. Увлекаться чрезмерно интенсивным продвижением ученика вперед следует лишь в особых случаях. Современное развитие педагогики убедительно доказывает, что пренебрежение закономерностями, характерными для каждой отдельной возрастной группы учащихся, ведет к неудаче. В современных условиях при большой общей загруженности детей, особенно важно использовать наиболее эффективные методы занятий, выработанные богатым опытом преподавателей и рекомендуемые современной наукой – педагогикой и психологией.

Нет ничего важнее для художественного воспитания учащихся, чем общение с преподавателем, обладающим высокой культурой, тонкой музыкальностью и хорошо владеющим инструментом. Воспитательные задачи, стоящие перед педагогом, также, как и методы его работы с обучающимися, реализуются в основном на уроке. Проблема, возникающая на каждом уроке, - сочетание задач, связанных с текущей работой и с последовательным развитием ученика. Очень важно, чтобы уроки проходили в атмосфере любви к детям и музыке. Такие занятия становятся для ребенка особенно привлекательными. Занимательность – важное и в тоже время достаточно острое средство обучения.

Обучение ребенка сразу в двух школах вносит в его жизнь коренные изменения. Происходит резкий переход от игровой деятельности к учебной работе, которая требует от ребенка больших психических и физических усилий. Столкнувшись с большим объемом школьных заданий и целым потоком новой информации, дети начинают понимать, что учение – это прежде всего труд, требующий от них большого терпения, внимания, умственных усилий и различных самоограничений. Не все дети могут сразу приспособиться к такому режиму, поэтому у многих из них наступает разочарование. Педагог должен предотвратить этот критический

момент и заранее сформировать у ребенка желание учиться в музыкальной школе.

Важно вовремя суметь предугадать причины возможного угасания интереса ребенка к занятиям музыкой. И если замечается снижение интереса ученика к занятиям, необходимо срочно выяснить причину и искать новую индивидуальную форму занятий с ним. Поддержание познавательного интереса детей к занятиям на инструменте – сложная педагогическая задача. А пути решения могут быть индивидуальны, разнообразны.

Реброва Е.Г.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ №3,
г.о. Сызрань

РЕПЕРТУАР КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА – ИСПОЛНИТЕЛЯ

Многие деятели культуры и искусства, рассуждая о современном состоянии культуры, приходят к печальному выводу, что сегодня наша культура разрушается. В современном мире специально насаждается клиповое сознание. Музыка приобрела фоновую функцию, назначение которой удовлетворять потребности человека в досуге развлечений. На данном этапе актуальной для преподавателя задачей стала – научить молодое поколение разбираться в музыке и отличать высокое искусство от дешевой подделки. Поэтому в современных условиях правильно подобранный репертуар приобретает большое значение, как важный компонент содержания музыкального обучения учащихся.

Музыкальные произведения, предназначенные для разучивания в классе специальности должны положительно влиять на эмоциональную проекцию личности учащегося, формировать его как личность самостоятельную, одухотворенную и высоконравственную. Вдумчиво подобранный репертуар зачастую является залогом педагогического успеха.

Преподаватель должен уметь подобрать наилучший репертуар для каждого ученика.

Ответственный подход к формированию репертуара определяет творческую деятельность инструменталиста. Задача репертуарной политики обогащать духовный мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы, как исполнителя, так и зрителя. При выборе репертуара для инструменталиста, следует опираться на то, что каждый учащийся располагает присущими только ему техническими и художественными

возможностями. Исходя из этих принципов, преподаватель должен выбирать правильный музыкальный материал для его исполнения.

Учебный репертуар должен способствовать развитию и закреплению навыков исполнительства. Преподавателю при выборе репертуара следует полагаться не только на свой вкус и личные желания, но и учитывать целый комплекс условий и факторов:

• репертуар должен соответствовать исполнительскому уровню инструменталиста (с опытом или начинающего);

• быть интересным, чтобы он позволил принимать участие в различных культурных мероприятиях и тематических концертах. Творческая задача должна соответствовать возможностям учащегося и немного превышать их, что способствует творческому развитию и профессиональному росту музыканта. При формировании репертуара перед преподавателем стоит задача выявления творческой индивидуальности обучающегося. С одной стороны репертуар должен соотноситься с рабочей программой, с другой – с возможностями профессионального роста, и творческой индивидуальностью учащегося.

Исполнительская деятельность – сложный, напряженный и ответственный процесс. Готовясь к выходу на сцену, исполнитель затрачивает огромное количество энергии, как физической, так и эмоциональной. Следовательно, методы подготовки каждого учащегося должны основываться на его индивидуальных качествах и, конечно же, требует индивидуального похода.

Внимание преподавателя к каждой детали музыкального текста необходимо для полного освоения музыкального произведения.

Большую роль имеет толкование изучаемого произведения через слуховые представления учащегося в рамках учебной репетиции. Следовательно, для выбора подходящего, развивающего и в тоже время доступного репертуара следует точно и все сторонне оценить навыки, умения и природные задатки учащегося. Только проанализировав все качества начинающего инструменталиста можно подобрать наиболее целесообразный репертуар.

Репертуар действительно играет ключевую роль в формировании личности музыканта, воздействуя на его художественный вкус, техническое мастерство, эмоциональное восприятие и творческую индивидуальность. Правильно подобранный комплекс произведений становится мощным инструментом воспитания, помогая развивать не только профессиональные навыки, но и личностные качества.

Художественный репертуар в классе специального инструмента включает в себя – произведения классического наследия, народную музыку, произведения русских, советских и современных композиторов. Культурную и образованную личность возможно воспитать на высокохудожественных образцах мирового искусства, поскольку

современная музыкальная педагогика на первое место ставит, прежде всего, воспитание личности.

Классическое наследие.

Именно классическая музыка способна побуждать к нравственно – эстетическим переживаниям, вести к преобразованию окружающего мира, к активному мышлению. Воспитывается внутреннее благородство и восприимчивость к краскам жизни, так как в это искусство заложен весь духовный опыт человечества.

Народная музыка.

Фольклор – живая говорящая летопись о далеком историческом прошлом. Внедрение элементов фольклора в музыкальное воспитание , знание обычаев и традиций своего народа – важное звено в процессе формирования высокой художественной культуры музыканта. Основу учебного репертуара в классе специальности на раннем этапе развития должна составлять именно народная музыка

Современная музыка.

Новаторство музыкального содержания, необычность музыкального языка – современная музыка отражает действительность, настроение, чувства и мысли наших современников. Ее осознание и восприятие расширяет музыкальный опыт учащихся, расширяет кругозор и вкус.

Как же репертуар влияет на личность?

1. Правильно подобранный репертуар помогает формированию художественного вкуса и мировоззрения. Работа над высокохудожественными произведениями помогает музыканту развивать эстетические критерии. При работе над осмыслением музыки происходит расширение жизненного опыта, формирование мировоззрения и нравственных ориентиров.

2. Правильно подобранный репертуар помогает в развитии технического мастерства. Каждый жанр и стиль предъявляют свои требования к исполнителю. Например, кантиленные произведения воспитывают умение вести мелодическую линию, а виртуозные пьесы развивают координацию и контроль над инструментом. Таким образом, репертуар целенаправленно «тренирует» конкретные исполнительские навыки.

3. Правильно подобранный репертуар помогает развивать эмоциональность. Разные по характеру произведения (лирические, драматические, энергичные) позволяют музыканту проживать разные эмоциональные состояния. Это развивает эмпатию, учит тонкостям нюансировки и помогает глубже понимать выразительные возможности инструмента.

4. Правильно подобранный репертуар помогает в формировании индивидуального стиля. Разнообразие стилей, жанров и форм в репертуаре даёт возможность музыканту экспериментировать, искать и

находить собственные трактовки. Освоив разные манеры исполнения, исполнитель обретает творческую индивидуальность.

5. Правильно подобранный репертуар стимулирует развитие творческого мышления и самостоятельности. Работа над произведением требует не просто механического заучивания, а активного поиска интерпретации, работы над образом. Это развивает фантазию, умение мыслить нестандартно и брать на себя ответственность за трактовку.

6. Правильно подобранный репертуар развивает навыки интерпретации и анализа. Изучение стиля конкретного композитора учит музыканта «слышать» эпоху, понимать авторский замысел и находить адекватные средства выразительности. Это формирует профессиональный подход к музыке.

Принципы грамотного подбора репертуара

Чтобы репертуар действительно работал на развитие личности, при его формировании следует учитывать ряд принципов:

Художественная ценность. Произведения должны быть высокохудожественными, с глубоким содержанием и совершенной формой.

Педагогическая целесообразность. Каждый выбор должен решать конкретные задачи: развивать определённые навыки, знакомить с новым стилем или жанром.

Разнообразие. Включение музыки разных эпох, стилей, жанров и форм (от барокко до современных сочинений) расширяет музыкальный кругозор и помогает выработать гибкость мышления.

Увлекательность. Репертуар должен пробуждать интерес к занятиям, а не вызывать скуку или разочарование.

Учёт индивидуальных особенностей. Необходимо принимать во внимание возраст, уровень подготовки, темперамент, интересы и психологические черты ученика.

Постепенность. Сложность произведений должна нарастать последовательно, соответствуя текущему этапу развития музыканта.

Сочетание вызова и поддержки. Важно включать как произведения, соответствующие склонностям ученика, так и те, что помогают преодолеть слабые стороны.

Какова же роль преподавателя?

Преподаватель не просто подбирает список пьес, а направляет развитие личности, ставя конкретные цели для каждого произведения. Он помогает ученику осмыслить музыку, найти в ней личностный смысл, развивает навыки анализа и интерпретации. От педагогического такта, умения вовремя предложить трудное, но посильное произведение и поддержать мотивацию зависит очень многое.

Таким образом, репертуар — это не просто набор пьес, а целостная система, которая формирует музыканта как творческую, духовно богатую и технически оснащённую личность.

Список литературы

1. Мохонько А. П. Художественные ценности музыкального репертуара - основа воспитания художественного вкуса. URL:Cyberleninka.ru
2. Огородова А. В., Биляр Ю. Н., Яговдик А. А., Киселев А. Ф. Репертуар в классе специального инструмента и его влияние на формирование художественного вкуса. URL: Cyberleninka.ru

Сатаров Д.В.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ №4,
г.о. Сызрань

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕНТРАЦИИ ВНИМАНИЯ У УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ РАЗНЫХ ВОЗРАСТОВ НА УРОКАХ ГИТАРЫ

Вопрос развития концентрации внимания занимает важное место в педагогике музыкального образования. На уроке гитары ученик одновременно решает несколько задач: следит за нотным текстом, контролирует положение рук, координирует движения пальцев, соблюдает ритм, слушает качество звука, запоминает музыкальный материал и реагирует на замечания преподавателя. Поэтому занятия на музыкальном инструменте являются не только средством формирования исполнительских навыков, но и эффективным способом развития внимания, памяти, мышления и самоконтроля.

Особенность обучения гитариста заключается в том, что внимание должно быть распределённым и переключаемым. Ученик не может постоянно сосредотачиваться только на одной задаче. Например, при чтении нот он одновременно должен контролировать аппликатуру, положение правой руки и ритмическую точность. При разучивании произведения к этому добавляются динамика, артикуляция, фразировка и качество звучания.

При этом возможности концентрации существенно различаются у детей разных возрастов. Начинающий ребёнок быстро утомляется от необходимости контролировать большое количество действий. По мере обучения часть технических операций становится автоматизированной, и внимание постепенно освобождается для музыкально-художественных задач.

Концентрация внимания в обучении игре на гитаре

Концентрация внимания — это способность длительно и целенаправленно сосредоточиваться на определённой деятельности, не отвлекаясь на посторонние раздражители.

В процессе обучения гитариста можно выделить несколько видов внимания:

1. Слуховое внимание — способность слышать качество звука, ритмическую точность, динамику, чистоту исполнения.
2. Зрительное внимание — способность внимательно воспринимать нотный текст, аппликатуру, обозначения динамики и другие музыкальные знаки.
3. Двигательное внимание — контроль положения рук, пальцев, корпуса, движений правой и левой руки.
4. Распределённое внимание — одновременный контроль нескольких компонентов исполнения.
5. Переключение внимания — способность быстро переходить от одной задачи к другой: например, от чтения нот к контролю звука или от технической задачи к музыкальной выразительности.

Для начинающего гитариста характерна высокая нагрузка на внимание. Каждая нота требует сознательного контроля: где находится нужный лад, каким пальцем её взять, какой палец правой руки использовать, как выдержать длительность. Поэтому первые этапы обучения должны строиться таким образом, чтобы не перегружать ребёнка большим количеством требований одновременно.

Основная педагогическая задача состоит в постепенном переходе:

сознательный контроль → повторение → автоматизация → освобождение внимания для музыки.

Особенности внимания детей 6–8 лет

В младшем возрасте внимание отличается небольшой устойчивостью. Ребёнку трудно долго выполнять однообразные упражнения, особенно если он пока не ощущает музыкального результата.

На уроке гитары это проявляется особенно ярко: ребёнок может несколько раз сыграть упражнение правильно, а затем начать отвлекаться, забывать аппликатуру или механически повторять ошибки.

Поэтому урок необходимо строить динамично.

Практический принцип. Для детей 6–8 лет желательно часто менять вид деятельности: слушаем → играем → двигаемся → читаем → снова играем. Например, вместо десятиминутного повторения одного упражнения можно организовать занятие следующим образом:

- 2 минуты — настройка и подготовка инструмента;
- 3 минуты — ритмическое упражнение;
- 5 минут — техническое упражнение;
- 3 минуты — игра знакомой мелодии;
- 5 минут — работа над новым материалом;

- короткая двигательная пауза;
- повторение произведения.

Упражнение «Струна-сигнал». Преподаватель называет струны или показывает карточки. Ученик должен быстро найти соответствующую струну. Следующий этап — преподаватель называет струну и номер лада, а ребёнок должен найти нужный звук. Это упражнение помогает развивать зрительно-двигательное внимание.

Упражнение «Музыкальный светофор». Преподаватель заранее договаривается с учеником:

- зелёный — играть;
- жёлтый — играть тише;
- красный — остановиться.

Сначала сигналы подаются медленно, затем неожиданно. Упражнение развивает переключение внимания и контроль импульсивных действий.

Особенности внимания учащихся 8–10 лет

В этом возрасте ребёнок уже способен дольше удерживать учебную задачу. Постепенно формируется произвольное внимание, поэтому можно предъявлять более сложные требования. На уроке гитары появляется возможность одновременно контролировать несколько элементов: ноты, ритм и аппликатуру. Однако перегружать ребёнка большим количеством замечаний не следует.

Например, если ученик осваивает новое произведение, не стоит одновременно требовать идеальной динамики, тембра, аппликатуры, ритмической точности и выразительности. Сначала выбирается одна главная задача.

Упражнение «Найди ошибку». Преподаватель специально играет знакомый фрагмент с одной ошибкой.Ученик должен не просто услышать, что исполнение было неправильным, а определить:

- где произошла ошибка;
- какая нота была сыграна неправильно;
- нарушился ли ритм;
- какая струна или позиция была использована.

Это развивает слуховой контроль и активное слушание.

Упражнение «Чтение с опережением». При игре по нотам ученик старается смотреть не на ту ноту, которую уже играет, а немного вперёд — на следующую. Сначала достаточно смотреть на одну ноту вперёд, затем на две-три. Это особенно важно для развития навыка чтения с листа.

Особенности внимания учащихся 10–13 лет

В подростковом возрасте технические навыки становятся более сложными. Ученик способен работать над произведением продолжительное время, однако проблема часто заключается уже не в способности «сидеть за инструментом», а в качестве концентрации.

Подросток может долго играть одно и то же произведение, но при этом механически повторять ошибки. Поэтому важно формировать осознанное внимание. Ученик должен постепенно отвечать на вопросы:

- Что именно я сейчас исправляю?
- Почему здесь возникает ошибка?
- Что я должен услышать?
- Какое движение вызывает проблему?
- Получилось ли у меня исправить её?

Упражнение «Три уровня внимания». Один и тот же фрагмент исполняется три раза. Первый раз — технический контроль. Ученик следит только за правильностью нот и аппликатуры. Второй раз — слуховой контроль. Основное внимание уделяется чистоте звука, ритму и динамике. Третий раз — музыкальный контроль. Ученик старается воспринимать фразу целиком: направление мелодии, кульминацию, характер произведения. После этого преподаватель спрашивает: «Что изменилось в твоём исполнении, когда ты переключил внимание?»Так формируется способность сознательно направлять внимание на разные компоненты музыкального исполнения.

Особенности внимания учащихся 13–17 лет

Старшие учащиеся способны длительно работать над сложным музыкальным материалом. Однако перед преподавателем возникает новая задача — научить ученика самостоятельно организовывать внимание. В этом возрасте особенно важно постепенно переходить от модели: «Преподаватель говорит, что исправлять» к модели: «Ученик сам определяет проблему и выбирает способ её решения».

Упражнение «Запись и анализ». Полезно периодически записывать исполнение ученика. После прослушивания педагог не сразу сообщает свои замечания. Сначала ученик самостоятельно называет три удачных момента и три момента, которые необходимо исправить. Например: «Я хорошо выдержал темп, но во второй части начал ускоряться. Ещё мне не хватило контраста между тихим и громким звучанием». Так развивается слуховое внимание, самоконтроль и объективная оценка собственного исполнения.

Организация индивидуального урока гитары с учётом концентрации

Продолжительность индивидуального урока в музыкальной школе может быть различной, поэтому структура занятия должна адаптироваться к возрасту и возможностям ученика.

Пример структуры урока для младшего школьника: 3–5 минут — настройка, посадка, короткое ритмическое упражнение; 5 минут — техническое упражнение; 10 минут — работа над произведением; 2–3 минуты — смена деятельности, ритмическое или слуховое упражнение; 10 минут — работа над новым материалом; 5 минут — исполнение знакомого произведения; 2 минуты — подведение итогов.

Для старшего ученика можно использовать более длительные блоки: 5 минут — разминка; 10 минут — техника; 15 минут — работа над произведением; 10 минут — чтение с листа или самостоятельная работа; 5 минут — исполнение целиком и анализ.

Главное правило — не продолжительность занятия сама по себе, а качество концентрации внутри каждого рабочего блока.

Концентрация внимания является одной из важнейших составляющих профессионального развития юного гитариста. Она обеспечивает не только точность исполнения, но и способность слышать себя, понимать музыкальный текст, контролировать движения и самостоятельно исправлять ошибки.

У младших учащихся внимание необходимо развивать преимущественно через игру, движение, ритмические и слуховые упражнения. У детей среднего школьного возраста следует постепенно формировать распределённое внимание и способность одновременно контролировать несколько элементов исполнения. Подросткам и старшим школьникам необходимо развивать осознанность, самоконтроль и самостоятельную организацию занятий.

Особенно важно понимать, что концентрация внимания у музыканта — это не врождённое неизменное качество, а навык, который можно и нужно развивать. Каждый этап обучения игре на гитаре может одновременно являться упражнением на внимание.

Преподавателю важно не просто говорить ученику: «Сосредоточься», а показывать, на чём именно необходимо сосредоточиться, как долго удерживать внимание и каким способом проверить результат.

Наиболее эффективным становится такой подход, при котором техническая, слуховая и художественная стороны исполнения развиваются одновременно. Постепенно ученик переходит от контроля каждого отдельного движения к целостному восприятию музыкального произведения. Именно этот переход — от сознательного контроля к автоматизации и затем к свободному художественному исполнению — является одним из важнейших результатов музыкального образования.

Таким образом, систематическая работа над концентрацией внимания помогает не только улучшить качество игры на гитаре, но и формирует у ребёнка важные универсальные качества: усидчивость, целеустремлённость, способность к самоконтролю, умение преодолевать трудности и самостоятельно организовывать свою деятельность.

Список литературы:

1. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности: учебное пособие / Д. К. Кирнарская. — М.: Таланты-XXI век, 2004. — 496 с.

2. Мухина, В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: учебник для студентов вузов / В. С. Мухина. — 4-е изд. — М.: Академия, 1999. — 456 с.
3. Тарасова, К. В. Онтогенез музыкальных способностей / К. В. Тарасова. — М.: Педагогика, 1988. — 173 с.
4. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие для СПО / Б. М. Теплов. — 2-е изд., стер. — СПб.: Планета музыки, 2024. — 488 с.
5. Торопова, А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: учебник для среднего профессионального образования / А. В. Торопова. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Юрайт, 2026. — 190 с.

Снименко Е.С.,
преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

РАЗВИТИЕ ОДАРЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

Всем известны блестящие достижения маленького А. Моцарта, выдающиеся успехи в детстве Ф. Гальтона, И.И. Мечникова, К. Гаусса, В. Гюго, Ф. Шуберта.

Одаренные дети часто становятся выдающимися взрослыми, но может быть и наоборот: не проявившие себя в детстве люди достигают выдающихся результатов в зрелом возрасте. Необходимым условием развития способностей является соответствующая деятельность учащихся (музыкальная, изобразительная, познавательная, в области математики, физики и т.д.). Для наиболее успешного проявления способностей в той или иной деятельности необходимо определенное сочетание качеств – положительного отношения к соответствующей деятельности, интереса к ней, наличия организованности, сосредоточенности, самостоятельности, целеустремленности, настойчивости.

Хорошее знание особенностей развития одаренных детей является ключом к познанию возможностей одаренных детей и базой для разработки специальных программ для них.

Каждый ребенок обладает одному ему присущими особенностями, свойствами, которые составляют его индивидуальность.

Правда, у этих детей могут возникать проблемы в том случае, если не учитываются их повышенные возможности: обучение становится слишком легким или же нет условий для развития их творческих потенций.

Принципиально другая ситуация складывается у детей с исключительной одаренностью.

У некоторых детей с резко повышенными интеллектуальными и художественно-эстетическими возможностями часто возникают проблемы

общения, отсутствуют достаточно сформированные и эффективные навыки социального поведения.

Это может проявляться в излишней конфликтности и/или в своеобразной отчужденности одаренного ребенка от группы сверстников и приводит к тому, что одаренный ребенок начинает искать другие ниши для общения: общество более младших или, наоборот, значительно более старших детей или общается только со взрослыми и т.д.

Нередко у таких детей имеются проблемы в эмоциональном развитии. Так, в сложных ситуациях они проявляют явно инфантильную реакцию: например, критические замечания вызывают немедленные слезы, а любой неуспех приводит к отчаянию.

У многих особо одаренных детей заметны проблемы, связанные с их физическим развитием, некоторые из них явно избегают всего, что требует физических усилий, тяготятся уроками физкультуры.

Особой, весьма трудной, с точки зрения помощи этим детям, является проблема волевых навыков или шире – саморегуляции.

Для особо одаренных детей ситуация развития часто складывается таким образом, что они занимаются только деятельностью, достаточно интересной и легкой для них, то есть составляющей суть их одаренности.

Любую другую деятельность, которая не входит в сферу их склонностей, многие одаренные дети избегают, пользуясь снисходительным отношением к этому взрослых людей.

В конечном итоге возникает специфическая ситуация, когда особо одаренные дети, будучи в особом отношении «трудоголиками», то есть, проявляя очевидную склонность к любимому труду, все же не умеют трудиться в тех случаях, когда от них требуются выраженные волевые усилия.

В гораздо меньшей степени это относится к детям с психомоторной (спортивной) одаренностью и в значительно большей степени – к детям с повышенными интеллектуальными способностями.

Другой серьезной проблемой некоторой части интеллектуально одаренных детей является отсутствие творческих проявлений. Судя по имеющимся эмпирическим и литературным данным, она возникает у этих детей, скорее, как личностная проблема, как следствие особой направленности лишь на освоение знаний.

Особенно часто это происходит с детьми, у которых наблюдается ускоренный темп умственного и общего возрастного развития. С раннего детства они получают одобрение окружающих за поражающие всех объем и прочность знаний, что и становится впоследствии ведущей мотивацией их умственной деятельности.

Проблемы одаренного ребенка в семье

Развитие врожденных способностей ребенка, воспитание интеллектуально развитой личности начинается в семье. Создание в семье

развивающей среды способствует раскрытию творческого потенциала одаренных детей. В микросоциуме нужны условия для развития способностей, то есть организация деятельности ребенка. Активному развитию творчества помогает включение одаренного ребенка в игровую, художественную, познавательно-практическую деятельность, а также экспериментирование в разных сферах.

Поэтому родителям необходимо увидеть в каждом ребенке личность, оказать помощь в саморазвитии, сделать все возможное, чтобы сформировать у детей желание жить, развить способности, помочь им совершенствоваться и состояться.

Воспитание одаренного ребенка в семье – сложный и тяжелый труд, так как такие дети обычно упрямы, самолюбивы и честолюбивы. У большинства детей высокая самооценка, поэтому родителям следует поощрять проявление самостоятельности, нестандартного мышления, преодолевать барьер зазнайства.

Одаренный ребенок в семье – ее гордость. Но часто одаренность ребенка остается незамеченной. Особенно, если это первый ребенок или если все дети одинаково талантливы. Одаренность – комплексная характеристика сферы способностей, включающая: качественно своеобразное сочетание способностей к выдающемуся исполнению какой-либо деятельности; интеграцию способностей, обуславливающую широту возможностей человека; умственный потенциал, целостную характеристику познавательных возможностей и способностей к учению; совокупность задатков, четко выраженных природных предпосылок способностей. Самые яркие проявления ребенка не служат достаточным залогом будущего таланта.

Признаки необычных способностей у ребенка неотделимы от возраста и во многом зависят от темпа созревания и возрастных изменений. Ранние проявления одаренности, независимо оттого, что именно делает ребенок, обычно означают выдающиеся интеллектуальные способности. В этом случае отмечается быстрое развитие умственной одаренности и специальных способностей в области искусства и науки. Ребенок достигает успехов в каком-либо одном или нескольких видах деятельности, например, математике, музыке и др. Бывает, что одаренность ребенка не замечена в детском возрасте, а проявляется лишь в подростковом периоде. Часто под одаренностью понимается потенциал личности, характерные личностные свойства, которые при различных обстоятельствах могут остаться нереализованными.

Поэтому стремление к формированию и развитию качеств личности одаренного ребенка является одной из задач семейного воспитания. Так как одаренные дети проявляют повышенную активность в поиске новых знаний и ощущений, то родителям и другим членам семьи следует оказать

им эту помощь, то есть способствовать их умственному и личностному развитию.

Если ребенок живет в атмосфере свободы и уверенности, он может реализовать свои возможности, получить нужную поддержку и мотивацию для дальнейшего развития. Дети, которые таким образом приходят к самосознанию, ищут новые способы, которые позволили бы им развить их личность и интеллект.

Говоря о воспитании одаренного ребенка в семье, нельзя не затронуть проблемы, с которыми сталкиваются все участники данного воспитательного процесса. Так, выделяют два уровня проблем: одаренный ребенок в семье и в обществе.

С первым уровнем проблем родители сталкиваются вскоре после рождения такого ребенка. Его повышенная активность доставляет родителям массу неудобств: проблемы со сном, едой и тому подобное. Затем начинаются трудности, связанные с повышенной познавательной активностью одаренного ребенка: родителей удручают бесконечные детские вопросы, а также сложности, возникающие у него на ранних этапах обучения. Дело в том, что у одаренного ребенка достаточно часто формируется зона особых интересов. На школьные предметы, которые часто оказываются вне этой зоны, у него не остается ни времени, ни желания.

Таким образом, основная роль в развитии одаренных детей отводится родителям. Прежде всего они должны быть заинтересованы в развитии высокоинтеллектуальной и творческой личности своего ребенка.

Особенности развития одаренного ребенка

Каждый одаренный ребенок неповторим, но при всех индивидуальных проявлениях детской одаренности существует довольно много черт, характерных для большинства одаренных детей. Эти проявления легко заметить в познавательной деятельности; поведении одаренного ребенка; его общении со сверстниками, родителями, братьями, сестрами и другими взрослыми в семье, образовательных учреждениях и других.

Одаренность принято диагностировать по темпу умственного развития – степени опережения ребенком при прочих равных условиях своих ровесников (на этом основаны тесты умственной одаренности и коэффициент интеллектуальности). Значение такого показателя не следует преувеличивать, поскольку первостепенное значение имеет творческая сторона ума. Раньше других можно обнаружить художественную одаренность детей (в области музыки, затем – рисовании). В области науки раньше всего проявляется одаренность к математике. Нередки случаи расхождения между умственным уровнем ребенка и выраженностью более специальных способностей. Но даже самые выдающиеся проявления ребенка неотделимы от возраста: они во многом обусловлены темпом

созревания и возрастными изменениями. В определение одаренных детей часто входит положение о необходимости обеспечения для них специальных условий обучения, поскольку их высокие познавательные возможности и потребности не находят ответа в традиционной школе, ориентированной главным образом на возраст.

Одаренные дети часто преувеличенно эмоциональны, вспыльчивы, легко возбуждаются по пустякам, но это не капризы, а проявление богатства их натуры. Творческие дети редко бывают спокойными, они часто страдают из-за своей исключительности, однако многих из них спасает тонкое чувство юмора. Сами они если и острят, то ценят хорошую шутку. От других детей они отличаются особенностью речи, моторикой и восприятием.

Ребенок с высокоразвитым интеллектом может отличаться эмоциональной неустойчивостью, недоразвитием психомоторной сферы. Среди одаренных также встречаются дети, психическое развитие которых отличается неравномерностью в уровне сформированности эмоциональных, регуляторных, психомоторных, личностных и других сторон психики. Эта особенность их развития во многом обусловливает необходимость оказания им педагогической и психологической помощи, а также моральной поддержки со стороны родителей и педагогов.

Среди наиболее характерных и часто встречающихся особенностей одаренных детей выделяют:

- Неприязнь к школе;
- Особую направленность игровых интересов;
- Не комфортность;
- Погруженность в философские проблемы;

Несоответствие между физическим, интеллектуальным и социальным развитием;

Ю.З. Гильбух к важнейшим особенностям одаренных детей относит:

- необычно раннее проявление высокой познавательной активности и любознательности;
- быстроту и точность выполнения умственных операций, обусловленных устойчивостью внимания и оперативной памятью;
- сформированность навыков логического мышления;
- богатство активного словаря;
- быстроту и оригинальность вербальных ассоциаций;
- выраженную установку на творческое выполнение заданий;
- развитость творческого мышления и воображения, владение основными компонентами умения одаренных детей.

Говоря об интеллектуальной сфере одаренного ребенка, нужно отметить, что отличие от других детей в быстроте мышления, наблюдательности и исключительной памяти. Одаренный ребенок

проявляет выраженную и разностороннюю любознательность, часто полностью занят тем или иным занятием, охотно и легко учится, выделяется умением хорошо излагать свои мысли. Такой ребенок часто демонстрирует способности к практическому приложению своих знаний.

В общении одаренный ребенок легко приспосабливается к новой ситуации, в окружении посторонних людей сохраняет уверенность в себе, имеет тенденцию руководить играми или занятиям и других людей. Характерной особенностью также можно назвать то, что другие дети часто выбирают его в качестве партнера по играм или занятиям, часто обращаются к нему за советом и помощью. В общении со сверстниками одаренный ребенок часто проявляет инициативу, принимает на себя ответственность, выходящую за рамки его возраста.

В качестве одной из основных особенностей эмоциональной сферы одаренного ребенка является уязвимость. Причинами ее является сверхчувствительность, способность улавливать причинно-следственные связи, сочетающиеся с опережением в количестве и силе восприятия окружающих явлений и событий. Одаренные дети не только больше видят и тоньше чувствуют, они способны следить за несколькими явлениями сразу, тонко подмечая их сходства и различия. Способность улавливать то, что не замечено другими, в сочетании со свойственным им эгоцентризмом приводит к тому, что они все принимают на свой счет.

Всем одаренным детям свойственна потребность в знаниях. Их ненужно заставлять учиться, они сами находят себе работу, чаще сложную интеллектуальную. Любят умственный труд и этим часто настораживают родителей. Одаренный ребенок чаще ищет общения со взрослыми, так как они понимают его лучше, чем сверстники, которые часто над ним насмехаются, дают прозвища.

В целом, одаренные дети обладают преимуществом почти по всем параметрам развития. Более приспособленные в эмоциональном и социальном плане, они легче учатся и лучше усваивают материал. Период концентрации внимание у них больше, словарный запас шире, они легче решают задачи и более способны к абстрактному мышлению. Они сопротивляются конформизму, более склонны к соревновательности и независимости, отличаются высокими социальными идеалами, более цельны, любознательны, изобретательны, упорны, более расположены к творчеству и чутки к настроениям окружающих. В сферах, отвечающих их одаренности, такие дети достигают наиболее высокого уровня развития, и результаты их деятельности имеют уникальных характер.

Таким образом, обладание одаренными детьми описанными выше качествами требует к ним особого подхода. Именно поэтому такие дети нуждаются в особом воспитании, индивидуальных учебных программах в специальных школах, в которых учителя знают и учитывают возможности

каждого одаренного ребенка, ставят перед ним сверхзадачи, преодолевая которые он будет развиваться согласно своим задаткам и способностям.

Сухова К.В.,
преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина»,
г.о. Тольятти

ПСИХОЛОГО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯДМШ И ДШИ

Образовательный процесс должен способствовать воспитанию всесторонне и гармонично развитой личности. Примечательно, что в духовно-нравственном развитии человека с древних времен принято считать важнейшим аспектом именно музыкальное образование. В.И. Петрушин в своем труде «Музыкальная психология» утверждает: «Нет никакого другого вида искусства кроме музыки, которое могло бы самым прямым и непосредственным образом обращаться к чувствам человека, к его внутреннему миру и развивать его» [4, с. 12]

В.В. Крюкова в своем исследовании о музыкальной психологии пишет, что история многократно подтверждает наличие у одаренных музыкантов незаурядных способностей вообще, а также то, что школьники, занимающиеся музыкой, достигают больших успехов в познании общеобразовательных предметов, чем остальные ученики [3].

Эффективность процесса музыкального обучения и воспитания во многом зависит от способности преподавателя выстроить правильный стиль взаимоотношений с учениками. Шансы на успех значительно возрастают при использовании специальных знаний в области музыкальной психологии и педагогики. В частности, преподавателю необходимо ориентироваться в психолого-физиологических особенностях учащихся разных возрастов.

Российская возрастная психология начала формироваться как научная дисциплина в середине XX века. Исследованиями сведений о духовном и физическом развитии современного ребенка занимались К.Д. Ушинский, Н.И. Пирогов, П.Д. Юркевич, Л.С. Выготский. Периодизация жизненного цикла в трудах отечественных исследователей достаточно традиционна (нами рассматриваются только периоды, охваченные обучением в музыкальной школе или школе искусств):

– младший школьный возраст (от 6-7 до 10 лет). Этот этап завершает четыре стадии **детства** (предшествуют ему младенческий возраст, ранний, дошкольный);

– подростковая стадия, или стадия пубертатного развития (от 11 до 15 лет);

– ранняя юность, или старший школьный возраст (от 15 до 18 лет).

Для преподавателя музыкальной школы имеют значение те же особенности развития детей, что и для преподавателя в любой другой области, т.к. дети, взрослея, неизбежно проходят через одни и те же процессы.

Поступая в школу, ребенок получает и принимает свой первый социальный статус. У него происходит смена приоритетов (игра, которая была основной деятельностью с младенчества, уступает место учебной деятельности), появляются новые мотивы поведения (познавательный, социальный). С переходом в новый возраст, с кардинальной переменой обстановки связано формирование новых свойств психики ребенка:

1. Произвольность – способность владеть собой, своей внешней и внутренней деятельностью [5, с.48].
2. Способность к планированию.
3. Рефлексия – способность анализировать свои суждения и поступки с точки зрения их соответствия замыслу и условиям деятельности [5, с. 50].

Для младшего школьника учебная деятельность – это своеобразная «игра» во взрослого, ответственного человека. Ребенок стремится все сделать правильно, заслужить похвалу, хорошую оценку. Вместе с тем важно помнить, что в силу возраста он еще неспособен осознавать в полной мере понятий «ответственность», «долг», поэтому ответственность за формирование его заинтересованности в учебе лежит на родителях и преподавателе.

Познавательный интерес выражен у детей в разной степени. Но, как правило, у детей младшего школьного возраста он возникает благодаря игровым приемам организации занятия, занимательной подаче материала, вызывающей эмоциональный отклик. Безусловно, игровые формы работы должны составлять значительную часть занятий и по музыкальной теории. Предпочтительна частая смена заданий, каждое из которых следует позже повторить в несколько видоизмененном виде.

Необходимо помнить о том, что в работе с детьми младшего школьного возраста недопустима спешка, поскольку механизмзакрепления пройденного у них еще не сформирован в полной мере. Преподаватель, стремящийся в короткий срок пройти с детьми обширный перечень тем по музыкальной теории (зачастую в угоду учебным планам), рискует столкнуться с падением успеваемости и потерей интереса учеников к предмету при полном отсутствии закрепленных знаний и навыков.

Следует в комфортном темпе приобщать учащихся к искусству, стремиться пробудить любовь каждого ребенка к музыке, не отрывая от основного для этого возраста вида деятельности – игры. Внутренняя мотивация, теоретический интерес к сути изучаемого, самоконтроль и

оценка самого себя при грамотном педагогическом подходе появится позже.

Ярким психологическим индикатором наступления «переходного», подросткового возраста является потребность школьника в признании его взрослым. Подростку хочется, чтобы окружающие признавали его значимость и самостоятельность. Боясь показаться ребенком, подросток часто подражает старшим, становится неискренним в своем поведении. Именно к этому возрасту относится яркое желание продемонстрировать свою независимость (отсюда провокация конфликтов с родителями, преподавателями, падение успеваемости, курение и т.д.). Подростковый возраст несет в себе и позитивное приобретение – чувство индивидуальности.

Подросток перестает быть ребенком, но учебная деятельность продолжает занимать значительную часть его жизни. Однако в силу психологических и биологических причин учеба в системе ценностей подростка отходит на второй план, уступая первенство общению со сверстниками. Главная задача этого возрастного периода – найти свое место в обществе.

Отношение подростка к взрослому (в том числе и преподавателю) становится сложным и двойственным: с одной стороны, подросток стремится дистанцироваться, противопоставить себя взрослому, с другой – продолжает нуждаться в его помощи, поддержке, оценке. Преподавателю, сталкиваясь с этим, следует особым образом выстроить взаимоотношения с учеником: избегать снисходительности к нему, выраженной опеки, требования беспрекословного послушания и т.д. (подобные «детские» формы контроля вызывают у подростка отторжение, протест). В силах преподавателя занять созидательную позицию и выстроить урок в обстановке взаимного уважения.

Подростковый возраст – наиболее проблемный. Характеризуется он интенсивным развитием личности, но вместе с тем и большой нестабильностью, которая проявляется во всех сферах жизни подростка, в том числе, безусловно, и в учебной деятельности. Зачастую в это время наблюдается спад интереса к музыкальным занятиям. Учащийся может начать пропускать занятия, игнорировать домашние задания. В этот период важно помнить о том, что главная задача музыкального образования – это все же воспитание гармоничной личности, а не дрессировка. К подростку, столкнувшемуся со сложностями переходного возраста, следует отнестись с пониманием (однако не следует переусердствовать и тем самым позволить ученику утвердиться в мысли, что подобное пренебрежение к занятиям допустимо).

Эффективным методом воздействия на ученика может стать поощрение его творческой самостоятельности. Следует обратить внимание на музыкальные пристрастия подростка, создать благоприятные условия

для проявления его творческой инициативы (например, доверить ему выбор репертуара для подбора аккомпанемента, раскладывания на голоса, позволить сочинить упражнение для группы и т.д.). Многим учащимся подросткового возраста нравится выступать в роли руководителя при разборе созданного ими задания (желающим, несомненно, необходимо дать такую возможность). Даже если не сразу восстановится успеваемость группы или отдельно взятых учащихся, подобные формы работы будут способствовать сохранению интереса к предмету и возникновению в коллективе духа совместного творчества.

Поведение старших школьников более уравновешенно, стабильно и осознанно. Важный этап в жизни старшего школьника – этап индивидуализации. Он связан с поиском своего места в обществе, формированием собственного мировоззрения, определением своей уникальности и творческой инициативы. Старшеклассники проявляют критическое мышление, систематичность. В этом возрасте им становится недостаточно просто воспринимать новую информацию на занятиях, зачастую им требуется обоснование выдвигаемых утверждений, их доказательство. Старшеклассники склонны спорить, проявлять оригинальность в суждениях [2,с. 65].

Старшие школьники становятся избирательными в общении, стремятся к личностной идентичности. Деятельность по самосознанию и самовоспитанию выступает в качестве ведущей деятельности этого возраста. Преподавателю в процессе обучения старшеклассников следует руководствоваться их сознательностью, самостоятельностью, всесторонне развивать их личность. Когда учащийся увлечен – ему требуется углубление, расширение и творческое применение его знаний.

Имея творческий познавательный интерес, школьник способен строить процесс обучения не ради поощрения, а с целью совершенствования собственной личности [1,с. 169]. Встречая в ученике заинтересованность, преподавателю следует пробовать обсуждать и разбирать с ним темы, выходящие за рамки школьной программы. Это будет не только способствовать расширению кругозора учащегося, но и поможет ему задуматься о заинтересовавшем его учебном предмете как о сфере своей будущей профессиональной деятельности.

Список литературы:

1. Зеер, Э. Ф. Психология профессионального развития: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки бакалавра и магистра "Психология" и психологическим специальностям / Э. Ф. Зеер. - 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2007. – 239 с.
2. Кобзева, Н. И. Феномен возрастной сенситивности как отражение возрастных и социально-психологических особенностей студента

вуза / Н. И. Кобзева. - Текст: непосредственный // Научный потенциал: научный журнал. - Чебоксары: ЧОУ «Интеллект». - 2011. - № 4(5). – С. 61-65.
3. Крюкова, В. В. Музыкальная педагогика: сб. ст. / В. В. Крюкова. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. – 280 с.
4. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. - 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2008. – 398 с.
5. Эльконин, Д. Б. Детская психология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д. Б. Эльконин. - 6-е изд., стер. – М.: Академия, 2011. – 331 с.

Сухова С.Г.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ п.Варламово,
м.р. Сызранский

ШУМОВОЙ ОРКЕСТР КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В ГРУППЕ РАННЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Сегодня существует большое количество методик раннего музыкального развития — и этот этап дошкольного образования особенно востребован как родителями, так и педагогами. Перед преподавателем встаёт важная задача: сделать каждое занятие познавательным и интересным, а также системно развивать у ребёнка способности слышать, видеть, чувствовать, понимать, фантазировать и придумывать.

С 2013 года в школах искусств действуют Федеральные государственные требования, что побуждает педагогов искать новые эффективные способы подготовки учащихся для поступления на профессиональные программы. Это особенно актуально для сельских школ, где ресурсы ограничены, а потребность в качественном эстетическом воспитании — высока.

Раннее развитие позволяет выявить признаки одарённости и мягко определить будущую траекторию творческого пути ребёнка. Дошкольный возраст — наиболее благоприятный период для знакомства с основами музыкального искусства, формирования эмоционального сопереживания и личностного отношения к музыкальным образам. Ребёнок, любящий и понимающий музыку, отличается тонкостью восприятия, отзывчивостью и эмоциональностью.

Шумовой оркестр — доступная форма коллективного музицирования

Одним из наиболее эффективных направлений музыкального развития дошкольников является коллективное музицирование, а в его рамках — работа с шумовым оркестром. Это самый доступный и любимый

детьми вид музыкальной деятельности: приёмы игры просты и основаны на естественных движениях (покачивания, встряхивания, удары), а сами инструменты вызывают живой интерес.

В состав шумового оркестра входят простейшие ударные и звенящие инструменты: погремушки, ложки, треугольники, трещотки, бубенцы, маракасы, бубны, барабаны, металлофоны. Благодаря лёгкости освоения дошкольники быстро ощущают себя настоящими музыкантами, а иногда пробуют себя и в роли дирижёра.

Огромный вклад в развитие элементарного музицирования внёс немецкий педагог Карл Орф. Он предложил специальный комплект инструментов («инструменты Орфа»), основу которого составляют звуковысотные и шумовые инструменты разных видов. Их притягательное звучание и удобство игры позволяют детям почти сразу приступать к импровизации. Как отмечает Т. Тютюнникова, одна из причин эффективности педагогики Орфа — это любовь детей к сотворению музыки и потребность в индивидуальном пути музыкального развития.

Методика работы с шумовым оркестром

Начиная работать с шумовым оркестром, преподаватель должен опираться на следующие принципы работы:

- доступность для детей
- работа в оркестре должна быть интересной
- носить системный характер
- должна является преимущественно коллективной формой обучения

Основные методы обучения детей игре на шумовых инструментах:

- словесный (рассказ, объяснение);
- наглядный (показ приемов игры)
- практический (повторение и закрепление приемов игры)
- стимулирующий (выступление на концерте)

Опыт работы с шумовым оркестром разного состава позволяет сформулировать основные требование к музыкальному материалу для оркестра. Музыкальное произведение должно иметь ярко выраженную двух- или трёхчастную форму и иметь контрастные основные темы. Это могут быть ладовый или динамический контраст, а также контраст по группам инструментов. Музыкальная пьеса должна быть небольшой по продолжительности. Для первого года обучения длительность должна составлять 1-1,5 минуты, для второго класса — до 2 минут, далее продолжительность произведений можно увеличивать постепенно. Важно также отметить, что темп музыкальных произведений должен быть умеренно быстрым или быстрым. При выборе произведения педагогу следует обратить внимание на музыкальный размер. Удобнее всего исполнять произведения, написанные в размере 2/4, 3/4, 4/4.

Этапы освоения игры в шумовом оркестре

1. *Подготовительный этап (знакомство с инструментами и развитие тембрового слуха).* На данном этапе первостепенной задачей является формирование у детей интереса к инструментам и способности различать их по звучанию. Практикуется свободное экспериментирование: рассматривание инструментов, пробы извлечения звуков, сравнение по громкости и характеру звучания. Эффективными приёмами являются дидактические игры («Угадай, что звучит», «Тихо — громко»), а также ранжирование инструментов от самого тихого к самому громкому. Особое внимание уделяется развитию тембрового слуха — способности узнавать и различать тембры шумовых инструментов.

2. *Этап освоения базовых игровых навыков.* Цель этапа — сформировать у детей правильные способы держания инструментов и извлечения звука. Обучение строится на наглядном показе и многократном повторении: педагог демонстрирует, как держать ложки, встряхивать маракасы, ударять по бубну. Важным методическим приёмом является опора на «звучащие жесты» (хлопки, шлепки, притопы, щелчки) как первичную форму ритмической активности, доступную каждому ребёнку. Параллельно ведётся работа по развитию чувства ритма через проговаривание ритмослогов и соотнесение ритма с движением.

3. *Этап работы в ансамбле.* После освоения базовых навыков дети переходят к совместному музицированию. На этом этапе формируются навыки ансамблевой игры: синхронное вступление и окончание, реагирование на жесты дирижёра, умение слышать партнёров. Практикуются простейшие формы аккомпанемента к знакомым песням, озвучивание стихотворений и сказок («сказка-шумелка»). Для визуализации ритма могут использоваться элементарные партитуры, а также предварительное проговаривание или прохлопывание ритма перед игрой на инструментах.

4. *Творческий этап.* На завершающем этапе акцент смещается на развитие творческой активности и самостоятельности детей. Предлагаются задания на импровизацию: создание «звуковой картины» на заданную тему (шум дождя, гроза, танец зверей), экспериментирование с различными способами извлечения звука, комбинирование инструментов. Итогом работы может стать организация мини-выступлений для других групп или родителей, что способствует повышению мотивации и осознанию ценности коллективного творчества.

Методические приёмы, обеспечивающие эффективность работы

Для достижения устойчивых результатов в работе с шумовым оркестром целесообразно использовать следующие приёмы:

- *Образные сравнения и сказочные сюжеты.* Связывание звучания инструментов с конкретными образами («бубен — топот мишки», «колокольчик — звон птичек») способствует лучшему пониманию характера звука и повышает вовлечённость детей.

- *Игры для развития ансамбля*. Игры типа «Эхо», «Поезд», «Сломанный магнитофон» формируют умение слушать и повторять ритм, реагировать на сигналы, сохранять ритмический рисунок в паузах.
- *Речевое музицирование.* Сочетание речи (чтение стихов, потешек) с игрой на инструментах развивает координацию и ритмическую точность.
- *Смена инструментов.* Регулярная смена инструментов в ходе занятия позволяет каждому ребёнку познакомиться с разными тембрами и избежать снижения интереса.
- *Индивидуальная поддержка.* Учитывая разный темп освоения навыков, важно предусматривать элементы индивидуальной поддержки: короткие эпизоды индивидуальной работы помогают ребёнку уверенно включиться в общую деятельность.
- *Использование самодельных инструментов***.** Вовлечение детей в процесс создания инструментов (например, маракасов из контейнеров с наполнителем) усиливает мотивацию и расширяет представления о возможностях звука.
- *Сочетание с движением***.** Сочетание игры на инструментах с простыми движениями способствует лучшему запоминанию ритма и придаёт исполнению выразительность.

Организационно-методические рекомендации

При организации работы с шумовым оркестром следует учитывать ряд важных моментов:

- *Систематичность.* Регулярные, но непродолжительные занятия более эффективны, чем редкие и длительные.
- *Баланс инструментов***.** В составе оркестра целесообразно преобладание инструментов с тихим, нежным звучанием; их рекомендуется располагать впереди, ударные — сзади.
- *Акцент на процессе, а не на результате***.** На этапе дошкольного детства приоритетом является сам процесс совместного творчества, а не достижение идеального звучания.

Заключение

Таким образом, шумовой оркестр — это не просто увлекательная форма музыкальной деятельности, а эффективное средство развития творческих способностей дошкольников. Поэтапный подход в сочетании с комплексом методических приёмов позволяет формировать у детей базовые музыкальные навыки, развивать воображение, воспитывать интерес к коллективному музицированию и закладывать основы эстетического восприятия мира. Благодаря доступности инструментов, простоте приёмов игры и игровой форме занятий, каждый ребёнок может почувствовать себя музыкантом, раскрыть свой творческий потенциал и получить радость от совместного творчества.

Список литературы:
1. Боровик Т. Звуки, ритмы и слова. Минск. 1999г.-112с.
2. Домогацкая И.Е. Методика диагностики эстетических способностей детей 3-5 лет. Москва, 2011г.-16с.
3. Домогацкая И.Е. Развитие музыкальных способностей детей 3-5 лет. Москва, 2014г.-32с.
4. Каплунова И. Новоскольцева И. Этот удивительный ритм. Развитие чувства ритма у детей. Санкт-Петербург, 2005г.-73с.
5. Тютюнникова Т.Э. Бим! Бам! Бом! Сто секретов музыки для детей Выпуск 1. Учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург, 2003г.-96с.
6. Тютюнникова Т.Э. Доноткино. Учебно-методическое пособие для начального музыкального воспитания и развития. Санкт-Петербург, 2011г.-80с.

Тачаева Л.Г.,
преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ПРОБЛЕМА ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА

Обучение детей музыке – сложный и многогранный процесс и проблема выбора репертуара играет в нём огромную роль. Умело составленный, учитывающий все индивидуальные качества учащегося, репертуар является важнейшим фактором воспитания ученика-пианиста. Правильно составленный репертуар развивает музыкальное мышление учащегося, побуждает его к творческим поискам, развивает в ученике самостоятельность. Широкое ознакомление учащегося с музыкой разных времен и стилей, выбор произведений в соответствии с поставленными педагогическими целями и задачами, индивидуальная направленность репертуара, умение подобрать для данного ученика именно то музыкальное произведение, которое разовьет и продвинет его способности - вот главные задачи педагога - музыканта при выборе репертуара. Умение подобрать для каждого ученика наилучший репертуар, раскрывать их дарование посредством искусного последовательного подбора наилучшего для каждого из них музыкального материала - важнейший показатель педагогического искусства. Если педагогу удалось увлечь ученика подлинным произведением искусства, это означает, что он подобрал ключ к его душе, что он затронул лучшие его чувства. Возможность научиться исполнять на фортепиано музыкальные произведения таит в себе много художественных открытий. Богатая палитра репертуара разных эпох,

разных стилей и жанров, краски музыкальных образов и их интерпретация развивают музыкальную душу ребенка и расширяют его кругозор. Исключительное богатство и разнообразие литературы для фортепиано открывает перед педагогами широкие возможности для полноценного обучения и воспитания учащегося. Умело подбирая репертуар, педагог руководит развитием ученика, добивается требуемых результатов работы. Учащиеся должны понимать изучаемые произведения, воспринимать, чувствовать их выразительность, красоту. В этом заключается одна из наиболее существенных задач педагога, без чего также не может быть достигнута содержательность исполнения.

Следует подчеркнуть еще одно требование, предъявляемое к педагогам, — это доступность для учащегося разучиваемого произведения. Оно не должно превышать возможности ученика в отношении собственно пианистических трудностей, масштаба и т. п. Но не менее важно, чтобы произведение по своему содержанию, по кругу образов было посильно для понимания учащегося. Ведь иногда ученику поручают работу над произведением, столь глубоким по замыслу, что оно может быть доступно лишь взрослому.

Одной из основных форм планирования занятий в классе «Фортепиано» является составление индивидуальных планов для каждого ученика (с учетом его возможностей) на каждое полугодие.

Принципы подбора репертуара в классе «Фортепиано»:

- Учет индивидуальных музыкальных способностей (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память и т.д.);
- Учет индивидуальных психологических особенностей (внимание, логическое мышление, реакция, темперамент и т.д.);
- Репертуар должен быть соразмерен с возрастом ученика, т.е. следует учитывать психолого-педагогические возрастные особенности ребенка (психологические особенности познавательной сферы, ведущую деятельность, соответствующие данному возрасту).
- Выбранный репертуар должен соответствовать существующим программным требованиям по отбору музыкального материала. Как известно, программные требования (зачетов, экзаменов, академических концертов) предусматривают общепринятый образец подбора произведений. К ним относятся: полифонические произведения, произведения крупной формы, этюды, пьесы виртуозного плана, пьесы кантиленного характера. Выбранные произведения должны быть направлены как на формирование художественно-интеллектуального уровня подготовки учащегося, так и на развитие его исполнительской техники.
- Выбранный репертуар должен отвечать критериям художественности и увлекательности, педагогической целесообразности, учёта воспитательных задач.

- Учебный музыкальный материал является главным носителем содержания учебного познания, поэтому он должен обладать высокой степенью содержательности, ёмкости, многогранности, художественной значимости, а также объёмностью и многообразием.
- Очень важны принципы значимости музыкального материала для личности (познавательной, эстетической, практической), художественного разнообразия репертуара, концентрической организации художественно-технических задач, планирование самостоятельной деятельности учащихся.
- Подбирая музыкальный материал по принципу постепенного усложнения, создаются условия для параллельного развития и исполнительской техники учащегося, и его музыкального мышления.

Можно получить довольно полное представление об устремлениях педагога по программам, составляемым им для своих учеников. Однако репертуар воспитывает не сам по себе, он является лишь средством в руках педагога; от последнего зависит, в каком освещении предстанет перед учеником произведение, каким путем пойдет работа над ним, чему научится ученик в результате этой работы. Помня об этом, рассмотрим некоторые вопросы репертуара учащихся.

Педагогические принципы при выборе репертуара.

Программа каждого ученика должна быть последовательной и разнообразной. Обязательно надо иметь одну пьесу, которая нравится ученику. Наряду с этим, в работе всегда должны быть произведения, дающие возможность развивать недостающие ученику качества исполнения. Наиболее сложным и спорным является вопрос об уровне трудности материала и соблюдении принципа постепенности. Допустимо включать отдельные произведения, значительно превышающие уровень развития ученика, а также иметь и очень легкие пьесы, чтобы поддержать интерес к занятиям. Важно не снижать качество исполнения из-за превышения трудностей произведения. В этой связи очевидно, какое важное значение имеет грамотный подбор репертуара для конкретного возраста. Он должен быть художественно ценным и нести в себе идейно-нравственный заряд, а для подростков особенно важно, чтобы он обладал ярко выраженной познавательной функцией. Ученикам важно ощущать свою подготовленность к преодолению таких трудностей, которые вели бы к приобретению чего-то нового, ранее неизвестного и важного для духовного развития.

Слово «репертуар» буквально переводится как «список». В этот набор музыкальных произведений могут входить пьесы концертного и учебно-педагогического репертуара. Часто грань между ними условна, потому что истинные шедевры не имеют уровня сложности: они исполняются и школьником, и мастером. Правильный подбор репертуара активно стимулирует дальнейший интерес к занятиям фортепианной игрой

и способствует воспитанию инициативного, креативного и самостоятельно мыслящего музыканта - как будущего профессионала, так и любителя музыки. Итак, 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.

Таким образом, репертуар — это не статичный набор произведений, а динамичный процесс, который должен адаптироваться под интересы, возможности и цели пианиста. Его формирование требует внимания к деталям, творческого подхода и постоянного самосовершенствования. Выбор репертуара - это не просто технический процесс, а фундаментальный элемент музыкального образования и развития пианиста. Он определяет не только уровень исполнительских навыков, но и формирование музыкального вкуса, творческого мышления, а также мотивацию к дальнейшему изучению музыки и это не просто техническая задача, а стратегический элемент музыкального образования, который определяет вектор развития исполнителя и его способность выражать себя через музыку. Грамотно составленный репертуар — важнейший фактор воспитания пианиста. Он позволяет не только развивать технические и музыкальные способности, но и раскрывать творческий потенциал, формировать устойчивый интерес к музыке. Ключевыми принципами выбора репертуара являются индивидуальный подход, постепенное усложнение задач, учёт возрастных и психологических особенностей исполнителя, а также художественная ценность и педагогическая целесообразность произведений. Только такой подход может обеспечить гармоничное развитие музыканта и достижение высоких результатов в исполнительской деятельности.

Список литературы:

1. Музыкальное воспитание в школе, выпуск 17, составитель Апраксина О.
2. Фейгин М. «Индивидуальность ученика и искусство педагога». Музыка 1968г.
3. Черлова О. «Его Величество Рояль». Изд. «Союз художников», Санкт-Петербург 2020 г.

Уткина И. В.,
преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 3»,
г.о. Тольятти

РАБОТА НАД СКРИПИЧНЫМИ ШТРИХАМИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

В современных условиях требования к исполнительскому мастерству скрипачей неуклонно растет, возникает потребность в целесообразной организации учебного процесса, при которой учащийся мог бы в максимально сжатые сроки эффективно и качественно освоить скрипичные навыки. Одна из главных задач преподавателей по классу скрипки – поиск средств и приёмов для эффективного музыкально-слухового и творческого развития начинающих скрипачей. Начальный период обучения скрипача является важнейшим, определяющим всю его дальнейшую судьбу, поэтому ему нужно уделить особое внимание. Д. Ф. Ойстрах считал, что ошибки в фундаментальном обучении с огромным трудом могут быть преодолены на более поздних стадиях обучения.

Первоначальный период обучения игре на скрипке связан с освоением постановки и именно в начальном периоде обучения закладываются основы звукоизвлечения и штриховой техники скрипача. Этот этап является важнейшим и определяет во многом весь путь дальнейшего развития музыканта.

Начальный период обучения включает следующие цели и задачи:

- ✓ Музыкальное развитие, развитие внутреннего слуха.
- ✓ Формирование навыков постановки рук на инструменте.
- ✓ Развитие элементарных игровых навыков.
- ✓ Изучение элементарных штрихов (деташе, легато, мартле и их чередование).

Весь путь многовековой истории скрипичного искусства был неразрывно связан с развитием и совершенствованием штриховой техники. Трудно переоценить значение штрихов в скрипичном исполнительстве. Работа над штриховой техникой начинается с усвоения навыков рациональной постановки правой руки, а это – звукоизвлечение, распределение смычка, несколько видов перехода смычка со струны на струну, множество различных видов штрихов: прилегающих, отрывистых, прыгающих, комбинированных и т.д., владение такими средствами художественной выразительности, как акценты, динамические оттенки. Изучать штрихи необходимо в определенной последовательности – от постижения основных штриховых движений к более сложным. Скорость освоения различных штрихов весьма индивидуальна и зависит от способностей ученика. Работать над штрихами начинают, как правило, на открытых струнах, на материале гамм, этюдов, а потом уже пьес. Однако

работа над штрихами должна несколько опережать их использование в художественных произведениях, где штрих желательно применять устоявшийся, отшлифованный, и работать над ним уже в свете конкретно-художественных задач данного произведения.

Методы освоения основных штрихов на начальном периоде обучения

На современном этапе музыкальная практика требует от скрипача-исполнителя высокосовершенного универсального владения штриховой техникой, как в сольном, так и в ансамблевом, и оркестровом исполнительстве. Штрихи для исполнителя на струнно-смычковых инструментах – один из основных способов выражения смыслового значения музыкального произведения и демонстрация яркого образа композитора. Штрих в переводе с немецкого (Strich) означает — черта, линия. Свое название этот вид смычковой техники получил от тех черточек и линий, которые стали ставить над нотами для обозначения способа проведения смычка, С. Фейнберг писал, что «штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов».Терминология штрихов окончательно сформировалась в XIX веке, хотя сами штрихи частично употреблялись уже во времена барокко и в венской классической школе. Скрипичные штрихи условно можно разделить на две группы: основные и производные.

К основной штриховой группе можно отнести легато, деташе, мартле, сотийе и спиккато. Первые три из них представляют собой фундамент классической смычковой техники, широко используемой в сочинениях Корелли, Вивальди, Тартини и других скрипачей-композиторов 17-18 веков, а также, в значительной мере, у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Начальный период обучения на скрипке предусматривает работу над освоением следующих штрихов: легато, деташе, мартле. Далее подробно рассмотрим основные принципы работы над каждым из этих штрихов в отдельности.

Деташе

Деташе - в переводе с французского – «Разделенное движение». Это один из самых выразительных наиболее часто применяющихся штрихов и имеет много возможностей. Его отличают две характерные особенности – это плавность и размаховость. Штрих деташе – это исполнение каждой ноты отдельным движением смычка по струне, поочередно вниз и вверх. Исходя из артикуляционных особенностей, можно выделить три разновидности деташе:

- ✓ певучее, слитное
- ✓ декламационное (часто называемое «баховским»)
- ✓ маркированное

Начальный этап изучения штрихов связан с освоением слитного деташе.

Исполнение штриха деташе на уроке всегда начинаю на пустых струнах, как всем смычком, так и его частями. При работе с учеником всегда обращаю внимание на то, что штрих деташе - основа всех штрихов, овладевая им, ученик должен сразу понимать, что штрихи нужны для того, чтобы передать музыкальное содержание произведения. Для штриха деташе характерны: плавные смены смычка и мягкое, но четкое начало каждого звука. В зависимости от темпа и характера музыки деташе может исполняться как всем смычком, так и различными его частями. Очень важно, чтобы звук в деташе, в любой части смычка, был одинаковый, и в конце смычка, и в середине, и у колодочки. Добиваемся при этом яркой атаки звука (импульса правой руки), эстетической красоты тембра звучания (при свободном инерционном движении руки) и художественной завершенности звука (филировка, торможение). После этого переходим к исполнению упражнения № 1 Г. Шрадика штрихом деташе. Исполняя упражнения, добиваемся напевности звучания, следим за равномерным ведением смычка по струне в одной точке и плавными сменами. Особая проблема при игре у учеников деташе очень часто наблюдается акцентировка нот: вниз смычком - всегда громче, характерной ошибкой при исполнении штриха является «раздувание» звука в середине. На устранение этих недостатков должно быть немедленно обращено самое серьезное внимание. Важнейшую роль в освоении деташе (как и других основных штрихов) на начальном этапе обучения должно сыграть целенаправленное изучение гамм и этюдов. Гаммы являются действенным средством развития всех элементов скрипичной техники. Это достижение чистой интонации в различных тональностях, четкая артикуляция и беглость пальцев, устойчивость ритма, совершенствование звука и его динамики, смены струны и смычка, развитие штриховой техники. Особо полезен для освоения разбираемого штриха Этюд № 33 Ф. Вольфарта (Избр. этюды вып.1 №33) На основе мелодического строения этого этюда, где восьмые попеременно исполняются в различных частях смычка – верхней и нижней, - отрабатывается навык выравнивания звучания при помощи регулирования весового давления на струну. Изучая данный этюд, нужно обращать внимание на его мелодическую выразительность, следует, как можно раньше, разъяснить ученику, что напевный характер мелодии этюда требует применения слитного деташе.

Легато.

Вторым основным штрихом является легато. Скрипка считается гомофонным, мелодически - поющим инструментом. Ее главным экспрессивным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия. Сложность исполнения штриха и основная его трудность, как

писал Л.Ауэр в «осуществление идеала мягкого, округлѐнного, непрерывного потока звуков». По словам выдающегося педагога легато, является «квинтэссенцией в кантиленой игры, оно есть не что иное, как уничтожение углов в скрипичной игре». После изучения штриха деташе следует основательно заняться выработкой легато. Легато - это исполнение нескольких нот без смены смычка. Штрих подразумевает слитное исполнение нескольких звуков при ведении смычка по струне в одном направлении, который выявляет сущность природы скрипки – ее возможность плавно, выразительно петь. Добиваться свободного ведения смычка в легато, смены его в нижней и верхней части кистевым движением руки. Основным условием выработки штриха легато является правильное распределение смычка. Исполнение легато на одной струне не представляет большой трудности, если не считать равномерного распределения смычка. Гораздо сложнее обеспечить плавность перехода смычка с одной струны на другую. Нужно научиться делать это автоматически, не задумываясь, и над этим надо серьезно поработать. Здесь главная исполнительская проблема – плавное соединение струн и учет специфики игры на разных струнах. Штрих предусматривает обязательную подготовку и оставление пальцев на грифе в момент смены струн, и распределение смычка, воспитание навыка его экономии. Именно освоение этого штриха в работе с начинающими создает перспективу последовательного развития у скрипача искусства кантиленой игры. Овладение качественным легато зависит от ритмических способностей скрипача. Поэтому в процессе освоения этого штриха на скрипке, нужно постоянно формировать, активизировать и уточнять музыкально - ритмические представления ученика. Основные требования: Так же как деташе, легато – прилегающий штрих. Поэтому к легато относятся все те же требования, что и к деташе. Помимо этого, добавляются:

- ✓ точное распределение смычка;
- ✓ ритмичная и четкая работа пальцев левой руки;
- ✓ хорошая артикуляция.

Важно, чтобы ученик с самого начала постиг импульс свободного ведения смычка в легато, при этом следил за точным его распределением. Начинать работу над штрихом легато хорошо на упражнении № 1 Г. Шрадика, а для соединение штрихов деташе и легато, подойдет Этюд А. Комаровского № 9 (Избр. этюды вып.I). Поскольку осмысление характерных черт какого-либо штриха более эффективно происходит путём сравнения с другим штрихом, будет правильно привлечь внимание начинающего скрипача к различию двух способов соединения звуков в мелодии – менее связного, осуществляемого разными движениями (деташе) и более связного, выполняемого одним движением смычка (легато). В представлении ученика младшего возраста это может ассоциироваться с разграничением понятий «говорить» и «петь». Очень

полезен Этюд Н. Баклановой № 16 (Избранные этюды I вып.), он помогает понять ученику, что при исполнении мелодии произнесение звуков не всегда ограничивается лигой, указанной в нотном тексте, а нередко простирается на значительно больший отрезок музыки. При этом ряд небольших лиг объединяются одной длинной (можно воображаемой) лигой, обозначающей границы фразировочной волны. Этот этюд, написан по 4 легато, но в дальнейшем желательно играть по 8 легато, соединяя две лиги в одну. Движение смычка в начале сдержанно, экономно, а к концу лиги лишь немного ускоряется.

Мартле

Штрих Мартле – от французского «marteau»- молоток – отрывистый штрих. Уже само название «мартле» указывает на то, что звуки, исполняемы еэтим штрихом, должны отбиваться, отчеканиваться как бы молотком. Хорошее мартле выработать нелегко. Штрих этот требует тщательной отделки. Штрих мартле состоит из трех элементов:

- ✓ Отчетливой атаки
- ✓ Быстрого проведения
- ✓ Четкой остановки

В работе над штрихом мартле очень важно: начало звука – яркая, острая атака, активный импульс движения руки вдоль струны, дающий возможность быстро и энергично провести смычок и окончание – резкое угасание звука, сообщающее ударный, отрывистый характер всему штриху.

На начальном этапе обучения (1 класс) переход от деташе к мартле наиболее простой для ученика, там прибавляется только акцент, который не должен быть слишком резким, он должен быть активным. Правая рука лучше чувствует смычок, а смычок-струну. Вспоминаем с учеником как переводиться - мартле, с французского – отбиваемый молоточком. К штриху деташе мы добавляем одну вещь – это укол. Прошу ученика ущипнуть струну через смычок. Работая над штрихом, добиваемся красивого звука, смычок летит стремительно по струне, как стрела из лука. Играем штрихом мартле на разных струнах, затем закрепляем штрих на упражнении Шрадика, звук должен быть легким, свободным. Надо, чтобы пальцы левой руки немного опережали движение смычка, тогда техника левой руки станет более активной, а техника правой руки более озвучений. Отработав четкое исполнение штрихов на пустой струне и упражнении можно перейти на исполнение штриха мартле на художественном материале: например, изучение пьесы Качурбиной «Мишка с куклой». В этой пьеске освоение штриха мартле проходит более эффективно благодаря сравнению его со штрихом деташе. Изучение штриха мартле развивает ученика технически, обогащает его штриховой опыт, способствует его музыкально-исполнительскому воспитанию.

Начальный период обучения игре на скрипке – этап, закладывающий основы штриховой техники, а штриховая техника скрипача – это владение различными выразительными приемами звукоизвлечения, поэтому работа над штрихами должна строиться по принципу от освоения простых игровых движений к более сложным. В процессе работы над штриховой техникой следует, прежде всего, исходить именно из их художественной цели, которая должна быть ясно поставлена, в доступной для возраста учащегося форме. Ученику необходимо обладать внутренним слышанием того звукового результата, которого следует достичь. В художественных произведениях желательно применять устоявшийся, отшлифованный штрих, и работать над ним уже в свете конкретно – художественных задач данного произведения.

Список литературы:

1. Погожева Т.В. «Вопросы методики обучения игре на скрипке». М., 1964г.
2. Руденко В. И. «Лекции по методике игры на скрипке». М., 2018г.
3. Турчанинова Г.О. «О первоначальном этапе развития виртуозной техники юного скрипача»: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.2, М., 1980г.
4. Шальман С. «Скрипичные штрихи. Сборник статей». Издательство «Композитор» 2016 г.

Феофанова Д.В.,
преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К. Щедрина»,
г.о. Тольятти

РАБОТА НАД РАСКРЕПОЩЕНИЕМ ИГРОВОГО АППАРАТА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ

Игровой аппарат – это рабочее «орудие» пианиста, и развивать его следует так, чтобы он был в полном контакте с постоянно растущими техническими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли исполнителя.

Система принципов организации и совершенствования пианистического аппарата должна быть основана на ясном понимании его природы и функциональных возможностей.

Организация пианистического аппарата

Главная установка организации пианистического аппарата– требование цельности, единства всего аппарата от корпуса до кончиков пальцев рук при скупости внешних форм движений и собранности

мышечного тонуса. Необходимо ощущать связь и взаимодействие всех участков аппарата при ведущих активных пальцах.

Положение корпуса – это первое, на что следует обращать внимание при организации пианистического аппарата.

Главным ощущением правильности осанки должно быть ощущение «стержня», проходящего вдоль спины, поддержки всего корпуса мышцами поясницы. При этом плечи должны быть опущены, их лучше не поднимать и не выдвигать, а сохранять спокойными во время игры. Центр тяжести тела проходит вертикально через туловище. Такая осанка позволяет сохранять устойчивость посадки и даёт возможность свободно поворачиваться и наклоняться в разные стороны. Поддержка мышц спины – одно из главных условий выносливости аппарата.

Высокое положение головы позволяет следить за исполнением как бы со стороны, слыша свою игру издали, подняться над «работой», сосредоточиться на музыке, звучании. Повороты головы – лёгкие, свободные, дающие возможность спокойно смотреть на любое расстояние и в любом направлении.

Сохранять осанку помогает хорошая опора на ноги. Она, кроме того, позволяет привставать на кульминациях, увеличивая опору на клавиатуру. Очень удобна такая посадка, при которой можно было бы в любую минуту встать, не приготавливаясь заранее. Рука поддерживается не только мышцами спины, но и своими нижними мышцами (мышцами плечевой кости). Они облегчают работу «верхних» мышц, удерживающих руку на весу, и предохраняют их от переутомления.

Поддержка нижних мышц регулирует вес руки, передаваемый в клавиши, придаёт руке упругость и лёгкость; от неё зависит рабочий тонус. Отсутствие зажатий, фиксаций, спазмов – состояние полной свободы, «слияния» пианиста с инструментом: пальцы ощущаются «продолжением струн»,ладонь– продолжением пальцев, предплечье и вся рука продолжают ладонь, а корпус «подаёт»руку к клавиатуре.

Правильная посадка за инструментом

Велика роль правильной посадки за инструментом. Пианист должен сидеть за роялем так, чтобы играть было удобно: «не далеко – неблизко, не высоко– не низко». Должно быть пять точек опоры: две руки опираются на клавиатуру во время игры, обе ноги устойчиво упираются в пол, стоя на всей стопе (пятки не должны «висеть» в воздухе); сидеть надо на краю стула (пятая точка опоры).

Локоть следует немного отвести от себя, чтобы он оказался чуть выше запястья (плечо при этом не поднимать!).

Острота слухового внимания пианиста находится в прямой зависимости от общей физической собранности. Ключевым моментом в этом должно быть сочетание подтянутости корпуса и свободы рук.

Мышечная зажатость (чаще всего в плечах) обычно возникает в результате неправильной посадки. Вот почему так важна удобная посадка за инструментом.

Организация движений пианиста

Основной причиной профзаболеваний рук является искажение рабочих движений пианиста (это давно признано медициной).

При поиске рациональных движений и при выборе положения пальцев на клавиатуре необходимо учитывать индивидуальное строение рук, а также конкретные особенности звучания и фактуры музыкального произведения. Например, вокальную кантилену, большие аккорды, широкие интервалы удобнее играть пологими, несколько более вытянутыми пальцами– особенно при маленькой руке.

Пальцы должны удобно лежать на клавиатуре, не терять цепкости кончика и способности сокращаться. Быстрые пассажи на белых клавишах лучше играть более собранными, закруглёнными пальцами.

Положение пальцев должно быть таким, чтобы его легко можно было изменить. Слишком вытянутые пальцы трудно сокращать; согнутые, «крючкообразные» неспособны разгибаться во второй фаланге. Поэтому предпочтительнее естественная, слегка закруглённая форма пальцев.

Палец должен работать «из ладони» – так, как мы берём предметы.В таких движениях активно действуют межкостные ладонные мышцы, развитость которых является главным условием беглости пальцев. Растяжение нельзя делать насильственно; ощущать растяжение нужно в ладони. Опора должна осуществляться в середину ладони с пологим «пружинистым» сводом. Упругий свод ладони способен выдержать любую нагрузку.

Широкое положение ладони является условием независимости пальцев и позволяет добиться певучего, сочного звучания.

Большую роль в работе пианиста играют крупные части руки, с помощью которых производится смена позиций на клавиатуре. Наиболее удобны и естественны движения, совершаемые «всей рукой» в плечевом суставе– так называемая «игра всей рукой от плеча». Точность движений достигается в том случае, когда в руке отсутствуют острые углы, вызывающие напряжение и придающие жёсткость звучанию.

Недопустимы прижатые, опущенные или неестественно раздвинутые локти (в подмышечной впадине должен чувствоваться воздух). Движения кисти дополняют движения предплечья и плеча.

Недооценка этих положений может привести к профзаболеваниям рук.

Воспитание умения находить верные ощущения во время игры

Пианист должен «понимать» свои руки, чувствовать их, чтобы найти причину утомления и суметь как можно быстрее от этого избавиться.

А.А. Шмидт-Шкловская, выдающаяся пианистка и педагог, которая много лет занималась лечением профессиональных заболеваний рук, рекомендовала ряд полезных установок, помогающих избавиться от неудобства и скованности.

1.Принцип поддержки руки корпусом (мышцами спины) и снизу мышцами плечевой кости. Эта поддержка предохраняет руки от утомления.

2.Принцип опоры «свода» не в «косточки», а в середину ладони. Это обеспечивает более свободную и естественную работу пальцев.

3.Принцип «проводимости звука», согласно которому звук как бы «протекает» по всей руке. Благодаря этому произнесение музыки становится свободным от зажатости и напряжения.

4. Важно правильно понимать принцип растяжения: не «растяжение пальцев», а «раздвижение», «расширение» ладони.

5. Ощущать кисть и предплечье как единое целое: кисть лишь дополняет движение всей руки.

Соблюдение этих принципов позволяет пианисту находить верные ощущения во время игры.

Гимнастика пианиста

Работе за инструментом предшествует гимнастика, развивающая «общую ловкость тела» (В.Бардас) и опирающаяся на двигательный опыт каждого человека.

А. Артоболевская, А. Шмидт-Шкловская и др. педагоги предлагают ряд упражнений, которые активизируют и укрепляют мышцы, участвующие в работе пианиста.

Я разработала специальные ежедневные упражнения (вне инструмента), благотворно влияющие не только на игровой аппарат, но и на здоровье в целом.

Упражнения достаточно просты, легко запоминаются и не требуют большого помещения. Выполняются они вне инструмента:

1. «Ветряная мельница».

Исходное положение (далее – И.п.). Стоя, ноги на ширине плеч, руки свободно свисают вдоль туловища. Вращать всей рукой в максимальной амплитуде, не вытягивая при этом пальцы, по часовой стрелке и в противоположном направлении. Скорость вращения постепенно увеличивается, а затем уменьшается. Данное упражнение полезно для развития плечевых суставов, укрепляет мышцы сердца, предотвращает артриты и артрозы.

2. «Бросим камень».

И.п. Стоя, ноги на ширине плеч, руки свисают вдоль туловища. Поочерёдно правой и левой рукой бросаем воображаемый камень, делая резкое и сильное движение рукой вперёд. Благодаря этому упражнению хорошо освобождаются все суставы и мышцы руки.

3. «Обнять себя».

Это упражнение можно выполнять сидя, оно очень полезно для мышц спины. Обхватить себя руками как можно крепче, так, чтобы ладони рук почти соединились на спине. Ощутить, что все суставы рук растянулись, затем поменять положение рук так, чтобы сверху оказалась другая рука. Опустить и расслабить руки.

4. «Ножницы».

Выпрямленные до кончиков пальцев руки перекрещивать перед собой с такой силой, чтобы задвигались лопатки на спине. Постепенно увеличить темп, а затем снова замедлить. Это упражнение помогает ощутить и укрепить мышцы спины, а также благотворно воздействует на сердечные мышцы.

5. «Рисуем в воздухе».

Вытянуть перед собой руку до кончиков пальцев и кончиками пальцев рисовать в воздухе любые фигуры, ощущая цельность всей руки. Главное: кончики пальцев «ведут» за собой всю руку. Можно выполнять одновременно двумя руками в разные стороны. Укрепляются плечевые суставы и мышцы рук.

6. «Плечи вверх!».

Поднять плечи как можно выше («до ушей») и через несколько секунд полностью опустить. Затем плавно наклонить голову вперёд и через несколько секунд поднять, наклонить голову назад и вернуться в исходное положение. Это упражнение расслабляет плечи и шею и способствует профилактике остеохондроза.

7. «Круги плечами».

Чертим плечом круги сначала в одну, потом в другую сторону. Упражнение развивает свободу и подвижность плеча. Польза упражнения в том, что оно предупреждает артрит плечевых суставов и остеохондроз.

8. «Плечо вперёд – плечо назад».

Не поднимая плеча, двигать им вперёд и назад. Укрепляются плечевые суставы, а это, в свою очередь, предупреждает артрит и остеохондроз.

9. «Палец в кулак!».

Упражнение можно выполнять сидя. На счёт «раз» полностью раскрыть ладонь руки, а на счёт «два» схватить первый палец в кулак. Это упражнение развивает мышцы и суставы ладони и является профилактикой артритов и артрозов.

10. «Рисуем каждым пальцем».

При натянутой ладони рисовать кончиком каждого пальца поочерёдно круги в одну и другую стороны. Пальцы недолжны сгибаться. Упражнение развивает активность пальцев и способствует профилактике артрита.

11. «Ножницы из пальцев».

Упражнение требует тренировки, с первого раза может не получиться. Вытянуть пальцы и раздвинуть их между третьим и четвёртым, чтобы образовались «ножницы». Упражнение развивает самостоятельность пальцев, укрепляет мелкие суставы кисти, предупреждает артрит.

12. «Укрепляем суставы пальцев».

На счёт «раз» ударить кончиками пальцев по ладони как можно ближе к запястью; на счёт «два» ударить по середине ладони; на «три» ударить у основания пальцев. Упражнение укрепляет пальцы и способствует профилактике артрита.

13. «Клоун».

Упражнение выполняется стоя, руки опущены. Поднимать только локти, а кисти свободно свисают вниз. Плечи не поднимать. Упражнение позволяет ощутить все участки руки от плеча до кончиков пальцев; оно укрепляет локтевой сустав, предотвращая артрит.

14. «Вращаем локтем».

Чертить круги в воздухе, вращая руку в локтевом суставе. Разрабатывается локтевой сустав; это предотвращает артрит.

15. «Ножная швейная машинка».

Выполняется сидя. Пальцы ног подтянуть к себе, а затем максимально вытянуть. Укрепляются вены, суставы, сухожилья, лодыжки, икроножные мышцы. Это профилактика тромбофлебита, вывихов ног, растяжения сухожилий и др. заболеваний.

Регулярное выполнение этих несложных упражнений не только раскрепостит игровой аппарат, но и позволит избежать многих профессиональных заболеваний и укрепит здоровье.

Полезны для аппарата и упражнения за инструментом (на различные виды техники). Благодаря своей лаконичности они легко запоминаются, не утомляют исполнителя, не притупляют его внимания.

Очень полезно самому исполнителю придумать упражнение на какой-либо неудобный элемент фактуры и играть его во всех тональностях.

Следует помнить, что упражнения приносят пользу лишь при условии точного их выполнения – приблизительность здесь недопустима. Для проверки отсутствия напряжённости в аппарате полезно, не прерывая игры, время от времени поворачиваться, вставать, садиться, и т. п.

Главным критерием правильной работы является качество звука; ведь малейшее напряжение неудобство, утомление сразу же отражается на звуке. Естественный, свободно льющийся звук свидетельствует о хорошем состоянии аппарата.

Подводя итог, следует отметить, что пианист должен вслушиваться в свой аппарат, осознавать свои мускульные ощущения, находить удобные движения и культивировать их. Тогда ранее недоступные технические

трудности станут преодолимыми, исчезнет нервозность исполнения, станет возможной игра более сложных произведений.

Список литературы:

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М., «Советский композитор», 1987. – 104 с.
2. Коган Г. У врат мастерства. М., «Классика XXI», 2009. – 136 с.
3. Либерман Е. Работа над техникой. М., «Классика XXI», 2007. – 144 с.
4. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К., «Музична Украина», 1979. – 64 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., «Классика XXI», 2010. – 228 с.
6. Савшинский С. Пианист и его работа. М., «Классика XXI»,2004. – 276 с.
7. Тимакин Е. Воспитание пианиста. М., «Советский композитор», 1989. – 144 с.
8. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М., «Классика XXI», 2009. – 176 с.
9. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Л., «Музыка», 1985. – 70 с.

Чадаева Е.В.,
преподаватель МБОУ ДО «ДМШ им. Ю.А. Башмета»,
г.о. Новокуйбышевск

МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ МЕЛКОЙ ТЕХНИКИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ

Важнейшей основой развития мелкой техники учащихся является правильная организация игрового аппарата с первых шагов обучения. На начальном этапе необходим качественный и точный показ педагогом движений и связанного с ними звучания, с учётом возрастных особенностей ученика и индивидуальным подходом. Однако не следует требовать точного копирования показанного движения — ученик должен выработать наиболее подходящий для себя способ действия.

При начальной организации игрового аппарата необходимо помнить следующее. Рука учащегося должна быть свободна от плеча до кончиков пальцев, но свобода не должна превращаться в расхлябанность — рука должна быть собранной и готовой к действию. При игре в близкой позиции первый палец ставится на край клавиши, третий — близко к средней линии, пятый — приблизительно на полпути от края клавиши до средней линии. Положение локтя и корпуса определяется требованием, чтобы третий палец располагался вдоль клавиши. Локоть должен быть

несколько отведён, но не чрезмерно. Высота запястья определяется так, чтобы первый палец не лежал на клавише горизонтально, а становился под небольшим углом; второй, третий и четвёртый пальцы в момент опоры были закруглены дугообразно, но не крючкообразно; пятый палец — почти выпрямлен, первый — слегка согнут в концевом суставе.

Первые приёмы игры состоят из наиболее простых движений. Лучше всего начинать с приёма «нон легато», при котором осваивается перенос руки с клавиши на клавишу, приобретается ощущение управляемости и готовности руки. При переходе к «легато» необходимо добиваться мягкого переступания с пальца на палец для связного и певучего звучания. Приём «стаккато» не следует применять с первых шагов, так как это может вызвать напряжённость и зажатость руки.

Основой успешного технического развития является правильное звукоизвлечение с первых уроков. Ученик должен понять, что такое качественное звучание, в чём его смысл. Музыкальный слух и слуховой самоконтроль играют при этом важную роль. Необходимо стремиться к тому, чтобы звучание фортепиано у маленьких пианистов было похоже на пение. Нельзя разрешать форсировать звук, необходимо приучать к постоянному слуховому контролю.

Приобретение техники движений связано с развитием как физических, так и психических свойств. В работе над техникой требуются яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движений, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности и скованности. Огромное значение для успешного технического развития имеет развитие общей музыкальности.

Свобода движений для развития мелкой техники в большей мере зависит от правильного представления о цели и звуковом результате каждого задания. В педагогической практике можно наблюдать, когда препятствием в овладении правильными движениями служат робость и застенчивость ученика, боязнь сделать что-либо не так. Особенно резко заторможенность движений проявляется, когда педагог ведёт занятия с излишней нервозностью, раздражается и повышает голос. Ощущение свободы движений несовместимо с робостью и боязнью клавиатуры. Эти ощущения развиваются только тогда, когда ученик играет спокойно, приобретая уверенность в своих действиях.

Основная цель технического развития состоит в обеспечении условий, при которых игровой аппарат учащегося будет способен как можно лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя. Оба эти процесса с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве.

Принципы развития пианистического аппарата — это гибкость и пластичность, связь и взаимодействие всех его частей при ведущих активных кончиках пальцев; целесообразность и экономия движений; хорошая управляемость техническим процессом; звуковой результат как необходимый итог.

Навыки мелкой пальцевой техники прививаются уже с первых шагов обучения. Гибкость мускулатуры детей 6–8 лет помогает приспособиться к клавиатуре, усвоить и быстро закрепить навыки пальцевой подвижности. Начинать следует с правильной постановки игрового аппарата. При игре руки лежат на клавиатуре, но не давят на неё. Плечи слегка опущены, пальцы полусогнуты, подушечки пальцев активно контактируют с клавишами. При правильной позиции пальцев руке придаётся естественная форма «купола». Ведущая роль в сохранении формы купола принадлежит первому и пятому пальцам.

Пальцы «ходят», переступают по клавишам, активно берут их. Рука перемещается вслед за пальцами, необходима полная синхронность работы пальцев с перемещением точки опоры внутри руки. Перемещение точки опоры должно происходить мягко, без толчков. Кисть хорошо взаимодействует с пальцами, очерчивая контуры пассажа, и представляет собой как бы мост для взаимодействия с остальными звеньями игрового аппарата. Важно правильно распределять степень нагрузки на все участки аппарата, чтобы пальцы оставались живыми и свободными.

Указанные принципы перемещения руки, собирания пальцев, подкладывания первого и перекладывания через него третьего и четвёртого пальцев избавляют технику от угловатости, ненужных акцентов, лишних движений. Такой способ игры облегчает переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, как бы уходя «внутрь». На поверхности остаются крупные движения всей руки, подобно смычку.

В работе над мелкой техникой необходимо соблюдать правильные пропорции во взаимодействии активных ведущих пальцев, перемещающейся опоры за счёт гибкой подвижной кисти и крупного движения руки. Параллельно следует ставить задачи совершенствования каждого участка игрового аппарата и особенно пальцев. Это совершенствование состоит из четырёх действий: быстрое взятие клавиши подушечкой пальца; моментальное освобождение от давления на клавишу; отскок предыдущего пальца; быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей. Важно, чтобы эти действия производились одновременно, в одном импульсе.

Важнейшим элементом технического развития является пианистический приём. Целесообразный и экономный приём в конечном итоге и является решением музыкально-звуковой и технической задачи.

Приёмы не должны вызывать скованность, а наоборот приводить к большей свободе, устойчивости и удобству.

Большое значение имеет продуманно составленный репертуарный план учащегося. При отборе литературы педагог должен руководствоваться не только художественными достоинствами произведений, но и соответствием приёмов пианистического изложения требованиям развития техники ученика. Чем менее податлив ученик к усвоению технических навыков, тем полнее в выбираемых произведениях должны быть представлены схожие фигуры техники.

Отличительной чертой фигур мелкой техники в произведениях детского репертуара является их устойчивое позиционное расположение. В самых легких пьесах все пять пальцев размещаются по ступеням в пределах квинты. Это наиболее удобное для детской руки позиционное расположение позволяет развивать как навыки кантиленной, так и подвижной игры. Примерами таких фактур являются этюды И. Берковича, Е. Гнесиной, А. Жилинского, А. Гедике, Л. Шитте. Для одновременного развития техники обеих рук полезны этюды и пьесы с симметрично расположенными техническими фигурами в партиях обеих рук.

Несколько слов об игре «стаккато». Роль активных пальцев при игре «стаккато» не менее важна, чем при «легато» и «нон легато». Правильные навыки «нон легато» значительно облегчают работу над «стаккато». При кистевом «стаккато» активные кончики пальцев, их острое взятие клавиши вызывают быстрый отскок пальца вместе с рукой. В более быстром движении остаётся тот же принцип упругого отскока на фоне непрерывного движения руки, но амплитуда вертикального движения сокращается.

Распространена в педагогической практике и работа над виртуозным пассажем, исполняемым легато, временно играя его на стаккато. Такая работа помогает руке и кончикам пальцев хорошо ощутить сам пассаж, его «архитектуру» и добиться качественного звучания. В работе над технической беглостью важна игра в медленном темпе с постоянным переходом в средний, а затем и в быстрый темп. Всегда нужно достигать исключения скованности и неудобства.

Для развития техники необходима работа над упражнениями. Полезна игра упражнений Ш. Ганона. Важное место должны занимать основные технические формулы: мажорные, минорные, хроматические гаммы; короткие, ломаные, длинные арпеджио; аккорды. Игра гамм и арпеджио помогает выработке устойчивости ритмики, ровности звучания, звуковых контрастов. Развивает музыкально-теоретические представления, ладогармонический слух и свободу ориентировки на клавиатуре. Гаммы и арпеджио следует играть с различными ритмическими, штриховыми, динамическими вариантами, в различных темпах.

Развитие мелкой техники невозможно без грамотной постановки игрового аппарата и постоянного контроля над ним. Прививая юному пианисту технические навыки, педагог должен проверять целесообразность своих рекомендаций с учётом индивидуальных особенностей учеников. Без регулярной работы над гаммами и арпеджио больших успехов в развитии мелкой техники достичь нельзя. Итоговым результатом всегда является звуковой результат, воспринимаемый слухом. Важно приучать учащихся внимательно вслушиваться в собственную игру, выявляя недостатки звучания.

Список литературы:

1. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники: учебное пособие / под ред. Я.И. Мильштейна. — 3-е изд., стер. — СПб.: Планета музыки, 2025. — 140 с.
2. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. — 240 с.
3. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано: учебник для вузов. — М.: Юрайт, 2026. — 180 с.
4. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением: учебное пособие. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. — 192 с.
5. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебник для СПО. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Юрайт, 2025. — 246 с.

Чиганашина Е.Е.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ №4,
г.о. Сызрань

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ОТДЕЛЕНИЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «РУССКАЯ ПЛЯСКА»

Воспитание духовно-нравственных ценностей у подрастающего поколения продолжает оставаться главной задачей педагогов доп. образования. Работая концертмейстером, он не может ограничиваться ролью аккомпаниатора на уроках и концертах. Ему хочется «заложить зерна» в душе учеников, которые впоследствии должны « прорасти» и стать внутренним стержнем, их моральным содержанием. Концертмейстер и ведущий преподаватель должны работать в слаженном дуэте, ведь один человек не может знать всего, а дополняя друг друга, берем на себя миссию воспитания личности, расширяя рамки познаний ребенка, ориентируя его на высокие духовно -нравственные идеалы.

В классе духовых инструментов ученик получает развитие практического опыта владения своим инструментом. Ученик знакомится с инструментальной музыкой разных эпох, стилей и жанров. Расширяется познание юного исполнителя, развиваются его творческие задатки.

Знание истории создания исполняемых произведений, помогут лучше прочувствовать ученику те настроения, которые вкладывали их создатели. Вот такой видется роль педагога- концертмейстера, помимо помощи юному исполнителю в процессе подготовки произведений, ему необходимо прививать эстетический вкус, культуру, патриотизм, сочувствие, а затем уже в дуэте с юным музыкантом, нести эти идеалы своему слушателю.

Русская классическая музыка немыслима без имени П.И Чайковского. В своем творчестве он пытается решить сложнейшие философские вопросы, но вместе с тем он чутко и тонко понимал детей, вникал в мир их детских игр и танцев, фантазий и грез. Широкая напевность, мелодическое богатство, искренность, снискали музыке Чайковского любовь миллионов людей во всем мире. «Имя Чайковского стало эпохой в мировом развитии музыки, ценнейшем вкладом в нее, одним из проявлений неистощимой художественной одаренности великого народа и его человечнейшей культуры», - писал Б. Асафьев.

В цикл 12 пьес ор.40 П.И.Чайковский включил и «Русскую пляску»,сочиненную в 1877 году для премьеры балета «Лебединое озеро». Необходимо обратить внимание на оркестровое звучание этого произведения. Вместе с тем «Русская пляска»-пьеса, созданная в русском народном духе. В отличие от лирических пьес ,в которых преобладают романтические настроения и переживания, произведения Чайковского на народную тематику проникнуты обычно искрометным весельем. Здесь слышатся тягучее звучание гармоник, свирельных наигрышей, гусельных переборов, бряцаний балалайки и перезвонов бубенцов.

«Русская пляска» написана в простой 3-х частной форме с динамизированной репризой. В первой части Андантино -помимо выразительного исполнения самой мелодии полифонического слушания аккомпанирующих голосов, необходимо обратить внимание учащегося на изучение приемов метро-ритмического варьирования, усиливающих музыкальное действие и насыщающих его дополнительной энергией. Allegro molto vivace в репризе воссоздает пьянящее веселье народного танца. Это произведение является ярким номером в любой концертной программе.

музыкальный художественный образ произведения Чайковского «Русская пляска» обобщенный музыкальный портрет русской красавицы, вступающей в танец со скромно горделивым видом и переходящей к безудержному веселью.

Тема состоит из 2 предложений, каждое из которых строится на 2 повторяющихся фразах, что свойственно народной музыке. Разнообразна артикуляция, штрихи часто меняются, есть определенная закономерность .Метро-ритмическая структура усложняется триолями из 32 нот, которые составляют техническую сложность для исполнителя. Динамика построена на постоянном контрасте форте и пиано, что придает произведению яркость и изобразительность.

Музыка пьесы полна образности и обаяния, лаконичности и отточенности. Всякой технической работе должно предшествовать уяснение музыкально-художественных задач. В уме должна сложиться совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется механическая работа.

не только при изучении художественных произведений, но и при работе над инструктивным материалом ребенок должен конкретно представить себе характер звука, его силу, динамику, тембр, темп. И, наконец, важнейшим музыкальным требованием является знание темпа и ощущение энергии движения. Учащийся должен стремиться к настоящему темпу, который может быть несколько меньшим, в зависимости от ученика, но в пределах указанного автором, также должен стремиться передать легкость и красоту музыкального произведения.

Лишь под воздействием музыкальных образов возникает глубина ощущений, душевный подъем и появляется потребность разрушить все барьеры на пути к яркому и убедительному исполнению пьесы - раскрытию художественного образа в музыкальных произведениях.

Шарапова Е.А.
преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 2»,
г.о. Октябрьск

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ

Хоровое пение – «божественное и небесное занятие»,
укрепляющее все хорошее и благородное в человеке»
Платон Афинский

Важнейшей целью художественного воспитания является социально-культурное развитие детей и подростков средствами художественно-творческой деятельности. Вопрос организации этой деятельности и приобщения подрастающего поколения к искусству сегодня очень актуален, так как это развивает духовно-нравственную и эмоционально – чувственную сферу, эстетические интересы и потребности детей. В статье Е.И. Кирилловой «Вопросы современного эстетического воспитания

ребенка посредством художественной творческой деятельности» говорится: «С активной творческой деятельностью у ребенка развиваются и, в дальнейшем, преобладают позитивные эмоции, появляется особая чувствительность к эстетическим и культурным проявлениям, личная активность…» [3, с.7].

Художественно – творческая деятельность развивает художественно-образное мышление, способность к эмпатии и творческой самореализации; формирует опыт эстетических переживаний. Результатами художественно – творческой деятельности становятся либо новые произведения в различных видах искусства, либо собственная трактовка (авторская интерпретация) художественных произведений в процессе исполнительства. Совместная художественно – творческая деятельность детей и взрослых способствует духовному, культурному, социальному самоопределению и несет в себе возможности развития социального творчества детей.

В настоящее время не существует единого определения понятия социального творчества, но многие ученые считают одним из главных ее показателей включение детей в преобразующую, созидательную деятельность, в результате которой ребенок реализует себя как личность, влияя на окружающих людей и их отношения. Под понятием «социальное творчество» И.Б. Гайдуков рассматривает «…творчество в социальной сфере, направленное на преобразование социальных отношений, наиболее эффективное формирование личности, активизация ее внутреннего потенциала, наиболее успешное вовлечение всех социальных групп в активное социальное взаимодействие». [1, с.171].

В связи с этим, можно определить, что социально – культурное творчество – реализация художественно-творческих способностей и навыков учащихся в различных моделях социального взаимодействия, в частности, в процессе коллективного музицирования. Важное значение в процессе социального взаимодействия приобретают мотивы социального творчества. Мотивы социально – культурного творчества детей. Ермолаева-Томина Л. Б.видит в «потребности в присоединении и эмоциональном контакте с другими людьми, нахождении своей роли и индивидуального смысла своего существования в социуме, а также своего статуса, который определяется количеством влияний, оказываемых на других». [2, с.15]

В контексте социокультурного развития детей включение в коллективное музицирование, а в частности, вокально – хоровую деятельность, решаются важные задачи формирования социально-значимых личностных качеств: инициативности, целеустремленности, самостоятельности, коммуникабельности, гуманности, духовности; создает пространство для социального взаимодействия на основе взаимоуважения и сотрудничества.

Хоровое исполнительство – одна из самых эффективных форм музыкального развития детей, так как именно коллективное хоровое исполнение открывает значительные перспективы для музыкального самовыражения обучающихся. В подтверждение этого хочется привести слова академика Б.В.Асафьева, который многократно подчеркивал, что ребенок, активно осваивающий коллективные формы музыкального исполнения способен качественно по-иному, более глубоко и полно воспринимать музыкальное искусство. Особая атмосфера коллективного музицирования в хоровом коллективе способствует формированию личности ребенка, воспитывает чувство товарищества, коммуникабельность.

Хор – это прежде всего искусство, где ребенок почувствует себя настоящим мастером, творившим чудеса. Он раскрывает потенциал своего природного инструмента – голоса и звукообразования. В процессе занятий в хоровом коллективе ребенок учится чувствовать себя личностью и одновременно неотъемлемой частью всего коллектива. Он открывает для себя «чувство локтя», ведь здесь все равны – дети и взрослые, поющие и сипящие. Благодаря хоровому искусству ребенок может постигнуть моральные ценности и удовлетворить высокие духовные потребности.

Учащиеся МБУ «Детская школа искусств № 2» г.о. Октябрьск - активные участники различных программ и проектов, реализуемых с социальными партнерами. Участие в таких проектах и мероприятиях предоставляет детям опыт конструктивного творческого поведения в процессе общения с внешней социальной средой, вследствие чего они сами становятся объектами ее влияния. Дети приобретают возможность получения информации от ее непосредственных носителей, возможность целостно оценивать окружающий мир и себя в нем, достигать новых личностных результатов. Поэтому, можно сделать вывод о том, что в процессе творческой самореализации детей и подростков средствами художественно – творческой деятельности происходит их социокультурное развитие.

Список литературы:

1. Гайдукова И. Б. Виды социального творчества // Ученые записки РГСУ. 2011. №6.
2. Ермолаева-Томина Л. Б. Е74 Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов. — М.: Академический Проект, 2003.—304с
3. Кириллова Е. И. Вопросы современного эстетического воспитания ребенка посредством художественной творческой деятельности // Интернет-журнал Науковедение. 2013. №6 (19).

Штифельман Е.О.,
преподаватель МБУ ДО ДМШ №3,
г.о. Тольятти

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ИСКУССТВО ДИАЛОГА: ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ И СОВРЕМЕННЫЕ ВЫЗОВЫ

Музыкальное образование всегда представляло собой не только обучение ремеслу, но и форму культурного диалога между эпохами. Оно связано с передачей не просто знаний, а духовного опыта, ценностей, интонаций времени. В каждой педагогической практике присутствует встреча прошлого и настоящего, традиции и стремления к новому. Именно в этом пересечении формируется культурная память — способность музыки сохранять смыслы, переживания, художественные мировоззрения, которые объединяют поколения.

Сегодня, в условиях стремительных технологических изменений, музыкальная педагогика вновь оказывается на перекрёстке традиции и новаторства. Современный ученик воспринимает мир иначе: ускоренный ритм жизни, визуальное доминирование, массовая цифровизация меняют не только способы получения информации, но и саму способность к восприятию искусства. Музыка всё чаще воспринимается как фон, а не как событие, требующее внутреннего сосредоточения. В этом контексте возрастает значение педагога как проводника смысла, как человека, способного вернуть музыке её глубину и прочность эмоционального воздействия.

Современные вызовы не сводятся к угрозам — они же открывают и новые возможности. Цифровые форматы, мультимедиа, онлайн-образование становятся инструментами, которые при осознанном использовании способны укрепить интерес к классической культуре. Педагог превращается в медиатора между культурными пластами: он должен понимать язык традиции и одновременно владеть современными средствами коммуникации, чтобы создать пространство живого, подлинного художественного общения.

В рамках такого подхода музыкальная педагогика становится способом актуального культурного диалога — между эпохами, между стилями, между индивидуальностями. Это диалог, в котором традиция остаётся источником смыслов, а новаторство — средством их обновления; где педагог — центральная фигура, соединяющая временные пласты в единый образовательный и духовный опыт.

Традиция в музыкальном воспитании — не музейный экспонат, а дыхание прошлого, звучащее в настоящем. Когда ученик играет прелюдию Баха или романс Рахманинова, он вступает в диалог с их миром, их

образом мышления, их чувствами. Педагог становится проводником этого диалога, переводчиком языка прошлого на язык современности.

Однако, чтобы традиция продолжала жить, она должна меняться — не в духе разрушения, а в духе переосмысления. Истинная преемственность — это способность видеть в классике источник новых смыслов.

Современные дети живут в мире быстрых ритмов и визуальных стимулов. Музыка стала фоном, а не событием. В этом контексте задача педагога — вернуть музыке её глубину, её место как пространства внутренней тишины и размышления.

Цифровые технологии, онлайн-форматы, социальные сети — всё это не враги искусства, если научиться использовать их осознанно. Современный педагог должен говорить с учениками на их языке, но при этом сохранять высоту содержания. Презентации, мультимедийные проекты, творческие лаборатории могут стать мостами к классической культуре, если в их основе лежит живая музыкальная мысль, а не внешний эффект.

Музыкальная педагогика по своей природе диалогична. В ней встречаются не только ученик и педагог, но и разные времена, стили, традиции. Каждый урок становится местом пересечения эпох — когда ребёнок впервые открывает для себя Баха или Чайковского, он вступает в разговор с прошлым, а педагог становится посредником этого разговора, хранителем живой связи между поколениями.

Однако диалог поколений невозможен без личности педагога. Ведь именно он определяет, каким образом будет воспринята традиция — как застывшая догма или как живое дыхание культуры. Учитель музыки — это не просто передатчик знаний, а человек, обладающий внутренней интонацией, способный пробуждать эмоциональный отклик. Его слово, манера объяснять, жест, пауза, интонация — всё это становится частью воспитательного пространства.

Современные ученики приходят в музыкальную школу с иным восприятием мира: они живут в ритме клипов, коротких видео, мгновенной информации. Их внимание рассредоточено, а эмоциональные реакции часто поверхностны. Поэтому личность педагога приобретает ещё большее значение — именно она становится источником стабильности и глубины. Учитель должен быть не только профессионалом, но и мостом, соединяющим быстрый, фрагментарный мир ребёнка с медленным, цельным пространством искусства.

Истинный педагог не навязывает готовые ответы, а ведёт ученика к самостоятельному осмыслению музыки. Он создаёт атмосферу доверия, в которой ребёнок не боится ошибаться, ведь ошибка — часть творчества. Такой подход формирует у ученика не только музыкальные навыки, но и способность к самопознанию. Диалог с учителем постепенно превращается

в диалог с самим собой — в способность слышать внутренний голос, различать оттенки чувств, выражать их через звук.

Не менее важен аспект взаимного влияния. Ученик вдохновляет педагога не меньше, чем педагог ученика. В каждом новом поколении есть свежий взгляд, энергия, способность удивляться. И если учитель открыт этому, он сам остаётся духовно молодым. Диалог поколений превращается в процесс взаимного роста, где и педагог, и ученик учатся вместе.

Особое место занимает эмоциональная культура педагога. Музыкальное искусство — это искусство интонации, и педагог становится примером того, как человек может выражать себя через звук, слово, тишину. Его внутреннее равновесие, способность к эмпатии, чувство меры и такта формируют у ребёнка не только музыкальный, но и нравственный слух. Через личность учителя ученик познаёт, что музыка — это не просто набор звуков, а язык человеческих чувств и смыслов.

Таким образом, диалог поколений в музыкальном образовании выходит далеко за рамки учебного процесса. Это духовная связь, в которой педагог передаёт не только знания, но и отношение к жизни, к труду, к красоте. Он помогает ученику найти собственный голос — не копировать, а творить, не подражать, а осмыслять.

И когда спустя годы ученик уже сам передаёт любовь к музыке другим, этот диалог продолжается — как тихое, но неугасающее эхо культуры.

Современное музыкальное образование требует не только сохранения традиций, но и переосмысления самого понятия обучения. Сегодня важно не просто передавать готовые знания, а пробуждать способность мыслить музыкально, самостоятельно искать художественные решения, ощущать музыку как живое пространство для творчества.

Творчество — это не привилегия гения, а естественная форма существования человека в искусстве. Оно делает ученика не потребителем информации, а сотворцом. Именно это является ответом на вызовы времени, в котором автоматизация и стандартизация нередко подавляют индивидуальность.

Музыкальная педагогика, основанная на творческом подходе, помогает сохранить человеческое измерение в мире технологий.

Одним из ключевых направлений становится интеграция искусств: соединение музыки с литературой, живописью, театром, историей. Такой подход развивает образное мышление, формирует у ребёнка способность видеть взаимосвязи между явлениями культуры. Например, изучая эпоху Барокко, можно сопоставить музыку Баха с архитектурой и живописью того времени, увидеть в полифонии отражение многоголосия самой жизни.

Другой важный аспект — импровизация и свобода интерпретации. В традиционной педагогике импровизация часто воспринималась как нечто факультативное, однако сегодня она становится необходимым элементом

воспитания музыкальной личности. Импровизация учит слышать себя, принимать художественные решения, формировать внутренний слух и вкус. Даже простая вариация мелодии, созданная учеником, — это шаг к осознанному владению музыкальным языком.

Особую роль играет проектное обучение. Создание музыкально-творческих проектов, участие в междисциплинарных концертах и лабораториях, написание собственных композиций или сценариев музыкальных сказок позволяют учащимся почувствовать себя частью живого культурного процесса. Это формирует не только исполнительские навыки, но и ответственность за результат, умение работать в коллективе, понимать структуру художественного замысла.

Таким образом, творческий подход становится не дополнением к традиции, а способом её обновления. В нём сохраняется дисциплина, но исчезает догматизм. Сочетание строгости и свободы даёт ученику чувство внутреннего равновесия — то самое состояние, из которого рождается настоящее искусство.

Музыкальная педагогика в XXI веке — это не просто система обучения, а пространство человеческого общения, где традиция и новаторство сосуществуют в постоянном диалоге. Традиция даёт корни — она учит понимать, что искусство не возникает из пустоты, что за каждым звуком стоит история, труд, мысль, вера в красоту. Но без новаторства эти корни засыхают. Новаторство — это дыхание настоящего, живая энергия времени, стремление обновить язык музыки, не разрушая её смысл.

Задача современного педагога — не выбрать между ними, а соединить их. Он становится посредником между эпохами, хранителем ценностей и одновременно инициатором перемен. Через уроки музыки ребёнок учится не только играть и слушать, но и чувствовать, размышлять, вступать в диалог с миром — значит, быть живым участником культуры, а не её наблюдателем.

Музыкальная педагогика как искусство диалога формирует личность, способную к сопереживанию, к внутренней тишине, к поиску гармонии в мире противоречий. В этом смысле она сохраняет гуманистическую миссию искусства — помогать человеку быть человеком.

Традиция и новаторство, соединяясь, создают не конфликт, а движение — то самое вечное движение, без которого не существует ни музыка, ни жизнь.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
2. Гуревич П. С. Философия культуры. — М.: Академический проект, 2010.

3. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.

Яшагина К.В.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ №4,
г.о. Сызрань

СТАНКОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

«Творчество детей - это глубоко своеобразная сфера их духовной жизни, самовыражение и самоутверждение, в котором ярко раскрывается индивидуальная самобытность каждого ребенка. Эту самобытность невозможно охватить какими-то правилами, единственными и обязательными для всех» (В.А. Сухомлинский) [5].

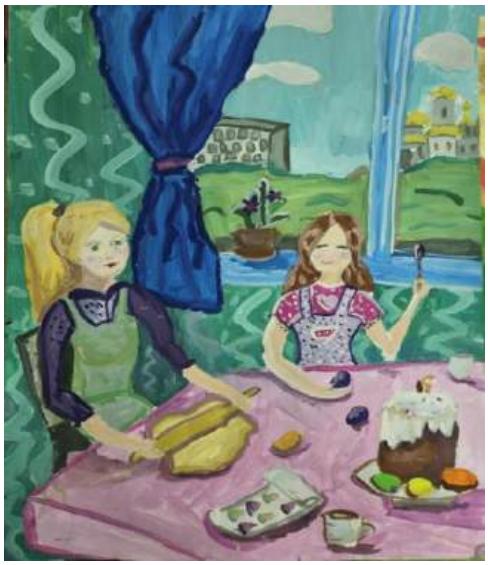
Станковая композиция — дисциплина, которая объединяет в себе знания, умения и навыки, приобретенные на занятиях по «Рисунку», «Живописи», а также «Истории искусств и народной культуры». Содержание данного учебного предмета охватывает как традиционные жанры изобразительного искусства, так и современные художественные сюжеты, открывая все более новые и актуальные техники выполнения композиции. Данная тенденция заметно повышает вовлеченность учащихся в изучении дисциплины, а также влияет на их мыслительную деятельность, раскрывает творческий потенциал, и, как итог – повышает эффективность учебного процесса.

Нередко можно наблюдать, что учащиеся, хорошо работающие с натуры на дисциплинах «Рисунок» и «Живопись», выполняя работу над натюрмортом, или другой тематической постановкой, уже составленной преподавателем, на предмете «Станковая композиция» испытывают трудности, так как композиция требует собственного художественного решения, фантазии и большой предварительной работы. Возможности предмета «Станковая композиция» по-настоящему не имеют границ, в нем учащиеся могут продемонстрировать свои изобразительные умения и навыки, которые начинаются с различных вариантов компоновки композиции листа, и заканчиваются выбором техники выполнения и материалов.

Алгоритм работы над станковой композицией на занятиях в художественной школе начинается с определения темы. На начальных этапах изучения предмета «Станковая композиция» я не ограничиваю весь класс одной конкретной темой, а даю возможность каждому выбрать для себя что-то свое, чтобы поднять мотивацию, позволить самостоятельно исследовать, экспериментировать с сюжетом.

Однако зачастую некоторые учащиеся, при такой обширной вариации тем, не могут с ней определиться. В работе с учащимися фиксируется неустойчивая вовлечённость: тема «Сказки и былины» утрачивает актуальность, а тема «Родной город» не находит отклика. В сензитивный возрастной период особенно ярко проявляется потребность в самостоятельности, поэтому выполнение работы на тему «по указке» мотивирует далеко не всех учащихся [2]. С такими учениками работать непросто: нужно шаг за шагом помочь им раскрыться, озвучить то, что они держат в себе. Из-за медленного темпа освоения материала выразительные композиционные решения формируются постепенно.

Но, чтобы не отбить у ребенка желание творить, на своих занятиях я стараюсь внести элемент игры: на листе формата А5 я пишу темы из учебной программы, переворачиваю надписью вниз и предлагаю учащимся наугад выбрать «билет». Данная «лотерея» очень полюбилась особенно теми учащимся, которые испытывают сложности при выборе темы. Конечно, темы попадаются совсем разные, я позволяю перетягивать карточку с темой только два раза, чтобы не пропал азарт к выполнению задания. В процессе выполнения композиции из «лотереи» учащиеся нередко начинают думать о последующих работах, уже зная, что они хотели бы изобразить. Данное упражнение позволяет им сузить круг тем для композиции, над которыми им действительно хотелось бы работать. В данном случае нередко срабатывает эффект подброшенной монетки – во время броска ты уже знаешь, какой хотел бы получить ответ.



Семенова София,
Тема «Праздники в моей семье»,
Название работы «Пасха»



Нефедова Кира,
Тема «Великая Отечественная война»,
Название работы «День Победы!»



Кириллова Алёна,
Тема «Деревенский пейзаж»,
Название работы «Вечер у бабушки»



Игошина Карина,
Тема «Год народного единства»,
Название работы «Якутия»

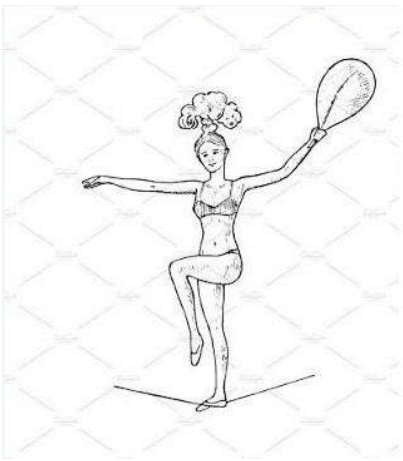
Еще одно упражнение, которое я использую для развития воображения и фантазии учащихся: создание фона для готовой фигуры. Для такого занятия я распечатываю шаблоны с фигурами людей разных профессий в различных позах. Тут снова присутствует элемент «лотереи». Ребенок вытягивает карточку, например, с «нарисованной балериной» или «пожарным», и сам должен придумать, что будет вокруг фигуры. Это позволяет также расширить кругозор на тему «Профессии», так как каждая фигура человека представляет какую-то сферу деятельности. Также это задание на копирование – нужно срисовать фигуру как можно точнее, что на начальном этапе обучения получается далеко не у всех. Это задание тоже очень заинтересовывает учащихся, они начинают искать и изучать профессии, узнают о них много нового, что как раз и служит вторым действием, после выбора темы – сбор материала.





Марчукова Варвара,
Набросок «Балерина»,
Название работы «Новогоднее представление»





Белякова Софья,
Набросок «Акробатка»,
Название работы «Цирковое выступление»





Проскурякова Злата,
Набросок «Художник»,
Название работы «Пленэр в горах»

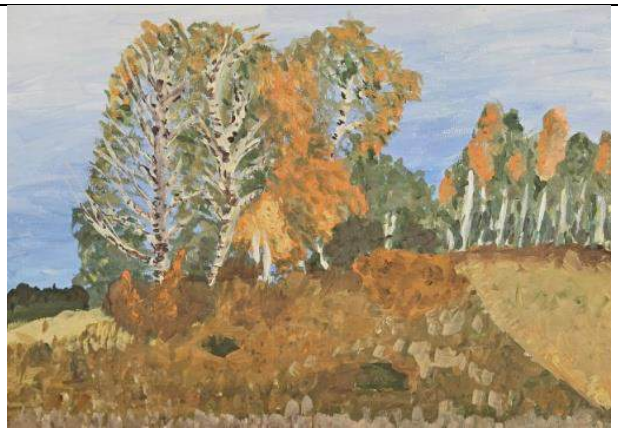
Сбор материала для композиции, зарисовок и схем – также немаловажный этап в этой дисциплине. Необходимо учитывать, что у учащихся на начальном этапе обучения на художественном отделении ДШИ, почти нет никакого практического опыта наблюдений за окружающей реальностью, а также воплощения увиденного в своих работах. Выбрав тему, учащийся не должен незамедлительно начинать работу над эскизами – необходимо, прежде всего, собрать материал. Собрав достаточное количество материала, ученик приступает к работе над эскизами по предложенной теме. На данном этапе основная задача

преподавателя – научить ребёнка пластически мыслить, работать с форматом, и в некоторых случаях с историей и достоверными фактами.

Нередки случаи, когда тема выбрана очень удачно, но из-за малой насмотренности, невнимательности к деталям, формальной смысловой связи между изображенными объектами и средой, композиции получаются скудными, простыми, а иногда просто ошибочными. К примеру, не может барышня XIX века гулять по саду в современной обуви, а подобного рода ошибки часто встречаются в эскизах для композиций из-за недостаточной подготовки материала.

Также на занятиях мы нередко обращаемся к пленэрным зарисовкам и наброскам. Выполнение набросков помогают развивать наблюдательность, умение как можно точнее схватывать самое главное и отбрасывать второстепенное. Данный навык развивается постепенно, и именно наброски помогают воссоздавать увиденное как яркий зримый образ и долго удерживать его в памяти. Работа с натуры позволяет художнику накапливать впечатления, без которых невозможно создание даже несложных композиций. На пленэрах мы позволяем экспериментировать с материалами и техниками исполнения набросков, что открывает для ребят новые возможности. Рисование с натуры – это фундаментальная составляющая учебного процесса, оно обеспечивает учащемуся более углубленное изучение предметов, фигур людей, архитектурных элементов, природных явлений, умение передавать текстуры, освещение и тени [1].

Еще одним блоком в учебной программе по «Станковой композиции» является копирование. Копирование - это традиционный метод обучения, который переходит из столетия в столетие. Каждый ученик по своему желанию выбирает репродукцию, и выполняет копии гуашью, акварелью или пастелью. Копирование репродукций на уроках станковой композиции — это не просто механическое повторение, а эффективный методический приём, который помогает ученикам глубже понять законы построения художественного образа. Благодаря нему можно не только освоить технические приёмы известных мастеров, но и развить аналитическое мышление, тренировать внимательность и научить видеть структуру композиции. Это задание тоже особенно полюбилось моим ученикам. На занятиях я стараюсь выбирать пейзажи, соответствующие временам года на изображении и за окном аудитории, что позволяет ребятам прочувствовать атмосферу произведения.



Марчукова Варвара
Копия работы И.И. Левитана
«Октябрь (Осень)», гуашь



Береснева Светлана
Копия работы И.И. Левитана
«Золотая осень», гуашь



Буров Кирилл
Копия работы И.И. Левитана
«На озере», гуашь



Рахметуллина Алина
Копия работы И.И. Шишкина
«Рожь», гуашь

Задача преподавателя дополнительного образования заключается в том, чтобы доступно преподнести обучающимся новые знания и при этом обогатить воображение, открытость эмоций, свежесть в восприятии и заинтересованность творчеством. Залог успешно выполненной работы состоит в том, чтобы направить энергию каждого ученика в нужную сторону. Описанные мной упражнения позволяют способствовать повышению заинтересованности учеников к процессу творчества, развитию креативности и художественно-творческой активности.

Список литературы:

1. Голубева О.Л. Основы Композиции / О.Л Голубева. – М.: В. Шевчук, 2008. – 144 с.;
2. Кулагина, И.Ю. Психология развития и возрастная психология. Полный жизненный цикл развития человека / И. Ю. Кулагина, В. Н. Колюцкий. - Москва : Академический проект, 2018. - 420 с.;
3. Мумолина О.Г. Совершенствование методов преподавания предмета «Техника станковой живописи и технология живописных

материалов» на факультете изобразительного искусства и народных ремесел школе // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. 2020. № 3. 68–74 с.;
4. Ростовцев, Н.Н. История методов обучения рисованию: Русская и советская школы рисунка: учебное пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов по специальности № 2109 «Черчение, рисование и труд» / Н. Н. Ростовцев. — Москва: Просвещение, 1982. — 240 с.;
5. Сухомлинский, В.А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. - Москва: Концептуал, 2019. - 320 с.

Яшагина Л.Л.,
преподаватель МБУ ДО ДШИ №4,
г.о. Сызрань

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Одной из главных проблем обучения музыкантов является развитие музыкального слуха до профессионального уровня. Хорошо развитый внутренний слух имеет большое значение для музыкантов. Он расширяет возможности чтения с листа, ускоряет заучивание на память, повышает самоконтроль над исполнением музыки.

Дисциплиной способствующей развитию музыкального слуха является Сольфеджио. Полученные в ходе обучения знания и навыки должны помочь учащимся в их занятиях по специальности и музыкальной литературе, расширить общий музыкальный кругозор, развить художественный вкус. Одним из разделов курса сольфеджио, развивающий память учащихся, их внимательность и быстроту восприятия музыкальных звуков является - Музыкальный диктант.

Музыкальный диктант концентрирует в себе ладовые, интонационные, метроритмические трудности, воспитывает слуховую память, организует внимание, тренирует важный навык улавливания и осознание всех сторон мелодики, развивает способность разбираться в услышанном, то есть производить слуховой анализ. Сопровождая учащегося на протяжении всех лет его обучения в школе, являясь не просто обязательной составляющей урока сольфеджио, а его кульминацией, одноголосный диктант — один из самых уязвимых разделов практической работы[2]. Довольно часто прекрасно играющие на инструменте дети, интонирующие, справляющиеся с ритмическими трудностями, даже обладающие абсолютным слухом, «диктанты не пишут».

Навык написания музыкального диктанта зависит от многих обстоятельств: от систематической и сознательной работы в классе, от количественных показателей, от владения инструментом и его специфики, от умственных способностей детей, их психофизиологического состояния, степени музыкальной одаренности, умения логически мыслить, индивидуального внимания педагога к каждому ребенку. Проблема диктанта - серьезная. Успех, как показывает педагогический опыт, может обеспечить только длительная и планомерная, постоянная и упорная, последовательная в смысле системы и в смысле регулярности работа. Тема представляется весьма актуальной, так как именно музыкальный диктант вызывает у учеников наибольшее количество затруднений, страх и негативное отношение к предмету.

Диктант является также самой проблемной формой работы и для педагога, которому нужно выработать навык его записи у всех учащихся без исключения, независимо от их способностей и качества музыкального слуха.

Музыкальный диктант (от лат. Dikto- диктую, повторяю) представляет собой запись нот на слух: преподаватель проигрывает несколько раз музыкальный фрагмент (одноголосный, двухголосный или многоголосный), после чего учащиеся должны записать на нотном стане воспроизведённый отрывок, определив его музыкальный размер, ритм и прочее. В качестве «музыкального материала» для диктантов в педагогической практике принято использовать как фрагменты собственно музыкальных произведений, так и специально сочиненные в методических целях примеры.

Задачи в работе над записью диктанта

1. Установление связи между анализом, осознанием, записью музыки на основе полученных ранее теоретических знаний. Чтобы ясно и совершенно конкретно проанализировать то, что слышишь, недостаточно осознать закономерности музыкальной речи данного отрывка, надо уметь грамотно, на основе полученных теоретических знаний, записать эту музыку.

2.Способствовать развитию внутреннего слуха и музыкальной памяти. Внутренний слух и музыкальная память тесно связаны между собой и часто рассматриваются как одно и то же. На самом деле это две разные стороны музыкальных способностей ученика. Внутренний слух есть способность в воображении представлять себе один или ряд звуков. Причем, это внутреннее слышание может быть вначале интуитивным, бессознательным, что присуще почти каждому музыкальному человеку, но в процессе работы должно стать осознанным, целенаправленным. Музыкальная память проявляется через внутренний слух. Таким образом, музыкальная память – не просто способность запоминания мелодии, а память аналитическая, то есть запоминание и одновременно понимание

структуры диктанта: мелодии, музыкальной формы, строения, их взаимосвязи, особенностей голосоведения.

3. Практическое освоение и закрепление теоретических понятий и того опыта, который накоплен в результате практической музыкальной деятельности учащегося. В диктанте нужно не только осознать слышимое, но и уметь его выразить в записи.

Основные формы работы над музыкальным диктантом:

1. Перед началом диктанта называется тональность, дается ладовая настройка. Первое исполнение диктанта в соответствии с художественным образом, характере и темпе, учащимся не записывается, а только слушается. Они должны получить четкое представление о музыке в целом, определить размер, характер мелодического движения.

2. При повторном проигрывании темп может быть несколько замедлен, фразировка несколько подчеркнута. Начинается слуховой анализ. Он может включать:

- Основные длительности метрической пульсации;
- Членение мелодии, элементы и формы;
- Наличие повторных мотивов и фраз, секвенций;
- Ладовое значение начальных и заключительных интонаций (с устойчивой или неустойчивой ступени начинается, заканчивается на тонике или происходит модуляция);
- Устанавливаются сквозные опорные тоны, стержневые интервалы;
- Определяется характер мелодического движения (поступенный, опевание, движение по звукам аккордов, неустойчивых интервалов). Диктант проигрывается три раза.

3. Тактирование мелодий, расстановка нот по высоте. В начале записи могут запомниться наиболее яркие, значительные фрагменты диктанта: начальные интонации, каденции, секвенции и т. д. В таком случае надо записывать то, что запомнилось. При этом необходимо, чтобы запись была достаточно просторной и оставляла место для последующей записи не достающего. Такая эскизная запись хороша при сложном диктанте и позволяет сэкономить время записи диктанта.

В последующие четыре проигрывания педагог старается подчеркнуть те места, в которых учащимися были допущены ошибки или пропуски, уточняя то, что еще оставалось неясным. Можно предложить некоторым учащимся, допустившим ошибки, спеть или сыграть получившуюся в их тетрадях мелодию со всеми неточностями и разъяснить им ошибки. После этого проводится контрольное проигрывание диктанта, так же законченно и выразительно, как и первый раз. Весь процесс записи охватывает три стадии: от общего впечатления — к анализу — детализации и — вновь к цельному образу, но уже четко осознанному. Большую пользу приносит исполнение учащимися диктанта

на инструменте по памяти сразу после записи, а также совместное пение диктанта с дирижированием. Это способствует развитию музыкальной памяти и накоплению «слухового багажа».

Психология учит, что ученик быстрее и прочнее запоминает то, что ему нравится. Следовательно, для развития музыкального слуха ученика, для быстрого и прочного запоминания мелодии, необходимо выбирать художественно полноценный материал. Чрезвычайно важным является определение трудности примера. Обычно критерием служат ладовые, тональные, метро-ритмические стороны диктанта. Разнообразие музыкального материала используемого на занятиях по сольфеджио, и в частности в диктантах, имеет большое воспитательное значение, расширяет кругозор учащихся, обогащает их музыкальную память.

Список литературы:

1. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. М.: Музыка, 1986;
2. Вахромеев В. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе, М.: Музыка, 1966;
3. Кондратьева И. Одноголосный диктант: Практические рекомендации. СПб.: Композитор, 2006.

НАПРАВЛЕНИЕ «ИННОВАТИКА ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА: ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ»

Озерова И.О.,
преподаватель, концертмейстер ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ДИСТАНЦИОННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

Дистанционные образовательные технологии – это ряд образовательных технологий, реализуемых с применением современных информационных и телекоммуникационных технологий, при этом взаимодействие между педагогом и учащимся осуществляет опосредовано (на расстоянии).

Основа образовательного процесса с использованием дистанционных технологий заключается в целенаправленной самостоятельной работе учащегося. Процесс получения знания может осуществляться в любое удобное для учащегося время, в индивидуальном темпе и вне зависимости от места его нахождения.

Цель внедрения дистанционных образовательных технологий в систему образования заключается в обеспечении доступности качественного образования для всех слоев населения. В настоящее время дистанционные технологии активно применяются в различных направлениях профессионального образования, а также в старших классах школы. Использование дистанционных образовательных технологий в профессиональном образовании позволяет получать необходимое образование вне зависимости от возраста, семейного положения, без отрыва от работы и т.д. Также возможно получить дополнительное образование, пройти курсы повышения квалификации и переквалификации. В старших классах школы применение дистанционных образовательных технологий дает учащимся возможность значительно повысить уровень своих знаний, получить дополнительные знания сверх тех, что преподают в школе по определенным предметам. Все это позволяет детям достичь необходимых высот в обучении и повышает шанс на поступление в престижные ВУЗы.

Таким образом, дистанционные технологии - это инструмент для реализации основных принципов личностно-ориентированного подхода к обучению.

Виды дистанционных образовательных технологий.

В зависимости от цели образовательного процесса и условий образовательного учреждения, выделяют следующие виды дистанционных образовательных технологий. Комплексные кейс-технологии. Данная группа дистанционных образовательных технологий основана на самостоятельном изучении мультимедийных и печатных учебно-методических материалов, представленных в форме кейса и включающих в себя лекции, семинары, тренинги и т.д. Каждый кейс представляет собой завершенный программно-методический комплекс, где все материалы взаимосвязаны между собой и образуют единое целое.

Компьютерные сетевые технологии. Эта группа дистанционных образовательных технологий характеризуется использование разнообразных компьютерных обучающих программ, электронных учебников и электронной методической литературы, которые учащиеся могут пользоваться в процессе обучения. Представленные материалы находятся в открытом доступе в сети Интернет или локальной сети учебного заведения. Дистанционные технологии, использующие телевизионные сети и спутниковые каналы передачи данных. В основу данной технологии положен принцип деления дисциплины на модули (зет), каждый из которых представляет собой законченный блок, по итогу изучения которого учащийся проходит промежуточный контроль качества своих знаний и усвоения модуля. Для того, чтобы сдать предмет и получить по нему зачет, необходимо закончить положительно все модули

дисциплины. В заключении по дисциплине проводится итоговый электронный тест.

Дистанционные образовательные технологии предусматривают осуществление следующих видов мониторинга усвоенных знаний: лекционное тестирование (по итогам прослушанных лекций в конкретном модуле); индивидуальный компьютерный тренинг (ИКТ), представляет собой комплекс тестовых заданий из разных модулей дисциплины, а также небольшие практические задания (задачи); модульное тестирование, предусматривает прохождение электронного теста по итогам пройденного модуля; письменный экзамен и экзаменационное тестирование по результатам изучения дисциплины. Положительные и отрицательные стороны дистанционных образовательных технологий.

Дистанционные образовательные технологии имеют как положительные, так и отрицательные стороны их применения. Положительные стороны применения дистанционных образовательных технологий: Возможность обучения в индивидуальном темпе, самостоятельно определяя время и скорость изучения дисциплин. Гибкость и свобода, предоставляемая технологий, позволяет учащимся сформировать индивидуальную программу, наполненную теми дисциплинами, которые, по мнению учащегося, наиболее важны для изучения. Доступность. Возможность обучаться вне зависимости от времени и места нахождения. Мобильность. Процесс взаимодействия с педагогом осуществляется при необходимости и по конкретному вопросу. Технологичность. Использование в образовательном процессе современных и актуальных технологий. Социальное равноправие. Предоставление равных возможностей получения образования вне зависимости от пола, возраста, национальности, места проживания, состояния здоровья и т.д. Творчество. Комфортные условия для творческого самовыражения каждого учащегося. Объективность. Разнообразные формы контроля позволяют оценить знания учащегося с разных сторон, а их количество позволяет осуществлять промежуточную аттестацию в автоматическом режиме, без участия преподавателя.

Несмотря на многочисленные положительные моменты применения дистанционных образовательных технологий, имеется ряд отрицательных сторон: Основа обучения – самостоятельное усвоение знаний. Не все учащиеся владеют навыками самообразования, что требует дополнительного контроля со стороны образовательного учреждения. Неумения правильно организовать свою учебную работу, распределит учебное время и изучаемый материал. Необходимость проверки знаний зачастую в очном режиме.

Для учащихся, имеющихся проблемы со здоровьем исключение «живого» контакта с преподавателями является отрицательным моментом, так как довольно часто это единственная связь с внешним миром.

Дорогостоящее оборудование, для организации дистанционного обучения (ПК, ноутбук, выход в интернет и т.д.), которое не все себе могут позволить приобрести.

Таким образом, дистанционное обучение опирается на набор дистанционных образовательных технологий, каждая из которых играет очень важную роль для развития современного профессионального образования. Это проявляется в том, что дистанционное обучение является всеобще доступным, то есть люди, которые хотят получать знания, но не могут в силу каких-либо причин посещать образовательные организации, могут обучаться без каких-либо препятствий. Также благодаря такой форме обучение не нужно посещать занятия в определенное время, обучающийся сам выбирает время, место и темп. Дистанционное обучение помогает развивать определенные навыки у студентов, предоставляет обучающимся возможность самим получать знания и умения, пользуясь разнообразными, информационными ресурсами, предоставляемыми современными информационными технологиями. Следовательно, технологии дистанционного обучения в образовании не только оптимизируют и облегчат учебно-воспитательный процесс, но и сделают его доступным каждому.

Список литературы:

1. Овсянников В.И. Дистанционное образование: теоретические проблемы и противоречия // Педагогическое образование без отрыва от основной деятельности. Ежегодник. – 1999. – № 6. 8.
2. Тихомиров В.П. Дистанционное образование в России // Дистанционное образование. – 1996. – № 1.
3. Достоинства и недостатки дистанционного обучения // Информационный сайт «Образование: пути к успеху». – Режим доступа: http://www.obrazovanieufa.ru/Vuz/Dostoinstva_i_nedostatki_distantsionnogo_obucheniya.htm (дата обращения: 26.07.2017 г.).

Прохорова И.А.,
преподаватель КГА ПОУ ХТК,
г. о. Хабаровск

ВЕБ-СЕРВИС «ГОРОДСКИЕ ИСТОРИИ» КАК ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ (НА ПРИМЕРЕ ДОХОДНЫХ ДОМОВ Г. ХАБАРОВСКА)

Проблема разрыва между академической исторической наукой и восприятием молодежи остается одной из ключевых в современной

педагогике. Традиционные форматы лекций и музейных экскурсий зачастую не способны конкурировать за внимание поколения цифровой эпохи. Целью данного исследования стала разработка гибридной образовательной среды, которая объединяет историческую достоверность с интерактивными механиками компьютерных игр.

Объектом внимания стали доходные дома Хабаровска конца XIX — начала XX века. Несмотря на их высокую архитектурную и историческую ценность, анализ информационного поля показал острый дефицит качественных цифровых продуктов об этих объектах. Существующие медиа ограничиваются статичными статьями, а популярные игровые проекты о России («Атомик Харт», «Бесконечное лето») фокусируются на антиутопиях или позднесоветском периоде, игнорируя дореволюционное региональное наследие.

Архитектура проекта «Городские истории».

Проект представляет собой комплексный веб-сервис, состоящий из двух взаимодополняющих модулей:

1. Информационно-образовательный портал (целевая аудитория: 10–35 лет)

Платформа служит единым окном доступа к данным о доходных домах. Пользователь может ознакомиться с архивными фотографиями, аудио- и видеоматериалами, изучить историю каждого здания. Для молодежной аудитории предусмотрен функционал взаимодействия с высокополигональными 3D-моделями фасадов, возможность покупки билетов на реальные экскурсии с гидом или аудиогиды, а также интеграция с социальными сетями для получения инсайдов о городских фестивалях.

2. Образовательная игра «Городские истории» (целевая аудитория: 10–21 год)

Игра разработана на движке Ren’Py и выполнена в жанре визуальной новеллы с элементами квеста. Ключевая механика строится на перемещении игрока из современного трехмерного пространства в стилизованный двухмерный дореволюционный Хабаровск. Главная цель пользователя — восстановить утраченную коллекцию исторических фотографий, собирая артефакты и взаимодействуя с персонажами прошлого.

Образовательный компонент интегрирован через игровые задачи:

-сборка пазлов из фрагментов старинных карт и чертежей зданий;

-механика памяти («Саймон говорит»), основанная на распознавании звуков старого города;

- чтение встроенных исторических справок, без которых невозможно продвинуться по сюжету.

Уникальным элементом вовлеченности стал маскот проекта — антропоморфная рыже-полосатая кошка Амба в шапке первопроходца

Ерофея Хабарова. Персонаж выступает проводником, снижая психологический барьер перед изучением сложного исторического материала. Интерфейс игры изначально проектировался как мультиязычный (русский, английский, китайский), что расширяет образовательный потенциал до международного уровня.

Технологические инновации и методы обучения.

Главной технологической особенностью сервиса является внедрение элементов дополненной реальности (AR). Через QR-коды, размещенные в разделе «Коллекция» на сайте, пользователь получает доступ к точным 3D-моделям доходных домов. Технология позволяет осматривать объекты со всех сторон, масштабировать детали лепнины и декора, которые недоступны при обычном осмотре улицы. Это превращает смартфон из средства отвлечения в инструмент глубокого искусствоведческого и исторического анализа.

Для удержания внимания используется современная коммуникационная воронка: от размещения брошюр и стендов с QR-кодами в гостиницах, аэропорту и кафе, расположенных внутри самих доходных домов, до коллабораций с туристско-информационным центром и музеем истории города Хабаровска.

Перспективы развития образовательного компонента связаны с внедрением VR-экскурсий, созданием системы рейтингов и наград для игроков (скидки от партнеров, ценные призы), а также расширением географии сюжетов на другие исторические районы города. Миссия проекта заключается в трансформации образа Хабаровска в сознании молодежи — от провинциального центра к культурно насыщенному пространству, где история становится доступной и увлекательной.

Опыт разработки «Городских историй» доказывает, что синтез точного исторического нарратива и современных игровых механик способен эффективно решать задачи духовно-нравственного воспитания и сохранения культурной памяти. Проект демонстрирует переход от пассивного потребления контента к активному соучастию, где молодой человек самостоятельно восстанавливает облик утраченного времени, формируя личную ответственность за наследие родного города.

Список литературы:

1. Молчанова Е.А. Психология восприятия исторического персонажа в видеоиграх молодежью // Человек и культура. — 2022. — № 4. — С. 67–79.
2. Рубан И.Н. Архитектура гражданских зданий на Дальнем Востоке (середина XIX — начало XX вв.). — Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2022. — 156 с.
3. Смолик Г.К., Смолик А.И. Дополненная реальность как инструмент сохранения исторической памяти и популяризации локальной

идентичности // Вопросы музеологии. — 2021. — Т. 12, № 1. — С. 98–109.
4. Турмов Г.П., Хисамутдинов А.А. Иллюстрированная история старого Хабаровска. — Хабаровск: Гранд Экспресс, 2022. — 240 с.

Широкова Т.Н.,
преподаватель, методист МБУ ДО ДШИ №1,
г.о. Тольятти

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Современное образование переживает этап активной цифровой трансформации, которая не обходит стороной и сферу искусства. В системе детских музыкальных школ всё чаще используются электронные клавишные инструменты. Однако их внедрение вызывает неоднозначные оценки в профессиональной среде: от энтузиазма до опасений, что технологии могут подменить фундаментальные основы академического музыкального воспитания.

Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор, цифровое фортепиано) расширяют и модернизируют реализацию учебных программ в школах искусств, являются инструментами информатизации музыкального обучения. Новые инструменты становятся все более популярными как среди музыкантов-профессионалов, так и в любительском музицировании. Главным идеологом электронного музыкального творчества в нашей стране можно назвать Игоря Красильникова. Игорь Михайлович Красильников -главный редактор журнала «Музыка и электроника», доктор педагогических наук, доцент, главный научный сотрудник ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО», член Союза композиторов России, автор программ «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки» для детских школ искусств и учреждений дополнительного образования, автор концепции электронного музыкального творчества как учебно-художественной деятельности.

Исторические корни электронной музыки достаточно глубоки. Можно вспомнить примеры, когда композиторы находили новые музыкальные средства и выходили за рамки привычного и общепринятого. Например, Гайдн и Моцарт использовали в своих сочинениях детские игрушки-свистки, погремушки. Вагнер в одну из своих опер ввел ансамбль из 18 наковален. И когда появились новые электронные инструменты, новые возможности, музыканты не могли их не использовать. Первые упоминания об электронной музыке начали появляться на рубеже XIX и

XX веков. В начале XX века был изобретен музыкальный инструмент *«теллармониум»* (Т. Кэхилл), в двадцатых годах появился *«терменвокс»* (Л. Термен). До современных цифровых инструментов им было далеко, но эту ступеньку развития нужно было пройти.

В настоящее время в ДШИ, ДМШ открываются классы синтезатора, проводятся фестивали и конкурсы данной направленности. Вопрос о применении цифровых инструментов в музыкальном образовании вызывает неоднозначные суждения. В школах искусств работают преподаватели, получившие традиционное музыкальное образование, и многих волнует, не приведет ли обучение на синтезаторе к снижению уровня творческого развития? Ведь мы всегда гордились своей пианистической школой, достижениями, традициями в воспитании музыканта. Идут споры о том, могут ли синтезаторы потеснить традиционные акустические инструменты. С другой стороны, приверженцы инноваций указывают на богатые возможности инструмента: многотембровость, автоаккомпанемент, секвенсор, встроенные эффекты, запись и редактирование. Эти функции позволяют превратить обучение в творческую лабораторию, где ученик выступает не только исполнителем, но и аранжировщиком, звукорежиссёром, композитором.

Я считаю, что ЭМИ не конкурирует с акустическими, а являются самостоятельными инструментами, которые могут сосуществовать с академической традицией. У преподавателя появляется возможность заниматься с детьми, как на традиционных, так и на цифровых инструментах. Например, на уроках можно сравнивать звучание одного и того же произведения на цифровом и акустическом инструменте, анализировать, выявлять положительные стороны и преимущества каждого инструмента.

В некоторых школах искусств, предмет «Клавишный синтезатор» сейчас включается в программу как дополнительный инструмент, а также как специальный предмет. Но дело в том, что педагогов, владеющих методикой преподавания на ЭМИ очень мало. Игорь Михайлович Красильников провёл курсы подготовки преподавателей по классу клавишного синтезатора и студии компьютерной музыки во многих городах России, в том числе и в Тольятти. Я являлась слушателем данных курсов. В ходе занятий он неоднократно подчёркивал, что главной задачей современной педагогики является воспитание творчески и нравственно развитой личности. Красильников также отмечал: «Я вполне понимаю Кабалевского, который десятилетия своей жизни отдал педагогике, принеся ей в жертву свои музыкально-творческие проекты. Кстати, Дмитрия Борисовича считаю крёстным отцом своего педагогического творчества – именно он предложил мне серьёзно заняться сферой массового музыкального образования» [4, с. 22–26]. Эти слова, сказанные более десяти лет назад, не потеряли актуальности и сегодня, они задают

вектор для осмысления роли преподавателя-музыканта в условиях цифровизации.

Цифровой музыкальный инструментарий позволяет заниматься электронным музыкальным творчеством. Педагог, безусловно, должен владеть всеми этими навыками, быть информационно грамотным, стремиться к самосовершенствованию. Чтобы играть и управлять синтезатором, а тем более преподавать, недостаточно знаний по классической теории музыки, гармонии, полифонии. Педагог-музыкант должен уметь работать с музыкальной информацией на базе нового музыкального инструмента, анализировать и обрабатывать полученные результаты, ведь современный синтезатор – это, по сути, специализированный компьютер для работы с музыкальной информацией. Необходимо помнить об уровне исполнительства, о грамотном методическом сопровождении. Важно так построить процесс обучения, чтобы техника не подменила собой личность исполнителя.

Можно выделить следующие преимущества использования цифрового фортепиано и синтезатора в системе дополнительного образования:

- Способствуют обогащению музыкального кругозора учащихся. На основе собственной творческой практики учащиеся приобретают возможность получить важные знания о строении музыкальных произведений, почувствовать выразительность художественных средств, а значит, их постижение музыкального искусства становится более глубоким.
- Дают большие возможности для творчества: обучающийся может сам сочинять, пробовать себя в роли звукорежиссера, учится искусству аранжировки. Ученик знакомится с различными стилями музыки, музыкальными жанрами и с элементами импровизации.
- Благодаря возможностям применения тембров различных инструментов, записи исполнения, электронные клавишные инструменты могут использоваться на занятиях по сольфеджио для упражнений по развитию музыкального, гармонического слуха.
- Изучается специфика звучания различных инструментов. В курсе музыкальной литературы синтезаторы могут применяться при знакомстве с инструментами симфонического оркестра. Во время занятий преподаватель получает возможность играть примеры партий симфонических произведений разными тембрами (струнными, духовыми и др.). Это улучшит процесс восприятия учебного материала учениками.
- Возможности многоканальной записи музыкальных партий, обработки и записи голоса в аудиоформате делают эти инструменты незаменимыми помощниками преподавателя хора и вокала.
- Универсальные инструменты для концертмейстера в хоровых классах, не требующие настройки.

- С помощью рекордера появляется возможность записывать свою игру и впоследствии прослушивать её, не прибегая к подручным средствам.
- Встроенный метроном.
- Ученик имеет возможность заниматься в наушниках и никому не мешать, так как есть настройка громкости звучания.

Применение компьютерных технологий в образовании повышает качество образования, обогащает развитие музыкальных способностей учащихся, а интерактивность делает их доступными и способствует развитию творческого потенциала детей. Важно заботиться о сохранении многовековой музыкальной культуры, и при этом внедрять в художественно-педагогическую практику современный цифровой инструментарий, приобщая музыкантов к этому новому виду деятельности. При грамотном методическом сопровождении синтезатор становится средством сохранения культурного наследия, так как он позволяет заново открыть для молодого поколения классическую музыку через современные, привычные для них формы взаимодействия.

Таким образом, традиции и технологии в современном художественном образовании не противостоят, а взаимодополняют друг друга. Дальнейшие исследования могут быть направлены на разработку критериев оценки эффективности обучения на ЭМИ, создание электронных образовательных ресурсов. Сравнивая российский опыт с зарубежным (например, со Швецией, где ЭМИ уже давно вошли в общеобразовательные школы), можно констатировать, что наша страна находится в начале этого пути. Задача – не копировать чужие модели, а выработать собственный подход, органично сочетающий традиции русской музыкальной школы с цифровыми инновациями.

Список литературы:

1. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования – М.: ИПО, 2007. – 256 с.
2. Красильников И.М. Клавишный синтезатор: программа для ДМШ и ДШИ. – М.: ИПО, 2010. – 80 с.
3. Рабинович Д.Л. Исполнитель на синтезаторе: проблемы профессионализма // Музыка и электроника. – 2015. – № 3. – С. 12–17.
4. Пирязева Е. Игорь Красильников: «Себя я считаю, прежде всего, музыкантом, которому музыка интересна в самых разных проявлениях» // Музыка и время. – 2012. – № 9. – С. 22–26.

НАПРАВЛЕНИЕ «ИНТЕГРАЦИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ (МУЗЫКА, ТЕАТР, СЛОВО, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО) КАК ПЛОЩАДКА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ»

Назаркина Г.В.,
преподаватель ГБПОУ СКИК
г.о. Сызрань

ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ СРЕДСТВАМИ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

Современный специалист в сфере культуры и искусства работает в условиях постоянно расширяющегося межкультурного взаимодействия. Исполнитель, педагог, работник социально-культурной сферы неизбежно сталкивается с необходимостью понимать культурные коды других народов, выстраивать профессиональную коммуникацию с учётом национальных особенностей партнёров, представлять отечественную культуру в международном контексте. В этих условиях формирование межкультурной компетенции становится не дополнительным, а необходимым элементом профессиональной подготовки.

Межкультурная компетенция представляет собой интегративную характеристику личности, включающую знание культурных особенностей разных народов, умение выстраивать взаимодействие с учётом этих особенностей, а также ценностное отношение к культурному многообразию. Исследователи подчёркивают, что данная компетенция предполагает достижение такого уровня владения языком, который позволяет гибко реагировать на непредвиденные повороты в ходе беседы, определять адекватную линию речевого поведения и безошибочно выбирать средства общения в соответствии с ситуацией . Межкультурное обучение направлено на формирование у студентов способности к диалогу культур на основе принципов взаимного уважения и преодоления культурных барьеров .

Дисциплина «Иностранный язык» обладает значительным потенциалом в формировании межкультурной компетенции. Язык не существует вне культуры: он является её носителем, хранилищем и транслятором. Изучая иностранный язык, студент неизбежно соприкасается с культурой стран изучаемого языка, с особенностями речевого и неречевого поведения их носителей, с национально-специфическими нормами общения . Однако межкультурная компетенция не сводится к знанию страноведческого материала. Она предполагает более сложную работу — сопоставление культур, выявление общего и

различного, формирование способности видеть в представителе другой культуры не только то, что отличает, но и то, что объединяет.

Для студентов колледжа искусств эта работа приобретает особую значимость. Будущие исполнители и педагоги работают с художественным материалом, который изначально существует в определённом культурном контексте. Музыкальное произведение, созданное представителем другой национальной традиции, требует понимания не только нотного текста, но и культурных смыслов, стоящих за ним. Исполнение зарубежной музыки без осознания её культурного контекста неизбежно приобретает формальный характер.

В процессе обучения иностранному языку в колледже искусств целесообразно использовать материал, связанный с будущей профессиональной деятельностью студентов. Это могут быть тексты о композиторах, исполнителях, музыкальных традициях разных стран, биографии деятелей культуры. Такое содержание не только развивает языковые навыки, но и расширяет профессиональный кругозор, формирует понимание места отечественной культуры в мировом контексте.

Важным направлением работы является сопоставление культурных традиций России и стран изучаемого языка. Студенты могут готовить сообщения о русских народных инструментах, традиционных праздниках, художественных промыслах, представляя эту информацию на английском языке. Такая деятельность позволяет, с одной стороны, осваивать язык как средство межкультурной коммуникации, с другой — глубже осознавать собственную культурную идентичность. Изучение иноязычной культуры закономерно приводит студента к необходимости обратиться к культурно-историческим фактам своей страны .

Проектные формы работы обладают в этом смысле наибольшим развивающим потенциалом. Подготовка презентаций, видеороликов, творческих работ на иностранном языке о культуре народов России позволяет соединить языковую практику с исследовательской и творческой деятельностью. Студент не просто заучивает лексику, а использует язык как инструмент для представления значимого для него содержания. Это повышает мотивацию и делает процесс обучения более осмысленным.

Психологический аспект формирования межкультурной компетенции также заслуживает внимания. Освоение иной культуры неизбежно связано с определённым внутренним напряжением, с необходимостью пересмотра привычных представлений. Педагог-психолог может помочь студентам справиться с этими сложностями, создавая атмосферу психологической безопасности, в которой ошибка не воспринимается как неудача, а становится частью процесса познания. Развитие межкультурной компетенции предполагает готовность человека не только принимать представителя иной культуры, но и меняться самому .

Результатом целенаправленной работы по формированию межкультурной компетенции становится специалист, способный осознанно действовать в пространстве культурного многообразия. Он понимает ценностные основания как собственной, так и иных культур, умеет выстраивать профессиональную коммуникацию с учётом культурных различий, готов представлять отечественную культуру в международном контексте. Такая подготовка соответствует не только требованиям образовательных стандартов, но и реальным запросам современного рынка труда в сфере культуры и искусства.

Таким образом, формирование межкультурной компетенции студентов колледжа искусств средствами иностранного языка представляет собой интегративную задачу, решение которой требует соединения языковой практики с культурным содержанием, профессиональной направленности обучения с воспитательными задачами. Иностранный язык в этом контексте выступает не только как учебная дисциплина, но и как инструмент подготовки специалиста, способного к полноценному диалогу культур.

Список литературы:

1. Исакжанова И.П. Конкретизация содержания межкультурной компетентности студентов неязыкового профессионального колледжа // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2024. — № 9 (сентябрь). — С. 210–229. — DOI 10.24412/2304-120X-2024-11148.
2. Моделирование процесса формирования мультикультурной компетенции студентов среднего специального учебного заведения в условиях новых стандартов // Человек и образование. — 2013. — № 1 (34). — С. 81–85.
3. Формирование навыков конструктивного взаимодействия студентов СПО в поликультурной образовательной среде // Педагогический вестник. — Выпуск 17. — С. 48–52.

Панина О.В.,
преподаватель ГБПОУ СО «Тольяттинский колледж искусств имени Р.К.Щедрина»,
г.о. Тольятти

ИНТЕГРАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ИНСТРУМЕНТ ВОСПИТАНИЯ ПАТРИОТИЗМА ОБУЧАЮЩИХСЯ

Выбор темы нашей статьи связан с тем, что в современной системе образования особую актуальность приобретает формирование у

обучающихся чувства любви, уважения к своему Отечеству, к той земле, на которой родились он и его предки. Современные реалии как никогда указывают на необходимость заложить основы этих важных нравственных качеств через глубокую работу по ознакомлению с историей и культурой Родины, создать систему предпосылок для формирования у студентов осознания себя неотъемлемой частицей своей страны, развить у них интерес к прошлому и настоящему своего края, родного города и научить уважать традиции.

Современная образовательная система все чаще обращается к традиционным ценностям, так как именно они являются объединяющими для всех народов России. Это ценности, связанные, прежде всего, с традицией, культурой и обществом. С этой точки зрения можно утверждать, что литература и русское музыкальное искусство объединяют все народы России, формируя общее культурное поле.

Проблема патриотического воспитания обучающихся может быть решена благодаря использованию разнообразных педагогических методик, одно из важнейших мест среди которых занимают занятия по литературе и музыкальным дисциплинам. В предлагаемом нами способе интеграция литературы и русского музыкального искусства выступает как один из инструментов воспитания патриотизма у студентов различных музыкальных специальностей.

Взаимодействие музыки с художественной литературой стимулирует развитие эмоционального интеллекта, формирует чувство гордости за свою страну, уважение к труду и подвигу предыдущих поколений, помогает молодому поколению осознавать ценность жизни, способствует развитию критического мышления и, безусловно, личному развитию творческих возможностей, что немаловажно для студентов - музыкантов.

На занятиях по литературе обучающиеся изучают различные произведения, в которых отражены различные этапы жизни страны, ее истории, культуры и национальные ценности. Для более глубокого погружения можно использовать несколько методов.

Один из них – чтение художественных произведений на занятиях, обсуждение, рефлексия. Подобная методика позволяет развивать эмоциональную отзывчивость, способность к самокритике и личностное развитие обучающихся.

Следующий метод – сопоставительный анализ художественных произведений патриотического характера, занятия в формате семинаров, посвященных изучению главных героев, их побуждений и поступков, а так же осмысления произведений и их месте в отечественной истории. Такая работа способствует выявлению взаимосвязей между литературой и реальными историческими процессами, а также помогает аргументировать позицию автора и его патриотической идеи.

Например, при изучении поэмы Твардовского «Василий Теркин. Книга про бойца», обучающиеся раскрывают чувства простых солдат, отстоявших родину от врага, размышляют о роли простого народа в победе над завоевателями. Духовная стойкость советских солдат раскрывается также в поэтических произведениях М. Исаковского, А.Ахматовой, Ю.Друниной, О. Берггольц, К.Симонова и др.

На примере творчества таких авторов как В. Некрасов, В.Быков, Б.Васильев, А.Фадеев, М.Шолохов, и др., отмечаем с обучающимися и другие черты русских воинов: несокрушимую нравственную силу и исключительное мужество. В самостоятельной работе по этой теме предлагаем отыскать факты проявления героизма наших солдат в дополнительной литературе, написать эссе по изученным произведениям. Это помогает вызвать чувство сопричастности студентов к событиям того времени, привлекает личный опыт ученика.

Учитывая потенциал студентов-музыкантов, полезно использовать творческие задания, например исполнение песен о войне, создание собственных стихотворений и рассказов. Кроме того, на занятиях по литературе можно проводить творческие конкурсы патриотической направленности, например, декламацию и драматические постановки.

Но особенностью обучения студентов - музыкантов является большой спектр изучаемых музыкальных дисциплин, и в интеграции литературы и русского музыкального искусства как раз таки можно разработать инструмент формирования патриотизма.

Воспитательная роль музыкального искусства была отмечена выдающимися философами, педагогами, деятелями искусств: Аристотелем, Платоном, Д. Дидро, Я.А. Коменским и многими другими.

Фундаментом патриотического воспитания на базе русского музыкального наследия выступают:

- педагогически целесообразный выбор музыкальных произведений с актуализацией идеи патриотизма;
- выстраивание художественного образа через синтез литературного и музыкального произведений;
- опора на личностный смысл основной темы музыкального произведения, выстраивание направления от исполнителя к слушателю.

Данные условия могут быть реализованы путем создания обратной связи произведения через прочувствование обучающихся.

Теоретическое осмысление проблемы влияния музыкального искусства на патриотическое воспитание было бы неполным без функциональных возможностей искусства как мощного средства формирования духовной сферы личности обучаемого. Многие исследователи предлагают рассматривать функции искусства при

формировании патриотизма как организованную многоуровневую систему на основе синтеза основных видов деятельности человека.

Из возможных видов интеграции можно предложить литературно-музыкальную композицию.

Сложность восприятия героико-патриотической темы для современной молодежи очевидна, но формирование духовно-нравственной сферы невозможно без развития эмоциональной сферы. Обучающиеся не ограничатся хронологией событий и их причинно – следственных связей - они будут эмоционально переживать их. Только в этом случае нравственные ценности станут их личностными ценностями, формой работы в этом случае будет связка литературного текста и музыки в единой теме.

Литературно-музыкальная композиция может быть связана с определенной датой или конкретной темой. Ее исполнение предполагает разнообразные средства театральной выразительности. Художественный образ формируется через технику монтажа, создающую цельную эстетическую форму. Темы, поднятые на подобных занятиях, несут в себе события и проблемы общества. Сюжетный план собирается из разнообразных литературных форм - прозы, поэзии, документальных фрагментов, элементов драматургии, публицистики и прочих источников.

Применение литературно-музыкальных композиций позволяет решать широкий спектр образовательных и воспитательных задач. Такие занятия способствуют расширению кругозора обучающихся, формируют уважительное отношение к подвигам предков, укрепляют гражданскую идентичность, демонстрируя вклад народа в историю своей страны, стимулирует творческое мышление, воздействует на эмоциональную сферу обучающихся, обогащает их лексический запас. При этом органично сочетаются нравственные и патриотические аспекты.

Еще одним инструментом можно назвать литературно-музыкальные выступления с мелодекламацией, так как студенты музыкального колледжа принимают участие в конкурсах вступительного слова, а так же выступления с музыкальным сопровождением на темы исторических событий, проведение интегрированных занятий по литературе и музыкальной литературе в процессе изучения исторического события, музыкального или литературного произведения. К числу таких работ относятся: кантата С.С.Прокофьева «Александр Невский», «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича, опера А.П. Бородина «Князь Игорь» и множество других. Так же значимую роль играют произведения русских писателей и поэтов - «Рассказ танкиста», «Василий Теркин. Книга про Бойца», «Я убит подо Ржевом» Твардовского, «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» К. Симонова.

В заключение можно отметить, что в настоящий период особую значимость представляет формирование личности, обладающей чертами

патриота – способной не только осваивать достижения мировой культуры, но и сохранять верность, поддерживая и бережно относясь к историческому, духовному и культурному наследию России. Использование интеграции художественной литературы и русской музыкальной культуры в образовательный процесс позволяет не только расширить информационную базу обучающихся, но и глубже познать свою страну, ее традиции, оказывает влияние на саморазвитие, пробуждает уважение к прошлому и культуре Отечества.

Список литературы:

1. Аниконова Т.Г. Театрализованное представление в системе духовно – нравственного воспитания: методическое пособие/ Т.Г. Аниконова. – Белгород, 2016.70 с.;
2. Ачкасова Г.Л. Диалог искусств в системе школьного литературного образования. – СПб., 2000.367 с.;
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов – на - Дону, 1998.480 с.;
4. Данелюк А.Я., Кондаков А.М., Тишков В.А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. - М.: Просвещение,2009.23 с.;
5. Доманский В.А. Литература и культура: Культурологический подход к изучению словесности в школе. Учебное пособие. - М.: Флинта: Наука, 2002. 268с. ;
6. Кулагин П.Г. Межпредметные связи в процессе обучения. М.: 1981. 96 с.
7. Левашов В.К. Патриотизм в контексте современных социально – политических реалий//Социс. №8. 2006. с.68.;
8. Шевченко Л.А. Об интеграции на уроках литературы// Литература в школе. 1996.№ 5. С.154 – 155.

Севостьянова А.Р.,
преподаватель ГБПОУ СКИК,
г.о. Сызрань

ТЕАТР КАК УНИКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Музыка, театр,слово и изобразительное искусствов наше время становится мощной площадкой для межкультурной коммуникации, они создают уникальное пространство для общения, выступают посредниками, преодолевая языковые барьеры и позволяя глубже понять ценности, традиции и мировоззрение других культур.Этот синтез создаёт пространство, где смыслы и эмоции преодолевают языковые и культурные

барьеры, позволяя людям из разных традиций вступать в диалог, понимать друг друга и обогащаться, а также делиться опытом.

По социологическим данным последних лет, в Российской Федерации проживает более 190 народов, имеющих свои особенности: менталитет, культуру, традиции, язык. Каждый из этих народов уникален, также, как и индивиды в обществе. Но часто бывает так, что взгляды людей, проживающих на одной территории, но имеющих разные национальные корни, могут сильно отличатся друг от друга. В результате чего происходят конфликты на национальной и религиозной почве, что негативно сказывается на социальных, политических и экономических отношениях, важных как для развития всей страны, так и для отдельного региона.

Более детально хочу рассмотреть театральное искусство, ведь театр становится уникальной площадкой для межкультурной коммуникации, где встречаются разные традиции, языки и мировоззрения. Это происходит через создание спектаклей, которые объединяют культурные коды, совместную работу творческих коллективов и обмен опытом между странами.

Театр служит площадкой для диалога культур благодаря совместным постановкам и творческим проектам. Это один из самых прямых способов. Когда режиссёры, актёры и художники из разных стран работают вместе над спектаклем, происходит живой обмен идеями и техниками. Например, постановка оперы Петера Этвёша «Три сестры» на сцене «Урал Опера Балет» стала примером плодотворного взаимодействия русской и венгерской культурных традиций. Или сотрудничество российских и китайских режиссёров, о котором говорил Евгений Миронов.

Театральное искусство может использовать элементы разных культур в одном спектакле. В таких работах могут сочетаться иностранные языки, национальные костюмы, музыка, декорации и сценические приёмы. Это позволяет зрителям погрузиться в атмосферу другой культуры. Примером может служить работа Питера Брука с традициями азиатского театра (Но, Катхакали, Китайской оперы).

Зачастую театр использует обмен опытом внутри театральных коллективов. Репетиции с участием иностранных студентов или коллег из других стран создают пространство для профессионального диалога. Участники не просто работают вместе, но и перенимают опыт, что обогащает их творчество. Гастроли и культурные программы неотъемлемая часть театрального искусства. Выступления театральных трупп за рубежом знакомят местную публику с национальным искусством, а иностранные коллективы привозят свои постановки в другую страну. Это прямой канал передачи культурных ценностей. Совместные проекты с участием актёров из разных стран не только создают спектакли, но и

обучают участников межкультурному взаимодействию, развивая у них толерантность и эмпатию.

Театр выступает как пространство для диалога:

- Синтез культурных кодов. Спектакль объединяет вербальные и невербальные языки разных традиций. Актёры, используя язык жестов, мимики, пластики, могут передавать смыслы, которые считываются вне зависимости от знания конкретного языка. В то же время сами театральные формы — сценография, костюмы, музыка, ритмика — часто укоренены в конкретной культуре. Их синтез или сознательная адаптация создают пространство для диалога.
- Межкультурное сотрудничество. Труппы, объединяющие артистов из разных стран, работают над совместными проектами. Это не просто выступление, а глубокий обмен: актёры погружаются в традиции друг друга, что влияет на их собственную актёрскую технику. Такие коллаборации порождают новые художественные формы, где традиции не копируются, а переосмысливаются.
- Восприятие спектакля аудиторией. Зритель, знакомясь с постановкой, сталкивается с непривычными формами, ритмами, символикой. Его реакция — это активный процесс интерпретации, в котором личный культурный опыт сталкивается с чужим. Например, то, что в одной культуре воспринимается как экспрессивный жест, в другой может иметь иное значение, что порождает как понимание, так и напряжение.

По моему мнению театр очень эффективен для межкультурной коммуникации. Во-первых, это универсальность языка. Театр синтезирует слово, музыку, пластику, что позволяет передавать сложные идеи и эмоции без жёсткой привязки к тексту. На ряду с универсальностью выступает и эмоциональное воздействие, художественный образ эмоционально вовлекает зрителя или участника, преодолевая языковые и культурные барьеры. Так же театр имеет возможность рефлексии. Спектакль часто провоцирует зрителя на размышления о собственных культурных стереотипах и предрассудках. Ну и конечно же создание общего культурного кода. В процессе совместного творчества разные культурные традиции не просто сосуществуют, но и взаимно обогащают друг друга.

Важно отметить, что межкультурная коммуникация в театре — это не всегда гладкий процесс. Могут возникать недопонимания из-за различий в восприятии, языковых нюансов или несовпадения творческих концепций. Успех таких проектов во многом зависит от готовности участников к диалогу, их открытости новому и умения находить компромиссы.

Таким образом, театр не просто отражает культуру, но и становится пространством для её живого диалога и трансформации, помогая преодолевать культурные барьеры и строить взаимопонимание.

Шкаев Д.В.,
преподаватель МБУ ДО «ДШИ № 12»
г.о. Самара

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ЧЕРЕЗ ГОРОДСКИЕ МЕРОПРИЯТИЯ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ДОСУГОВЫХ ПРАКТИК ДЛЯ ДЕТЕЙ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ШКОЛАХ ИСКУССТВ

Современный город представляет собой сложную социокультурную систему, в которой формируются повседневные модели поведения, ценностные ориентации и досуговые предпочтения подрастающего поколения. В условиях цифровизации и роста экранной занятости особую актуальность приобретает организация содержательного, развивающего досуга, способствующего формированию творческой, социально активной личности. Значимую роль в этом процессе играют городские арт-пространства - культурные площадки, объединяющие различные виды художественной деятельности и ориентированные на активное вовлечение участников в творческий процесс [1, с. 47].

Для детей и подростков досуг является важной сферой социализации, формирования культурной идентичности и освоения социальных ролей. Участие в художественно-творческой деятельности в городской среде способствует развитию инициативности, коммуникативных навыков и способности к самовыражению [2, с. 112]. В этом контексте исследование потенциала городских арт-пространств приобретает особую педагогическую значимость.

Под городским арт-пространством понимается открытая или оформленная культурная площадка, ориентированная на реализацию творческих инициатив, выставочных и концертных проектов, мастер-классов, фестивалей и интерактивных программ. В отличие от традиционных учреждений культуры, такие пространства характеризуются гибкостью форматов, междисциплинарностью и доступностью для различных социальных групп [3, с. 85].

Педагогический потенциал арт-пространств проявляется в их способности сочетать образовательные и досуговые функции. Дети и подростки здесь выступают не только зрителями, но и активными участниками художественного процесса, что усиливает личностную вовлечённость и формирует субъектную позицию в культуре [2, с. 118].

Арт-пространства способствуют формированию так называемой «культурной среды повседневности», где соприкосновение с искусством становится регулярным и естественным. Это снижает барьер между профессиональным искусством и детской аудиторией, делая художественную деятельность частью жизненного опыта [1, с. 52].

В структуре городских арт-пространств широко представлены мастер-классы по изобразительному искусству, пленэры, выставки детского творчества, а также камерные концерты, музыкальные лектории и интерактивные выступления. Такие формы работы обеспечивают сочетание восприятия и активного творчества [5, с. 73].

Музыкальные мероприятия, включающие живое исполнение фортепианной музыки, способствуют развитию эмоциональной отзывчивости и формированию музыкального вкуса. Интерактивные форматы: лекции-концерты, творческие встречи с исполнителями - усиливают осознанность восприятия и способствуют формированию устойчивого интереса к музыкальному искусству [4, с. 64].

Выступления учащихся детских школ искусств на городских площадках и в арт-пространствах являются важной формой досуга, объединяющей образовательный и социальный эффект. Концерты, тематические музыкальные мероприятия, открытые уроки и демонстрационные выступления позволяют детям и подросткам реализовать полученные навыки, развивать сценическую культуру, уверенность в публичной презентации и коммуникативные способности [4, с. 74].

Кроме того, такие мероприятия формируют у участников чувство сопричастности к культурной жизни города и укрепляют социальную идентичность. Публичное исполнение стимулирует ответственность за качество своего выступления, формирует дисциплину и умение работать в коллективе, а также повышает интерес к искусству и дальнейшему обучению в ДШИ [5, с. 89].

Изобразительные практики, реализуемые в формате открытых мастерских, формируют визуальную культуру, пространственное мышление и навыки художественного анализа. Интеграция музыки и изобразительного искусства в рамках единого события создаёт художественный опыт, усиливающий эмоциональное воздействие и глубину восприятия [3, с. 91].

Младшие школьники воспринимают арт-пространство как игровую и эмоционально насыщенную среду. Для них важны наглядность, интерактивность и возможность непосредственного участия в творческом процессе. Художественные мастер-классы и музыкальные мини-концерты формируют первичный интерес к искусству и положительную мотивацию к дальнейшему обучению [2, с. 121].

Подростки нуждаются в формах досуга, предполагающих самовыражение и признание со стороны сверстников. Участие в выставках, концертах, фестивалях и совместных проектах позволяет им реализовать потребность в социальной значимости и формирует чувство принадлежности к культурному сообществу [5, с. 78].

Особое место в структуре досуговых практик городских арт-пространств занимают изобразительные пленэры, проводимые в открытой

городской среде. Работа на натуре позволяет детям и подросткам воспринимать город не только как место проживания, но и как художественно-эстетический объект, обладающий историко-культурной ценностью. В процессе пленэрной деятельности формируется наблюдательность, способность видеть художественный образ в архитектурных формах, природных мотивах и городских пейзажах, что способствует развитию визуального мышления и эстетического восприятия действительности [3, с. 102].

Пленэр как форма художественного досуга обладает выраженным воспитательным потенциалом. Он способствует развитию эмоциональной отзывчивости, бережного отношения к городской среде и формированию личной сопричастности к культурному пространству родного города. Совместная работа на открытом воздухе формирует навыки коммуникации, сотрудничества и творческого взаимодействия, усиливая социальную направленность художественной деятельности [5, с. 88]. Кроме того, публичный характер пленэра, когда процесс рисования становится частью городской жизни, повышает социальную значимость детского творчества и усиливает мотивацию участников.

Таким образом, арт-пространство становится площадкой возрастно-адекватной социализации и профориентации, где художественная деятельность выполняет роль посредника между личным опытом подростка и культурой общества. Дети начинают воспринимать искусство как способ самовыражения и эмоциональной регуляции, что особенно важно в подростковом возрасте [1, с. 52].

Коллективные формы творчества формируют коммуникативные навыки, умение работать в группе, уважать мнение других участников. Это способствует развитию социальной компетентности и ответственности [5, с. 82].

Таким образом, досуговые арт-практики способствуют становлению культурной и гражданской идентичности личности [3, с. 94].

ДШИ обладают значительным потенциалом для участия в деятельности городских арт-пространств. Преподаватели изобразительного искусства и фортепиано могут выступать организаторами мастер-классов, лекций-концертов, выставок и междисциплинарных проектов [4, с. 71].
Для обучающихся ДШИ участие в городских культурных событиях расширяет образовательное пространство, позволяет применять полученные навыки в реальной социокультурной практике и формирует опыт публичного самовыражения. Это усиливает мотивацию к обучению и повышает социальную активность [5, с. 82].

Системное взаимодействие ДШИ с музеями, библиотеками, культурными центрами и общественными пространствами формирует устойчивую модель культурного досуга, где образование и городская культура дополняют друг друга.

Городские арт-пространства выступают важным ресурсом организации содержательного досуга детей и подростков. Они обеспечивают условия для творческого самовыражения, культурной социализации и формирования устойчивого интереса к искусству. Интеграция музыкального и изобразительного искусства в городской досуговой среде способствует развитию эстетической культуры и социальной активности подрастающего поколения. Участие детских школ искусств в работе городских арт-пространств усиливает образовательный и воспитательный потенциал художественных практик, формируя у детей и подростков потребность в культурном участии и творческой самореализации.

Список литературы:

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. 336 с.
2. Ариарский М.А. Социально-культурная деятельность как фактор развития личности. – СПб.: Профессия, 2008. – 256 с.
3. Бондаревская Е.В. Теория и практика личностно-ориентированного образования. – Ростов н/Д: Изд-во РГПУ, 2000. – 352 с.
4. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
5. Новикова Л.И. Воспитание в системе дополнительного образования детей. – М.: Просвещение, 2010. – 192 с.